



La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante

Carmen Ruiz Barrionuevo

Universidad de Salamanca

Las primeras colaboraciones de Guillermo Cabrera Infante aparecen publicadas en varias revistas de la época como *Bohemia* -cuya dilatada publicación se remonta a 1910-, y *Carteles* (1919-1960), pero también publica esporádicamente en la revista *Ciclón* (1955-57; 1959) que, disidente de *Orígenes* (1944-1956) y dirigida por José Rodríguez Feo, estaba sustentada por las ideas estéticas de uno de los más grandes narradores y dramaturgos del momento, Virgilio Piñera. Es en *Ciclón* donde Cabrera Infante encuentra una coincidencia con sus opiniones críticas acerca de la literatura cubana, actitud que venía representada por el provocador logotipo del *Ciclón* que barría el mundo en su cubierta, y sobre todo se encarnaba en la actitud beligerante de Virgilio Piñera quien en su conferencia «Cuba y la literatura» celebrada el 27 de febrero de 1955 en el Lyceum de La Habana negaba la existencia de una literatura en la isla, excepto en la opinión de los manuales al uso, donde se argumenta que tenemos «una literatura gigantesca, sobrehumana»⁽⁹³⁸⁾. Publicada en la revista, marcó claramente la pauta orientativa de la crítica, y así frente a los entusiasmos valorativos de los origenistas, *Ciclón* siempre juzgó que la crítica exigía una independencia total de juicio y no se contuvo ante los valores consagrados; además rechazaba, ejemplificándolo en la actitud de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1958), la práctica de una poesía y de un ensayo evasionistas, que implicaban el desconocimiento [556] de la realidad profunda de la isla al proyectarse hacia lo mítico y metafísico, con un peligroso deslizamiento hacia un pesimismo conservador en su visión de lo histórico. Es evidente que en *Ciclón* ya se percibía el cambio generacional que con la llegada de la Revolución, marcó al famoso suplemento *Lunes de Revolución* (1959-1961), del que Cabrera

Infante fue fundador y una de las figuras más activas, y desde la que se atacó sin piedad a *Orígenes* porque representaba ese mundo burgués contrario al presente que marcaba la historia. Puede concluirse que *Lunes*, aunque irritara a los comunistas más militantes, fue derivación del espíritu de *Ciclón* y de las posiciones antagónicas frente a los origenistas lezamianos.

Pero la iconoclastia de estas últimas revistas es asumida en *Tres tristes tigres* (1967) de otra manera, por medio de la parodia y sobre todo mediante la reescritura. Ello es muy perceptible en uno de los apartados más curiosos y controvertidos que ocupa un lugar central en la obra: «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después -o antes»⁽⁹³⁹⁾, que ha merecido un interés desigual por parte de la crítica; son varios los autores que se limitan a dar constancia de su existencia, comentando a veces su intencionalidad o describiendo brevemente su contenido⁽⁹⁴⁰⁾, incluso -y esto parece bastante sorprendente- se ha llegado a interpretar de manera accesoria en relación con la estructura de la novela⁽⁹⁴¹⁾. Sin embargo creemos que resulta muy claro que constituye un episodio altamente significativo para la comprensión total del texto y para entender ese mundo escritural que Cabrera Infante erige -y destruye- en *Tres tristes tigres*. Recordemos que tales intencionadas parodias han sido relatadas por Bustrófedon, y que en su origen no tuvieron una apoyatura escrita; grabación de grabación, llegaron a la posteridad mediante una doble reproducción realizada por Arsenio y posteriormente por Códac (págs. 223-224). El sentido de la inclusión de este contradictorio ejercicio literario de Bustrófedon -pues siempre se negó a la letra escrita- puede presentar varios propósitos: la crítica y desmitificación de los autores y de los temas solemnes y consagrados de la literatura cubana, así como del carácter intocable de los mismos, pero también, y ello puede ser menos perceptible, el establecimiento de un orden de valoración personal entre los autores parodiados, para cuyo propósito utiliza un tema históricamente conflictivo del comunismo soviético, el trágico asesinato de Trotski, -que de paso además, hace referencia [557] a su propia biografía personal, pues el propio autor ha desvelado el «trotskismo original» que mantuvo en los años previos a la Revolución⁽⁹⁴²⁾. Pero por otro lado se cumple en este apartado uno de los propósitos fundamentales de la obra, el juego intertextual sobre el lenguaje con fines paródicos como un ejercicio de traición que subyace en toda literatura⁽⁹⁴³⁾, valiéndose para ello de los autores parodiados, a los que se les atribuye un texto falso, con lo que se evidencia la retórica vacua de la literatura cubana: es así como Bustrófedon denuncia la falsedad traicionera de los autores más serios, traicionándolos al sustituirlos doblemente, mediante la escritura y contando un argumento ajeno a sus obras, la muerte real que también incluyó traición -en Coyoacán, México, el 20 de agosto de 1940-, de un traidor a la causa soviética, autor también de *La revolución traicionada* (1937), pero esta vez en la vida real: León Davidovich, Trotski, (1879-1940), cuyo verdadero apellido era Bronstein, asesinado por Ramón Mercader bajo el supuesto nombre de Jacques Mornard. Porque en

