



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LETRAS LATINOAMERICANAS

“La muerte de Trotsky”. Parodia, rebeldía y reescritura en Guillermo Cabrera  
Infante

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

ANA FERNANDA AGUILAR ALATORRE

Tutor:

Dr. Sergio Ugalde Quintana

Facultad de filosofía y letras

Ciudad Universitaria, Cd. de México, julio 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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

Introducción-----	3
José Martí, la traición de la tradición-----	14
José Lezama Lima. Tema del héroe-----	24
Virgilio Piñera, un homenaje a la mala conducta-----	36
Lydia Cabrera y el desorden mágico-religioso-----	57
Lino Novás Calvo, un humano silenciado por la política-----	73
El ocaso y el acoso de Alejo Carpentier-----	90
Otro archivo, otro mito, otra historia. Conclusiones-----	105
Bibliografía-----	110

## INTRODUCCIÓN

En 1967, a tan sólo ocho años del triunfo de la Revolución Cubana, se publicó en España, bajo el sello de la editorial Seix Barral, *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante, una obra abierta, dialógica y polifónica que narra las aventuras de cuatro personajes (los tigres) en la noche habanera. Esta novela es la construcción mítica de un espacio de memoria, de una ciudad y un pueblo perdidos cuya cultura se alimentaba también de música, cine y literatura.

Dentro de este maremágnum y justo a la mitad de la obra encontramos el capítulo titulado “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos años después –o antes.”<sup>1</sup> Este fragmento alberga las grabaciones de siete parodias en las voces de Bustrófedon, un hombre con un tumor en el cerebro que le provoca una necesidad de hacer constantes parodias y juegos de palabras, y los tigres. El parodista muere a la mitad de la novela y “La muerte de Trotsky” es su testamento oral conformado por siete parodias a siete escritores importantes en la literatura cubana: José Martí, José Lezma Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, en ese orden. En una primera lectura de la novela, totalmente ignorante del contexto que la rodeaba, la presencia del capítulo despertaba una enorme cantidad de preguntas y la sensación de que había todo un universo desconocido que me impedía captar el sentido cómico del texto, despertando el deseo de analizarlas a fondo. Poco a poco, el análisis de

---

<sup>1</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pp. 225-258. Toda cita textual de la obra proviene de esta edición y sólo se indicarán las páginas entre paréntesis. En ocasiones se hará referencia a ella por sus siglas.

cada una de las parodias<sup>2</sup> fueron arrojando respuestas que me permitieron llegar a la conclusión de que el capítulo constituye no sólo la parodia a un canon literario, sino la toma de una postura frente a las normas estéticas impuestas por el gobierno cubano, al tiempo que es depósito de una memoria y una tradición literaria que se modificó en los primeros años de 1960 para adaptarse al nuevo proyecto de nación revolucionaria. Para comprender el alcance de estas parodias es necesario estar familiarizado no sólo con la literatura de la isla de mediados del siglo XX, sino con los acontecimientos que provocaron el exilio de Cabrera Infante y la escritura de esta novela.

Guillermo Cabrera Infante nació en Gibara, al oriente de la isla, en 1929. Sus padres eran comunistas convencidos y su padre trabajó en el periódico comunista *Hoy* cuando la familia se trasladó a La Habana en 1941. Desde muy joven renegó del comunismo y tuvo interés por el cine y la literatura, lo que lo llevó a trabajar como crítico cinematográfico para las revistas *Carteles* y *Bohemia*, donde publicó su primer cuento *Aguas del recuerdo*. En los años posteriores, publicó varios relatos que narraban la vida en Cuba durante la dictadura de Batista, uno de los cuales (“Balada de plomo y yerro”) le valió ser apresado por contener *english profanities*. En los inicios del movimiento revolucionario, junto con Carlos Franqui, a quien conoció como parte de la revista *Nueva Generación*, creó una estación de radio clandestina y un periódico (*Revolución*) que apoyaba al Movimiento 26 de julio<sup>3</sup>.

Con el triunfo de la Revolución y el establecimiento del nuevo gobierno, Franqui invita al entonces cronista de la revista *Carteles* a participar en el proyecto de un

---

<sup>2</sup> Hube de excluir el análisis de la parodia a Nicolás Guillén, pues éste constituyó mi tesis de licenciatura en agosto de 2013.

<sup>3</sup> William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*, Verbum, Madrid, 2003. En adelante este texto se citará sólo con el nombre del autor y la página.

suplemento cultural del periódico *Revolución* que difundiera "una nueva cultura para una nueva sociedad revolucionaria"<sup>4</sup>; esta revista fue *Lunes de Revolución* (marzo de 1959-noviembre de 1961). Nacida bajo el signo de la cultura contemporánea y posmoderna, *Lunes* fue un semanario que, durante los dos años de su publicación, tuvo una increíble influencia en la cultura cubana y latinoamericana, ayudando a crear, según William Luis, las bases para la novela del *boom*.

La revista, a pesar de formar parte del periódico oficial del movimiento revolucionario, distaba mucho de ser dogmática, pues su sello era el de dar inclusión a una gran diversidad de ideas y representaciones artísticas: "Yo sí creo que *Lunes* representaba la idea de que la cultura, la creación artística y la creación literaria es uno de los bienes de la humanidad. [...] También creo que representaba una cultura y una creación de tipo progresista, nueva y contemporánea"<sup>5</sup>, relata Carlos Franqui.

*Lunes* nació como el proyecto cultural de los jóvenes intelectuales cubanos ávidos por revolucionar y difundir la cultura antes limitada a los grupos intelectuales. A través de las páginas del suplemento, Guillermo Cabrera Infante, como editor, y los artistas congregados alrededor de la revista pretendían "divulgar todo el pensamiento contemporáneo que nos interesa y nos toca, y ver si es posible, en la pequeña medida que nos es dada, realizar para Cuba la labor divulgatoria que hiciera en España una vez la *Revista de Occidente*."<sup>6</sup> Esta tarea titánica fue posible gracias al enorme tiraje del suplemento y a la política de inclusión que provocó más de una polémica en sus páginas. Poco a poco y a causa de la publicación de ciertas tendencias estéticas provenientes de

---

<sup>4</sup> William Luis, p. 9.

<sup>5</sup> William Luis, p. 179.

<sup>6</sup> *Lunes de Revolución*, no. 1, 23 de marzo 1959, p. 2.

países “enemigos”, el suplemento se volvió incómodo para algunos sectores del gobierno, principalmente para los comunistas, que buscaban controlar paulatinamente la producción cultural en la isla para acercarla a un arte comprometido. Aun así, la popularidad y la influencia del magazín fue creciendo hacia otros medios, como el radio y la televisión, donde se transmitía música popular, jazz y representaciones de algunas obras cubanas, como la icónica obra de Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*.

Durante su corta existencia, *Lunes*, tanto en la versión impresa como en sus filiales de radio y televisión, se dedicó a llevar a cabo el cometido cultural que anunciaba en su primer número, difundiendo obras filosóficas, literarias y artísticas contemporáneas, algunas de las cuales fueron traducidas por primera vez al español por los colaboradores del magazín. Sin embargo, el fin de su influencia y de la revista llegaría con uno de los primeros casos de censura en la isla: el caso *P.M.*, el cual es fundamental para entender las parodias en su conjunto.

A principios de 1961, *Lunes* patrocinó un pequeño documental de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez, camarógrafo de *Lunes de televisión*. *P.M.* era un experimento cinematográfico de bajo presupuesto cuyos protagonistas eran la música popular y la gente en los bares de las afueras de La Habana. El filme se transmitió en el programa televisivo del magazín con una inmejorable aceptación del público; sin embargo, entre los críticos cinematográficos, creó una polémica de tipo formal y estético que derivó en problemas burocráticos con el ICAIC<sup>7</sup>, dirigido por el comunista Alfredo Guevara, quien confiscó la película al solicitarse el permiso para exhibirla en sala. La película contenía dos serias

---

<sup>7</sup> Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. La polémica se extendió, según el estudio de William Luis, hacia el tema de la corriente estética más conveniente para producir cine en un estado revolucionario y antinorteamericano, sin mencionar la afrenta que implicó para el Instituto que una película de bajo presupuesto fuera más popular y gustara más que las costosas producciones oficiales.

afrentas al gobierno y al Instituto de Cine: que era independiente, es decir, fuera del control gubernamental, y que representaba a los cubanos en actividades frívolas y decadentes, contrarias al “verdadero” espíritu del pueblo de la nueva Cuba revolucionaria. Estos fueron los pretextos perfectos para poner en entredicho toda la orientación política de *Lunes* y su apoyo y divulgación de cierto arte que se había vuelto incómodo para el gobierno, cada vez más apoyado en antiguos dirigentes comunistas.

Ese mismo año y después de una queja de los colaboradores de *Lunes*, se organizaron unas conversaciones en la Biblioteca Nacional para discutir el destino de la película; sin embargo, cuentan Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante<sup>8</sup>, ésta fue una reunión de ataque a *Lunes* presidida por las cabezas de los órganos de cultura, el presidente Dorticós y Fidel Castro para decidir no el destino de un simple filme o una revista, sino el destino de toda la producción artística en la isla. Según los escritores, bajo el influjo de los sentimientos de euforia y paranoia posteriores a la invasión de Playa Girón (donde los integrantes de *Lunes* defendieron también “el derecho a la Revolución de existir”), las conversaciones tuvieron un aire de miedo y represión, pues es en este momento cuando Fidel pronuncia su discurso *Palabras a los intelectuales* y la frase lapidaria: “con la Revolución todo, contra la Revolución nada.”

