



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

---

“ELEGÍA POR JACQUES MORNARD  
(EN EL CIELO DE LECUMBERRI)”.  
SÁTIRA, PARODIA Y CULTURA NACIONAL EN LA NARRACIÓN  
DE NICOLÁS GUILLÉN POR GUILLERMO CABRERA INFANTE.

---

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA  
ANA FERNANDA AGUILAR ALATORRE

ASESOR  
DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

CIUDAD UNIVERSITARIA, AGOSTO DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**Índice:**

Agradecimientos.....ii

Informe del artículo académico.....iii

“Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Lecumberri)”. Sátira, parodia y cultura nacional en la narración de Nicolás Guillén por Guillermo Cabrera Infante.....1

Bibliografía.....43



## **Agradecimientos:**

A todos los hilos que hacen de esta vida y la literatura un mismo tejido de imágenes, sonidos, tiempo y espacio. Y en ese remolino, a la gente que le ha dado color a esta tela que sigue tejiéndose.



## Informe del artículo académico

*Tres tristes tigres*<sup>1</sup> es una de las novelas más estudiadas de los últimos años. Su construcción caótica es desconcertante por momentos y una lectura superficial podría orillarnos a pensar que sus apartados no tienen relación uno con otro. Sin embargo, el libro entero es una parodia, una protesta y una propuesta. *TTT* es una forma de hacer literatura.

Esta novela ha sido objeto de múltiples análisis como una de las más importantes de la literatura cubana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, aun cuando el libro es, como dice Guillermo Cabrera Infante<sup>2</sup>, una gran broma.

Sin embargo, en esta broma encontramos aspectos interesantes para hablar de una forma de escribir diferente, una manera distinta de llevar a cabo el hecho literario. Escribir no es ya sólo el ejercicio de llenar el vacío con imágenes o el lirismo; escribir es, para Cabrera Infante, un juego constante, una interacción entre el autor, el lenguaje y el lector. La literatura deja de ser una expresión de uno sólo para ser el diálogo con todo a su alrededor y con el lector, que se vuelve cómplice de sus innumerables parodias.

En *TTT* las más evidentes son las que se encuentran en la sección titulada “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes”, donde se parodian siete escritores cubanos: José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, en este orden.

Al enfrentarnos por primera vez con este texto, pasar por una experiencia ambigua es casi seguro. Por un lado, sabemos que son narraciones a la manera de otros escritores cubanos y que en algún momento la risa hará su aparición, sin embargo, a menos que tengamos una base de conocimientos sobre la literatura y la cultura cubana, el efecto cómico no aparecerá en su totalidad. Para entender las parodias es necesario poseer ciertos conocimientos e interactuar con este y otros textos, así como con situaciones y personajes de la vida cultural cubana de al menos década y media (1950-1965).

---

<sup>1</sup> En adelante *TTT*

<sup>2</sup> A partir de ahora GCI.

Fue así que del deseo de entender en su totalidad las siete parodias surgió un tema de investigación para una tesis, ya que al saber qué elementos tomó Cabrera Infante para la construcción de sus textos, podría dilucidarse su manera de escribir y su idea de literatura.

A partir de esta inquietud comencé una investigación con el objetivo principal de hacer una lectura anotada de las parodias de *Tres Tristes Tigres* para facilitar su comprensión. Al tener los elementos necesarios para descifrar el mensaje es más sencillo entender las burlas del autor, y por lo tanto convertimos en el “lector informado” que requieren las obras de GCI. Con el análisis del texto se observaría que la literatura de este cubano se alimenta de muchas formas de expresión, tanto “cultas” como populares, escritas y sonoras, así como de su propio panteón de escritores.

La primera parodia analizada, por ser la más política de las siete, fue la dedicada a Nicolás Guillén, cuyos análisis derivaron en más de un trabajo escrito de distintas profundidades, teniendo como objetivo un capítulo de la tesis dedicada al análisis de todas las parodias. A raíz del VII Concurso de Ensayo Latinoamericano para Estudiantes del Colegio de Estudios Latinoamericanos (CELA), tomé la decisión de presentar esta investigación a concurso. Para esto fue necesario adecuar el texto para que se sustentara como un trabajo autónomo y no como parte de una investigación mayor. El resultado fue favorable para el ensayo, sin embargo, fue necesario hacer algunos ajustes para presentarlo como artículo académico para titulación.

Así, el análisis de la parodia dedicada a Guillén se centró en descifrar la crítica política y cultural que contiene para abrir el sentido de un acto de rebeldía en contra de la atmósfera e instituciones culturales, así como del canon literario de la isla a principios de la década del sesenta, cuando surgió el caso *PM* (el cual se explicará en breve), que dio a *TTT* su razón de ser.

La crítica a esta política cultural y artística apunta a una denuncia y venganza por la muerte de su libertad de creación, lo que ayuda a tener una idea más completa de la literatura de Cabrera Infante, a quien se le conoce principalmente en su relación con el cine. De igual manera, el cine así como otras expresiones artísticas forman parte de su obra, haciendo de la literatura un arte en perpetuo movimiento de diálogo y retroalimentación.

En 1961 GCI, director del complemento cultural *Lunes* del periódico *Revolución*, junto con Carlos Franqui, apoyan la transmisión del filme *PM* de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez, una película que retrataba la vida nocturna de La Habana. El filme llegó a las salas de cine, pero su exhibición no fue larga.

El régimen castrista lo consideró un documental antirrevolucionario, pues retrataba algo que no eran ni deberían ser los cubanos, y lo confiscó. Varios artistas protestaron, y lo que siguió fue una serie de pláticas entre los altos mandos del gobierno y los intelectuales para definir la libertad de expresión y la orientación de la producción artística en la isla<sup>3</sup>.

Al final *Lunes* fue cerrado por antirrevolucionario y Cabrera Infante enviado a Bruselas como embajador cultural en una especie de exilio diplomático. A partir de entonces, regresaría una sola vez más a Cuba, para los funerales de su madre. Después, se dedicaría a escribir sobre la isla desde su propia perspectiva. El primer resultado fue *Tres tristes tigres*.

En la sección titulada *La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después - o antes*, se viola un tabú político en la isla, a la vez que se hace un homenaje-burla. Estas parodias dejan ver, en alguna medida, la desilusión de GCI por el régimen implantado en la isla. Para eso, escogió como blanco los textos de escritores protegidos, utilizados y laureados por el régimen, así como a los que se les marginó por completo. Pero un factor común es el papel artístico que cumplieron dentro de una conformación de la identidad nacional.

La dedicada a Nicolás Guillén -“Elegía por Jacques Mornard (en el cielo de Lecumberri)”- fue el objeto del artículo escrito; en ella, la intencionalidad es de una crítica abierta a la afiliación comunista adoptada por el poeta nacional cubano. Para poder descifrarla fue necesario contar con los elementos que permitieran una diferenciación con los textos y aspectos aludidos. Sin ellos, el efecto humorístico no ocurre y la parodia pierde sentido. La elección de autores, textos y estilos parodiados, es en sí misma una postura con respecto a la logósfera que rodea a GCI y al canon que pretende destruir con el juego.

---

<sup>3</sup> Este acontecimiento se conoce como caso *PM*

Para analizar el texto me serví de una teoría de la parodia acuñada por el formalismo ruso (Bajtín), donde hay una idea de la parodia como base de la novela, reformulada posteriormente por Linda Hutcheon bajo el tono posmoderno.

La teoría de Hutcheon pone el énfasis en la estrategia evaluativa de la parodia y en la intencionalidad crítica del autor al elegir los textos, los cuales se extraen de sus contextos para convertirse en objetos de juego y representación. Esta intencionalidad cargada de ironía puede ser paródica o satírica, dependiendo del objeto de la burla. Así mismo, se pone el énfasis en el diálogo con otros textos así como con el lector, permitiendo así un análisis en el que fue necesario valorar todo aspecto, fuera literario o no, dentro de la construcción del texto.

Al ser la parodia un contra-canto su material de construcción se encuentra en otros textos y su significación y especificidad reside en la superposición de dos niveles; uno principal, en primer plano (*hipertexto*) que actúa sobre un segundo (*hipotexto*), al cual imita y modifica.

El efecto cómico reside en generar una contra –espera. El lector que ha identificado una parodia no pretende encontrar textos coherentes con sus contextos, sino la comicidad que genera el intercambio de ellos, la sustitución de funciones y la ironización de los valores originales que implicaban los textos parodiados. La parodia se basa en las nuevas y malas intenciones del autor que se hacen patentes para el lector al reconocer la parodia.

Es por eso que el texto paródico exige ciertos conocimientos del lector, así como una memoria colectiva que le permita relacionar el texto con sus referentes literarios<sup>4</sup> y completar el mensaje de la parodia que ha quedado oculto dentro de la estructura del texto.

Hutcheon cita a Sandra Golopentia cuando dice que la parodia es “una síntesis bitextual “casi bilingüe”, pues aun cuando el parodista utiliza el lenguaje del parodiado, no deja de usar el suyo”, en una superposición estructural de los textos.

Esta forma de diálogo entre textos (*intertextualidad*) puede ser considerada, para Hutcheon, casi como una forma literaria autónoma.

---

<sup>4</sup> Jill Levinne, Suzanne, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, FCE, México 1998.

Por otro lado, cuando el objeto de crítica es un blanco fuera de las convenciones literarias, es decir *extratextual*, la burla se convierte en una sátira, que ataca valores y personajes con los que el autor no está de acuerdo. Esto para darle al texto una función correctiva y de denuncia.

De esta manera, tanto la sátira como la parodia actúan al mismo tiempo como espacio de diálogo entre textos, pero también como crítica. La elección de los textos parodiados representa también una evaluación, no una valorización. Una parodia puede ser un homenaje y un desafío irónico; se desnuda un texto para generar una crítica seria. En este caso, el fin último de la parodia no es sólo formal y metaliterario, sino crítico y creativo. Es también un instrumento de exorcismo y liberación de los cánones existentes sin dejar de reconocer la importancia de la tradición.

Las parodias de GCI se mueven en este espectro ambivalente de la parodia. Por un lado critica el canon cubano de literatura ridiculizando sus estilos, obras y situaciones, sin embargo la elección de los textos y los autores parodiados también son un acto crítico y evaluativo. Se escogen esos autores porque los reconoce como parte de su formación literaria y como parte de un espectro que alimenta a todo el ámbito cultural de su época.

La última parodia de "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después- o antes", dedicada a Nicolás Guillén es un acto literario de rebeldía contra la cultura nacional del estado revolucionario. Es un cierre político a uno de los manifiestos anticanónicos y políticos más interesantes (y también más polémicos) de la literatura latinoamericana por su carácter metaliterario.

La parodia dedicada a Guillén es la más política de las siete, por lo que oscila entre la sátira y la parodia, dependiendo de los elementos tomados para la burla (intertextuales, extratextuales). Sus elementos constitutivos hacen de ella un cierre delirante que esconde un mensaje fuertemente político que está en la base misma de la parodia, por lo que puede considerarse una venganza por el cierre de *Lunes*.

