

Nuevas perspectivas sobre lo lúdico en Guillermo Cabrera Infante: ‘Patafísica, OuLiPo y el tablero anticastrista

Thèse présentée par Lidia I. MORALES BENITO

en vue de l’obtention du grade académique de docteur en Langues, Lettres
et Traductologie (ULB) et en Español: Investigación Avanzada en Lengua y
Literatura (USal)

Année académique 2018-2019

Sous la direction du Professeur Robin LEFERE, promoteur

(Université libre de Bruxelles)

et de la Professeure Francisca NOGUEROL JIMÉNEZ, promotrice

(Universidad de Salamanca)

Jury de thèse :

Robin LEFERE (Université libre de Bruxelles)
Francisca NOGUEROL JIMÉNEZ (Universidad de Salamanca)
Laura CALABRESE (Université libre de Bruxelles)
Geneviève FABRY (Université catholique de Louvain)
María José BRUÑA BRAGADO (Universidad de Salamanca)

*A mi madre, a mi padre,
equipo incansable en los vericuetos de mi vocación.*

[...]

Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.
Polissez-le sans cesse et le repolissez.
Ajoutez quelquefois et souvent effacez
[...]

Nicolas Boileau (1817: 12).

Si el lenguaje no es dócil, se le estira, aunque le suenen las coyunturas;
y si no tienen bastante flexibilidad, se inventa uno nuevo

José Antonio Marina (1992: 70).

The invention of mathematical game theory has prompted application
of its specialized terminology to a variety of activities.
It may also promote the sense that games and, hence, all other semiotic activities,
including literary texts, are essentially sequences of decisions
(which can be mapped as “trees” of decisions taken or declined)

Robert Rawdon Wilson (1990: 13).

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	12
1. MARCO TEÓRICO	25
1.1 EL JUEGO: ELEMENTOS TEÓRICOS	26
1.1.1 ESTRUCTURA DEL JUEGO	28
1.1.2 UTILIDAD DEL JUEGO	35
1.1.3 TIEMPO Y ESPACIO DEL JUEGO	40
1.1.4 ESENCIA DEL JUEGO	42
1.1.5 EL JUEGO Y LO SAGRADO	48
1.2 TEORÍA DEL JUEGO EN LITERATURA	54
1.2.1 TRANSGRESIÓN DE LOS PRECEPTOS LINGÜÍSTICOS	54
1.2.2 NATURALEZA DEL JUEGO LITERARIO	57
1.2.3 LAS REGLAS EN LA LITERATURA LÚDICA	63
1.2.3.1 El impulso limitado	63
1.2.3.2 El jugador tramposo	66
1.2.3.3 Transmisión del juego literario	68
1.3 HISTORIA DEL JUEGO EN LA LITERATURA: LAS FUENTES DE GUILLERMO CABRERA INFANTE	73
1.3.1 EL JUEGO EN LA LITERATURA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII	73
1.3.2 EL JUEGO EN LA LITERATURA DEL SIGLO XVIII	77
1.3.3 EL JUEGO EN EL ROMANTICISMO	80
1.3.4 EL JUEGO EN EL MODERNISMO	83
1.3.5 EL JUEGO EN LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS	85
1.3.6 DE CAMINO HACIA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	95
1.3.7 EL JUEGO EN LAS NEOVANGUARDIAS	100
1.3.8 NEOVANGUARDIA EN LA BRECHA DE LA POSMODERNIDAD	108
1.3.9 EL JUEGO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS	114

1.3.9.1 Literatura electrónica	115
1.3.9.2 Generadores de textos	122
1.4 'PATAFÍSICA	126
1.4.1 'PATAFÍSICA: CONCEPTO	127
1.4.2 ORIGEN DE LA 'PATAFÍSICA	131
1.4.3 COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE	138
1.4.3.1 Nacimiento y finalidad del Collège de 'Pataphysique	138
1.4.3.2 Publicaciones del Collège de 'Pataphysique	140
1.4.3.3 Organización del Collège de 'Pataphysique	142
1.4.3.4 Calendario del Collège de 'Pataphysique	148
1.4.4 EL TEATRO DEL ABSURDO Y EL JUEGO	149
1.5 OULIPO	155
1.5.1 NACIMIENTO DEL OULIPO	160
1.5.1.1 Origen del Oulipo en el Surrealismo	162
1.5.1.2 Origen del Oulipo en la 'Patafísica	165
1.5.1.3 Las Matemáticas de Bourbaki en los cimientos del Oulipo	169
1.5.2 FUNCIONAMIENTO DEL OULIPO	170
1.5.3 LA NOCIÓN DE <i>CONTRAİNTE</i> OULIPIANA	175
1.5.4 FINALIDAD DEL OULIPO	181
1.5.5 LAS NOCIONES MATEMÁTICAS APLICADAS A LA LITERATURA	186
2. EL ELEMENTO LÚDICO EN GUILLERMO CABRERA INFANTE	196
2.1 ORIGEN Y FINALIDAD	197
2.1.1 EL VALOR DE LO LÚDICO	198
2.1.2 CABRERA INFANTE Y LAS TRADICIONES CULTURALES LÚDICAS EN INGLÉS Y FRANCÉS	207
2.1.2.1 La vertiente anglófila	207
2.1.2.2 Interconexiones entre las literaturas francesa, inglesa e hispánica ..	211
2.1.2.3 La vertiente francófila	217
2.2 EXORCISMOS DE ESTI(L)O (1976)	227
2.2.1 LA POTENCIALIDAD DEL TÍTULO	227
2.2.2 CLAVE DE <i>EXORCISMOS DE ESTI(L)O</i>	229
2.2.3 PRESENCIA DE LA POÉTICA DE <i>EXORCISMOS DE ESTI(L)O</i> EN LAS PÁGINAS PREVIAS	232