Un mes después, el gobierno creó la UNEAC<sup>9</sup> como órgano burocrático para controlar la producción artística y para noviembre se cerró el magazín con la ridícula excusa de la “falta de papel”. Cabrera Infante fue enviado a Bruselas en 1962 como agregado cultural, un exilio disfrazado. Es en este momento cuando inicia la escritura de

---

<sup>8</sup> William Luis, pp. 175-197

<sup>9</sup> Unión de Escritores y Artistas de Cuba

*Tres tristes tigres* con el drama de *P.M.* como fondo y como pieza clave para comprender su carácter contestatario. Esta novela (así le llamaremos muy a pesar del autor) es un intento por recuperar las imágenes contenidas en el filme, así como la música, el habla popular y la vida nocturna en La Habana que fueron suprimidas por el naciente estado socialista-comunista.

En 1965, Cabrera Infante vuelve a La Habana para los funerales de su madre y se reencuentra con una ciudad que ya no reconoce. Este hecho no es de menor importancia si consideramos que la novela se fue modificando desde su primera versión de 1964, cuando ganó el premio “Biblioteca breve” de la editorial Seix Barral bajo el título *Vista del amanecer en el trópico*. Varias de esas modificaciones se debieron, en gran medida, a la censura franquista<sup>10</sup>. Por otro lado, me inclino a pensar, por las fechas de los textos en diálogo, que el capítulo de “La muerte de Trotsky” se escribió después de esta última visita a Cuba, un dato que la crítica no había remarcado anteriormente y que es uno de los principales aportes de esta tesis. Para 1965, la política comunista del gobierno se había destapado francamente y la ciudad se había convertido en un espacio que contrastaba fuertemente con el recuerdo que de ella tenía el autor de *Tres tristes tigres*.

Aquella Habana profundamente occidental, abierta a las corrientes estéticas de la posguerra, era incompatible con el marxismo-leninismo, en tanto ideología de Estado, y con el totalitarismo comunista, en tanto orden social. La Habana como fantasía erótica de Occidente había sido reemplazada por La Habana como utopía tropical del comunismo<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Según Enrico Mario Santí, la censura del estado franquista fue un fuerte obstáculo para la publicación de la novela; no fue sino hasta 1967 que se modificaron las leyes respectivas, que la novela pudo ver la luz. Enrico Mario Santí, estudio introductorio a la novela *Tres tristes tigres*, Cátedra/CONACULTA, México, 2012.

<sup>11</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 260.

Desde el primer encuentro, es evidente que la carga intertextual de estas parodias pasa por una enorme variedad de textos y discursos provenientes tanto del arte y la literatura, como de la cultura de masas. Para enfrentarnos a un análisis que abarque tal diversidad, considero indispensable partir de un marco teórico que tome en cuenta, al mismo tiempo, el diálogo intertextual como motor literario, el carnaval vivo en la tradición popular y su carácter ambivalente, presente en la parodia, así como el peso de una dimensión política que alejaría estos textos de un simple juego literario o *pastiche*.

Por un lado, las teorías de Bajtín encuentran en la parodia una manera de ampliar el poder del lenguaje a través del diálogo entre textos y estilos (*intertextualidad*)<sup>12</sup>. El objetivo del discurso paródico es, en el análisis bajtiniano, el de provocar la risa a partir de la imagen cómica de la palabra seria directa puesta en situaciones distintas a su contexto original, sirviéndose de la burla hacia la mitificación de historias y héroes, a los cuales se regresa a un plano terrenal y cotidiano para completar un mensaje dado por la palabra seria. Una parodia es una manera de mostrar dos caras de la misma moneda<sup>13</sup>. Por otra parte, la idea de la desmitificación de valores canónicos y oficiales está en estrecha relación con sus teorías sobre la carnavalización de la literatura, una práctica que responde a una visión del mundo festiva y desacralizadora, proveniente de una tradición que ha explotado, por siglos, las posibilidades de la sátira menipea<sup>14</sup>. El mismo Cabrera Infante se considera seguidor de esa tradición al reconocer *El Satiricón* de Petronio, como una de sus lecturas más

---

<sup>12</sup> No hay que olvidar que una parodia alude a un primer texto (*hipotexto*) y lo modifica insertándolo en un nuevo contexto (*hipertexto*) para que los valores que lo habían construido en un principio actúen en una situación diferente y absurda.

<sup>13</sup> Mijail Bajtín, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, en Nara Araujo, Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literaria*, UAM/Universidad de la Habana, México, 2003, p. 313

<sup>14</sup> Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 2005, pp. 149-263.

influyentes, junto con Swift, Lewis Carroll, Laurence Sterne, James Joyce y Jorge Luis Borges, autores cuyas parodias y sátiras pueden considerarse dentro de este género.

Las teorías de Linda Hutcheon, por otro lado, son particularmente útiles para analizar “La muerte de Trotsky”, pues parten de una idea de la posmodernidad que implica un arte paradójico y comprometido con la duplicidad (no hay que olvidar que *Lunes*, en sí era un proyecto posmoderno, según Carlos Franqui). El posmodernismo propuesto por la Hutcheon es un fenómeno doble, contradictorio e inevitablemente político que pretende la relativización de las esencias y la desnaturalización de discursos hegemónicos, permitiendo una actitud contestataria a nivel discursivo. Hutcheon identifica en la parodia el punto clave para el carácter político del posmodernismo, pues a través de la citación y la alusión de textos del presente y del pasado, se entabla un diálogo con el tiempo: “La parodia postmoderna es una especie de «revisión» impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia.”<sup>15</sup> Así, dice, el arte posmoderno pone en primer plano la manera en la que, desde el presente, se sigue lidiando con el pasado<sup>16</sup>, apelando a la ironía como vía para la crítica.

Una teoría posmoderna que tenga en mente las ideas carnavalescas de antigua tradición en América<sup>17</sup> es útil en tanto el diálogo intertextual es posible no sólo entre producciones literarias, sino entre toda la cultura. La misma Hutcheon considera toda producción humana como un texto susceptible de ser leído<sup>18</sup>, lo que nos da la flexibilidad

---

<sup>15</sup> Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, La Habana, edición especial homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 189.

<sup>16</sup> Linda Hutcheon, *The politics of postmodernism*, Routledge, Nueva York, 1989.

<sup>17</sup> Margarita Mateo Palmer ha hecho una reflexión muy interesante al respecto en su ensayo “Literatura Latinoamericana y posmodernismo: una visión cubana”, en Rafael Hernández/Rafael Rojas, *Ensayo cubano del siglo XX*, FCE, México, 2002, pp. 595-619

<sup>18</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, Nueva York, 1988.

necesaria para rastrear los diálogos intertextuales en las parodias de Cabrera Infante, que contienen referencias no sólo literarias, sino a la música, el cine, la pintura y al chisme como una fuente inacabable de información<sup>19</sup> (elemento que se aprecia con mayor claridad en la parodia a Virgilio Piñera). Por otro lado, el hecho de tener elementos intra y extratextuales en las parodias hace casi imposible determinar de manera tajante si los textos de “La muerte de Trotsky” son parodias o sátiras (aun cuando el autor ha declarado más de una vez que son homenajes). En parte, la consideración de Hutcheon acerca de la cultura y la historia como textos resuelve el problema; sin embargo, es necesario que tengamos en cuenta también el grado de intencionalidad (*ethos*) irónica que hará oscilar los textos entre la parodia y la sátira y entre la burla y el homenaje. Los textos, de esta manera, se nos presentan abiertos, duales y contradictorios, permitiendo apreciar con mayor claridad sus objetivos.

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>20</sup>. Así la parodia moderna y posmoderna, en el diálogo con los textos de su época, da cuenta de una historia literaria y de nuevas inquietudes estéticas, convirtiéndose en motor de la literatura y la innovación artística.

---

<sup>19</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006.

<sup>20</sup> Linda Hutcheon, *The politics of postmodernism*, Routledge, Nueva York, 1989.

En “La muerte de Trotsky”, cada una de las siete parodias apunta a un aspecto de la identidad o la literatura cubana con el cual el autor dialoga y su análisis requería convertirse en el lector informado necesario para poder seguir la pista de las burlas más sutiles. Con el análisis surgieron a la luz no sólo cuáles fueron los discursos que construyeron la identidad nacional de mediados del siglo XX, sino la importancia de ciertas publicaciones en La Habana de esos años, órganos de difusión de ideas estéticas y filosóficas que conformaron un capital cultural colectivo entre los grupos intelectuales. Una de las revistas más importantes fue *Revista de Avance*, que alrededor de los años cuarenta agrupó a toda una generación de intelectuales preocupados por buscar una expresión propia. Esta publicación no sólo procuraba difundir las vanguardias en la isla, sino que, desde sus páginas, escritores como Alejo Carpentier, Juan Marinello, Jorge Mañach, Nicolás Guillén, entre otros, trataban de definir la cultura y la identidad cubana con un fuerte componente político. De esta generación, que luchaba por insertar la cultura criolla y popular en la “alta cultura” cubana, surgieron discursos y prácticas estéticas fundacionales en la construcción posterior de una identidad. Así, discursos como los de Fernando Ortiz, la música de Alejandro García Caturla, la “antropoesía” de Lydia Cabrera, la narrativa de los bajos fondos de Lino Novás, entre otros, abrieron el camino para la siguiente generación de escritores.