El análisis de esta parodia permitió ubicar recursos que aparecen a lo largo de toda la obra de Cabrera Infante, dejándonos ver que su literatura es un tejido inmenso de todo lo que le

rodea, desde la situación política hasta las expresiones populares que lo acompañaron durante su formación como escritor. Jugar con el lenguaje es jugar con la forma en la que se comunica el ser humano, y se juega con todas las producciones de esta comunicación, sea oral o escrita. La literatura de GCI es un viaje de imágenes y sonidos mezclados en las páginas de un libro, un viaje en el tiempo a La Habana y la Cuba de sus recuerdos. Con el análisis de esta narración de la muerte de Trotsky, este viaje apenas comienza.

# ARTÍCULO ACADÉMICO

**“Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Lecumberri)”. Sátira, parodia y cultura nacional en la narración de Nicolás Guillén por Guillermo Cabrera Infante.**



La literatura representa una parte importante del proceso por el cual se conforma la cultura nacional de cada país. Guillermo Cabrera Infante<sup>5</sup>, siendo uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo XX, aportó una manera particular de concebir la literatura, una forma que es propuesta y protesta a la vez. Su obra es un tejido no sólo de escritura y oralidad, sino de diálogos con la música, el cine, otros escritores y las coyunturas temporales, las cuales se vuelven parte fundamental de su poética.

Esta mezcla de elementos puede verse muy claramente en su novela *Tres tristes tigres*<sup>6</sup>. En un momento de la trama, sus personajes se entretienen en un ejercicio metaliterario muy interesante. Este fragmento subtítulo: "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después- o antes"<sup>7</sup>, está conformado por siete parodias, "homenajes", como las llama, mañoso, Cabrera Infante, de siete escritores canónicos y no tan canónicos de la isla. En estas parodias los personajes de la novela se burlan de los pilares de la literatura y, de paso, de todo el aparato cultural cubano por razones que se van desentrañando conforme el lector va adquiriendo los elementos necesarios para volver evidente el sentido cómico y crítico de las parodias.

De las siete parodias que conforman la sección, aquí sólo me ocuparé de la dedicada a Nicolás Guillén. Para disfrutarla y reír, es necesario realizar un viaje a través de la literatura, la música, la historia, la política y el cine.

Sin embargo, no basta identificar los elementos de una parodia para reír, sino que es necesario llenarlos de sentido de acuerdo al texto y a su contexto. Para eso, me he servido

---

<sup>5</sup> En adelante GCI.

<sup>6</sup> En adelante *TTT*.

<sup>7</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona 1967, pp.252-258. En este fragmento, Cabrera Infante hace la parodia de siete escritores cubanos: José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lino Novás Calvo, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, en ese orden. Todos ellos relatando la muerte de Trotsky en su estilo.

de la relectura de las teorías de Bajtín hecha por Linda Hutcheon, quien le da a la ironía un papel determinante en la construcción de la parodia.

En las teorías de Bajtín se recurre a la etimología primera de la palabra parodia (*para* – contra y *odo* –canto) para liberarla de su significación negativa dentro del canon y darle una nueva función dentro de la literatura y del género novelístico (moderno por excelencia y que surge a partir del diálogo entre autores y estilos), una función ambivalente: la creación por la deformación.

A partir de una revisión de los textos antiguos en *De la prehistoria de la palabra en la novela*, Bajtín encuentra en la parodia una manera de ampliar el poder del lenguaje a través del diálogo entre textos y estilos. En la antigüedad, todo género literario tenía su contraparte paródica-trasvestida, cuyo objetivo era el de “crear un correctivo cómico y crítico para todos los géneros, lenguajes, voces y estilos directos existentes, y obliga a percibir tras ellos otra realidad, contradictoria y no aprehendida por ellos.”<sup>8</sup> El discurso paródico, si bien su objetivo principal era el de hacer reír a un público a partir de la imagen cómica de la “la palabra seria directa”, no se servía de la desvalorización de sus objetos representados, sino de la burla a la mitificación de historias y héroes, a los cuales se regresaba a un plano terrenal y cotidiano para completar un mensaje dado por la palabra seria. La presencia de los contra-cantos y su canonización dentro de la literatura y las representaciones teatrales en la antigüedad era una manera de mostrar dos caras de la misma moneda.

Tiempo después, la reformulación posmoderna de Hutcheon, agrega la ironía como vía para una desvalorización de los textos parodiados, cuya palabra directa ha sido

---

<sup>8</sup> Bajtín, Mijail, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, en Nora Araujo, Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literaria*, UAM/Universidad de la Habana, México, 2003, p. 313

canonizada y ha pasado a la historia sin una contraparte correctiva. De esta manera, la desvalorización de un texto actúa con la misma intención de acercar a lo terreno la palabra elevada, como la llama Bajtín, pero ya fuera de un canon literario.

La reformulación posmoderna, como la autodenomina Linda Hutcheon, le da también especial énfasis al diálogo entre los textos (*intertextualidad*, ya presente en Bajtín) y con el lector, lo cual permite un rango de acción diferente, pues tanto el autor, al elegir, como el lector, al reconocer, ejercen un acto crítico sobre los textos parodiados<sup>9</sup>. Para el escritor, una parodia puede ser una manera de reconocer las influencias literarias al entablar un diálogo con ellas, al establecer una distancia, dada por el elemento irónico, que convierte el resultado en un exorcismo de estilo y/o en un desafío crítico.

El diálogo se lleva a cabo en dos niveles del texto y con el lector, de quien se exige una serie de cualidades para completar el mensaje, ya que “la identidad estructural misma del texto (como parodia) depende de la coincidencia, a nivel estratégico, de la interpretación del lector y la intención del autor”<sup>10</sup>

El material de construcción de la parodia se encuentra en otros textos y su significación y especificidad reside en la superposición de dos niveles; uno principal, en primer plano (*hipertexto*) que actúa sobre un segundo (*hipotexto*), al cual imita y modifica (algo similar a la metáfora utilizada por GCI al decir que es divertido ponerle rayas a un burro y decir que es una cebra).

Como segundo plano se utiliza un texto con convenciones serias y funciones determinadas por su contexto, y se inserta dentro del primer plano con una función

---

<sup>9</sup> Hutcheon, Linda, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, traducción de Philippe Hamon, en *Poétique*, 1978, no. 36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 469.

diferente. Al poner el texto parodiado en un contexto diferente, se pone en relieve la literalidad del texto y se revela su estructura.

El efecto reside en generar una contra-espera. El lector que ha identificado una parodia no pretende encontrar textos coherentes con sus contextos, sino la comicidad que genera el intercambio de ellos, la sustitución de funciones y la ironización de los valores originales de los textos parodiados (medio necesario para el acto crítico). La parodia se basa en las nuevas y malas intenciones del autor que se hacen patentes para el lector al reconocer la parodia.

En este caso, el fin último de este género no es sólo formal y metaliterario, sino crítico y creativo, que se enriquece gracias al carácter múltiple de la intencionalidad de la parodia. La construcción de un texto paródico puede liberar al escritor de los cánones existentes a través del juego sin dejar de reconocer la importancia de la tradición. Al mismo tiempo, la distancia de la ironía y la desvalorización del *hipotexto* puede responder a intenciones más peyorativas.

Para Linda Hutcheon, la parodia es casi una forma literaria autónoma, un ejercicio de escritura “bilingüe”, que usa dos lenguajes literarios a la vez. En ella, la distinción consciente, o el contraste irónico, es provocado paradójicamente por la incorporación o la síntesis de elementos textuales preexistentes o de un espectro de convenciones, las cuales tendrán que existir en una memoria colectiva que permita la complicidad del lector<sup>11</sup>.

Así la parodia moderna y posmoderna, en su diálogo con los textos de su época, da cuenta de una historia literaria y de nuevas inquietudes; nuevas formas que nacen de las

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

síntesis de las viejas alterando sus funciones. La parodia, según Linda Hutcheon, se convierte así en motor de la literatura y la innovación artística.

La sátira por su parte tiene una intención más negativa que la parodia, pues responde a una cólera del autor, el cual pretende corregir los vicios de sus blancos, usualmente ubicados fuera del texto al ridiculizarlos dentro de una construcción literaria. Estas dos formas de la ironía (sátira y parodia) a menudo se combinan, dando como resultado textos que nos provocan desde una leve sonrisa de reconocimiento, hasta una carcajada burlona<sup>12</sup>. El desafío que presentan las parodias de Cabrera Infante es seguir el paso a la mente y la memoria caótica del autor para poder identificar las burlas y alcanzar la risa que este texto se merece.

En el caso de la muerte de Trotsky narrada por Nicolás Guillén, el lector debería estar familiarizado tanto con la ideología del poeta como con los personajes y situaciones que conformaron parte del mundo comunista al interior y al exterior de la URSS, de las divisiones del partido bolchevique y las consecuencias durante la Gran Purga, así como de la situación cultural cubana con sus instituciones, pocos años después del triunfo de la Revolución.

Esta parodia es, por lo tanto, un cierre político al ciclo que integra esta sección de *TTT*, pues el diálogo con la poesía de Guillén y la burla a su militancia comunista es el pretexto para una denuncia más fuerte; una sátira a la política de censura que comenzó a experimentar el medio artístico a los pocos años del triunfo revolucionario, misma que GCI consideró totalitaria y con el paso del tiempo estalinista. De esta forma, veremos cómo, a medida que avanza el texto, se van generando tensiones que lo hacen oscilar entre una

---

<sup>12</sup> Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a la grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, 1992, pp. 171-194

parodia y una sátira, dependiendo de si el objeto de la burla es un blanco intertextual o extratextual.

Dentro del texto, la parodia a la poesía de Guillén es una forma de reconocer su importancia dentro del ambiente cultural cubano. Al mismo tiempo, se encuentran alusiones a diferentes elementos formadores de la Cultura Nacional cubana, tales como la negritud, el teatro bufo y, por supuesto, el son y la música (no es gratuito que la mayoría de los poemas parodiados hayan sido publicados en *El son entero*), los cuales se gestaron en los primeros años de la República, teniendo diferente recepción en la nueva cultura revolucionaria.

Para facilitar el análisis, es necesario dividir el texto de Guillermo Cabrera Infante en dos secciones. La primera, escrita en verso, responde más a una parodia, pues los elementos aludidos tienden más a ser estilísticos y a tener un diálogo directo con los poemas de Guillén, mientras que la segunda sección, escrita en prosa, presenta una burla a blancos fuera del texto (personajes, situaciones) pertenecientes al contexto histórico-político del comunismo y sus fracturas. Todos los elementos identificados se irán analizando en orden de aparición.

La forma en la que esta parodia está estructurada nos sugiere una tragedia, entre clásica e isabelina, teniendo como principal referencia a Hamlet. La relación entre Guillén y Shakespeare parecería extraña, así como la estructura del texto (pues Guillén nunca escribió teatro), si no consideramos una crónica publicada por el cubano acerca del arte escénico en la URSS, donde menciona que el “teatro tiene un objetivo concreto: servir la

obra de la realización socialista. Lleva siempre una dirección educadora, orientadora...”<sup>13</sup>. En este mismo artículo resalta, entre otros aspectos, lo mucho que gusta el pueblo soviético de las obras clásicas de Shakespeare.