2.2.4 ESTRATEGIAS DESTRUCTIVAS DE ESCRITURA	236
2.2.4.1 Descomposición de los elementos constitutivos del lenguaje	236
2.2.4.2 Choteo en <i>Exorcismos de esti(l)o</i>	243
2.2.4.2.1 Destrucción del lenguaje por medio del choteo	244
2.2.4.2.2 Degradación de la erudición por medio del choteo	246
2.2.4.2.3 Exorcismo del estilo por medio del choteo	251
2.2.5 ESTRATEGIAS CONSTRUCTIVAS DE ESCRITURA	257
2.2.5.1 Uso de metamorfosis	257
2.2.5.2 Empleo de matemáticas	261
2.2.5.3 Simulación de un taller oulipiano	272
2.2.5.4 Solicitud al lector como jugador	279
2.2.5.5 Reescrituras	287
2.3 LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO (1979)	292
2.3.1 'PATAFÍSICA: COORDENADAS ESPACIOTEMORALES EN <i>LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO</i>	292
2.3.1.1 La potencialidad del espacio	292
2.3.1.2 La potencialidad del tiempo	295
2.3.2 PARTICULARIDADES DEL LENGUAJE PATAFÍSICO DE <i>LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO</i>	298
2.3.2.1 Ciencia de lo Particular: apropiación de la lengua en en la novela .	300
2.3.2.1.1 Desautorización del discurso institucionalizado	300
2.3.2.1.2 Manipulación de vocablos a su antojo	302
2.3.2.2 Ciencia de las Soluciones imaginarias en la novela	304
2.3.2.3 El juego con las equivalencias	314
2.3.3 POÉTICA DEL EXCESO	317
2.3.4 EL EMPLEO DEL CHOTEO	319
2.3.5 CONSTRUCCIÓN DEL <i>GAME</i>	324
2.3.5.1 Conversión de elementos culturales en material lúdico	325
2.3.5.2 Características e instrucciones de los juegos de la Habana potencial	334
2.3.5.3 Ejercicios de naturaleza oulipiana	345
2.4 OBRA PÓSTUMA: <i>LA NINFA INCONSTANTE, CUERPOS DIVINOS Y MAPA DIBUJADO POR UN ESPÍA</i>	352
2.4.1 LA REESCRITURA DE LA CAPITAL CUBANA EN LA OBRA PÓSTUMA	355
2.4.2 <i>LA NINFA INCONSTANTE</i> (2008)	365
2.4.2.1 Ciencia de lo Particular: apropiación de la lengua	366
2.4.2.2 Ciencia de las Soluciones imaginarias	370
2.4.2.3 Construcción del <i>game</i>	377

2.4.2.3.1	Los contrincantes del <i>game</i> en <i>La ninfa inconstante</i>	377
2.4.2.3.1.1	Juego con Estela	377
2.4.2.3.1.2	Juego con el lector	379
2.4.2.3.1.3	Los protagonistas como piezas del juego	381
2.4.2.3.2	Conversión de elementos culturales en material lúdico	382
2.4.2.3.2.1	El juego explícito	383
2.4.2.3.2.2	El juego oculto	387
2.4.2.3.2.2.1	El juego a contrarreloj	391
2.4.3	<i>CUERPOS DIVINOS</i> (2010)	393
2.4.3.1	Realidad versus ficción	401
2.4.3.2	El juego en <i>Cuerpos divinos</i>	405
2.4.3.2.1	Juego con el lector	406
2.4.3.2.2	Juego constreñido	408
2.4.3.3	Elena: personaje metafórico	411
2.4.4	<i>MAPA DIBUJADO POR UN ESPÍA</i> (2013)	414
2.4.4.1	Ausencia de juego en la novela	419
2.4.4.2	Analogías del terror histórico	426
	CONCLUSIONES	433
	CONCLUSIONS	444
	BIBLIOGRAFÍA	455
	ANEXOS	477

INTRODUCCIÓN

Empecé, pues, la investigación con ánimo divertido. El tema me contagiaba su ligereza. Sin embargo, conforme avanzaba, se desvanecían mis sueños aerostáticos, porque me veía obligado a descender a niveles profundos y graves de la naturaleza humana. [...] El ingenio no es una diversión, sino un ambivalente modo de supervivencia (Marina, 1992: 21).