Otra muy importante publicación para la transformación de la intelectualidad cubana y su entrada de lleno en la estética de la modernidad, fue *Revista de Occidente*. A través de un enlace con *Revista de Avance*, facilitado por Lino Novás Calvo durante su estancia en España, los intelectuales cubanos se vieron beneficiados de la labor de esta revista que difundió en el mundo hispánico textos literarios y estéticos alemanes, así como algunas de las discusiones que tenían lugar en el viejo continente. Los artículos de esta

revista española, así como sus traducciones, tuvieron una gran influencia en la generación de escritores jóvenes de esos años, entre ellos, José Lezama Lima, el grupo de *Orígenes*, Alejo Carpentier y Virgilio Piñera.<sup>21</sup>

Todos los escritores parodiados, salvo Martí, que actúa como mito fundacional de la nación cubana, estuvieron inmersos en esa efervescencia cultural que preconizaba el arte auténtico sobre la copia y la búsqueda de una expresión que acortara la distancia entre lo local y lo universal en un diálogo de tradiciones. Los jóvenes intelectuales de la Revolución fueron herederos directos de esta primera revolución cultural continuada en las páginas de *Lunes* y frustrada por la voluntad controladora de un gobierno que miraba hacia fuera en busca de modelos.

Cabrera Infante percibió en el cierre del suplemento y en el control de la Dirección de Cultura por dirigentes comunistas un yugo burocrático encargado de frenar esa revolución cultural y de silenciar las “auténticas” voces cubanas con el ruido de consignas y banderas rojas. Estas parodias son un homenaje a esas voces cubanas cubiertas de olvido o mixtificación con la nueva lógica cultural; esta tesis es un intento por recuperarlas y hacerlas evidentes. Dada la importancia de identificar el objetivo de cada parodia, me pareció fundamental que cada una conformara un capítulo; espero que al final la explicación no mate el chiste y la lectura de “La muerte de Trotsky referida por varios escritores años después –o antes” provoque al lector la risa que merece. Así que, sin más, abrimos telón, “Showtime! Señoras y señores.”

---

<sup>21</sup> Sergio Ugalde, *La biblioteca en la isla Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011.

## JOSÉ MARTÍ, LA TRAICIÓN DE LA TRADICIÓN

No es posible concebir una parodia de la cultura o la literatura cubana sin incluir la enorme figura de José Martí. El discurso martiano ha pasado por diferentes etapas de significación para el mundo literario a lo largo del tiempo. Ambiguo por muchos años, no fue sino hasta las celebraciones por el centenario de su nacimiento (1953) y el casi inmediato triunfo de la Revolución que se empezó a recuperar su faceta política y revolucionaria en estrecha relación con su poética. Sus ideas formaron parte importante del ideario revolucionario y más de un crítico ha destacado la influencia de este poeta en el pensamiento y los discursos de Fidel Castro<sup>22</sup>.

Enrico Mario Santí ha desarrollado una interpretación de la utilización de la figura de Martí por el gobierno de Castro basada en la idea de la conversión de la historia cubana en una teleología que justificara la última revolución como la culminación de un proceso revolucionario iniciado por Martí y frustrado por la intervención de Estados Unidos. Santí considera que se ha llevado a cabo una deshistorización del pasado cubano que anula la complejidad de los procesos históricos para convertirlos en una progresión que justificara

---

<sup>22</sup>El estudio de Ottmar Ette, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, UNAM, México, 1995, es fundamental para conocer las transformaciones y los usos que ha tenido la figura y las ideas de Martí a lo largo del tiempo (en adelante el texto se citará como *José Martí. Apóstol* acompañado del número de página). Por otro lado, Enrico Mario Santí agrega también algunos estudios sobre la figura del héroe cubano en su libro *Bienes del siglo sobre cultura cubana*, FCE, México 2002, pp. 49-104 (en adelante, *Bienes del siglo*).

las acciones del gobierno, una modificación que comenzó a darse, según Santí, poco después del triunfo de la Revolución con el artículo de Juan Marinello “El pensamiento de Martí en nuestra revolución socialista” de 1962.

Por otro lado, Ottmar Ette ha resaltado la recuperación del carácter revolucionario del poeta por la Generación del Centenario. Intelectuales de izquierda, entre los que se encontraban Marinello y Roberto Fernández Retamar, valoraron la poética de Martí como una “poética de la acción”, permitiendo así la construcción de una prefiguración del liderato de Fidel Castro como aquel que llevaría a cabo, por fin, el proyecto del libertador. Dicha prefiguración tuvo como base histórica fundamental el asalto al Cuartel Moncada, donde Castro y los mártires se convirtieron en el modelo del revolucionario martiano, “que llegaba incluso a exigir la inmolación por la patria; debían remitir implícitamente a la integridad moral de los revolucionarios, quienes se situaban en la tradición de Martí, y al mismo tiempo proyectar el objetivo (ideológicamente impreciso) de instaurar en un futuro próximo una ‘República moral’ en el sentido del Apóstol”.<sup>23</sup>

Esta figura de un revolucionario moral y sacralizado no debió de ser del todo satisfactorio para Cabrera Infante después de haber sufrido el acoso de las autoridades reguladoras de la cultura y el cierre de *Lunes*. Para el autor de *Tres tristes tigres*, “Martí no es sólo la literatura cubana, es su fundación que es nuestra tradición.”<sup>24</sup>, el primer prosista cubano y un personaje revolucionario en la política y la literatura, aspecto que tanto él como los colaboradores de *Lunes* quisieron expresar en el número dedicado a la vida y obra

---

<sup>23</sup> José Martí. *Apóstol*, p. 168.

<sup>24</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Un diario que dura más de cien años” en *Obras completas II*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015, p. 1114. En adelante, esta obra será referida por las siglas *OC II*.

del autor de *Versos sencillos* (no. 93, 30 de enero, 1961). El editorial de dicho número nos introducía de esta manera al homenaje:

[...] quedaba el inmenso reto de la vida y de la obra de Martí, la necesidad de salvar toda clase de distancias: Martí en su tiempo, Martí en nuestro tiempo, la figura gigante de Martí político, Martí poeta, Martí escritor y después de una larga tregua de etcéteras, último, pero quizá lo más riesgoso de atacar: Martí el apóstol [...] nosotros no queremos asignarnos otra tarea que contribuir a hacer a Martí (como ha contribuido Fidel Castro en otra muy extraordinaria medida) no sólo el más actual y el más vivo de nuestros hombres, sino también el más grande, el verdadero y único ejemplo siempre, para todos: en la literatura, en la política y, naturalmente, en la vida. [...] Este “Lunes” es nuestro tributo, a nuestro José Martí.<sup>25</sup>

El número de *Lunes* fue, en efecto, un homenaje polifónico al poeta que, a través de la voz de los diferentes escritores y críticos convocados, terminó dibujando un Martí complejo, diverso, humano y revolucionario en todos los sentidos. La imagen que recuperó la revista como Cabrera Infante en sus distintos ensayos dedicados al escritor es deudora de los esfuerzos de una intelectualidad que buscó desde las celebraciones del centenario convertir la figura del “Apóstol” en un ser humano. Al mismo tiempo, la tradición inaugurada por Lezama y los origenistas de fijar a Martí como el inicio de la literatura cubana en un sentido de identidad nacional<sup>26</sup> también tuvo una fuerte influencia en la imagen que de Martí tuvo Cabrera Infante. A dicha imagen, el exiliado autor de *Tres tristes tigres*, le agrega la decepción de ver traicionados los ideales martianos por el gobierno que se jactaba de ser la culminación de sus ideas: “En Cuba: castristas han querido, quieren todavía, apoderarse del testamento político de José Martí.”<sup>27</sup>, y “ha tenido a sus apóstatas, precisamente entre aquellos que decían –y dicen– seguirlo fielmente.”<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> *Lunes de Revolución*, no. 93, 30 de enero, 1961, La Habana, Cuba, p. 2.

<sup>26</sup> *José Martí. Apóstol*, pp. 148-154.

<sup>27</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Martí y el exilio” en *OC II*, p. 1091.

<sup>28</sup> “Un diario que dura más de cien años”, *OC II*, p. 1114

Es esta imagen de Martí convertido en Apóstol, la que Cabrera Infante busca desmitificar en la primera de las siete parodias de “La muerte de Trotsky”. Que esta burla y homenaje a la cultura cubana inicie con una parodia al escritor santificado es afrenta suficiente al sistema ideológico del castrismo, pues, dice, “Martí es el escritor canónico por excelencia. Su estatura moral más que política o poética nos condena al elogio perpetuo más que a la exégesis: Martí queda más allá de la duda.”<sup>29</sup> Esa duda se abre con el acto mismo de la parodia que, como fenómeno dual y paradójico, no cuestiona la importancia del autor en la cultura cubana, sino la calidad de absoluto que se le dio a su palabra y a su figura al convertirlas en el fundamento ideológico y en la justificación de la obra política de Fidel Castro haciéndolo no sólo canónico, sino oficial.

El texto paródico se titula “Los hachacitos de rosa” y narra el asesinato de Trotsky a la manera de las crónicas periodísticas de Martí, que estaban plagadas de opiniones y valoraciones morales dentro de la misma narración de los hechos. El título está tomado del poema “Los zapaticos de rosa”, donde se cuenta la historia de una niña pequeña, noble y pura de corazón, que regala sus zapatos a una niña pobre. Tanto el diminutivo (“hachacitos”) como el contraste entre el contenido de los textos en diálogo, el *hipotexto* que narra la nobleza de una pequeña y el *hipertexto* que cuenta un asesinato por traición, introducen al lector en un juego con la dicotomía entre la nobleza heroica de la víctima rebelde (Trotsky) y la bajeza traidora del soldado del sistema estalinista (Mornard).