El tema, el asesinato de Trotsky por Jacques Mornard, pone al servicio de las intenciones paródicas de Cabrera Infante los argumentos principales de una tragedia: el parricidio, el enfrentamiento del héroe con un grupo o una sociedad dominante con la que disiente y el desenlace fatal. Así, el Guillén de Cabrera Infante relatará a manera de obra shakespeariana, que tanto encanta al pueblo soviético, la muerte de uno de los principales enemigos del estalinismo, no sin pasar antes por una pasión digna de cualquier tragedia griega. El drama está completo: Trotsky es asesinado por el que fingía ser su discípulo (parricidio en forma de alumno-maestro, que también retoma Virgilio Piñera en su respectiva parodia) a causa de su disidencia con las fuerzas estalinistas. Su tragedia será sufrir, mientras dialoga con su asesino, el castigo ejemplar de la ejecución por mandato de un infantil y caprichoso Stalin disfrazado de Hamlet.

Es importante considerar que la tragedia se utilizó también como una forma de aleccionar al público sobre valores morales (quien los pasara por alto sería castigado por los dioses y sufriría los conflictos provocados por sus acciones pasionales), no muy diferente de lo que se pretendió con el realismo socialista para aleccionar al pueblo soviético. La burla va dirigida a los valores comunistas de Guillén, que aquí relatará la muerte de Trotsky de tal manera que pareciera ser un castigo divino a causa de sus errores y pasiones contra la política comunista de Stalin. De esta forma, la estructura teatral de esta parodia adquiere un valor múltiple al encontrarse entre el contra-canto de una tragedia por el que se regresará al

---

<sup>13</sup> Guillén, Nicolás, “Pueblo y teatro” publicado en la revista *Hoy*, el 9 de enero de 1942, recopilado en *Prosa de prisa*, La Habana: Arte y Literatura, 1975, vol. I, p. 223

ámbito terrenal los valores comunistas mitificados y la sátira, que responde a la aversión del autor por esta corriente política.

Bajo esta lógica, el título de la parodia “Elegía por Jacques Mornard (en el cielo de Lecumberri)” podría leerse como una ridiculización del partidismo de Guillén y su participación en el gobierno; una elegía al asesino del principal opositor del régimen sería la prueba de la lealtad política del poeta. Por otro lado, este título hace alusión al poema “Elegía por Jacques Roumain (bajo el cielo de Haití)”, del cual se toma también la primera estrofa para el inicio. Nicolás Guillén escribió este poema en honor al fundador del Partido Comunista Haitiano y figura importante de la negritud en el Caribe.

Los cambios que permiten la identificación de los textos en diálogo en el título son evidentes: se cambia *Roumain* por *Mornard* y el cielo de Haití por el cielo de Lecumberri (famosa cárcel donde estuvo preso Ramón Mercader al ser culpado del asesinato). El título nos introduce al juego de intertextualidad que se verá a lo largo de la parodia, también en constante tensión con intenciones satíricas derivadas de los personajes y de la propia estructura.

El inicio, en itálicas, nos sugiere un prólogo, en el cual se debe anunciar la situación temporal del personaje, uniendo su pasado y su presente, así como la razón del castigo que sufrirá. Este prólogo inicia como si el héroe hubiera muerto ya. El error se corrige entre paréntesis, regresando a la vida al personaje para que sufra durante el desarrollo de la obra. Igualmente, se anuncia la razón de su castigo: su férrea apostasía<sup>14</sup> (modificación de Cabrea Infante a la primera estrofa de la “Elegía a Jacques Roumain”) que lo llevó al exilio y a ser considerado un traidor.

---

<sup>14</sup> Apostasía: abandono de un partido para entrar a otro.

GCI

Guillén

*Era duro y severo  
grave la voz tenía  
y era de acero  
su apostasía.  
(Era, no. Es,  
que todavía que todavía  
está el hombre entero.)  
Es.  
De acero.  
De acero es.  
¡Acero!  
¡Eso es!*

### **Elegía a Jacques Roumain**

Grave la voz tenía.  
Era duro y severo.  
De luna fue y de acero.  
Resonaba y ardía.

Esta primera estrofa no sólo nos devela el prólogo, sino que en ella podemos empezar a ver algunos de los elementos estilísticos que Cabrera Infante parodiará en el texto; principalmente aquellos que tienen que ver con la dinámica rítmica del son adoptada por Guillén. La repetición (*que todavía, que todavía*) y las exclamaciones siguientes hacen que el prólogo, a la manera del poeta nacional, suene como un son cubano.

Al terminar las exclamaciones desaparecen las itálicas, termina el prólogo y la representación comienza con el diálogo de Trotsky y Mornard, quienes dan a entender que el maestro ya fue atravesado. Sus diálogos son alusiones textuales a dos poemas: “Iba yo por un camino...”<sup>15</sup> y “No sé por qué piensas tú”, de los cuales se conservan rasgos generales que permiten la diferenciación del texto, pero que sirven a un fin muy diferente del original (intertextualidad de la parodia). Así, los poemas de Guillén:

---

<sup>15</sup> Habría que agregar como dato relevante que este poema se publicó en diciembre de 1945 en la revista habanera *Ella* con el título “La muerte”; esto recae directamente en la intencionalidad de Cabrera Infante por elegir poemas de muerte de Guillén para narrar el asesinato de Trotsky.

### Iba yo por un camino

Iba yo por un camino,  
cuando con la Muerte di.  
-¡Amigo!- gritó la Muerte-  
pero no le respondí  
pero no le respondí<sup>16</sup>

### No sé por qué piensas tú

No sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo,  
si somos la misma cosa  
yo.  
tú.<sup>17</sup>

El juego de la parodia los transforma en:

TROTSKY: ¡Iba yo por un camino cuando con la muerte di!  
(Leía la frase “un camino” cuando me dieron a mí)  
MORNARD: No sé por qué piensas tú  
León Trotsky que te di yo.  
Al hacha que tenía yo  
diste con tu nuca tú.

Al cambiar la intención, ambos poemas se combinan para representar la tragedia convertida en farsa, pues Trotsky al reclamar sobre la agresión obtiene como respuesta un deslinde que intenta achacar la culpa del asesinato a la torpeza de la víctima (*Al hacha que tenía yo/ diste con tu nuca tú*) con lo que le quita toda seriedad al acto violento.

Al terminar este momento del diálogo aparece la primera de tres intervenciones de un coro. En una tragedia griega, entre los episodios se pueden encontrar estos cantos llamados *estásimos*, en los cuales se expresan las ideas políticas, filosóficas, religiosas o morales del autor. En esta primera intervención de coro GCI no deja pasar la oportunidad de burlarse (y quejarse) de la política comunista y conforma el coro de tres personajes que nos introducen a un juego más allá de los textos: Andréi Zhdanov, Blas Roca y Jacques Duclos<sup>18</sup>. Los tres

---

<sup>16</sup> Poema publicado en *El son entero* en 1947

<sup>17</sup> Poema publicado en *Cuentos para soldados y sones para turistas* en 1937

<sup>18</sup> **Andréi Zhdanov** Fue un férreo defensor del realismo socialista, corriente estética que buscaba ser la representación artística del socialismo. Hasta fines de la década de 1950 el zhdanovismo, dominó en gran medida la producción cultural de la Unión Soviética. Zhdánov se propuso crear una nueva filosofía del arte; su método reducía toda la cultura a una clave donde un símbolo dado corresponde a un valor moral simple.

comunistas ilustres se encargarán de cantar una estrofa que al final de la parodia se repetirá con diferentes intérpretes:

**CORO** (Zhdanov, Blas Roca y Duclós):

*Stalin gran caiptán  
que te proteja Changó  
y te cuide Yemayá!*

Esta intervención es el primer momento en el que se presenta la tensión entre sátira y parodia, pues la intención del juego intertextual apunta más hacia una burla de la filiación política de Nicolás Guillén que a un homenaje a su poesía. Al ser el *estásimo* un espacio en la tragedia clásica para expresar posturas, GCI lleva al absurdo el comunismo de Guillén presentando la estrofa del coro como una alabanza a Stalin durante el sufrimiento de su detractor, algo así como un recordatorio de a quién favorecen los dioses.

La intención satírica es clara, pues para Cabrera Infante, “si se lee un poema de Guillen de después de su conversión se ve cómo su arte se vuelve artesanía y su poesía deviene propaganda de partido. A veces suena como un alquilón de a diez la línea, como con su poema a Stalin (escrito durante las grandes purgas), en el que llega a emplear la santería (de la que no sabía nada) y a invocar los dioses afrocubanos como si fueran deidades dudosas:”<sup>19</sup>

Aun cuando las declaraciones de GCI tienden a ser viscerales y a medio camino entre la realidad y la ficción, ese sentimiento se ve expresado claramente en esta parte del texto, pues al repetir la estrofa en la última intervención del coro, los nombres de los orixás cambian de ortografía. El efecto cómico se potencia, primero al comprobar que es la parodia textual de un

---

**Blas Roca:** dirigente del Partido Comunista Cubano en 1933. Jugó un papel muy importante en el proceso de consolidación de la nueva sociedad revolucionaria. Dejó además numerosas obras escritas sobre diversos temas relacionados con la sociedad cubana, el ideario martiano y la teoría marxista y leninista.

**Jacques Duclos:** líder durante 35 años del Partido Comunista Francés, del cual elaboró su primer plan. Tuvo influencia en el devenir del movimiento comunista internacional y las organizaciones del Komintern y Kominform.

<sup>19</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Ed. Vuelta, México, 1993, p. 465

poema escrito por Guillén y, después, al comparar la estrofa con el poema original “Una canción a Stalin” publicado por primera vez en la compilación *Ofrenda lírica de Cuba a la Unión Soviética*, en 1942 y recopilado posteriormente en *El son entero*. Las dos primeras líneas bastan para hacer explotar la burla:

### **Una canción a Stalin**

Stalin, Capitán,  
a quien Changó proteja y a quien resguarde Ochún...

El poema por sí mismo es desconcertante; sin embargo, la comicidad aumenta cuando descubrimos que Ochún es el orixá de las aguas dulces, la sensualidad, la coquetería, la sexualidad femenina, el amor y la fertilidad. Cabrera advierte la rareza de encomendar una figura militar a una deidad patrona primordialmente de aspectos femeninos y pone este tropiezo de Guillén en evidencia al encomendar al gran capitán Stalin (¿por qué no?) a la diosa femenina por excelencia: Jemanjá (que además era protectora de Ochún); doble protección femenina y maternal en un régimen que privilegia la masculinidad.

Los personajes del coro son importantes para el objeto de la sátira; los tres personajes actúan como autoridades divinas que declaman un poema a favor del líder ruso que mandó matar a Trotsky. Es particularmente interesante que la primera figura mencionada sea Andréi Zhdanov, quien fuera un férreo defensor del realismo socialista como corriente estética representativa del comunismo y cuyo código estético dominó la producción artística de la Unión Soviética. Su aparición cantando un poema donde los orixás protegen a Stalin podría considerarse, además de como una burla al realismo socialista, una toma de postura de Cabrera Infante frente a la censura artística que sufrió *PM* y *Lunes* en nombre de la revolución pocos años antes de que *TTT* viera la luz.