Siempre me ha atraído la aparente intranscendencia del juego que, sin embargo, despierta en los seres humanos ingenio, sagacidad y astucia, y propicia comportamientos curiosos o improbables. Es sorprendente observar cómo, en una sociedad movilizada por el deseo de posesión y productividad, esa actividad supuestamente inútil e improductiva seduce y atrapa; del mismo modo, resulta fascinante que el azar que procuramos reducir al mínimo con el fin de mantener estables los elementos más importantes de nuestras vidas, sea bienvenido en el terreno lúdico. Por otra parte, más de una vez me he preguntado por los límites entre el juego y el rito, por el descontrol del ludópata, por los avances de la neurociencia en el descubrimiento del desarrollo cognitivo del niño a través del juego; en definitiva, por la potencia que se esconde tras la supuesta ligereza.

Los primeros brotes de esta tesis doctoral nacieron en Salamanca, en el verano de 2011, cuando me absorbió la lectura de los textos más emblemáticos de Johan Huizinga y Roger Caillois, proporcionados por quien había sido mi profesora en la carrera de Filología Hispánica unos años atrás, Francisca Noguero. Esas obras me permitieron recordar y evaluar con ojos nuevos, y como un conjunto, a los escritores lúdicos que había conocido en mis estudios de las literaturas hispánicas y francófonas. Por lo tanto, este proyecto surgió del deseo de indagar en el terreno del juego en literatura; y, en particular, de acercarme a algunos de los más significativos escritos lúdicos contemporáneos, para dilucidar sus mecanismos de relojería. Así, empecé a vislumbrar el ámbito de estudio en el que deseaba investigar, fusionando las dos

licenciaturas que había cursado, resultado de mi identidad cultural híbrida, hispánico-francófona.

El corpus no se estableció hasta la breve estancia de investigación que la embajada de Francia me permitió disfrutar en septiembre del mismo año en la Université Paul Valéry, de Montpellier III. En la biblioteca de esta última me reencontré con la obra de numerosos escritores lúdicos franceses y, seducida particularmente por el ingenio y la sagacidad de los autores patafísicos y oulipianos, creí hallar en ellos el terreno en que focalizar mi investigación. Sin embargo, como al mismo tiempo leía autores hispánicos, me di cuenta de que existía un parecido asombroso entre los ejes de su estética y la obra del cubano Guillermo Cabrera Infante, escritor agudo por excelencia, cuyos *Exorcismos de esti(l)o* (1976) me habían deslumbrado años atrás. Así, basándome en la definición de Marisol Morales Ladrón, que se refiere a la literatura comparada como “una disciplina que implica necesariamente trascender las fronteras de un idioma, de una nación y de un marco monocultural y monolingüe, para llegar a comprender el proceso creativo de forma global, teniendo en cuenta tanto la similitud como la diferencia” (1999: 13), acerqué el microscopio con el fin de centrarme en la comparación entre dos poéticas que, intuía, mantenían algún parentesco. Por ello, fue necesario esclarecer previamente cómo la teoría había conceptualizado las relaciones de similitud entre obras literarias.

La literatura comparada se crea a mediados del siglo XIX en torno al concepto de *influencia*, que hasta el momento había constituido el eje de reflexiones acerca de las relaciones causales entre la identidad de los pueblos y sus circunstancias políticas, sociales, geográficas e históricas. Sobre esta noción, se desarrolla a finales de siglo la escuela francesa, promovida por Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem y Jean-Marie Carré. Además de centrar sus estudios en las consecuencias de las circunstancias del individuo sobre su obra, estos investigadores aplican relaciones sistemáticas de causa y efecto en el análisis de la influencia de un escritor en la prensa y los círculos literarios del extranjero. Manteniendo una posición nacionalista abocada al estudio del canon, a lo largo de los años se proponen ampliar el campo de exploración incluyendo el análisis de las fuentes, la fortuna, la reputación, la pervivencia, la imitación, la transmisión, la difusión y la comunicación; siendo, invariablemente, el autor el centro de atención.

No obstante, la escuela norteamericana rebate el foco de estudio planteado por la francesa. Si por un lado Ihab Hassan relega al terreno de la biografía el análisis de las influencias en un determinado autor y propone los conceptos de *tradición* –como conjunto de rasgos, y no como periodo histórico– y *desarrollo* –‘modificación de dicha tradición’– para abordar las relaciones literarias (1955: 74-75), por otro Haskell M. Block considera que “el objeto del estudio de influencias no deberían ser las «relaciones exteriores», como ha sido el caso con demasiada frecuencia, sino las «relaciones interiores», en las que el movimiento de influencia no va simplemente de escritor a escritor sino de obra a obra” (1958: 34).