El primer párrafo comienza por describir la llegada del traidor a la morada de la noble víctima:

Cuentan que el desconocido no preguntó dónde se comía o se bebía, sino dónde estaba la casa amurallada y sin quitarse de arriba el polvo del camino, se dirigió a su

---

<sup>29</sup> “Martí y el exilio”, *OC II*, p. 1096

destinación, que era el último refugio de León Hijo-de-David Bronstein: el viejo epónimo: profeta de una religión herética: mesías y apóstol y hereje en una sola pieza. El viajero, este torcido Jacobo Mornard, llegó con sus odios magníficos hasta el destino notorio del hebreo grande, de apellido de piedra broncea y a quien parece que ennoblecían la faz fulgores de rabino rebelde. (p. 227)

Las primeras líneas son una referencia casi textual al cuento “Tres héroes”, que hace referencia a Bolívar, una de las figuras históricas preferidas de Martí: “Cuentan que un viejo llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba a donde estaba la estatua de Bolívar.”<sup>30</sup> Tanto “Los zapaticos de rosa” como “Tres héroes”, están tomados de *La edad de oro*, una revista que Martí publicó para los niños de América y que está recopilada en un libro con el mismo título. Según un comentario posterior de Cabrera Infante, este libro habría sido uno de los primeros que leyó y el inicio de una relación literaria, pues volvería a consultar a Martí a lo largo de los años<sup>31</sup>. Este recuerdo ubica al libertador como una de las figuras fundacionales, no sólo de una tradición nacional, sino dentro de la tradición personal del autor de las parodias, lo que justifica el homenaje de colocarlo en la primera posición. Igualmente, Cabrera Infante, confiesa que el inicio del relato “Tres héroes” le parecía el inicio de un viaje fantástico que con el tiempo se iría convirtiendo en un viaje sin retorno, en un exilio, un tema recurrente en el autor de *Tres tristes tigres* y que lo conecta, de alguna manera, con Martí.

---

<sup>30</sup> José Martí, *La edad de oro*, Ediciones La rana, Guanajuato, 1997, p. 18.

<sup>31</sup>“Larga es mi relación con Martí como escritor. Tengo un recuerdo infantil de Gibara: ir a buscar corriendo un ejemplar de un libro de Martí, que yo no sabía que era de Martí. Iba a recoger un encargo por petición de mi maestro de tercer grado y ese encargo era *La edad de oro*, una colección de la revista que Martí hizo prácticamente sólo para niños de América. [...] el libro que busqué y encontré era para mí –un primer premio a la excelencia. Recuerdo bien el libro, sus tapas de colores y lo que después encontré dentro, un tesoro de cuentos, leyendas y poemas. Desde entonces no he dejado de frecuentar a José Martí como escritor.”, “Martí y el exilio”, *OC II*, p. 1095.

Sin embargo, en la parodia no encontramos más referencias textuales claras que la de *La edad de oro*; por el contrario, el texto está construido a partir de casi puras reminiscencias del estilo martiano. “Un trozo cualquiera de prosa martiana, dice Cabrera Infante, no sólo es reconocible a simple vista y a sólo oído, sino que tiene la densidad medible de ciertos metales sólidos, como el platino, y líquidos, como el mercurio que es azogue.”<sup>32</sup> Así, la parodia reproduce la prosa martiana para que sea reconocible a vista y oído como obra del “Apóstol”, utilizando los adjetivos y la puntuación característica del autor de *Nuestra América*.

El estilo martiano se observa, de manera más evidente, en el tono hiperbólico y moralista, así como en el uso constante de los dos puntos, marca de su prosa. En el primer párrafo encontramos varias referencias al metal, que alude al carácter fuerte e inflexible de la víctima, quizá una alusión velada a la crónica que le dedica a la estatua de Bolívar, así como la utilización de figuras y personajes bíblicos, una característica de la obra martiana<sup>33</sup>. A medida que avanza la narración, la parodia toma cuerpo al explotar la costumbre de Martí de convertir cualquier historia en un drama maniqueo, convirtiendo, en este caso, a Trotsky en una especie de patriarca religioso cuyo nombre se asimila a los encontrados en la biblia: “León Hijo-de-David Bronstein: el viejo epónimo: profeta de una religión herética: mesías y apóstol y hereje en una sola pieza.” (p. 227). Esta religión de la que lo hace profeta y hereje, no es otra que el comunismo, del cual se burla Cabrera Infante al asimilarlo a una religión, el opio de los pueblos. El comunismo, al igual que el judaísmo, vivió una historia similar, pues, al separarse sus líderes, se creó un cisma casi religioso con seguidores igualmente fervientes, no olvidemos que Jesús era judío y fue crucificado con el

---

<sup>32</sup> “Martí y el exilio”, *OC II*, p. 1094.

<sup>33</sup> Enrico Mario Santí ha hecho un estudio del “aura religiosa” de Martí en el *Ismaelillo en Bienes del siglo*.

consentimiento de su iglesia. Así, la muerte de Trotsky se narra a la manera de los relatos fundacionales que oponen el bien al mal; por un lado, está el “anciano bíblico [que] le distinguían la mirada alta y como de présbita, el gesto de hombre antiguo, el ceño adusto y ese temblor en la voz que revela a los mortales a quienes los Hados destinan a elocuencias profundas.” (p. 227), y por el otro, Ramón Mercader, el “futuro asesino: una ojeada turbia y los andares inciertos del desafecto: esbozos que no completaron nunca, en la mente dialéctica del saduceo, la impronta histórica de un Casio o un Bruto<sup>34</sup>.” (p. 227).

En estas descripciones es posible percibir el estilo de José Martí, que engrandecía por sobre todas las cosas a los que el escritor consideraba héroes, personajes que hicieron la historia de la humanidad o que tendrían un lugar en ella por sus altos valores morales, éticos y humanos: “Mi oficio es cantar todo lo bello, encender el entusiasmo por todo lo noble, admirar y hacer admirar todo lo grande.”<sup>35</sup> Igualmente, se percibe el sentimiento del poeta hacia la traición como marca del malvado y falta de honor, cuya flaqueza era razón suficiente para considerarlo menos que un hombre. Así, Trotsky es descrito como el “hebreo grande”, “rabino rebelde”, “anciano bíblico”, “el heresiarca”, “hebraico magnánimo”, “noble jefe”, mientras que Mornard se dibuja como el “torcido Jacobo Mornard”, con un “aire hueco y como de negra noche que llevaba el protervo a la izquierda del pecho”, “el cuerpo cerúleo y magro y temblón”, “el taimado”.

La grandilocuencia con la que habla de Trotsky, como el rebelde “que muere luchando, como había vivido” responde a una fascinación que Martí tenía con el héroe romántico, del cual él mismo es ejemplo, al grado de que podemos encontrar estas mismas

---

<sup>34</sup> Es imposible no hacer la relación con la clásica frase irónica: “Brutus is an honorable man”, sin embargo, es difícil saber si esta alusión tiene otra intención diferente a la de ofrecer un ejemplo clásico de traición.

<sup>35</sup>“Dice José Martí”, *Lunes de Revolución*, no. 93, 30 de enero 1961, p. 21.

frases en casi cualquier ensayo acerca de Martí, convertido en santo y en apóstol, en el “Cristo americano”, lo cual puede explicar la similitud que se percibe por momentos entre Trotsky y Jesús como provocadores de cismas, fundadores de facciones heréticas en un principio y por las cuales sufrieron el acoso y el asesinato por parte del sistema al cual se opusieron (la iglesia judaica y el comunismo Stalinista). Así, pareciera que el “Apóstol de Cuba” está narrando la muerte de un héroe como si con ella pudiera prefigurar la suya propia, una muerte que lo convertiría en mártir y lo acercaría a los que hacen la historia, un deseo que se percibe en la obra de Martí y que Ezequiel Martínez Estrada abordó como una tendencia suicida del poeta, un tema tabú en la literatura cubana.

Por otro lado, el lenguaje hiperbólico y el tratamiento dicotómico de los personajes es la burla de Cabrera Infante a la figura sacralizada del poeta, al cual despojaron de su complejidad para convertirlo en una estampilla de la Revolución que justificara todas las acciones de un gobierno cada vez más autoritario. No es gratuito, por lo tanto, que el autor de *Mea Cuba* refiera textualmente al cuento “Tres héroes” y a “La estatua de Bolívar”, pues en esos textos se nota la veneración que Martí sentía por el libertador. Bolívar es el mito de la liberación americana, del hombre que peleó por los pueblos americanos y siempre merece las palabras elocuentes y elogiosas del poeta cubano. Mismo destino fue el de José Martí, “que como encarnación de la identidad nacional y símbolo de la cubanidad, proporcionó a la lucha contra la dictadura de Batista –en la cual tomaron parte varios grupos– una base ideológica común que era cubana y latinoamericana a la vez.”<sup>36</sup> Al tomar el lugar del héroe sudamericano como figura mítica de rebeldía antiimperialista, el poeta se transformó en una estatua despojada de sus complejidades y contradicciones humanas.