«La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después -o antes», como en el resto de la novela *Tres tristes tigres* la traición lo encubre todo: vida, literatura y lenguaje son traicionados. En consecuencia, duplicidades, datos escondidos, o espejeos múltiples asoman no sólo en la escritura sino en las referencias mismas que se utilizan. Y ello conforma precisamente la esencia de la obra neobarroca⁽⁹⁴⁴⁾ que define a este título de Cabrera Infante pues en ella se realiza un juego intertextual sobre el lenguaje con fines paródicos, se prodiga la sustitución en aras de la artificialización, y se ejercen sobre él los efectos de la proliferación y de la condensación de los términos.

Pero lo que fundamentalmente nos interesa al fijarnos en el apartado citado, es observar no sólo su funcionalidad en relación con toda la obra, y con las opiniones del propio Cabrera Infante, -para lo cual nos es de inestimable ayuda la recopilación de sus ensayos biográficos, *Vidas para leerlas* (1998)⁽⁹⁴⁵⁾-, sino cómo se cumplen también los rasgos de la obra neobarroca, el uso de los procedimientos característicos de la parodia con la consecuencia de la «lectura en filigrana»⁽⁹⁴⁶⁾, de otro texto subyacente sobre el que se ejerce la «carnavalización» que implica toda parodia y el inmediato espejeo de las múltiples voces. [558] Ello incide en la lectura paródica de la literatura cubana pues los siete autores parodiados lo son en un orden y en distinta manera, desde la postura simplemente lúdica hasta las que entrañan referencias maliciosas a sus obras y pensamiento. Hay una intencionalidad en el orden de enumeración, -José Martí (1853-1895); José Lezama Lima (1910-1976); Virgilio Piñera (1912-1978); Lydia Cabrera (1900-1991); Lino Novás Calvo (1905-1983); Alejo Carpentier (1904-1980) y Nicolás Guillén (1902-1989)- que coincide con las valoraciones realizadas por los personajes de la novela y por el propio Cabrera Infante, por lo que se puede sospechar un orden descendente respecto a la importancia que a estos autores adjudica dentro del panorama literario del momento.

El lugar inicial del recorrido lo ocupa José Martí y el final Nicolás Guillén, y sin embargo la parodia del primero a pesar de la importancia indiscutible para la historia y la literatura cubana -es sabido que ha llegado a convertirse en principal referencia de la Revolución- no resulta menos desmitificadora. La cita y la reminiscencia, dos de los más importantes procedimientos paródicos neobarrocos, son los que Cabrera Infante emplea hasta la saciedad en sus parodias, de la que es buen ejemplo ésta que dedica a Martí. Por medio de la cita incluye textos directos del autor, por medio de la reminiscencia hace aflorar el característico estilo martiano, la sintaxis de periodo largo y ramificado, entreverado por alguna frase corta y condensada. «Los hachacitos de rosa» (págs. 227-228) es una cita reminiscente de otro título, conocido por todo cubano desde la niñez: «Los zapaticos de rosa», cuento en verso incluido en *La Edad de Oro* en el número de septiembre de 1889⁽⁹⁴⁷⁾. La cita presenta un propósito abiertamente negativo porque con ello se resalta la cursilería