En sus continuaciones, la escuela norteamericana aleja los estudios de literatura comparada de la noción de influencia que se encontraba en sus orígenes y amplía el estudio de la disciplina a un ámbito interdisciplinar, con voces como las de Harry Levin, René Wellek, Anna Balakian, Joseph T. Shaw y Claudio Guillén. Este último, cuya impronta en los estudios de literatura comparada españoles es notoria, critica a la escuela francesa insistiendo en que el acento “no se puso en *lo que* pasaba de un escritor a otro, sino en el hecho de que algo en efecto *pasaba de* uno a otro, creando así un vínculo directo, casi biológico, entre ambos. En último término se consiguió una penetración en la naturaleza misma de este tránsito, de los fenómenos genéticos en el campo literario” (1979: 88). De ahí que proponga los conceptos de *convención* y de *tradición* para paliar el error de la escuela anterior: “una constelación de convenciones determina el medio de expresión de una generación literaria –el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos–. Las tradiciones suponen la competencia de los escritores con sus antepasados” (1979: 92).

El concepto de influencia da un giro destacable con los estudios postmodernos, que niegan la originalidad de un texto literario y su autoría única. En 1967 Julia Kristeva propone el término *intertextualidad* para definir la naturaleza dialógica del texto planteada previamente por Mijaíl Bajtín. Lejos de la causalidad de un elemento A sobre un elemento B “el prefijo latino *inter-* alude a reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La intertextualidad evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red [...], la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes [...]” (Martínez Fernández, 2001: 37). Así, Kristeva asume la imposibilidad de escribir desde el vacío y declara que toda obra es el resultado del diálogo con las anteriores: “Tout texte se

construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (1969: 85).

Desde el punto de vista de la filosofía de la deconstrucción iniciada por Jacques Derrida a finales de los años sesenta, el texto se conforma como una red de significaciones que reenvía incesantemente a otros escritos: "la textualidad derridiana es un tejido de textos y de lecturas, un proceso de significación dominado por el juego interminable de diferenciar y posponer" (Martínez Fernández, 2001: 70). Si cada signo carece de su propio significado, que se encuentra disuelto en otros signos con los que conforma un todo, de igual manera cada palabra y, por extensión, cada texto, dependen tanto de los anteriores como de los sucesivos. El concepto de *huella* responde, por lo tanto, al rasgo significativo que un texto conserva de los precedentes, pero también al sentido que define los siguientes y remite a los excluidos. En definitiva, según Derrida la huella permitiría acceder al significado de un texto desde otros.

En 1982, Gérard Genette retoma la noción de intertextualidad propuesta por Kristeva, pero restringe su uso a la presencia explícita de un texto en otro por medio de citas, plagios o alusiones; en cambio, acuña el término *transtextualidad* para referirse a la trascendencia del texto; es decir, a todo aquello que provoca su relación, manifiesta o secreta, con otros textos (7). Este concepto general engloba, además, lo que denomina *paratextualidad* –los componentes del escrito como el título, el prefacio, los avisos, las notas, las ilustraciones, etc.– (10); la *metatextualidad* –considerando un texto como el comentario de otro– (11); la *architextualidad* –los vínculos entre textos del mismo género literario– (12) y la *hipertextualidad*: la relación que un texto B mantiene con un texto A –denominados *hipertexto* e *hipotexto* respectivamente por Genette– siempre y cuando no se trate de un comentario (13).

De manera paralela, en los años setenta Hans Robert Jauss había elaborado la teoría de la *recepción* que, inspirándose en los estudios de Hans-Georg Gadamer en *Wahrheit und Methode* (1960) y Ulrich Weisstein en *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1968), se propone sustituir la historia literaria tradicional de autores y textos por una concebida a partir del diálogo entre las obras y los receptores. En otras palabras, Jauss sugiere que el sujeto presente descubre la respuesta implícita contenida en un texto anterior y la percibe como el punto de partida de una nueva creación, que será recibida posteriormente por otros lectores. Por ello, con el fin de

sistematizar la cadena de recepciones de un texto y poder compararla con las recepciones sucesivas, propone elaborar un *horizonte de expectativas* (1972). En torno a estos postulados se creó la Escuela de Konstanz, que alberga a otro de los grandes teóricos de la recepción, Wolfgang Iser, y a sus continuadores. En definitiva, contrariamente al estudio de la influencia, la teoría de la recepción hace hincapié en la actividad de quien recibe, puesto que considera el acto de recibir como un suceso activo (Chevrel, 1989: 180).