---

<sup>36</sup> José Martí. *Apóstol*, p. 170

La parodia, como ya se ha dicho, juega con la dicotomía entre el bien y el mal, con la lucha entre las nobles causas rebeldes y la dictadura innoble que las asesina. Este acoso y traición de la ideología que narra el asesinato de Trotsky en la voz de Martí, pudiera aplicarse también al ideario del Apóstol traicionado por el gobierno de Castro, pues, dice Enrico Mario Santí, “Martí encarna nada menos que el espíritu de identidad nacional, y todo cubano busca en sus obras, cual texto sagrado, las llaves que o bien justificarían al actual gobierno o bien le otorgarían sentido a la tragedia del destierro.”<sup>37</sup> Así, Cabrera Infante pone en las palabras moralistas de Martí la traición innoble del gobierno al mismo ideario del que son defensores y a la revolución misma al ahogar las voces de los que no compartieron la visión comunista del gobierno. *Lunes*, al igual que Trotsky y que Martí, murieron por defender una idea de revolución que incluía la libertad de expresarse en el arte. El posible suicidio de Martí por la libertad de su tierra se asemeja así al suicidio político de Cabrera Infante al publicar *Tres tristes tigres* y estas parodias. Una frase posterior en *Mea Cuba* aclara, entre ironías, el peso del suicidio, ya sea real o simbólico, en un gobierno totalitario:

Insistir en la crítica, cualquier crítica, es siempre un acto suicida, [...] La práctica del suicidio es la única y, por supuesto, definitiva ideología cubana. Una ideología rebelde –la rebeldía permanente por el perenne suicidio. Martí sería así nuestro Trotski temprano: ideólogo, político, guerrillero fallido pero suicida certero, el *felo de se* con fe en la tumba abierta.<sup>38</sup>

Cabrera Infante exalta la figura revolucionaria de Martí en las letras y en el sentimiento patriótico vertido en los *Diarios de campaña*, que considera su obra maestra, pues es donde recupera a Cuba, no en la política, sino en la literatura, tras años de exilio.

---

<sup>37</sup> *Bienes del siglo*, p. 79.

<sup>38</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Entre la historia y la nada”, *OC II*, p. 601.

“Martí está libre de ideologías porque es un hombre libre.”<sup>39</sup>, dice el editor de *Lunes*, un hombre que también sufrió el exilio y que intentó recuperar La Habana a través de la literatura en la novela que contiene estas parodias. “Los hachacitos de rosa” abre esta serie de siete burlas-homenajes dejando la sensación de que asistimos al suicidio político de un escritor, pues parodiar al Apóstol es criticarlo y, por ende, criticar al sistema. Sin embargo, también estamos frente a un homenaje al escritor que sabe reconocer una empresa justa en la rebeldía de aquellos que van contra el sistema, es decir al revolucionario más allá de la ideología y que condenaba la tiranía por sobre todas las cosas: “Del tirano di todo, di más”. Este es el Martí ejemplar de Cabrera Infante, del cual es deudor y del que recupera la tierra natal a partir del acto poético y literario, un acto revolucionario por sí mismo. La frase final de la parodia, más que un cierre a la narración del mártir ruso, es el homenaje del autor al poeta suicida y revolucionario que hizo florecer la literatura cubana: “Ya no eran suyas la vida y el trajín político, ahora le pertenecen la gloria y la eternidad histórica.”

---

<sup>39</sup> “Martí y el exilio”, *OC II*, p. 1095.

## JOSÉ LEZAMA LIMA. TEMA DEL HÉROE

La segunda parodia que encontramos en este mapa de la literatura cubana es la dedicada a José Lezama Lima, el poeta de la calle Trocadero que transformó el acto poético de Martí y su búsqueda de la muerte heroica, en el ser para la poesía y para la resurrección. La parodia de Lezama Lima va justo después de la de José Martí; juntos van el Apóstol y el maestro católico, como parte de un panteón laico en una Cuba laica; ambos vistos como precursores de la revolución y personajes importantes en el imaginario cultural de la isla; ambos fundadores de una teleología insular. Fue así como se les recuperó en el régimen revolucionario y como se convirtieron en estampas del santoral castrista<sup>40</sup>.

La importancia de Lezama Lima dentro de la tradición literaria de la isla es indudable. No sólo fundó una nueva poética, sino que a través de ella creó una forma de conocimiento y un sistema histórico: el reino de la imagen que abarca todos los aspectos del saber y del devenir del hombre expresados a través del estilo barroco. Este sistema poético fue conformándose a través de las distintas publicaciones y lecturas de Lezama, llegando a su punto clave en el ensayo *La expresión americana* (1957), donde el escritor combinó sus ideas poéticas con el americanismo que permeaba toda la cultura isleña y continental. Al mismo tiempo, Lezama creó un *Señor Barroco* que percibía la cultura y la historia de América como una imagen que supone una continuidad de un estilo en perpetuo

---

<sup>40</sup> Ana Nuño, *José Lezama Lima*, Colección Vidas Literarias, ediciones Omega, 2001, p. 169.

diálogo de culturas dispares, al tiempo que le da un giro mediante la rebeldía que supone la creación por la deformación<sup>41</sup>. Este sistema poético, sin embargo, venía gestándose tiempo atrás en las páginas de la revista *Orígenes*, de la cual Lezama, junto con José Rodríguez Feo, fue creador y editor.

*Orígenes* fue una publicación fundamental para la difusión de ciertas tendencias artísticas locales y extranjeras de la época, así como para la constitución de una cultura insular que sería cultivada durante años por algunos de sus participantes y que se convertiría en un canon literario de la mitad del siglo XX. La política editorial de esta revista buscaba difundir una cultura cubana; “se trataba pues de una dimensión ontológica que tenía su más evidente expresión en una escritura distinta, mediante la cual se quería rescatar la esencia del ‘país frustrado en lo esencial político’...”<sup>42</sup>, al tiempo que se expresaban a través de “la tradición integradora que revele y rescate las esencias cubanas por un lado y conforme, por otro, un sentido unitario entre los términos *vida y cultura*”<sup>43</sup>.

La revista de Lezama dictó las normas estéticas de la literatura por más de diez años, no sin crear también a sus detractores, entre los que se encontraban Virgilio Piñera, Heberto Padilla y Guillermo Cabrera Infante, todos colaboradores de *Lunes de Revolución*, quienes a través de sus páginas entablaron numerosos ataques al grupo de *Orígenes*, por considerarlo apolítico y poco comprometido con la realidad cubana. Sin embargo, Cabrera Infante, aun cuando estaba en el centro de la disputa, se deslinda de las rencillas literarias alegando que en *Lunes* se daba cabida a todas las opiniones y que nunca se compró ninguna

---

<sup>41</sup> Esta es una paráfrasis de las reflexiones de Irlemar Chiampi en “La historia tejida por la imagen” en José Lezama Lima, *La expresión americana*, FCE, México, 2005.

<sup>42</sup> *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.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 222.

disputa pasada entre Virgilio Piñera (el más brillante detractor de Lezama) y el poeta de Trocadero, el cual publicó varias veces en el suplemento<sup>44</sup>.

Dejemos, entonces, que el final de la parodia conforme nuestro principio: “Me siento como un poseso penetrado por un hacha suave” es la frase que exclama Trotsky antes de morir y que cierra el texto dedicado a Lezama. Algunos años después de la publicación de *TTT*, Cabrera Infante señala que leyó esta frase en *La expresión americana* y que fue el punto de partida para todas las demás parodias:

La idea de esta parodia macabra surgió de la irrealidad de la prosa de Lezama, quien al celebrar al compositor Julián Orbón por un premio sinfónico lo asaltó tal éxtasis que escribió: “Me siento como el poseso penetrado por un hacha suave”.

Me encontré el libro en que Lezama extrae esta exaltada frase *La expresión americana* en una biblioteca más fantástica que la de Babel de Borges [...] sita en el siniestro sótano de la embajada de Cuba en Bruselas –como quien dice, en un centro antitrotskyista<sup>45</sup>–. Volví a leer la línea lezamesca [...] y en seguida me asaltó la asociación asesina. [...] Juro que Lezama la escribió. Juro que la he leído. Juro que Julián Orbón la repite. La frase existe. Su comicidad impensada viene de la seriedad con que fue escrita, por esa misma seriedad. Era la absoluta expresión absurda americana.<sup>46</sup>

La narración es, así como la biblioteca de Babel de Borges, una realidad que copia a la ficción y que hace más interesante la historia genésica de estos textos. La frase sí existe y sí la escribió Lezama, pero no proviene de *La expresión americana*, sino de un artículo publicado primero en *Orígenes* en 1955 (no. 37) y posteriormente compilado en el libro *Tratados en la Habana* (1958). Si tomamos en cuenta los textos parodiados, podemos observar que seguramente, el libro que Cabrera Infante encontró en la biblioteca de la embajada de Cuba en Bruselas, fue esta recopilación de ensayos que, además de tener el discurso dedicado a Julián Orbón, contiene numerosas reflexiones acerca de la literatura

---

<sup>44</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Un mes lleno de *Lunes*”, *OC II*, pp. 17-34.

<sup>45</sup> Es interesante señalar que en 1960, el Ché Guevara le da la bienvenida a Cuba a Ramón Mercader, asesino de Trotsky como héroe soviético y al servicio de los intereses revolucionarios.

<sup>46</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Como escribir en un trapecio sin red” en *Infantería*, FCE, 1999, p. 1005.

alemana (Goethe, Thomas Mann, Nietzsche), francesa y cubana, así como varias reflexiones acerca de la pintura, entre las que se encuentran “En una exposición de Roberto Diago”, considerado uno de los artículos donde empieza a configurar su idea del barroco americano<sup>47</sup>. Sin mencionar que el primer artículo de esta recopilación es “Introducción a un sistema poético”, donde Lezama articula una poesía y un conocimiento a partir de la imagen.