En 1961, con el apoyo del suplemento cultural del periódico *Revolución: Lunes*, del cual GCI era director, se transmite en televisión el documental de Sabá Cabrera titulado *PM*, en el cual se narran con imágenes partes de la vida nocturna de la Habana, su música, personajes y lugares. Este documental fue censurado por el Ministerio de Educación que controlaba el área cultural y *Lunes* clausurado por considerarse un espacio que favorecía las ideas contrarrevolucionarias, aun cuando el suplemento estaba manejado por intelectuales considerados de izquierda, entre ellos Cabrera Infante<sup>20</sup>. El resultado fueron quejas de varios intelectuales y una serie de pláticas, en las cuales Fidel Castro pronunciaría sus famosas *Palabras a los intelectuales*. El suplemento fue clausurado permanentemente y su director enviado a Bruselas como “agregado cultural”, un exilio disfrazado. Es en esta estancia de castigo que GCI comienza a escribir *TTT* y donde surge la idea de burlarse de la cultura cubana canonizada<sup>21</sup> y desnudar sus valores, lo que da a esta parodia y a la novela en general, esta intención de venganza literaria.

En la sección dedicada a Guillén, uno de los recursos parodiados más importantes es el octosílabo, pues gran parte de la obra del poeta estuvo marcada por la utilización del romance, propio de la poesía popular española. Así, Trotsky se queja, en la forma poética más destacada del autor de *Motivos de son*, del bortsch con lentejas (probable alusión al ajíaco), ramos de hoces y banderas y velorios sin flores, pidiendo a gritos romanceados una muerte cubana y comunista a la vez. La aparición de la metáfora del ajíaco es significativa, pues es la imagen literaria, aparecida por primera vez en el famoso ensayo de Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, del concepto antropológico de

---

<sup>20</sup> Dill, Hans-Otto, “Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima” en *Anales de literatura hispanoamericana*, 1999:28

<sup>21</sup> Se entiende como *canon* la definición de Rafael Rojas: “lo *canónico* alude a cierto orden o jerarquía que se desea aplicar a un conjunto de valores y signos”. Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, FCE, México, 2000, p. 13

*transculturación*. Con estos textos fue que comenzaron a ponerse las bases para la construcción de una identidad específicamente cubana y que perdura en el imaginario cubano hasta hoy. Guillén la retomó más de una vez en distintos poemas, poniendo a dialogar al negro con el chino y el español como símbolo de la mezcla que es la cubanía.

Estas estrofas, al imitar la métrica del verso popular, le dan a la parodia el ritmo que tiene la poesía de Guillén, haciendo más artística la síntesis de los textos a través del elemento sonoro, pero dejando siempre muy clara la diferencia con el original.

En su ensayo “Manuscrito encontrado en una botella... de leche”<sup>22</sup>, Cabrera Infante deja ver la importancia que el sonido tiene en la representación de la realidad. Dice del cine que antes se ponía el énfasis en la imagen por defecto y no por voluntad estética; cuando se le agregó el sonido, se potenció la capacidad de reproducir y representar la realidad entera. En su obra literaria, GCI ha puesto el énfasis en la imagen (en tanto texto plasmado en la página) como en el sonido que pudiera producir la lectura de sus textos. Al respecto, dice Rosa María Pereda: “Véase cómo la vista y el oído están tan relacionados como el tiempo y el espacio. Cabrera Infante mira los sonidos como mira los cuerpos”<sup>23</sup>. Pereda hace esta aclaración a partir de una entrevista en la que el escritor cubano habla de su gusto por la música, cuya inclusión en su proyecto estético es innegable. Toda su obra está plagada de referencias a piezas musicales, desde Bach, pasando por Offenbach y Debussy, hasta sonos, soneros y boleros de la cultura popular, sin mencionar el ritmo que llegan a tener sus textos. Su literatura, dice GCI en la misma entrevista es “una manera de hacer música por

---

<sup>22</sup> En *Un oficio del siglo XX*, Ediciones El País/Aguilar, 1993, pp. 189-204

<sup>23</sup> Cabrera Infante, Guillermo; ed. de Rosa Ma. Pereda, *Mi música extremada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 27.

otros medios”<sup>24</sup>. El son es lo que suena y la literatura de este cubano suena siempre que se lee.

Esta característica se encuentra reflejada con fuerza en *Tres Tristes Tigres* desde el inicio en el que se nos aconseja leerlo en voz alta. Esta recomendación aunada al hecho de que las parodias son, en la trama de la novela, grabaciones hechas por Bustrófedon y Arsenio Cué, obliga a poner atención en la importancia del elemento sonoro en todas las parodias.

En esta en particular, podemos observar que después de la primera aparición del coro, el ritmo se acelera y el sonido hace su aparición como elemento estético fundamental para imitar. Aun cuando podemos encontrar alusiones directas a algunos poemas de Guillén, la mayor parte de la sección en verso de la parodia suena al poeta nacional aunque no sepamos qué poema es aludido. Aquí, el diálogo es con el estilo, el ritmo y el sonido; se parodian las rimas consonantes perfectas al grado de modificar las palabras para lograrlas, se imita el acento ruso de Trotsky con diéresis en las “e” y las “u” y se hace lo posible por mantener los elementos sonoros de los poemas de Guillén, principalmente de aquellos en los que el son es base estética. La imitación es, sin duda, homenaje y diálogo; la burla la encontramos en palabras modificadas a los poemas “Tiriguanó”, “Ébano real” y quizá una alusión más sutil a “Pero que te pueda ver”, todos recopilados en el poemario *El son entero* (1947).

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

GCI

TROTSKY: Isla de Prinkipo mía yo quiero tenerte entera  
y quiero (cuando me muera)  
tener en mi tumba un ramo de hoces y una  
bandera!

MORNARD: Ve cogiendo ahora tu ramo  
de hoces y tus banderas  
y no esperes a que mueras:  
ya te maté con mi mano.

Guillén:

<b>Tiriguanó</b>	<b>Ébano real</b>	<b>Pero que te pueda ver</b>
Isla de Tiriguanó, te quiero comprar entera,	-Quiero una mesa cuadrada y el hasta de mi bandera;  ... Ahora no puede ser, espérate, amigo, espérate espérate a que muera.	Si es que me quieres matar no esperes a que me duerma

Las palabras modificadas son las que dan el elemento satírico: Tiriguanó por Prinkipo, isla en la que estuvo exiliado Trotsky antes de viajar a México, para agregar un poco de melancolía a la pasión del héroe atravesado. El ramo de hoces es una burla directa a la filiación política y al símbolo del comunismo (la hoz), al tiempo que recuerda la palabra omitida (flores) por medio de una rima asonante.

Por otro lado, el paréntesis aparece una vez más como una forma de aclaración sobre el estado de vida o muerte de Trotsky, cuya expresión del sufrimiento es siempre cortada de forma abrupta y burlona por Mornard. El recurso del paréntesis reduce el grado de seriedad del sufrimiento del ruso, volviéndolo más cómico que trágico, efecto que se ve aumentado con el alargamiento de su muerte, que al no ser ficticio, se acerca al humor negro.

El diálogo sigue en tanto Trotsky no acabe de morir:

TROTSKY: Si muero en la carretera  
no me pongan flores!  
Si pido bortsch con lentejas  
no me le ãchen coles!

MORNARD: No pidas bortsch con lentejas  
y olvídate de las flores,  
de las hoces y las coles:  
no estás en la carretera,  
sino en casa de Tenorio  
donde hay ya su buen jolgorio  
celebrando tu velorio  
con un juego de abalorios.

Aquí hay un diálogo con sones. La alusión directa es a una composición musical de Eliseo Grenet (“Si muero en la carretera”) escrita para una compañía de teatro bufo, el “Politeama habanero”, para la cual trabajó varios años y dedicó varias de sus composiciones, las cuales son, dice Guillén en una crónica, “sustancia del folklore nacional en lo que son los treinta primeros años de República”<sup>25</sup>.

Al tener en cuenta estos datos, la pregunta más sensata es ¿por qué hay un fragmento de un danzón de Grenet (que además fue puesto en un poema por Virgilio Piñera posteriormente) en una parodia de Guillén?

Este compositor cubano puso música a varios de los poemas de *Motivos de son* de Guillén, lo que hace patente la relación que mantuvo el poeta nacional con el mundo de la música, principalmente con el son, que después de estar prohibido a principios del siglo XX, terminó jugando un papel importante en la conformación de la cultura nacional durante el machadato, cuando se le devolvió la legalidad en 1925<sup>26</sup>.

Después de la Revolución de 1959, todo lo que tuviera que ver con el pasado dictatorial y las fuerzas capitalistas, que daban a la música cubana un gran apoyo para su

---

<sup>25</sup>Guillén, Nicolás, “Eliseo Grenet”, publicado en *Semanario habanero* el 13 -XI-1950, recopilado en *Prosa de prisa*, Vol. II, p. 82

<sup>26</sup> Moore, Robin D., *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Ed. Colobrí, España, 2002.

difusión en el extranjero, el son y la música de cabaret fueron símbolos de decadencia. Cabrera Infante lleva al extremo esta situación en uno de sus ensayos cuando asegura, con motivo de la prohibición de cierta música y ciertas actividades de influencia predominantemente afro, que (parafraseando) la dictadura de Castro es más racista que las anteriores, que es una dictadura blanca y burguesa, porque al menos Batista era mulato. Esta declaración, que es sin duda una exageración, deja ver el sentimiento que tuvo GCI años después de su exilio. En *TTT*, el sentimiento de rencor y decepción contra el régimen está fresco y es patente, sin embargo, no llega a los extremos de sus ensayos posteriores, aunque sí hay una clara intención de cuestionar la nueva cultura fomentada por el régimen revolucionario que excluyó parte de ciertos elementos estéticos valiosos para GCI.

De esta forma, la elección de agregar un son en la parodia del poeta nacional, cuya mejor producción poética se vio influenciada por la música afrocubana, es otra afrenta directa a la nueva idea de cultura nacional. Al mismo tiempo, reconoce la mejor obra de Guillén y responde a los propios intereses de GCI por la música de cabaret, en especial la “bachata”, en la que Grenet era maestro. Con tantas alusiones directas e indirectas, la interpretación de esta parodia se vuelve un juego casi tan delirante como el de los personajes que le dan vida (el delirio de Bustrófedon, que hacía juegos lingüísticos y de relaciones mentales auxiliado nada menos que por un tumor en el cerebro), cuando además se le relaciona con el poema de Virgilio Piñera, que también narra la muerte de Trotsky, inspirado en esta canción.

En los versos citados anteriormente hay también una mención a Tenorio, la cual en una tesis de maestría consultada<sup>27</sup>, se toma como una alusión a *El convidado de piedra*, pieza teatral de Tirso de Molina<sup>28</sup>. La alusión puede girar en torno a la trama, en la cual Don Gonzalo de Ulloa llega a comer a casa de Don Juan Tenorio después de muerto. En la parodia, Mornard interrumpe una vez más a Trotsky (que tarda en morirse) para convencerlo de que ya está con Tenorio, es decir muerto, en un intento por acelerar el trámite. Todo esto con una rima consonante perfecta y el verso en octosílabos que mantiene el ritmo acelerado de la parodia.

El ruso se niega a aceptar la realidad de su muerte mientras su asesino se empeña en convencerlo mencionando a Ambrosio Paré, un cirujano ilustre del siglo XVI (Ambroise Paré) que escribió un estudio sobre cómo tratar heridas de armas de fuego y otros instrumentos. Sin embargo, este médico pasó a la historia cuando en 1559 asistió al Duque de Guisa de una herida mortal. Los otros médicos del duque alegaron que no tenía remedio pero Paré logró salvarlo; a partir de entonces, el duque llevaría el sobrenombre de “el acuchillado”, irónica analogía con la triste suerte de Trotsky, quien después de ser atravesado no podría ser salvado ni por este famoso médico.