sentimental del poema al convertir los «zapaticos» de color rosa en «hachacitos», es decir «golpecitos de hacha» del mismo color; la maldad de la sinestesia se puede captar plenamente al superponer los dos elementos, el texto martiano que actúa como hipotexto, y el suceso real que más adelante se desarrolla al describir el arma homicida mediante una serie de alusiones a diferentes armas blancas: «pujavante alevoso», «azuela magnicida», «punza», «acerada alabarda». Pero el uso del procedimiento se afianza con el referente de otro texto de Martí muy conocido también por todos los cubanos, el comienzo de «Tres héroes», extraído de nuevo de *La Edad de Oro* (julio de 1889)⁽⁹⁴⁸⁾, donde se explica a los niños la vida de los tres libertadores de América: Bolívar, Hidalgo y San Martín. El texto de Cabrera Infante resulta irónicamente desmitificador porque rebaja con ostentación la solemnidad del comienzo del artículo martiano: «Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba adonde estaba la estatua de Bolívar»⁽⁹⁴⁹⁾. Es decir, que los sujetos de la historia, Bolívar y el ilustre viajero, se convierten en Trotski y su asesino Ramón Mercader: [559]

Cuentan que el desconocido no preguntó dónde se comía o se bebía, sino dónde estaba la casa amurallada y sin quitarse de arriba el polvo del camino, se dirigió a su destinación, que era el último refugio de León Hijo-de-David Bronstein.

Y desde luego la idea noble, aunque en exceso retórica, del comienzo del artículo martiano se reduce a polvo literario. El resto de la parodia desarrolla el estilo del libertador cubano haciendo uso de la reminiscencia en el estilo apositivo y en la característica adjetivación, todo al servicio de un argumento: enfatizar la traición de «este torcido Jacobo Mornard», pues dada la rectitud moral de la que siempre hizo gala Martí, el uso de este estilo retórico para resaltar ese acto repugnante, evidencia lo desajustado de esa literatura que usa los mismos procedimientos retóricos para cualquier argumento, uniformidad en la que es justo reconocer que cayó Martí. Pero lo que aquí se pone en solfa no es toda la obra de Martí, sino cierta ceguera admirativa; ni siquiera tal actitud paródica busca entorpecer la veneración que el autor le ha profesado desde niño, tal y como se demuestra en su prólogo a los *Diarios* martianos⁽⁹⁵⁰⁾, sino ese estilo literario, y esa irreflexiva adoración que hasta en sus vicios ha sido promovida por la Revolución cubana.

Sin embargo nadie puede negar a Martí el lugar primordial en la literatura insular, como para Cabrera Infante tampoco es discutible que el segundo lugar le corresponde a José Lezama Lima, al que dedica una breve parodia en la que hace un uso casi exclusivo de la reminiscencia. Se pretende reproducir el estilo del autor, respetado y admirado, aunque denostado por la disidente revista *Ciclón* y por los componentes de *Lunes de Revolución* -entre los que se encontraba Cabrera Infante-, pero al que tampoco se discute su importancia,

aunque se deje traslucir un tono algo hiriente, humorístico, aunque real, al remedar el famoso descuido lezamesco a la hora de transcribir los nombres propios. El título de «Nuncupatoria de un cruzado» (página 229) es cita connotativa del poema «Nuncupatoria de entrecruzados» perteneciente a *Dador* (1960); y como una carta o escrito *nuncupatorio* es aquel en que se dedica una obra o en el que se nombra o instituye a alguien como heredero, por eso el breve texto de Cabrera Infante adopta la forma de carta o informe periodístico en la que se expone el suceso del asesinato de Trotski. El estilo de Lezama resulta parodiado en su característico *horror vacui*, en la utilización de determinados términos barroquizantes que incluyen sus sorprendentes derivaciones adjetivales, términos extranjeros imprecisos o frases en espiral o en el especial erotismo del lenguaje; no falta sin embargo alguna referencia más específica como la que se hace al poema de Lezama «San Juan de Patmos ante la Puerta Latina» (*Enemigo rumor*, 1941) en el que los versos «el óleo hirviendo / penetraba en su cuerpo como una concha pintada» son degradados a una referencia claramente sexual que combina con referencias a *Cien años de soledad* y al capítulo VIII de *Paradiso*: [560]

como otro Juan de Panonia que advirtiera la intrusión violenta de los argumentos de otro Aureliano en su intimidad teológica, espetó: «Me siento como un poseso penetrado por un hacha suave».