Si seguimos el sistema asociativo característico de Lezama y, en general, de la estética barroca, la falsa pista que da Cabrera Infante al decir que encontró la frase en *La expresión americana*, puede llevarnos a pensar que está aludiendo a un diálogo con la estética del barroco americano y con la significación de este estilo en la literatura del continente. No hace falta forzar la interpretación para darnos cuenta de que las ideas plutónicas de Lezama en *La expresión americana* y en general en sus reflexiones sobre el estilo barroco, no son muy diferentes de lo que supone una poética de la parodia, pues ambas están basadas en un espíritu de reinención y renovación cultural y de diálogo en movimiento, sin mencionar la primacía de la imagen como materia del lenguaje, de la historia, del conocimiento y de la construcción literaria<sup>48</sup>.

El título de la parodia está tomado de un poema publicado en *Orígenes* en 1951 (no. 29): “Nuncupatoria de entrecruzados”. Una nuncupatoria es una carta o un escrito por el que se dedica una obra; al ser una parodia y una especie de esquela mortuoria, el texto va claramente dedicado. Por otro lado, la palabra entrecruzados remite a la de *cruzado*, que

---

<sup>47</sup> Esta consideración la llevan a cabo diferentes críticos y estudiosos: Irlemar Chiampi, Roberto González Echeverría y Sergio Ugalde Quintana.

<sup>48</sup> Una teoría posmoderna de la parodia considera que un texto parodiado se vuelve imagen al sacarlo de su contexto original, dejando de lado su significado original; sin embargo, Linda Hutcheon le devuelve su dimensión política al aclarar que al retomar dicha imagen se está dialogando con toda su política representacional.

por una parte alude a quien emprende una aventura, en este caso “antistalinista”, riesgosa pero con gran carga moral o ideológica, además de remitir a quien fue cruzado, es decir, atravesado en la cabeza por una pica. De ahí el título de la parodia “Nuncupatoria de un cruzado”. Sin hacer mucho énfasis en el contenido del poema original, sí notamos la existencia de varias alusiones a la mutilación y al asesinato que podemos ejemplificar con una sólo verso: “todo lo que se acerca nos ofrece la novedad de la mutilación”.<sup>49</sup>

La extensión del texto es, además, una de las características más notables, pues es la más breve de todas las parodias, cuya forma de crónica, noticia o carta nos remite a los textos publicados por Lezama en el *Diario de la Marina* alrededor de 1950. Desde un principio es casi imposible no pensar en el viaje que hizo a México en 1949 (cuando ya publicaba en el *Diario*) para observar por propios ojos las maravillas del barroco americano<sup>50</sup> cuando leemos la primera frase de la parodia: “Región-más-Transparente-del-Aire, jueves 16”. Esta introducción ofrece dos posibilidades: por un lado, puede referirse a la novela de Carlos Fuentes, por otro, a la primera frase de *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes. Si le damos importancia a la escritura en mayúsculas de “Transparente” y “Aire” nos inclinaríamos a pensar que se trata de la novela de Fuentes leída por Lezama en 1958, la cual le despertó la consideración de que el mexicano “pertenece al México que puede ser abundante”<sup>51</sup>. Sin embargo, es más viable la idea de una referencia a Alfonso Reyes, pues era de sobra sabido que el cubano guardaba una gran admiración por el literato mexicano.

---

<sup>49</sup> José Lezama Lima, “Nuncupatoria de entrecruzados”, poema publicado en *Dador*, consultado en, *Poesía*, Emilio Armas (ed.), ed. Cátedra, 2000, p.287.

<sup>50</sup> Sergio Ugalde, *La biblioteca en la isla Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011.

<sup>51</sup> Carta de José Lezama Lima a Carlos Fuentes, octubre de 1958 en José Lezama Lima, *Refutación de los espejos*, Víctor Toledo antologador, Benemérita Universidad del Estado de Puebla, México, 2010, p.494.

En cuanto al estilo de la parodia, sólo mencionaré que es una mezcla de pocas citas y mucha reminiscencia, ya que, aun cuando Cabrera traspasó términos literalmente, muchos de los elementos de la parodia sólo pueden intuirse o adivinarse. Se reconoce, sin embargo, el estilo lezamiano llevado al extremo del ridículo: “Los ensayos de Lezama están plagados de anacolutos, anfibologías, oraciones defectuosas, idiotismos, neologismos, alusiones certeras y erradas, pero en todo caso proliferantes, e ideas sorprendentes que sólo se revelan por asociación de todas esas partes diversas, buenas y malas”<sup>52</sup>. La imitación de un estilo tal hace de esta parodia casi tan difícil de leer y de interpretar como al propio Lezama; el ensayo dedicado a Julián Orbón nos da el ejemplo de la prosa “hermética” del poeta:

Cuando comprobábamos que el arcediano Josas parece ser la sombra del Perotino, y que los corredores para llegar a la torre de San Gil son los conductos de la melisa para llegar a la Escuela de Notre Dame, comprendemos que en la cara amistad del precónsul Juliabro y en los redondeles ecuménicos del sonido el poderoso músico Julián Orbón, había partido y era al propio tiempo, en lo creado y en lo conversado, en la severa valoración o en los rendimientos del halago, un estilo y una aproximación, un texto en la compañía o bien una plomada de gravitación en los riesgos de la aventura.<sup>53</sup>

En el texto se citan palabras, expresiones barrocas (arcediano, redondeles ecuménicos<sup>54</sup>, melisma y por supuesto la frase final) que en la parodia se sacarán de contexto para ponerlas al servicio de una nueva intención. Ya no se trata de expresar la autenticidad del sonido de la música de Orbón, sino de expresar el gran grito del ruso al ser atravesado por un piolet. Estas resignificaciones de las palabras de Lezama no pueden sino tener un efecto cómico y casi ridículo al leer que:

---

<sup>52</sup> Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto” en *Crítica práctica / práctica crítica*, FCE, México, 2002, p. 195.

<sup>53</sup> José Lezama Lima, “De Orígenes a Julián Orbón” en *Tratados en La Habana*, Orbe, Santiago de Chile, 1970, p. 298. Todas las referencias a este libro provienen de esta edición.

<sup>54</sup> Tal vez podríamos aclarar que los redondeles ecuménicos del sonido, no son otra cosa que las ondas sonoras con alcances universales.

Lev Davidovitch Bronstein, el arcediano onomáforo con el pseudonombre de Trotsky (sic), murió hoy en esta ciudad en agonía wagneriana, exhalando ayes con los redondeles ecuménicos de la melisma, luego de que Jacopus Mornardus o Mercedes (sic) o Mollnard sacara con escolástico sigilo de un chaleco pretendidamente discipulario pero en realidad alevoso y traidor [...] (p. 229)

El texto original de Lezama halaga a Julián Orbón sin contratiempos, hasta que la emoción lo exalta de tal manera que expresa: “Me siento demasiado emparentado con Julián Orbón para poder decir su elogio sin temblar de arriba abajo, como un poseso penetrado por un hacha suave...”, terminando con un ruego a Dios para que le siga regalando el don de la música. Este texto alberga, junto con el estilo característico del poeta, una tendencia importante en Lezama y en los origenistas: la religión como trasfondo de la vida y de la cultura, combinado con un extraño erotismo y homosexualidad ajena a las ideas católicas, lo cual fue negado poco a poco por un régimen homofóbico como el revolucionario.

Otro de los textos parodiados, más en reminiscencia que en cita directa, es un artículo que Lezama dedicó a Thomas Mann también en 1955, “Mann y el fin de la ‘grandeza’”, de donde se toma la palabra wagneriano y el final del texto:

Como todo gran alemán que ha logrado avivar un gran estilo desaparece sumergiéndose en el ocaso de los dioses. En los mitólogos nórdicos, lo crepuscular como final reemplaza a lo apocalíptico o catastrófico. El crepúsculo de los dioses, con el que se despide una mitología de guerreros, está en las antípodas de lo apocalíptico, donde parece que el sombrío carro final pasará de la noche al total despeñadero.<sup>55</sup>

¿Acaso este fragmento de Lezama no suena a “Lev Davidovitch antes de exhalar ese vientecillo final o apocalíptico y por tanto revelador, dicen que dijo en una suerte de crepúsculo de los dioses en el exilio, en un Strung-und-Dran (sic) político...” (p. 229)? Este

---

<sup>55</sup> José Lezama Lima, “Mann y el fin de la grandeza”, en *Tratados en la Habana*, p. 89.

texto, así como la cantidad de ensayos que Lezama dedica a la literatura alemana en *Tratados en La Habana*, nos permite rastrear la procedencia de ciertos elementos de la parodia que hacen referencia a la cultura de Goethe: la Walpurgisnacht, retomada en el *Fausto* y en *La montaña mágica* de Mann, así como el Sturm und Drang alemán, del que Goethe es también figura importante.

Por otro lado, era característico de Lezama escribir nombres, términos y frases en otras lenguas con una ortografía dudosa, hecho del que claramente hace burla Cabrera Infante, pues leemos en la parodia el nombre de *Trotsky* por Trotsky, *Jacopus Mornardus o Merceder* por Mercader, *Valpurgis Nach* por Walpurgisnacht y *Strung-und-Dran* por Sturm und Drang, todas ellas seguidas de un (*sic*), todo en itálicas y entre paréntesis, aun cuando se recomienda colocarlo entre corchetes. De igual manera, tropezamos con términos, que bien pudieran ser escritos en español, en francés, costumbre que se observa en los escritos de Lezama, así como el enorme universo de lecturas (Shakespeare, Hegel, el romanticismo alemán) con que el poeta de *Orígenes* enriquecía sus diálogos barrocos.