TROTSKY:       ¿Muerto yo?  
MORNARD:       Sí, pues mi hacha te mató  
                    y al que doy por muerto yo  
                    ¡no lo salva ni Paré (Ambrosio)!

---

<sup>27</sup> Laureano, Erin, *Literatura, lenguaje y “realidad”: La relación entre la literatura y sus referentes socio-históricos según Rayuela y Tres tristes tigres*, Tesis de Maestría en University of South Florida, EUA, 2007, p. 63.

<sup>28</sup> Don Juan Tenorio es un hombre disipado que se dedica a deshonorar a las damas. Después de deshonorar a Ana de Ulloa y matar a su padre Don Gonzalo después de que éste lo retara a duelo, se burla del difunto en su tumba invitándolo a comer. La sorpresa es para Tenorio cuando la estatua de Don Gonzalo llega a la cita y se lleva a Don Juan a los infiernos.

TROTSKY:        ¡Ay, qué imbroglio!  
                     ¿Y no hay vida en la otra vida?  
                     Mira que no he completado  
                     de Stalin la biografida.

La última rima es ejemplo claro del tono paródico, pues se agrega una letra a la palabra biografía para convertirla en *biografida*, para rimar consonantemente con vida y no perder la perfección, aun cuando la palabra original forma una rima asonante. La modificación es una burla al estilo de rima utilizado por Guillén.

El ritmo se acelera un poco más en el siguiente diálogo largo de Mornard, donde sigue tratando de convencer a Trotsky para que muera. En este segmento hay una alusión más sonora que textual a una estrofa de la “Elegía a Jacques Roumain”, mismo poema que se usó para el título y la primera estrofa:

## GCI

MORNARD: Lo siento viejo León,  
              Lion, Löwe, Leone, Lev  
              Davidovich Trotsky né  
              Bronstein. Estás como Napoleón,  
              Lenín, Enjels, Carlomar.  
              Estás más muerto que el Zar:  
              Kaputtot, dead, difunto  
              Mandado pal otro mundo,  
              ñampiado, mort, mortoprofundo.  
              Diste la patada al cubo.

## Guillén

### Elegía a Jacques Roumain

Rostro fundamental, seno profundo,  
oh tú, dios abatido,  
muerto ya como muere todo el mundo.  
...  
muerto sin ropa ni mortaja, muerto  
flotando en aguas de implacable olvido,  
muerto ya, muerto ya, muerto ya, muerto

La alusión al poema de Roumain se acompaña de comparaciones con grandes personajes de la historia universal pero con nombres cambiados, recurso que se utilizará

más de una vez a lo largo de la parodia. Estos personajes, todos muertos al momento del asesinato, le recuerdan a Trotsky que la muerte llega sin importar la grandeza, al grado de compararlo, irónicamente, con el Zar, a quien se asesinó como símbolo del fin de la monarquía después de la Revolución de octubre, de la cual Trotsky fue ideólogo y partícipe.

A esto siguen varias aliteraciones y juegos de palabras (sirio-cirio funerario, turco-turco literario) que continúan dando la misma sonoridad y ritmo de canción a la parodia, lo cual podría acercarla también a las piezas del teatro bufo, que incluían composiciones de son y bachata en las representaciones, y a la zarzuela. Este tipo de teatro dio cabida a los asuntos más típicamente cubanos como reflejo del contexto histórico-social, acompañados de la música nacional más representativa. Para Eugenio Florit, significó "un empeño honrado de hacer teatro, y teatro musical cubano, en el más amplio sentido de la palabra"<sup>29</sup>.

La zarzuela fue una de las formas culturales más importantes, alcanzando su mayor desarrollo a finales del siglo XIX y principios del XX. Fue parte fundamental del espectro cultural en el que se formó y al cual contribuyó el poeta, ocupando también un lugar importante en la conformación de la cultura nacional republicana<sup>30</sup>. Incluso, el mismo Guillén en una de sus crónicas menciona que esas composiciones utilizadas en el teatro expresan una manera que "siendo mulata es profundamente criolla y nacional"; no es gratuito, por lo tanto, que Rita Montaner (cantante y actriz de zarzuelas y obras de teatro bufo) halla cantado y hecho famoso un poema de Guillén con tema musical de Grenet.

---

<sup>29</sup> Moore, *Op. cit.*

<sup>30</sup> *Teatro cubano contemporáneo: Antología*, Carlos Espinoza Domínguez, coord., Sociedad estatal Quinto centenario, Madrid, 1992.

Como se puede notar y como dice Rosa María Pereda en su prólogo al libro de Cabrera Infante *Mi música extremada*, en la segunda mitad del siglo XX era imposible escapar de la música en Cuba. Esta situación es muy visible en *TTT* y en toda la obra del cubano, pues forma parte importante de su proyecto estético, desde sus inicios en los que sonido, imagen, tiempo y espacio se funden en una realidad completa. La música se mueve con el tiempo y el ritmo; el espacio, con la imagen a la que acompaña ese ritmo. De esta forma, la música está presente en esta parodia para darle su ritmo y para meter al lector en un contexto en el que el son y la música son inevitables para un cubano, pues el ritmo está fundido con su propia identidad. Esa es parte de la apuesta de Cabrera Infante en *TTT*; la supremacía de la música frente al comportamiento ascético que pregonaba la Revolución Cubana.

Volviendo al texto, posterior al diálogo con sones, entra una voz desconocida que dice, a causa del juego de palabras de Mornard:

VOZ:           Haciendo tu biografía  
                  teniendo tan pocos datos  
                  no esperes ortografía.

Esa voz, aclara Mornard, es de Isaac Deustcher (Deutscher), un escritor judío, polaco y marxista, experto en asuntos soviéticos y biógrafo de Stalin y Trotsky. Esta última es particularmente famosa por la cantidad de datos publicados, desconocidos hasta entonces (1954), mismos que el escritor pudo conseguir gracias a que la viuda del político le abrió sus archivos personales. A esto se debe que en la parodia el doctor reclame sobre los datos disponibles para su biografía.

Después de una última intervención, Trotsky, por fin, muere, con una indicación teatral: (*muere al darle una zapateta*<sup>31</sup>). Esta indicación hace aún más ridícula la muerte de Trotsky, pues nos hace imaginar al viejo literato, como lo llama Mornard, muriendo, después de un largo diálogo, con un gesto exagerado, como si estuviera, en verdad, en una representación teatral cómica (una zarzuela).

Al morir Trotsky se acaba un episodio y vuelve a entrar el coro para cantar la triste suerte del ruso y las razones de ella parodiando el poema *Velorio de Papá Montero*, el cual recupera la figura casi legendaria del sonero popular Papá Montero:

**Guillén:**

“¡Ahora sí que te rompieron,  
Papá Montero!

...

Ya se acabó Baldomero:  
¡zumba, canalla y rumbero!”

**Cabrera Infante:**

“A llorar a Papá Montero!  
Zumba, canalla rumbero!  
Ese Trotsky fue un socialero.  
Zumba, canalla rumbero!  
A Pepe le dio con el cuero.  
Zumba, canalla rumbero!  
Y Yugaz vil le hizo un agujero.  
¡Zumba, canalla, rumbero!”

En los versos repetidos aparece el juego lingüístico, en donde se modifica la puntuación para darle al mismo conjunto de palabras diferentes significados. El poema de Guillén convierte en canción y fiesta la muerte del sonero, mientras que GCI convierte la fiesta en el canto de un coro, cada vez menos estalinista y más cubano, que recuerda la suerte del viejo León por ser más socialista que comunista (*Ese Trotsky fue un socialero*) y haber desafiado a José Stalin (Pepe). Un recurso divertido es la descomposición del apellido final de Stalin: Dzhugashvili, que castellanizado puede leerse Yugazvili, el cual termina dividido en dos partes para resultar en *Yugaz vil*, apuntando a la vileza del autor

---

<sup>31</sup> Cabriola o brinco que se da en señal de regocijo acompañado de un golpe o palmada en el zapato.

intelectual del asesinato. Todo esto rematado con “¡Zumba, canalla, rumbero!, interjecciones dirigidas a Stalin por su crimen.

Al elegir este poema, Cabrera Infante alude a una muerte por ruptura (“Ahora sí que te rompieron”), similar a lo acontecido con el cráneo de Trotsky. Igualmente se hace presente una vez más la tradición musical cubana, pues este poema está basado en una canción con el mismo título, popularizada por Eliseo Grenet, pero que al parecer es de tradición popular<sup>32</sup>.

El coro se conforma igual que el anterior de tres personajes: Isaac Deustcher, Julián Gorkin y León Gambetta, sólo que esta vez el grupo es más heterogéneo. El primer personaje es el biógrafo antes mencionado, que reaparece como parte del coro. El segundo fue un periodista español, dirigente del partido comunista de su país y simpatizante de Trotsky. Es lógico que este personaje reclame a Stalin por la vileza del asesinato, pues gran parte de su activismo político lo dedicó al antiestalinismo, además de atribuirse el descubrimiento de la verdadera identidad del asesino Mornard (Ramón Mercader). Por último, León Gambetta fue un republicano francés del siglo XIX, que no viene mucho al caso, por lo que se nos aclara “que ha venido por la rima y el entierro”, es decir, la rima de su nombre con el de Trotsky (León) y por la costumbre de encontrar gente desconocida en los velorios. Terminando la intervención de este coro se da otra indicación: *Exuent all except Hamlet*<sup>33</sup>, que abre la segunda sección de la parodia y da una sensación de pausa:

---

<sup>32</sup> Moore, *Op. cit.*

<sup>33</sup> Salen todos menos Hamlet.

“HAMLET (en realidad es Stalin con peluca rubia, calzas, jubón y en sus manos un bogeybear u oso ruso):

Ah si este sólido Trotsky  
pudiera derretirse, fundirse  
y luego convertirse en Rocío...

Perdón, en rocío.

(*Entonando de nuevo*)

Cuan vanas, vacías, ostentosas e inútiles  
se muestran a mi vista las prácticas todas de Malthus...

(*Con hastío*)

¿No habrá otra manera de librarse de ese canalla, traidor, infame, etc., sin disfrazarse ni tener que recitar tales sandeces?”

Aquí entra en escena el personaje de Hamlet, el de Shakespeare, obra que fue una de las detonantes para la construcción de la parodia. La pausa, el cambio de atmósfera sirve para meter en la escena a Stalin convertido en un personaje con menos profundidad y más comicidad que el shakespeariano al vestirlo con una peluca y un atuendo del siglo XVI (las calzas y el jubón). Si a esto le agregamos el oso de peluche (bogey bear), la imagen que nos queda es la de un Stalin-Hamlet con pintas de un niño pequeño disfrazado, transformando a la personalidad (Stalin) en un personaje cómico y paródico por medio del disfraz, el cual es un elemento importante para el género de la parodia. La burla a la Unión Soviética sigue cuando se pone al mismo nivel el oso de peluche con el oso ruso, símbolo del poderío de la nación a nivel mundial. Con eso, reduce la importancia del símbolo, rebajándolo a un nivel cotidiano e infantil.

En este punto, la parodia se va convirtiendo en sátira, pues el texto parodiado, como ya dijimos, no es otro que *Hamlet* de Shakespeare, el cual funciona sólo para ridiculizar la figura de Stalin, que recita el primer monólogo (antecedido de la misma indicación: *Salen todos menos Hamlet*) del melancólico príncipe amargado por el asesinato de su padre a manos de su tío.