Aunque en el origen de estas corrientes se encuentra la discordia con otras escuelas, algunos investigadores posteriores han sabido combinar los diferentes acercamientos. Así, Francis Goyet plantea en 1987 que la problemática de la transtextualidad debe ser desdoblada, por un lado, en teoría de la escritura –textos que se originan por derivación de otros– y, por otro, en teoría de la lectura –textos que reenvían al lector a otros previos–. En la misma línea, Francisco Quintana Docio enfoca desde el ámbito de la recepción la propuesta de Genette, diferenciando entre los “textos que derivan de otros en su proceso de creación, pero que *no dependen semánticamente* de ellos, es decir, no remiten a ellos en la lectura para ser comprendidos en plenitud” (1990: 180), aquellos “textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpséstica en función de otros previos es necesaria para adquirir un sentido” (1990: 181) y los “textos derivados cuya lectura palimpséstica es más o menos *pertinente* y plausible [...] para reconocer, no perder o para incrementar suplementariamente significaciones enriquecedoras en la recepción de un texto” (1990: 181).

Asimismo, Pierre Brunel, Claude Pichois y André-Michel Rousseau proponen un enfoque mixto, definiendo la influencia como “le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire naître une autre” (1983: 53), lo cual apunta tanto al autor como al receptor, susceptible de convertirse en nuevo escritor. En este estudio, atribuyen a la influencia características cualitativas –por oposición al carácter cuantitativo del éxito de una obra: el número de ediciones, traducciones, adaptaciones y demás del texto original–, pues consideran que la “energía literaria” puede sembrar creatividad en el lector, o estar este incapacitado para recibirla (1983: 51); asimismo, diferencian entre *influencia aceptada* e *influencia buscada*, siendo la primera fruto del *input* del escritor y la segunda de un acto deliberado (1983: 54). Por otra parte, la influencia también puede ser *rechazada*, en busca de la originalidad y la autonomía,

como defiende Harold Bloom en 1973; según el investigador estadounidense, el escritor se siente angustiado e impotente frente a la sospecha de que todo ha sido ya creado y su papel solo puede ser el de discípulo deudor de lo anterior (5-6), por lo que procurará desviarse de sus predecesores llevando a cabo una “interpretación desatinada”:

Poetic Influence [...] always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist (30).

Desde los años noventa, Michel Espagne y sus seguidores se proponen reinterpretar la circulación de elementos culturales a partir del concepto de *transferencia cultural*; es decir, enfocando el desplazamiento no como el traslado de elementos de un contexto a otro, sino como un proceso de metamorfosis en función de las necesidades de la estructura receptora (Espagne, 2013) puesto que, según Espagne: “les besoins spécifiques du système d’accueil opèrent une sélection: ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures” (1999: 286). De esta manera, el desplazamiento nunca opera sobre dos espacios culturales distintos homogéneos, ya que cada uno de ellos es el resultado de sucesivas circulaciones anteriores. Así, sin privilegiar el estudio de la influencia ni el de la recepción, “les travaux sur les transferts culturels n’insistent pas tant sur le fait d’une importation que sur les enjeux qu’elle masque, les stratégies qui la motivent et les concurrences qu’elle suscite” (Joyeux-Prunel, 2003: 153).

Dicho esto, cabe destacar que una de las críticas que ha recibido frecuentemente el análisis de influencias en literatura recae sobre el aspecto inabarcable de la exploración de las *fuentes* de un escritor; es decir, del amago del investigador por restablecer un abanico de lecturas previas al acto de escritura de determinado autor que, a su vez, es el fruto de futuros influjos en cadena. En el extremo opuesto, se ha criticado la aplicación del concepto de influencia al estudio de semejanzas entre obras que no presentan relación causal, cuya *analogía* suele ser el

resultado de afinidades, como plantea el volumen *Eos: An Enquiry Into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry* de 1965.

Teniendo en cuenta todas esas discusiones teóricas del concepto de “influencia”, mi investigación se centrará en Guillermo Cabrera Infante, principalmente, desde la teoría de la recepción; considerando, por lo tanto, el acto de recibir como un suceso activo desde el que el escritor conforma su poética. Asimismo, basándome en el estudio de Block, dedicaré especial atención a los rasgos similares que fluyen de texto a texto y no entre autores. En este contexto, el análisis en profundidad tanto de los hipotextos francófonos como de los hipertextos cabrerianos será esencial para desentrañar sus semejanzas. Por lo tanto, cuando en esta tesis se emplee el sustantivo *influencia* no se hará referencia a la causalidad positivista, sino al término matizado por Brunel, Pichois y Rousseau que, con una connotación de “energía literaria”, puede sugerir al receptor el inicio de una nueva creación.

Sin desatender el influjo anglófono en la obra de Cabrera Infante tan estudiado por la crítica y con pretensiones de superar este encasillamiento, se partirá de la noción de *transferencia cultural* que, como se ha señalado, rechaza la idea de homogeneidad de los diferentes espacios culturales. Así, será necesario observar el entramado de interconexiones, en primer lugar, en el ámbito del juego en literatura y, en segundo lugar, en los vínculos entre el elemento lúdico de los patafísicos y oulipianos, y el de los escritores anglófonos admirados por el autor.