Al respecto del estilo dialógico de Lezama, Sergio Ugalde menciona que “más que síntesis armónicas de distintos elementos, se ponen en relieve los enfrentamientos, las destrucciones y las luchas constantes de los distintos códigos culturales”<sup>56</sup>; ¿acaso no podemos encontrar la misma intención en las parodias de Guillermo Cabrera Infante? Estas siete burlas-homenajes intentan entablar un diálogo con la tradición literaria de la isla; su intertextualidad va más allá de una simple alusión a textos literarios, pues se relaciona con un ambiente cultural permeado por la construcción de una nueva identidad cubana. Los

---

<sup>56</sup> Sergio Ugalde, *La biblioteca en la isla Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011, p. 237.

enfrentamientos con otros códigos culturales como el estalinista o el institucional, así como el diálogo con códigos del pasado, hacen de estas parodias un ejercicio y una postura tan rebelde como el barroco y el neobarroco enunciado por Lezama, por Alejo Carpentier y por Severo Sarduy.

Sin embargo, la presencia del poeta en estas parodias no obedece simplemente a un homenaje a la estética barroca que permitió una poética de la rebeldía cultural, sino que responde también a una crítica a la identidad cubana y la estética totalizadora expresada en *Orígenes* y seguida por algunos de sus colaboradores como Cintio Vitier. Estos consideraron las teorías de las esencias como parte fundamental de una teleología insular, un devenir del cubano que después sería recogido por Carpentier en su ensayo sobre lo real maravilloso en 1976 como una expresión de renovación que anunciaba una nueva era política, aun cuando construyó un sistema despojado de historia, diferente al propuesto por Lezama.

El hecho de que el sistema poético de Lezama se haya tomado en gran medida para justificar esta teleología insular, se llena de ironía al saber que Lezama Lima sufrió una especie de insilio por su literatura poco comprometida y católica, así como por su homosexualidad. El mismo régimen que tomó sus ideas de revolución cultural con la idea del barroco americano como bandera identitaria para una vanguardia americana (como se quiso llamar al cubano revolucionario), lo terminó aislando de la cultura que ayudó a formar.

Finalmente, hay un elemento importante que falta destacar de esta corta pero densa parodia. Antes de la frase de éxtasis lezamiano, que fue el génesis de este capítulo, hay una

referencia a Juan de Panonia y a Aureliano, personajes de *Los teólogos*, un cuento nada menos que de Jorge Luis Borges<sup>57</sup>. Estos dos personajes que aparecen justo antes del final, sostuvieron una lucha de argumentos en la que ambos afirmaban y defendían lo mismo. Los celos y la envidia de uno lo hizo atacar al otro, teniendo ambos finales fatales (la hoguera, una provocada por la iglesia, la otra, curiosamente, por el destino, o Dios, como se quiera ver). La pregunta obligada al reconocer la procedencia de la alusión es: ¿por qué hay un cuento de Borges en una parodia de Lezama Lima? La respuesta puede obedecer a dos razones diferentes; una que remite a las relaciones literarias de estos dos escritores y otra que nos refiere a un diálogo entre el contenido del cuento y la burla a los enfrentamientos ideológicos del comunismo que derivaron en la muerte de Trotsky.

Para la primera razón baste sólo mencionar que aun cuando Lezama admiraba a Borges, difería con él acerca de su valoración de Ortega y Gasset, hecho que los editores de *Ciclón* (una revista de Virgilio Piñera, donde publicó también Cabrera Infante) explotaron con malicia<sup>58</sup>. La segunda razón requiere citar el párrafo final del cuento de Borges:

El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan

---

<sup>57</sup> En el texto “La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante” de Carmen Ruiz Barrionuevo, confunde a estos dos personajes de *Los teólogos*, con una reminiscencia del poema de Lezama “San Juan de Patmos ante la puerta latina” y con Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, así como la frase final con una alusión al capítulo VIII de *Paradiso*; hay que mencionar que *Cien años de soledad* se publicó en 1967, el mismo año de la publicación de *Tres Tristes Tigres* por lo que la referencia a Aureliano Buendía parece poco probable. Carmen Ruiz Barrionuevo, “La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante” en *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, España, 2001.

<sup>58</sup> Véase para esta polémica el texto de Francy Liliana Moreno, “De Buenos Aires a La Habana: dos textos contra *Orígenes*” en *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), El Colegio de México, 2015.

de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una misma persona.<sup>59</sup>

y el final de la parodia:

Lev Davidovitch antes de exhalar ese venticillo final o apocalíptico y por tanto revelador, dicen que dijo en una suerte de crepúsculo *de* los dioses en el exilio, en un Strung-und-Dran (sic) político, en *el* Juicio Final histórico, como otro Juan de Panonia que advirtiera la intrusión violenta de los argumentos de otro Aureliano en su intimidad teológica, expató: «Me siento como un poseso penetrado por un hacha suave». (p. 229)

La burla aquí consiste en considerar, muy a la manera de Borges, que asesino y asesinado son la misma persona, es decir, que Stalin y Trotsky son, en el fondo, parte de lo mismo. Además, el carácter divino y atemporal de las disputas de los teólogos remite directamente a la poética católica de Lezama que se combina con una crítica a los cismas políticos, pues el cuento está atravesado por la idea de que todo hombre termina pareciéndose a sus rivales y, en este caso, tiene una razón divina (otra burla al ateísmo comunista).

Independientemente de las interpretaciones que esta referencia pueda despertarnos y del hecho de que Cabrera Infante era un admirador ferviente de Borges, algo inobjetable es que encontramos a grandes personajes de la literatura latinoamericana en una parodia dedicada a un coloso de la cultura cubana y Americana que definió una poética que tendría una gran influencia en sus contemporáneos y en las generaciones posteriores: “Hay en Lezama Lima la conciliación entre Entendimiento y Belleza, entre ciencia y poesía, como también existe en Jorge Luis Borges y en Alfonso Reyes, con quienes José Lezama forma

---

<sup>59</sup> Jorge Luis Borges, “Los teólogos” en *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1999, p. 54.

la triplete lúcida de Nuestra América, la fundación mítica de una América que se habita a sí misma en la visión del Nuevo Hombre.”<sup>60</sup>

Esta consideración, aun cuando está atravesada por un mito nacional con el cual tuvo poca confluencia el poeta cubano (el Hombre Nuevo), nos demuestra que fue piedra angular para la construcción de un mito identitario no sólo para la isla, sino para la cultura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, una estética de la rebeldía que los apologetas de la Revolución no dudaron en utilizar. Por su parte, Cabrera Infante reconoce a Lezama Lima como parte de su tradición a pesar de la tendencia antiorigenista promovida por él mismo en *Lunes*<sup>61</sup>. La idea del barroco como estética de contraconquista y estilo que habla de una memoria colectiva y una revisión de la cultura creadora mediante la deformación, no está muy alejada de la poética parodista de Cabrera Infante. Al final, podemos decir que estas siete parodias surgidas, según su autor de una frase de Lezama, representan, al igual que el barroco, una manera de poner en diálogo el pasado con el presente, al tiempo que resalta la premisa de que también la risa tiene algo de revolucionario.

---

<sup>60</sup> Fernando Vargas Valencia, “Homenaje fragmentario a la fijeza de Lezama Lima”, consultado el 1 de diciembre 2010 en Red de Escritores y Escritoras por el ALBA, [www.redesalba.org](http://www.redesalba.org).

<sup>61</sup> Véase al respecto Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco, *Sobre los pasos del cronista (El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965)*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2010.

## VIRGILIO PIÑERA, UN HOMENAJE A LA MALA CONDUCTA

En *Mea Cuba*, Guillermo Cabrera Infante dice:

Cuando Castro ocupó el lugar de Batista, había en Cuba tres grandes escritores ya entrados en años: dos poderosos poetas y un hombre de letras inconforme: todos muy influidos por la literatura francesa. Esta santísima, pero impía trinidad estaba integrada por José Lezama Lima (1910-1976), Nicolás Guillén (1902-1989), y por Virgilio Piñera (1912-1979)<sup>62</sup>.

Si uno de estos tres grandes escritores merecía, más que cualquier otro, un homenaje dentro del réquiem a *Lunes de Revolución*, ese es Virgilio Piñera.

Virgilio nació en Cárdenas en 1912; de joven viajó a La Habana e ingresó en la Universidad para estudiar Filosofía y Letras, una carrera anquilosada y sumida en el academicismo más reverente, según apuntó en más de un artículo. Su generación, la misma de Lezama, se desarrolló en un constante diálogo (no siempre cordial) con los escritores de su época que se concentraban, en su mayoría, en la *Revista de Avance*.

Tanto Piñera como Lezama representaban a una nueva generación de escritores que alrededor de los años cuarenta volvió a preocuparse por la cubanidad sin abandonar la estética, apostando todo por la literatura. Sin embargo, la posición de Virgilio fue siempre polémica, crítica y con un dinamismo que lo alejaba de cualquier grupo cerrado de poder. Esta actitud se puede ver en la presentación del primer número de su revista: *Ciclón*, “Borrón y cuenta nueva”, donde toma una postura frente a la literatura del grupo de

---

<sup>62</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Vuelta, México, 1993, p. 87.