Hamlet (Shakespeare):

*"Toque de trompetas. Se van todos menos Hamlet.*

HAMLET: -!Ah, si esta carne, demasiado sólida, se fundiese, se derritiera y se disolviera en un rocío! [...] !Qué fatigosas, rancias e inútiles me parecen todas las costumbres de este mundo!"

El sentido del monólogo cambia por completo al suplantar el hastío que causa la existencia en el mundo, por el hastío de la existencia de otro (Trotsky), el cual irrita al personaje disfrazado. La incoherencia entre texto y contexto, propio de la parodia, es advertida por el personaje mismo, que se queja del absurdo de recitarlas. Su queja se completa con los insultos a su detractor (recurso que se puede ver también en Hamlet al hablar de su tío) seguidos de un “etc.”, el cual quita tensión a los insultos y completa el efecto cómico de este fragmento.

Otro elemento a considerar es la palabra “Rocío” que aparece con mayúsculas en la primera frase, para ser corregido por el mismo orador, que regresa a la palabra su tipología correcta. Ésta podría ser una alusión a la obra póstuma de Jacques Roumain “Gobernadores del rocío”; sin embargo, lo que hay que resaltar es el efecto de ver corregido un elemento gráfico a través de la oralidad, pues en la trama de la novela éstas son grabaciones hechas por los personajes. En este segmento se vuelve a hacer patente la importancia que tiene para Cabrera Infante la conjunción de imagen y sonido: una no se entiende sin el otro, lo cual, además, habla de un juego constante entre oralidad y escritura. Los paréntesis, por su parte, ponen el tono en el que son entonadas las frases de Hamlet-Stalin, haciéndolo sonar melodramático y cómico cuando se le muestran vanas y vacías las prácticas de Malthus<sup>34</sup> (en lugar de las del mundo), lo cual parece natural para cualquier comunista que se respete.

---

<sup>34</sup>Thomas Malthus fue un intelectual británico del siglo XVIII con gran influencia en la política económica y demográfica. Es importante resaltar que Marx se contrapuso a él en sus ideas económicas y demográficas.

De esta manera, el conflicto existencial y político de la pieza shakespeariana se convierte en el conflicto político-ideológico ridiculizado de un dictador caprichoso disfrazado de príncipe danés, y no de cualquiera, sino del personaje de una de las piezas más dramáticas de Shakespeare en la que la traición política es protagonista.

Al encontrar en esta pequeña parte de la parodia a un personaje histórico disfrazado de personaje literario, que además es consciente de la parodia en la que se encuentra, es uno de los recursos metaliterarios constantes en toda la obra de GCI. Aquí, el narrador está dividido entre el propio autor y los personajes que se graban imitando a otros autores con otros juegos narrativos. Una grabación dentro de la historia de la novela hace evidente la tensión entre los diferentes niveles y sujetos de la narración, pues los personajes se convierten en narradores-autores. La misma historia está dentro de otra, y si a eso le agregamos el carácter metaliterario del género de la parodia, nos da como resultado un texto en el más amplio sentido de tejido cuyos hilos provienen de diferentes historias, voces, narradores, tipos de música, medios de comunicación (la radio y el cine, que además son los reproductores del sonido y la imagen por excelencia) y otros textos. El juego metaliterario de Cabrera Infante sobrepasa los límites de la literatura, abarcando su realidad completa.

En el momento en que Stalin se fastidia del disfraz comienza la sección en prosa de la parodia, convirtiéndose por completo en sátira del sistema político soviético que tuvo como dirigente a Stalin, el cual Cabrera Infante rechazó y asoció con la situación que vivió en la isla después de la censura y clausura del suplemento cultura que dirigió. En este segmento, la burla principal es hacia un blanco extratextual dejando de lado, casi por completo, el juego intertextual. GCI se vale de la parodia para hacer una sátira de Guillén como

estalinista y, de paso, desvalorizar el régimen de la isla, con el cual se sentía decepcionado. Sin embargo, no parece tener una intención correctiva, aunque sí responde a la aversión del autor por ciertas ideas, característica ésta de la sátira<sup>35</sup>.

La dinámica cambia radicalmente. Se dejan de lado los diálogos y la narración se concentra en las acciones que un añorado Stalin lleva a cabo en los pasillos del Kremlin. La escena es una burla abierta a la figura del dictador ruso, la cual funciona como conductora a otra, ligeramente diluida, pero con más peso, hacia la línea política que se siguió en Cuba unos años después del triunfo de la Revolución y contra la cual GCI se manifiesta al considerarla igualmente totalitaria. Es gracias a estos matices de resentimiento contra el régimen revolucionario, que podemos atrevernos a fechar la escritura de la parodia. En 1965, el antiguo director de *Lunes de Revolución* regresa a la isla para los funerales de su madre; es en este regreso al país natal cuando descubre (según cuenta él mismo) que la Cuba que él conoció y amó se perdió para siempre. Es en esta estancia cuando, narra después en *Vidas para leerlas*, que ve por última vez a Nicolás Guillén, quien vivía aterrorizado, dice, por las presiones que el gobierno le impone. Sea una fabulación o no el encuentro con Guillén y sus experiencias durante este retorno a la isla, lo cierto es que en esa última visita se decepciona de lo que ve y es a partir de entonces que comienza a escribir y recrear en toda su obra literaria a la Cuba de sus recuerdos.

Después de abandonar la representación, Trotsky (ya muerto) y Mornard desaparecen; Stalin parece quedarse solo, sin embargo, al poco tiempo vendrán a colación una gran cantidad de personajes tanto comunistas como literarios y de la cultura popular,

---

<sup>35</sup> Quizá se amolde bien aquí la definición de parodia de Suzanne Jill Levine, que propone a la parodia como “la imitación de un género convencional para producir una diferencia crítica, un doble mensaje que ensalce y satirice a la vez”, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, FCE, 1998, p. 159.

todos en forma de sombras, como si fueran los fantasmas de las navidades pasadas venidos a este mundo para asistir a un carnaval comunista. Esta secuencia inicia con la noticia de la muerte del enemigo de Stalin:

“En ese momento, como si fuera Venabente y no Shawkspear se oye lejana primero y luego cercana, o al revés, la voz de Molotov que grita:

¡Extra! ¡Extra! MORNARD MATA TROTSKY ¡Extra! ¡Fotografía y detalles! ¡Vaya! ¡Cómo lo mató! ¡Llévalo! ¡Extra! ¡Extra!!!”

De inicio, vemos el nombre cambiado de dos personajes literarios: Jacinto Benavente<sup>36</sup> y William Shakespeare. El primero con una inversión simple de las letras de su apellido, mientras que el cambio del segundo es un poco más complejo y podría representar un guiño del autor sobre cómo leer, no sólo la parodia, sino la literatura en general<sup>37</sup>. El ensayo de G. K. Chesterton del cual se toma el nombre para el dramaturgo inglés (“The great Shawkspear mistery”) fue una respuesta a Bernard Shaw y una toma de postura frente al humor, la ironía y el caos en la literatura. La alusión a Chesterton no es gratuita; mucho menos si se le antepone a Jacinto Benavente, costumbrista, amigo de los comunistas y del franquismo al mismo tiempo, sumergido en una situación muy similar a la que Guillén vivió al ser funcionario de cultura durante la época de reestructuración del régimen revolucionario, cuando ya podemos hablar de un mayor control sobre la producción cultural de la isla. Chesterton, por su parte, cultiva en su literatura, entre otros elementos, la idea del *nonsense* como parte fundamental de la fe, de la vida y del arte. Teniendo en cuenta esto, es

---

<sup>36</sup>Dramaturgo español (con tintes costumbristas) que en 1933 fue cofundador de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, creada en unos tiempos en que la derecha sostenía un tono condenatorio en relación a los relatos sobre las conquistas y los problemas del socialismo en la URSS. Al terminar la Guerra Civil, su simpatía por el comunismo le trajo problemas y Benavente renegó de sus adhesiones. Aún así, sus obras fueron censuradas, por lo que adoptó una actitud favorable al régimen franquista para poder seguir libremente con su actividad artística. Fue presidente, a título honorario, de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles durante el periodo de 1948 a 1954.

<sup>37</sup> En 1905, G.K. Chesterton mantuvo una polémica con George Bernard Shaw acerca de Shakespeare. Shaw sostenía que el dramaturgo inglés había vulgarizado su literatura para hacer dinero. Chesterton contestó con un par de respuestas satíricas: “Sorry, I’m Shaw” y “The great **Shawkspear** mistery”, en el cual menciona que Shaw era muy serio para disfrutar las ironías y el caos de Shakespeare y la vida.

posible pensar que Cabrera Infante, como lector asiduo de literatura inglesa, incluye, al hacer alusión a ese ensayo, al escritor inglés en su propio panteón literario como figura contestataria a la seriedad y a sus defensores. Para el contexto cubano de 1961, año en que se desata la controversia de *PM*, los defensores de la seriedad son los aparatos gubernamentales de cultura.

En la parodia, es el estilo de “Venabente” el encargado de poner en escena el anuncio de la muerte de Trotsky (siempre es mejor que lo anuncie un estilo aprobado), el cual se presenta como un acontecimiento puesto en los periódicos a modo de noticia amarillista gritada nada menos que por Viacheslav Mólotov<sup>38</sup>, que en su extremo estalinismo anuncia con morbo y alegría la muerte de Trotsky.

El hecho de mencionar que “La voz es ronca y africana pero Stalin la reconoce como Molotov [sic] y no como Bebo el newsvendor de Veintitrés y Doce”, nos hace pensar que quizá sea una alusión a Bebo Valdés, quien fuera un músico cubano dedicado a tocar jazz afrocubano, importante en la “época dorada” de la música nacional y que forma parte del mundo cultural de GCI. La alusión puede ser válida si tomamos en cuenta que el modelo musical de estas producciones tiene su origen en los soneros populares, que cantaban acontecimientos de la vida diaria, además de que Veintitrés y Doce es la esquina que forman dos calles de La Habana, en donde abundaban los centros nocturnos y lugares de esparcimiento. El cuadro puede verse como un músico de jazz afrocubano anunciando la muerte de Trotsky con alegría en una esquina famosa por ser un lugar de ocio y encuentro

---

<sup>38</sup> Político, diplomático y bolchevique soviético, protegido de Stalin y miembro importante del gobierno soviético hasta la muerte del mandatario en 1953. Fue signatario de la resolución del Politburó que autorizó la masacre de Katyn, en la cual fueron asesinados alrededor de 22.000 activistas y contrarrevolucionarios polacos prisioneros en campos de concentración. Mólotov defendió la política estalinista incluso después de la muerte de Stalin.

para la música y la fiesta habanera. La escena presenta la ironía de hacer que elementos indeseables para el régimen cubano anuncien la muerte de un personaje indeseable para el régimen ruso.