Es evidente también que, según su opinión, el tercer lugar entre los grandes le corresponde a Virgilio Piñera al que Cabrera Infante admiró y con el que mantuvo intensa relación, de ello es prueba su ensayo «Vidas para leerlas»⁽⁹⁵¹⁾ en el que traza las biografías paralelas y entrelazadas de este autor y de Lezama Lima. Algunas referencias de este ensayo son indispensables para entender el sentido de la parodia pues en ella se alude con algún sarcasmo a la represión literaria practicada por la Revolución. Además la vida siempre traicionada de Piñera se trasluce en un texto lleno de alusiones y de reminiscencias a su época de origenista, a sus amigos Antón Arrufat y José Triana, y a la posterior persecución política por su homosexualidad. Por ello no extraña la connotación del título de la parodia, «Tarde de los asesinos», a una obra dramática de José Triana, *La noche de los asesinos*, premiada por la Casa de las Américas en 1965 y que en el fondo representa el comienzo de esa cadena persecutoria que luego incidirá en Antón Arrufat y en los problemas surgidos con *Los siete contra Tebas* (1968), punto de partida del famoso Caso Padilla⁽⁹⁵²⁾. Algunas alusiones del texto, aunque algo crípticas, pueden entenderse si revisamos «Antón se va a la guerra» aparecido en la revista *Verde Olivo* bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila, por lo que el texto cumple una doble función, la paródica, en la reproducción reminiscente de su estilo descuidado pero vivo y directo, y la denuncia de una situación política y social⁽⁹⁵³⁾. Es decir que con la parodia de Piñera observamos cuánto tienen estos textos de provocación y traición pero también de valoración justiciera y admirativa. Por eso hay que leer el texto que viene a continuación, el dedicado

a Lydia Cabrera, inserto dentro de la misma pauta y dentro de la valoración que Cabrera Infante emite en otro lugar acerca de la autora: «Lydia se hizo la más grande escritora cubana del siglo. Ella inventó por sí sola lo que yo he llamado antropoesía, mezcla de antropología y poesía con que ella recobró las leyendas hechas religión traídas con la esclavitud a Cuba»⁽⁹⁵⁴⁾. No obstante esta excelente opinión, en el texto incluido en la novela se hace uso de la cita, nuevamente como procedimiento de traición, en la parodia de su estilo. El título, «El indisime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua» (págs. 235-237), es otra vez una invención paródica en la que reúne referencias al neófito (*indisime*) a Cuba, a Moscú, y [561] a los bolcheviques utilizando otro de los procedimientos neobarrocos: la condensación semántica y fónica. También en el desarrollo de la parodia se introducen con algunas variaciones carnavalescas, términos afrocubanos más o menos fieles y algunos párrafos de la presentación de *El Monte* (1954)⁽⁹⁵⁵⁾ para desarrollar la anécdota contada de forma grotesca y deformadora. La escritura de nuevo queda en entredicho en su función comunicativa ya que incluso el canto litúrgico y el glosario final no consisten más que en un espejo de los términos de lo que puede considerarse un caligrama fonético. Pero al mismo tiempo no puede discutirse el homenaje que se rinde a la autora tan sólo por el hecho de convertirla en objeto de la misma parodia.