La siguiente etapa consistirá en descartar que la relación de similitud observada entre la obra de Cabrera Infante y estas corrientes francesas sea simple analogía provocada por afinidades comunes. Para ello, habrá que demostrar, en un primer momento, el acceso desde la Habana postrevolucionaria a los textos francófonos contemporáneos y el éxito de estos en los círculos literarios frecuentados por el autor. De igual manera, convendrá indagar en la razón por la que la ‘Patafísica viaja a La Habana.

Puesto que la segunda y la tercera fase de escritura de Cabrera Infante se desarrollan en Bruselas y Londres respectivamente, donde es obvio el acceso a los libros, el foco de estudio se centrará únicamente en el interés del autor por la obra de oulipianos y patafísicos. Así, el propio testimonio del escritor acerca del hábil manejo de lo lúdico de algunos de estos autores unido a las valiosas declaraciones de Miriam Gómez, su viuda, recogidas en la entrevista que adjunto en anexo, servirán de punto

de partida de este análisis. Asimismo, añadiré un segundo apéndice con la nómina de los libros encontrados en la amplia biblioteca personal de Cabrera Infante, tanto escritos de autores francófonos como trabajos de investigación acerca de la obra de estos. Soy consciente del carácter complementario de este aporte que, si bien da cuenta de la gran colección de este tipo de lecturas presente en casa del autor –desde clásicos de la literatura hasta una gran cantidad de representantes de los movimientos más lúdicos del siglo XX–, no certifica que cada uno de esos libros haya sido elegido y adquirido por su propietario, pudiendo tratarse de regalos, leídos o no –aunque muchos de estos libros están anotados a lápiz; de igual manera, el acceso a las lecturas que Cabrera Infante pudiera haber realizado en bibliotecas o gracias al préstamo de conocidos rebosa los límites de la problemática de este trabajo.

Cabe destacar que el foco de interés de esta tesis se centra, en su mayor parte, en el análisis de los rasgos patafísicos y oulipianos reconocibles en los textos de Guillermo Cabrera Infante, por lo que se examinarán los diferentes aspectos de la transtextualidad, haciendo especial hincapié en las relaciones hipertextuales. Apelando al concepto de transferencia cultural, plantearé el influjo literario como un proceso de metamorfosis, a través del cual el escritor cubano modela lo anterior en función de sus necesidades y de su propia voluntad creativa.

En efecto, a lo largo del periodo de investigación, a la vez que esclarecía la naturaleza de estas similitudes, descubría que lo que yo creía puro juego escondía una profunda desazón existencial. No se trataba, entonces, de analizar únicamente la retórica de Cabrera Infante, sino de indagar en el malestar subyacente a la misma, delineando su particular construcción del *game* como proyecto existencial y las razones que lo motivaron a recurrir a las técnicas de composición de los escritores de tendencias patafísica y oulipiana para lograr sus objetivos.

Semejante indagación me pareció especialmente necesaria al leer los textos de referencia sobre la obra de Cabrera Infante que hasta entonces se habían publicado (cf. Isabel Álvarez-Borland, 1980 y 1982; Ricardo Baixeras Borrell, 2010; Kenneth E. Hall, 1989; Jacobo Machover, 1996; Ardis Nelson, 1983; Rosa María Pereda, 1978; Julio Ortega et al., 1974; Raymond L. Souza, 1988), así como las compilaciones monográficas sobre el autor (dirigidas por Humberto López Cruz, 2009; Ardis Nelson, 1999; Victorino Polo García, 1998 y 2001), pues observaba que no se le había analizado con la amplitud necesaria, ya que prácticamente todos los estudios se habían

centrado en *Tres tristes tigres* (1967), abordando esporádicamente *La Habana para un infante difunto* (1979) y mencionando de manera tangencial un texto absolutamente capital para reconocer la poética de Cabrera Infante como *Exorcismos de esti(l)o* (1976).

Además, la mayoría de las investigaciones que analizaban el valor del juego giraban en torno a su voluntad escapista, bien como pura evasión (cf. Álvarez-Borland, 1980; Polo García, 1993) bien como resultado del deseo de mostrar la realidad de forma distinta (cf. Stephanie Merrim, 1985). Otros críticos habían visto en *Tres tristes tigres* (1967) una denuncia encubierta del régimen castrista, por lo que contraargumentaban las teorías anteriores sobre el escapismo (cf. Françoise Moulin-Civil, 1995; Erin Laureano, 2007). Solo en estos últimos años algunos teóricos se han separado del cliché del escapismo en torno a lo lúdico y han elaborado nuevas teorías en relación al valor de su juego. Es el caso de Hammerschmidt (2015), que examina *Tres tristes tigres* (1967) a la luz del término *eco-logía*, empleado para explicar el amago de representación de lo ausente a través de lo lúdico en un ejercicio en el que Cabrera Infante intenta recuperar la identidad cubana.