La escena cae en el absurdo cuando leemos que Stalin al escuchar la noticia del asesinato, se quita el disfraz (queda desnudo de ropa y de valores, siendo el blanco perfecto para la ironía del texto) y corre “contento, desnudo, por los pasillos del Kremlin”, es decir, por el edificio de gobierno más importante de la URSS, al cual se le quita toda solemnidad. La burla se va completando con cada una de las acciones del dictador, el cual se acerca cada vez más a un chiquillo caprichoso, despojándolo poco a poco de la imagen autoritaria y respetable que de él se manejó en Cuba. Así, no nos sorprende cuando, al pincharse con puntillas que alguien regó en el suelo, explota en gritos que son nombres de personajes soviéticos: Kamenev, Zonoviev y Rykov<sup>39</sup>, como groserías que un caprichoso Stalin grita mientras exige una purga, sólo que a diferencia de las purgas de su régimen, ésta se le hará a él con aceite de ricino a cargo de una maternal Lady Macbeth rusa<sup>40</sup>. El aceite se calienta con el fuego hecho de las obras de Marx, Engels y Lenin, que responde, sin duda a la traición de Stalin sobre los postulados bolcheviques del primer comunismo. Entre la purga y las groserías, Stalin grita: “¡Centro Paralelo Unificado con Clavos!”, que hace alusión al Centro Paralelo Antisoviético Trotskista, movimiento acusado de querer derrumbar la URSS. Como resultado de los juicios emprendidos en contra de sus integrantes fueron

---

<sup>39</sup> **Lev Kamenev, Grigori Zonoviev y Alekséi Rykov:** formaron parte del Buró político del Comité Central de la URSS. Los primeros dos formaron la primera troika con Stalin sólo para aliarse después con Trotsky y ser asesinados, mientras que el tercero fue elegido miembro en 1922, para ser destituido también durante la época de las grades purgas.

<sup>40</sup> Este personaje del teatro inglés es símbolo de maldad femenina y rechazo a la maternidad cuando pide que se le seque el vientre. Su aparición como nana o madre de Stalin hace pensar en lo que representa que la peor mujer de Shakespeare cuide a un personaje histórico considerado por el trotskismo casi como el diablo mismo. Un hombre así sólo pudo ser criado por una madre así.

ejecutados Liev Kámenev, Grigori Zinóviev, Nikolái Bujarin, Riutin, Uglanov, entre otros muchos, acusados de trotskistas y opositores.

La figura de Stalin se sigue desvirtuando cuando se convierte por completo en un niño, que al querer huir de la purga “forcejea, patalea, se suelta y sigue corriendo Kremlin abajo, gritando nuevas malas palabras que un amanuense a su lado inscribe en un tratado de lingüística”, manera de burlarse del trato casi real que se le daba a Stalin, llevando al absurdo la idea de que sus palabras eran ley, incluso lingüística.

Para terminar, salen a escena varias figuras comunistas, algunas de las cuales fueron ejecutadas durante las purgas o murieron en prisión. Lunacharsky, Radek, Arnold y Piatakov<sup>41</sup> forman el grupo de avanzada. Aquí, Radek molesta a Lunacharsky llamándole “Lupanarsky”, como al parecer le llamaban sus camaradas por su magnetismo con las mujeres y la frecuente compañía de ellas<sup>42</sup>, al tiempo que hace un “chiste contrarrevolucionario: «¡Socialismo en un solo país! ¡Dentro de poco tendremos socialismo en una sola calle!»”, por el cual Bujarin<sup>43</sup> lo reprime.

---

<sup>41</sup> **Anatoli Lunacharsky (1857-1933)**: dramaturgo, crítico literario y político comunista ruso. Fue uno de los fundadores del movimiento artístico proletario, Proletkult. Fue responsable de una mejora considerable en el índice de alfabetización en la URSS y fue parte del gobierno de Stalin. Es famoso por su juicio contra Dios.

**Karl Radek (1885-1939)**: Bolchevique y líder comunista internacional. Sus contradicciones con Stalin lo llevaron a salir del Comité Central del Partido y finalmente a ser expulsado de éste en 1927. En 1937 fue acusado de alta traición y de ser partidario de Trotsky en el Proceso de Moscú.

**Valentin Arnold**: Fue juzgado junto con Piatakov y Radek en los Juicios de Moscú por formar parte del movimiento trotskista-derechista en 1937.

**Georgi Piatakov (1830-1937)**: bolchevique. Pertenece a los seis bolcheviques citados por Lenin en su “Testamento”, sobre todo por ser uno de los más importantes técnicos de la economía soviética. Fue juzgado y sentenciado a muerte por traición en el Juicio de 1937.

<sup>42</sup> Caballero, Manuel, “De cuartel y burdel” en *El Universal*, Caracas, Venezuela, Opinión, 2 de agosto 2009.

<sup>43</sup> **Nicolái Bujarin**: Parte del Comité Ejecutivo del partido, fue considerado como el principal teórico del bolchevismo. Juzgado y fusilado en 1938 tras los procesos de Moscú.

Esta escena es importante en tanto que es la aparición de algunas de las víctimas de las purgas estalinistas. Habrá que recordar, que el trotskismo planteó, en oposición a la política estalinista de *Socialismo en un solo país*, la *Revolución permanente*. Esta diferencia dio pie a la ruptura del partido bolchevique, del cual Trotsky era uno de los pilares. Los personajes mencionados fueron acusados durante las purgas de ser partidarios de la disidencia y juzgados por alta traición durante los *Procesos de Moscú*, después de lo cual fueron ejecutados. Lunacharsky, por otro lado, no fue víctima de las purgas; al contrario, fue parte de la burocracia estalinista, por lo que Radek lo fastidia hasta correrlo. Estos trotskistas, a quienes se les une Bujarin advirtiéndolo sobre el peligro de hacer chistes en contra del régimen (una advertencia que pareciera ser sobre el mismo autor de las parodias), toman el escenario en una especie de aparición despreocupada, pues pareciera que están sólo para recrear el ambiente de oposición vivido antes de los juicios. La burla consiste en hacerlos aparecer después de la purga a la que se sometió el pequeño Stalin, pues implica que a pesar de todo el trabajo, regresan en forma de fantasmas despreocupados a atormentarlo.

Esto podría verse como una analogía con la revista *Lunes*, asesinada por el régimen cubano en los primeros años del gobierno de la revolución, en una especie de primera purga cultural. Cabrera Infante hace regresar en esta parodia a los fantasmas trotskistas para atormentar a Stalin, y hace regresar a *Lunes* y a *PM* en toda la novela para molestar a las autoridades culturales cubanas por aceptar una política drástica que buscaba controlar la producción artística de la isla con el fin de tener los medios para la difusión de los valores nacionales y la construcción de una identidad cubana más apegada a los ideales de la

Revolución<sup>44</sup>. Si llevamos esta idea un poco más lejos, las siete parodias podrían ser una venganza del editor de *Lunes* contra todo el aparato cultural cubano. La muerte de la idea de cultura nacional a manos de Bustrófedon por medio de la sátira y la parodia de sus más grandes exponentes respondería a la declaración de GCI acerca de *Lunes*, donde se dedicaban a “aniquilar a respetados autores del pasado”<sup>45</sup>.

En este fragmento, la burla del estalinismo y del “socialismo en un solo país”, que terminó por encerrar a la URSS en una dictadura, por los políticos trotskistas, hace desesperar al capitán Stalin. Sin embargo, su delirio no termina con la salida de sus cuatro principales burladores, sino que “los pasillos del Kremlin se pueblan con decenas, miles, millones (unos cien) de fantasmas políticos.” (el juego con las cifras-su exageración- puede ser una burla a la paranoia de todo gobernante que percibe oposiciones fuertes a su régimen y se siente amenazado). Todo esto “en menos tiempo de lo que toma pronunciar Stajanovskii rabótimu politískaya”, mención a la política del trabajo creada por Stajanov, con la cual se pretendía acelerar la producción por medio de la agilización del trabajo, es decir, más producción en menos tiempo. Quizá por eso, nos parece que la palabra “rabótimu” hace pensar en “robot”, por la manera en que habría que trabajar para acelerar la producción en favor de la revolución.

Antes de la última entrada del coro, Stalin termina su intervención con una última rabieta:

“Por sobre las sombras se oyen las malas palabras (ahora en georgiano) y las quejas de Yugazbilly the Kid en Interprol, el idioma del internacionalismo proletario:  
«¡Quisiera que el trotskismo tuviera una sola cabeza!»

---

<sup>44</sup> Para tener una idea más amplia de lo que significaba el arte en la Revolución se puede revisar el discurso de Fidel Castro de 1961 *Palabras a los intelectuales*,

<sup>45</sup> “Mordidas del caimán barbudo” en *Mea Cuba*, Ed. Vuelta, México, 1993, p. 95

«¡Mi premierato por un caballo pálido!»  
«¡Libertad, cuántos tangos se cometen en tu nombre!»  
«¡Etcétera!»”

El apellido de Stalin (Yugazvili) se vuelve a deformar, pero esta vez para fusionarlo con el de Billy the Kid, un famoso vaquero y pistolero estadounidense, alrededor del cual se creó una leyenda. La comparación con esta persona —je, aunado al hecho de que las palabras estén en georgiano, es decir, el idioma de su infancia, le da al Stalin representado el tiro de gracia para ser visto como un niño, agregándosele características de bravura y leyenda, siempre con tonos irónicos. Complementando la imagen, Yugazbilly the Kid lanza quejas en “Interprol” (una modificación a Interpol, International Police), el “idioma del **internacionalismo proletario**”. Las quejas son parodias de frases célebres adecuadas a las necesidades de queja de Stalin:

“quisiera que el pueblo romano tuviera una sola cabeza para cortarla de tajo”  
Calígula.

“Mi reino por un caballo” Ricardo III antes de morir.

“¡Oh, Libertad! ¡Cuántos crímenes se cometen en tu nombre!” Madame Roland antes de ser guillotizada.

En la primera frase se cambia “pueblo romano” por “trotskismo” aludiendo a la gran cantidad de gente procesada y ejecutada para acabar con el trotskismo en la URSS. La segunda cambia reino por premierato (un cargo similar al del primer ministro), burlándose de la denominación de “único heredero de Lenin” que Stalin se adjudicó, no muy alejada a una denominación monárquica. La tercera intercambia “crímenes” por “tangos”, que en Cuba da nombre a un baile de las clases bajas y que pudiera significar algo similar a hacer mucha bulla. Por último, el *etcétera* se convierte en otra expresión, aumentando la comicidad de las quejas de Stalin.

Finalmente, se recobra la estructura de representación teatral con la última entrada del coro, a manera de epílogo, que repite la misma estrofa que en su primera intervención, pero con los nombres de los orixás cambiados, refiriendo a lo dicho anteriormente acerca del poco conocimiento que, según Cabrera Infante, tenía Guillén de las deidades afrocubanas:

“¡Stalin!  
¡Gran Capitán!  
Que te proteja Xangó  
y te cuide Jemanjá.  
¡Cómo no!  
¡Esto lo digo yo!”

La puntuación de la estrofa cambia en comparación con la primera vez que se recita; en este momento, los signos de admiración le dan un tono más épico y elegíaco después del triunfo de Stalin sobre las terribles fuerzas del trotskismo. Esta elegía se remata con dos versos característicos de la poesía de Guillén, inspirados en el son, que además resaltan la burla a la filiación política del poeta, pues el coro lo incluye a él también.