Menores citas, pero mayores reminiscencias presentan las tres parodias restantes de Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier, y Nicolás Guillén. El primero aparece mediante el título de «¡Trínquenme ahí a Mornard!» (págs. 238-240) que es una cita caricaturesca de un cuento del autor, «¡Trínquenme ahí a ese hombre!»⁽⁹⁵⁶⁾, del que se aprovecha no sólo el título sino algunas de las exclamaciones iniciales; pero lo que viene a continuación resulta ser la reminiscencia paródica del estilo de Novás Calvo para la que usa tanto sus colecciones de relatos como la referencia a sus traducciones de Faulkner, autor que tradujo y difundió, y de cuyo estilo y técnicas se deja influenciar. Por eso el texto paródico usa una primera persona monologante que hace referencia al Faulkner de *Mientras agonizo* (1930), autor y título que se citan expresamente al final. Son reminiscencias de su estilo los largos paréntesis que reproducen el pensamiento y la sintaxis, a menudo de frase corta, que reproduce diálogos y pensamientos rápidos. Pero en lo que afecta a la parodia de la literatura cubana hay que leer este texto en relación con dos páginas posteriores de la misma novela (págs. 340-341), en las que se dice que «Toda la demás gente de tu generación no son más que malos lectores de Faulkner y Hemingway y Dos Passos y entre los más adelantaditos del Pobre Scott y Salinger» para continuar la discusión con nombres concretos del panorama cubano entre los cuales apunta enseguida el de Lino Novás Calvo:

-¿Lino? ¡Por favor! Tú no has leído su versión de *El viejo y el Mar*. Hay por lo menos tres errores graves ya en la primera página. Me dio lástima seguir buscándolos. No me gustan las decepciones. Por curiosidad

miré la última página. Allí llega a convertir los leones africanos del recuerdo de Santiago, ¡en «leones marinos»! Es decir, en morsas. Del carajo.

Y sin embargo en la misma conversación se reconoce en medio de la ironía un valor literario de importancia: «pero no olvides que es un precursor en el uso del lenguaje popular», para añadir como aclaración que «Cuando dije traductor lo dije irónicamente, queriendo decir que adaptó muy bien a Faulkner y a Hemingway al español». A pesar de todo ello, la lectura de su ensayo «*La luna nona* de Lino Novás» publicado en 1983 [562] coincidiendo con la muerte del escritor, confirma el aprecio y la buena opinión literaria que Cabrera Infante tiene de él; es aquí donde califica a este último título como «una obra maestra del género» y le concede la primacía en la adaptación de «las técnicas narrativas americanas a una escritura verdaderamente cubana», aparte de considerarlo en esa época su escritor cubano favorito⁽⁹⁵⁷⁾. Esta afirmación y alguna valoración posterior que comenta el gesto resentido de Novás ante la parodia de Cabrera («Lo que Lino creía ver no era siquiera burla: era encomio»)⁽⁹⁵⁸⁾ nos reafirma en la opinión de que estas parodias también incluyeron gestos valorativos y de homenaje desmitificador a escritores que habían conseguido de una u otra manera la aceptación mayoritaria entre el público y la crítica.

Con todo, resulta más que evidente que la figura de Novás Calvo está presentada con mayor simpatía que la que aparece inmediatamente después, la de Alejo Carpentier, del que se emite una opinión radical y francamente burlona y desmitificadora siguiendo ese análisis decreciente de los autores del panorama literario cubano. Su juicio, «Es el último novelista francés, que escribe en español devolviendo la visita de Heredia -dijo Heredia» (pág. 341), se apoya tanto en factores que se presumen políticos como en su estilo literario. Según Rodríguez Monegal «la crítica al estilo nominalista que convierte *El acoso* en una apoteosis del estuco y el cartón piedra, está realizada en forma no sólo brillante sino salvaje»⁽⁹⁵⁹⁾. Es quizá la parodia más trabajada y la más larga (págs. 241-251) en la que no sólo se incide en la técnica de la reminiscencia al plasmar abundantes enumeraciones y el exceso de decorativismo, sino que con cierta malignidad se juega con el efecto paronomástico del título de la obra *El acoso* (1956), para destacar su decadencia literaria: «El ocaso», texto que, según las indicaciones de Cabrera Infante, debe leerse en el tiempo que «dura la audición de la *Pavane pour une infante défunte* a treinta y tres revoluciones por minuto»; además otra nota a pie de página sugiere que para Carpentier el idioma español en que escribe, no importa tanto como la traducción francesa en la que piensa previamente: «Avis au traducteur: Monsieur, vous pouvez traduire le titre 'Chasse au Vieil Homme', S.V.P.-L'Auteur», aclara en nota. Aún más, continuando la acerba sátira se incide en éste y en otro destacado rasgo del estilo carpenteriano: la ausencia de diálogos adjudicando al pensamiento del autor una frase como