En la misma línea, unos pocos investigadores se han alejado del análisis de su primera novela para centrarse en otros títulos. Es el caso de Omar Granados (2012) – interesado por algunos de sus textos posteriores y su proceso de reescritura–, Mercedes Kutasy (2016) –que describe el juego implícito en *Exorcismos de esti(l)o* (1976) como ejercicio reflexivo sobre variaciones lingüísticas y conceptuales– o el conjunto de profesores reunidos por Hammerschmidt (2017) en un volumen que pretende sobrepasar el constante estudio de *Tres tristes tigres* (1967).

Por lo tanto, esta tesis, dedicada al análisis de *Exorcismos de esti(l)o* (1976), *La Habana para un infante difunto* (1979), y las publicaciones póstumas de Cabrera Infante *La ninfa inconstante* (2008), *Cuerpos Divinos* (2010) y *Mapa dibujado por un espía* (2013), tiene la ambición de reformular muchos de los presupuestos aplicados al aspecto lúdico de la obra del autor. Así, será necesario analizar las razones circunstanciales y biográficas del malestar del autor que, tras el desconcierto provocado por los primeros años de gobierno subsiguiente a la revolución cubana, va en aumento, provocando en él reacciones públicas que lo relegan paulatinamente al ostracismo y lo llevan finalmente al exilio.

De este modo, esta tesis doctoral se dividirá en dos grandes bloques, que conjugan el acercamiento a las teorías sobre el juego con el análisis específico de las obras menos comentadas del autor. En el primer bloque se realizará una amplia revisión de las teorías acerca de la finalidad de la actividad lúdica, sus características y particularidades, para comentar posteriormente su presencia en el texto literario. Con idea de profundizar en la filiación estética de la creación comentada, procuraré poner de relieve, con una vasta perspectiva diacrónica, las constantes más significativas del juego literario, para centrarme finalmente en el estudio de la ‘Patafísica y el OuLiPo, movimientos que, apunto como hipótesis de trabajo, se encuentran en la base de la obra lúdica de Cabrera Infante.

De manera más precisa, en el primer capítulo comenzaré realizando una recensión actualizada de las principales aportaciones proporcionadas por los estudios capitales sobre la esencia del juego, recurriendo metodológicamente a disciplinas tan diversas como la psicocrítica, la mitocrítica, la teoría de los juegos, la literatura comparada, la filosofía del lenguaje, la semiótica y los estudios espaciales. Se hará especial hincapié, por su profundidad e interdisciplinariedad, en las obras cumbre del siglo XX acerca de la teoría del juego; esto es, *Homo ludens* (1938) de Huizinga, *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige* (1967) de Caillois, *Le jeu du jeu* (1980) de Jean Duvignaud, e *In Palamedes’ Shadow. Explorations in Play, Game, & Narrative Theory* (1990) de Robert Rawdon Wilson.

Se harán dialogar estos textos para delinear las características de la naturaleza del juego, prestando especial atención a su *estructura*, su *utilidad*, sus *coordenadas espaciotemporales* y su *esencia*; asimismo, se argumentará el vínculo que el juego mantiene con el *rito*. Además, se recapitularán los diferentes aportes sobre la esencia de las actividades lúdicas, haciendo hincapié en los términos *paidia* y *ludus*, acuñados por Caillois para marcar los dos extremos de la escala en la que situar los juegos: ‘el impulso lúdico espontáneo’, por un lado, y ‘las reglas a las que este puede someterse’, por otro. De igual manera, se plasmarán las características que Donald Winnicott asocia con el *game* –‘*ludus* poseedor tanto de unas coordenadas espaciotemporales propias, como de ganadores y perdedores’– y *play*, ‘actividad lúdica caracterizada por poseer normas modulables a lo largo de la partida’ como, por ejemplo, los juegos de rol.

En el segundo capítulo, se examinará la forma en que los escritores lúdicos transgreden los preceptos lingüísticos, buscando crear una sublengua propia; asimismo, se indagará en las pautas y normas de actuación que convierten el texto literario en *game*, término utilizado por Wilson para referirse al juego en literatura (1990). Más concretamente, se observarán los límites del impulso lúdico, el papel del jugador y la capacidad del juego literario para ser transferido a otro escrito. Para apoyar el análisis con ejemplos concretos, se analizarán textos de autores como Alfonso Reyes, Julio Cortázar y Óscar de la Borbolla, entre otros.