A Guillén lo acompañan en el coro varios artistas que se adhirieron al comunismo y militaron abiertamente, ya sea a través de su arte o en actividades políticas: Louis Aragon, poeta surrealista francés y convertido al comunismo por conveniencia (según GCI), Paul Éluard, poeta francés y comunista, David A. Siqueiros, pintor-muralista mexicano, que incluso participó en un atentado contra Trotsky, Mijail Sholójov, novelista ruso y miembro del Partido Comunista, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1965; y Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán adherido al Partido Comunista, cuyos principios expresó en su estética teatral y cinematográfica. Todos estos artistas comprometidos con su causa acompañan a un Guillén que al final de su vida estuvo más aterrado y atrapado que comprometido.

Al final, la burla al poeta nacional de Cuba parece diluirse un poco cuando “La voz de Arsenio Cué en la realidad de la cinta o de la parodia grita, clarito, Mierda esto no es Guillén ni un carajo”. Ésto pudiera significar que Cabrera Infante despreció su poesía comprometida y su posición política, considerándolo “un viejo ruiseñor de emperadores”<sup>46</sup>, como parte del sistema cultural bajo Machado y bajo Castro. Sin embargo, GCI lo consideró también uno de los mejores poetas cubanos, pues decía de él:

“Capaz de fundir los metros medievales con un asunto moderno y coloquial, sabía de poesía clásica española como nadie en América, excepto tal vez Rubén Darío, el indio que tenía el verso blanco. Pero al revés de los poetas negros del Caribe, Guillen nunca llegó a donde debía haber llegado, aunque fue en su día mejor poeta que Derek Walcott, de Santa Lucía y Aimé Cesaire, de la Martinica.”<sup>47</sup>

No cabe duda que ésta es la más política de las siete parodias, pues es la única que hace una burla directa a la relación con el gobierno soviético y la ideologización de la cultura nacional como parte del nuevo proyecto de nación revolucionario. En ésta se utilizan los poemas, se les cambia e invierte las palabras, las combina con recursos constantes del poeta, confunde las voces de la incongruencia de la narración con el estilo serio de Guillén “ya en pleno delirio de asociaciones verbales”<sup>48</sup>. En esta parodia, más que en las demás, estamos al mismo tiempo en la mente de Bustrófedon y de Cabrera Infante, siendo uno parte del otro.

Cuando leemos las siete parodias de manera global, podemos apreciar que se trata de un distanciamiento crítico del canon literario de la isla, de una literatura nacional que se estaba transformando y mezclando con nuevas formas de expresión. Al parodiar a estos

---

<sup>46</sup> “Mordidas del caimán barbudo” *Op. cit.* p. 61

<sup>47</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Vidas para leerlas*, p.46.

<sup>48</sup> Rodríguez Monegal, Emir, “Estructura y significaciones de Tres Tristes Tigres” en Ortega Julio, Julio Matas, Luis Gregorich, Emir Rodríguez Monegal, David Gallagher, *G. Cabrera Infante*; espiral/figuras, p. 96.

escritores, el canon y sus criterios quedan al desnudo; igual que los textos, se desvalorizan y dejan de funcionar como norma literaria para convertirse en lenguaje listo para el juego.

Las narraciones de la muerte de Trotsky fueron la manera en la que GCI exorcizó su estilo de las influencias del pasado, al tiempo que las reconocía como parte de su panteón estético. Este ejercicio de estilo es en sí mismo una reformulación del realizado por Proust, que entre 1908 y 1909 publicó algunas crónicas del caso Lemoine<sup>49</sup>, que si bien fue un escándalo, no pasó de ser un asunto trivial, al estilo de nueve escritores franceses.

Un tema mucho más cargado de significaciones es el asesinato de Trotsky, que encarna el emblema de la derrota intelectual frente a la política burocrática<sup>50</sup>. En las parodias, el asunto es tratado aparentemente de la misma manera trivial en la que Proust trató el caso Lemoine; sin embargo, la elección del tema es fundamental para entender la crítica de GCI al sistema cultural de la isla, pues su proyecto estético reflejado en *Lunes* y en *PM*, fue censurado, es decir derrotado, por la burocracia cultural revolucionaria.

Esta parodia es, por lo tanto, el contragolpe de lo intelectual. El caso *PM* fue una de las primeras censuras artísticas; la venganza fue *TTT*, en donde Cabrera Infante, a través de su propio proyecto estético, hace una defensa de su panteón cultural y de su idea de identidad cubana, así como una acusación a lo que se buscaba recrear como cultura nacional; aquí, una creación comprometida sólo son la ideología política, basada en el

---

<sup>49</sup> En 1908 el químico Henri Lemoine ofreció a una casa de diamantes (De Beers) la fórmula para crearlos químicamente, cosa que era claramente una estafa. El asunto se convirtió en un escándalo de moda entre la aristocracia francesa de la época.

<sup>50</sup> A decir del Dr. Idelber Avelar (profesor en la Universidad de Tulane, Nueva Orleans) en el curso “Literatura y Duelo”, impartido en el Instituto de Investigaciones Filológicas del 21 al 23 de noviembre de 2012.

realismo socialista, dejando de lado, en diferentes medidas, la creación que no estuviera comprometida con la Revolución.

La denuncia a lo que debería ser considerado como Cultura Nacional está desde el autor parodiado. Nicolás Guillén fue parte fundamental de la conformación de la cultura e identidad nacional en su rama estética. El poeta nacional, siguiendo en gran medida las ideas de Fernando Ortiz, concibió la cubanidad como “identidad cultural mulata, sincrética, con una fuerte dosis de música afrocubana y mitología vudú, en consonancia con la naturaleza tropical, marítima e insular y con el paisaje cultural marcado por el monocultivo de la caña.”<sup>51</sup> Esta idea de la identidad cubana permea gran parte de su obra, la que Cabrera Infante parodia (a través de los elementos musicales y las referencias a sones y soneros) reconociéndola como parte de una tradición a la que él mismo pertenece, pues el autor de *Tres tristes tigres* no se encuentra muy alejado de esta idea de cubanidad.

Cabrera Infante creció y se formó en un ambiente cultural donde el son, el teatro bufo y la música, así como las radiodifusoras fueron fundamentales en la formación y difusión de una identidad cubana a nivel estético, que se formó también con la incorporación de la cultura popular. Si bien, como menciona Rafael Rojas, con el régimen revolucionario aumentó la voluntad de enfatizar la identidad nacional a través de un “discurso literario de restitución histórica” generada por “la experiencia inconclusa de la soberanía insular”<sup>52</sup>, los elementos que formarían esa identidad cambiaron sustancialmente.

Al momento de la Revolución cubana, la música y el baile formaban parte del universo de cualquier habanero, así como el cine y elementos de la cultura americana que,

---

<sup>51</sup> Dill, Hans-Otto, *op. cit.* p. 182

<sup>52</sup> Rojas, Rafael, *op. cit.*, p. 74

de una manera u otra, tuvieron influencia en las producciones artísticas de los cubanos de la década de 1950. El nuevo gobierno, en su intento por reformular la idea de cultura e identidad nacional, negó ésta y otras herencias culturales y literarias, por su relación con el *american way of life* o con valores poco deseables para la cultura de la Revolución. Desgraciadamente, el corte de lo que convenía y lo que no tener entre las joyas de la cultura nacional, alcanzó importantes legados considerados contrarrevolucionarios, como el de Virgilio Piñera, relevante no sólo para las letras cubanas, sino para toda la literatura latinoamericana.

Este cambio marcó la literatura de GCI de manera traumática. Incapaz de volver a su país por cuestiones políticas, deja de ver a Cuba desde dentro y comienza a escribir la isla de su memoria, lo que le da a su literatura una mezcla de elementos innegablemente cubanos (como el choteo), con elementos provenientes, no sólo de otras tradiciones literarias, sino de otras tradiciones musicales y de la industria artística con mayor crecimiento en el siglo XX, el cine. Esta relación con el séptimo arte, enriqueció su literatura con una visión en movimiento, con banda sonora, de la realidad, llenándola de un ritmo muy particular, asemejándose por momentos al de una película.

Siguiendo a su propio panteón literario y bajo la idea de Proust de hacer parodias a conciencia, GCI tiene el espíritu del ironista, juega constantemente con el lenguaje convirtiendo defectos en efectos y destruyendo convenciones para que el lenguaje dé de sí en favor de la escritura y de su propia manera de ver el mundo. Este espíritu chotero característico del cubano está muy presente en la respuesta a una pregunta de la argentina Rita Guibert.

“R.G. *¿Cómo ves tu contribución a la novela escrita en español?*

G.C.I. Quisiera que la vieran, no yo, sino otros, como las bases inestables a un monumento futuro a la irrespetabilidad. ¡Basta ya de vacas sagradas! En la literatura, en la vida, en la política, en la historia, en el lenguaje; que nada humano sea divino.”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Entrevista de Rita Guibert a Guillermo Cabrera Infante en Londres Inglaterra en octubre 5 de 1970, publicada en Ortega Julio, *op. cit.*

## Bibliografía:

- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres Tristes Tigres*, Seix Barral, Barcelona 1967, pp.252-258
- \_\_\_\_\_, *Mea Cuba*, ed. Vuelta, México 1993.
- \_\_\_\_\_, *Infantería*, FCE, México, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Un oficio del siglo XX*, Ediciones El País/Aguilar, 1993.
- \_\_\_\_\_; ed. de Rosa Ma. Pereda, *Mi música extremada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 27.
- Ballard, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns crema, 1994
- Bajtín, Mijail, “De la prehistoria de la palabra en la novela” en Nora Araujo, Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literaria*, UAM/ Universidad de La Habana, México, 2003, pp. 295-336.
- Caballero, Manuel, “De cuartel y burdel” en *El Universal*, Caracas, Venezuela, Opinión, 2 de agosto 2009.
- Guillén, Nicolás, *Antología Mayor*, editorial Diógenes, México 1972.
- \_\_\_\_\_, *Prosa de prisa*, Arte y literatura, La Habana, 1993
- Dill, Hans-Otto, “Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima” en *Anales de literatura hispanoamericana*, 1999:28
- *Historia de la literatura cubana. Tomo II, la literatura entre 1899 y 1958*, Instituto de literatura y lingüística José Antonio Portuondo Valdor, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Ed. Letras cubanas, 2003, p. 218
- *Teatro cubano contemporáneo: Antología*, Carlos Espinoza Domínguez, coord., Sociedad estatal Quinto centenario, Madrid, 1992.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a la grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, 1992, pp. 171-194

- \_\_\_\_\_, "Ironie et parodie: stratégie et structure", traducción de Philippe Hamon, en *Poétique*, 1978, no. 36.
- Jill Levinne, Suzanne, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, FCE, México 1998.
- Laureano, Erin, *Literatura, lenguaje y "realidad": La relación entre la literatura y sus referentes socio-históricos según Rayuela y Tres tristes tigres*, Tesis de Maestría en University of South Florida, EUA, 2007, p. 63.
- Moore, Robin D., *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Ed. Colobrí, España, 2002
- *Orígenes: Revista de arte y literatura*, La Habana 1944-1956, introducción e índice de autores por Marcelo Uribe, ed. Facsimilar, Ediciones del equilibrista, México, 1989.
- Ortega Julio, Julio Matas, Luis Gregorich, Emir Rodríguez Monegal, David Gallagher, *G. Cabrera Infante*, espiral/figuras
- Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, FCE, México, 2000
- Proust, Marcel, *Pastiches et mélanges*, Gallimard, Paris, 1970.
- Santí, Enrico Mario, *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, FCE, México, 2002.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, a.m., León, México, 2001