ésta: «'Tengo un santo horror a los diálogos' y lo traducía mentalmente al francés para ver qué tal sonaba»⁽⁹⁶⁰⁾. Parece claro que se busca derruir el pedestal literario que Carpentier ocupaba desde el triunfo de la Revolución. Esta animosidad la confirma la lectura de «Carpentier, cubano a la cañona» - también incluido en *Vidas para leerlas*-, en el que denuncia cómo el autor de *El reino de este mundo* falseó su biografía para pasar por originario de Cuba, aunque su cultura, gustos y acento revelaran el descubrimiento final: su nacimiento en Lausana. Sin embargo Cabrera Infante reconoce que *El siglo de las luces* es «un novelón» (aunque confiese no haberla leído), que *Los pasos perdidos* es una «obra maestra», y que *El acoso* es «una de las más perfectas [563] *novellas* en español»⁽⁹⁶¹⁾. En definitiva lo que más le irrita es lo que considera su impostura vital e ideológica.

Pero si Carpentier parece un objeto digno de homenaje paródico, da la impresión de que el último nombre, Nicolás Guillén, aparte de significar el final del recorrido por la literatura cubana, ya pudiera dejar paso, a una especie de disolución humorística, pues se limita a utilizar la burla ideológica y a ejercer el poder sobre los textos haciendo un uso extremo de lo fónico. Con esta actitud coincide el tono general del retrato trazado en «Un poeta de vuelo popular» -también incluido en *Vidas para leerlas*- donde expresa que Nicolás Guillén «nunca llegó a ser el gran poeta a que aspiraba. Pero cuando comenzó, equipado como pocos, parecía que iba a llegar lejos» y que si se lee un poema «de después de su conversión se ve cómo su arte se vuelve artesanía y su poesía deviene propaganda de partido»; aunque casi al final conceda que era «capaz de fundir los metros medievales con un asunto moderno y coloquial, [y] sabía de poesía clásica española como nadie en América, excepto tal vez Rubén Darío»⁽⁹⁶²⁾. Aunque este último elogio pueda tomarse como cortés concesión en el momento de su muerte lo cierto es que se aprovechan para la parodia las referencias a los más famosos poemas y elegías de Nicolás Guillén, «Velorio de Papá Montero», «Elegía a Jacques Roumain» y «Elegía a Jesús Menéndez»⁽⁹⁶³⁾ y su texto paródico «Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Lecumberri)» alcanza a constituirse en una suerte de grotesca y deformadora composición dramática. Pero la tensión paródica va diluyéndose: «¿No habrá otra manera de librarse de ese canalla, traidor, infame, etc., sin disfrazarse ni tener que recitar tales sandeces?» (pág. 255), y más adelante Arsenio Cué grita: «Mierda eso no es Guillén ni un carajo» (pág. 256).

Este juego literario contiene en sí mismo una doble tensión contradictoria, juego, puesta a prueba de un arte verbal que encierra una lúdica seriedad sobre la propia historia literaria cubana; todo acaba convirtiéndose en un espejeo de traiciones en la propia autorreferencia sobre el texto, y lo que empezó siendo una traición al propósito de Bustrófedon, y luego un juego espejeante de traiciones, finaliza en el desvanecimiento del propio procedimiento paródico. De este modo el panorama literario cubano ha ido avanzando de forma

inexorable, mediante la crítica, hacia la disolución. Es evidente que tanto en *Tres tristes tigres* como en la obra de Cabrera Infante se ha ido planteando la necesidad de un nuevo comienzo, una especie de ruptura que no puede dejar de aceptar sin embargo los logros más decisivos de la tradición sobre la que se inserta.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