El tercer capítulo se propone resaltar las corrientes literarias lúdicas que mayor influencia –tal como he precisado esta noción– han ejercido en la poética de Cabrera Infante, por lo que se prestará especial atención a las tradiciones hispanófona, anglófona y francófona desde los siglos XVI y XVII hasta la muerte del autor. No obstante, los juegos lingüísticos ya encontraban su lugar en la literatura grecorromana, como demuestran las siguientes obras cumbre recogidas en la bibliografía: *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario* (1991) de Rafael de Cózar; *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* (2000) de Màrius Serra; *ANTIQUAE LECTIONES: El legado clásico desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa* (2005) coordinado por Juan Signes Codoñer, entre otros; y el reciente *Tradición clásica y literatura española e hispanoamericana* (2016), de M^a Ángeles Díez Coronado y Jorge Fernández López. Por otro lado, he optado por incluir las nuevas tecnologías en esta panorámica puesto que, aunque Cabrera Infante no bebiera de ellas, dan cuenta tanto de la vigencia como de la actualización del juego literario en nuestros días.

Si bien la crítica ha subrayado la influencia de Laurence Sterne, Lewis Carroll y James Joyce en la obra del escritor cubano, ha desatendido la vertiente francófona que, aunque menos evidente, es incuestionable. Consecuentemente, será necesario dedicar los capítulos cuarto y quinto a detallar los elementos patafísicos y oulipianos reconocibles en los textos que estudiaré en la segunda parte de esta tesis.

Con este fin, en el capítulo enfocado en el estudio de la ‘Patafísica especificaré la filosofía que se encuentra detrás del concepto acuñado por Alfred Jarry y recuperado a mediados del siglo XX con la creación del Collège de ‘Pataphysique. Para identificar los rasgos de los que participa Cabrera Infante, la exposición se apoyará con numerosos ejemplos de textos de patafísicos francófonos como Roger

Shattuck, René Daumal, Boris Vian, Ruy Launoir, Henri Bordillon, Dr. Sandomir, Jean Ferry, Max Ernst y Pascal Pia entre otros. Asimismo, será de gran importancia observar los juegos lingüísticos de los dramaturgos del Teatro del Absurdo tan admirados por Cabrera Infante que, en su mayoría, dan a conocer sus textos gracias a las publicaciones del Collège de ‘Pataphysique.

Como he anunciado, el último capítulo de la primera parte se centrará en el OuLiPo pues, aunque el taller de literatura potencial se desprende tempranamente del Collège de ‘Pataphysique, no hay duda de que en la base mantienen una filosofía común. Con el fin de inquirir en la presencia del OuLiPo en Cabrera Infante, será necesario dilucidar los diferentes aspectos de la *contrainte*, fundamento de la creación lúdica del taller oulipiano, así como detallar su funcionamiento y finalidad. Para ello, esta exposición será ilustrada con textos principalmente de Raymond Queneau, a quien Cabrera Infante celebra en *Exorcismos de esti(l)o*, pero también de François Le Lionnais, Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Stanley Chapman, Paul Braffort, Paul Fournel, Jacques Roubaud, Jean Lescure, Italo Calvino, Georges Perec y Marcel Bénabou, entre otros. Asimismo, para el estudio de los libros de Cabrera Infante propuestos en la segunda parte de la investigación, será esencial indagar en las nociones matemáticas que los miembros del OuLiPo aplican a la literatura pues, para estos autores, juego y aritmética son inextricables.

El segundo bloque de la investigación se centrará en el análisis de la obra de Cabrera Infante indagando, en un primer momento, en el origen y en la finalidad del juego en sus textos. Así, se hará hincapié en el contexto histórico y personal del autor, que lo lleva a huir de Cuba y hecho que explica que estas páginas recalquen el papel que originariamente tuvo su biografía en la plasmación de su juego textual. Posteriormente, se indagará en las tendencias anglófila y francófila en los cimientos del *game* de Cabrera Infante pues, como veremos, aunque también se nutre de la corriente lúdica hispanófila –con la influencia de autores de la talla de Cervantes, Quevedo y Gómez de la Serna–, él renegó de su pertenencia a esta tradición. Por lo tanto, este capítulo se propone responder al modo en que la literatura francófona más innovadora llega al cubano, así como establecer sus vínculos con los preceptos patafísicos y oulipianos.

El segundo capítulo abordará *Exorcismos de esti(l)o* (1976) que, según su propio autor, había sido mal comprendido y muy poco estudiado por la crítica hasta

nuestros días a pesar de tratarse de un texto capital de la poética cabreriana. Por su parte, el capítulo dedicado a *La Habana para un infante difunto* (1979) se encargará de escudriñar las coordenadas espaciotemporales patafísicas de la novela, así como se subrayarán las particularidades de su lenguaje, su poética del exceso, su empleo del choteo y su construcción del *game* oulipiano. La última sección, dedicada a la obra póstuma cabreriana, se centrará en el juego de reescritura de la ciudad de La Habana presente en *La ninfa inconstante* (2008), *Cuerpos divinos* (2010) y *Mapa dibujado por un espía* (2013).

Teniendo en cuenta que “toute «mise en jeu» suppose une part de non-jeu préalable: l'accord sur le contrat, l'assimilation des règles surtout, parfois fastidieuse” (Picard, 1986: 45), resuelto lo dicho y deseando que esta tesis comparta con la actividad lúdica su atractivo, ¡que empiece el juego!