*Orígenes*, que para la década de 1950 ya había tomado la batuta de la cultura cubana. En dicha presentación Piñera reclama:

Tener, por el contrario, la clara conciencia que proseguir haciendo la misma cosa de hace diez años, constituiría grave engaño contra uno mismo y contra el público que nos lee. No cometer el pecado de lesa literatura que es dejar a una joven generación que se “fije”<sup>63</sup> en una situación hecha. No conformar a los jóvenes a nuestra imagen y semejanza, sino provocarlos, espolearlos, hacerlos distintos a nosotros, nuevos guerreros que al dejarnos tendidos en el campo del honor harán nuestra gloria más duradera.<sup>64</sup>

Su obra fue siempre disidente y desmitificadora, favorable a la transformación y a la superación, lo que le ganó un respeto diferente al de Lezama entre los jóvenes escritores. El líder de los origenistas “en su inmovilidad y su monumentalidad era una estatua en el centro de un parque que nadie mira mucho pero que se sabe que está ahí”<sup>65</sup>, una figura fija en un pasado que se borraba de un golpe con el triunfo de la Revolución y el ascenso de nuevos grupos de poder. Piñera, por el contrario, se constituyó como una figura casi magisterial sin llegar a la reverencia que inspiraba Lezama.

Con la nueva configuración del gobierno cubano, *Lunes* se convirtió en el órgano cultural oficial de la Revolución. Ahí, Virgilio ocupó un lugar importante entre los colaboradores de la revista. Cabrera Infante relata: “fue un colaborador mayor del periódico *Revolución* primero y luego en *Lunes*. Virgilio nunca participó de las decisiones importantes de *Lunes* [...], pero sí formaba parte más que importante, esencial del magazín.”<sup>66</sup> Y más adelante: “Virgilio hubiera sido el perfecto subdirector de *Lunes* pero no creo que se hubiera avenido a esta labor subalterna y era hombre que se acostaba también

---

<sup>63</sup> Aquí, Piñera hace referencia al poema “La fijeza” de José Lezama Lima.

<sup>64</sup> *Ciclón*, no. 1, enero 1955, La Habana, Cuba.

<sup>65</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Un mes lleno de *Lunes*”, *OC II*, p. 27.

<sup>66</sup> *Ibid.*

temprano.”<sup>67</sup> Sin embargo, sí fue director de la sección *A partir de cero*, donde fungió como una especie de “caza talentos”, sin dejar de representar ese papel de “lobo feroz de la literatura cubana” que él mismo se adjudicó.

Es evidente que Cabrera Infante y Virgilio Piñera mantenían una relación que, si no era tan cercana como lo fue, por ejemplo, con Antón Arrufat, sí hubo un trato cotidiano entre los dos escritores; y es imposible no tomarlo en cuenta a la hora de analizar “Tarde de los asesinos” (pp. 230-234). En esta parodia dedicada a Piñera, no sólo se imita el estilo de un escritor, sino que se pone de manifiesto su actitud ante la vida, ante la literatura (vertida, además, en toda su obra) y ante un momento cultural del que era parte importante.

La literatura de este hombre de letras tomaba su contenido de la vida cotidiana, menos mística que la de los origenistas, pero no por eso menos profunda y compleja. La experiencia vital se expresaba a través de la poesía: era el arte como ética, o sea, la entrega total a la expresión natural de la vida. Su poesía y sus piezas teatrales expresan su existencia y su idea del vivir, que era más bien terrenal. Para Virgilio, la vida era mero suceder al que nosotros dotamos de sentido. Piñera se comprometió por completo con estas ideas y con su literatura, sacrificándola ante nada; la entrega total hacia sus obras y con sus personajes hizo que ellos vivieran su vida, es decir, que llevaran a cabo las acciones que a él le fueron difíciles.

A pesar de su posición de marginado casi por principio, Virgilio gozó de una cierta fama en ascenso y obtuvo un importante peso literario en la isla durante los primeros años de la Revolución, gracias a la difusión que se le dio en *Lunes*. Al respecto, Antón Arrufat relata que Virgilio pasó

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

De participar en una pequeña revista que imprimía quinientos ejemplares, a las páginas de un magacín de quinientos mil ejemplares. De formar parte de un grupo de escritores minoritarios, pasar al vértice cultural de una revolución popular. El excéntrico se encuentra, también de pronto, en el centro determinante de la cultura de su país. No desperdiciará este momento. Desde *Lunes...* enjuiciará la cultura cubana del pasado inmediato con violencia y desenfado desconocidos en nuestra tradición.<sup>68</sup>

Esas particularidades de su escritura, junto con su actitud de renovación literaria y su mordacidad e ironía como crítico literario es lo que se busca resaltar en este texto cuyos giros humorísticos van dirigidos, en gran medida, a reconocer la gran importancia de Piñera en la literatura cubana, por lo que podemos decir que esta parodia es también un homenaje. La crítica, por otro lado, tiene como blanco, similar a la parodia dedicada a Nicolás Guillén, la cuestión de la forma “oficial” de representar un conflicto en la nueva ideología revolucionaria. Es importante resaltar, sin embargo, que los elementos elegidos para guiar dicha crítica no pertenecen a la literatura de Virgilio, sino que son alusiones a otros escritores y textos (el más significativo es *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro).

Esta es, en mi opinión, una de las parodias más logradas, pues la intertextualidad es sólo a través de indicios, pequeñas frases o palabras que podemos rastrear en los artículos publicados en *Lunes de Revolución*, pero que están presentes en toda la obra de Piñera. Cabrera Infante se encargó de imprimir a esta parodia el estilo más representativo del colaborador de *Lunes*, con sus muletillas, los refranes insertados que daban al ensayo crítico un tono familiar particular, las interpelaciones al lector y las referencias, casi obligadas, a la cultura y la literatura francesa, sin mencionar ese extraño equilibrio entre mordacidad y elogio de la crítica literaria piñeriana.

---

<sup>68</sup> Antón Arrufat, *Virgilio Piñera, entre él y yo*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 2012, p. 62.

Hay, además, en esta parodia, la presencia de tres personajes literarios que de alguna manera tuvieron relación con Piñera: Antón Arrufat, José Triana y José Rodríguez Feo, los tres homosexuales. Los dos primeros sufrieron también la censura del régimen revolucionario por su posición política y su orientación sexual. Rodríguez Feo, por su parte, fue importante en el desarrollo de las letras cubanas en la generación de Virgilio Piñera y Lezama Lima, primero como coeditor de *Orígenes* y luego de *Ciclón*, después de su pelea con José Lezama Lima.

Esta parodia ocupa el tercer puesto entre las siete, justo después de la dedicada a Lezama Lima (lo cual aseguro que no es gratuito) y se diferencia de las demás desde un inicio al pedir prestado el título de otro escritor. Ese primer extrañamiento nos obliga a mirar más allá de la alusión intertextual y a buscar el diálogo que se establece entre el autor parodiado y el préstamo textual. “Tarde de los asesinos” alude a una obra de José Triana titulada *La noche de los asesinos* que ganó el premio Casa de las Américas de Teatro en 1965 y que trata el tema de tres hermanos que quieren librarse del yugo de sus padres, asesinándolos. Aun cuando la obra gozó de gran popularidad, el tema es escabroso y resultó incómodo para las autoridades encargadas de regular la cultura, pues

Hasta la fecha, narra Triana, ninguna obra mostraba al desnudo las interioridades de la vida cubana, su violencia y un sentido del humor incisivo y cruel en un marco cerrado, casi asfixiante de seres fácilmente identificables. Porque los tres personajes podían ser cualesquier hijo de vecino. Por otra parte, la obra en sí trascendía la contingencia y se transformaba en una metáfora; y como toda metáfora sería aplicable o utilizable en diferentes niveles de interpretación. Como siempre acontece, nacían de las reflexiones que mantenía en silencio sobre qué es el poder, qué es una revolución...<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Richard Salvat, entrevista a José Triana, París, agosto 2003, pp. 43-44, consultado en [www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/articel/download](http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/articel/download), febrero 2016.

El caso de Triana es uno de tantos que empezaron a abundar en 1965 como un problema para el nuevo gobierno, interesado en regular la creación artística fuera de la Revolución; asunto que se trata de manera evidente en esta parodia. La obra de Triana y las críticas incesantes a la política artística en la isla, endurecida a partir de 1965, son indicios valiosos para suponer que las parodias se escribieron alrededor de este año, agregándose a la novela en la última revisión.

Además, la obra aborda el tema del parricidio, mismo que en la parodia se convierte en el antagonismo maestro-discípulo (recordemos que Mornard finge querer ser discípulo de Trotsky para acercarse al viejo ruso y tener una oportunidad clara para llevar a cabo el asesinato), una alusión también al papel magisterial, no siempre deseado, que desempeñó Virgilio entre los jóvenes escritores, principalmente para Antón Arrufat y Calvert Casey que eran sus discípulos.

Por otro lado, mencionar a José Triana en una parodia dedicada a Virgilio Piñera puede ser también una broma casi personal. Con *La noche de los asesinos*, Triana se convirtió en uno de los dramaturgos más importantes de la isla y se le reconoció, aún más, como una de las grandes promesas del teatro cubano. Para Virgilio, una nueva promesa del teatro era una afrenta y una motivación para escribir: “Si uno escribía una obra y se la daba a leer, le preocupaba y al mismo tiempo lo estimulaba a escribir él una. Iniciaba de inmediato una emulación, una competencia”<sup>70</sup>. En realidad, Piñera admiraba y le gustaba el teatro de Triana, al grado de mencionar *Medea en el espejo* como uno de los diez libros cubanos más importantes del último siglo<sup>71</sup>, lo cual no impidió, sin embargo, que la obra

---

<sup>70</sup> Testimonio de Antón Arrufat en Carlos Espinosa Domínguez, *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, 2011, p. 187. Las referencias a este libro provienen de esta edición.

<sup>71</sup> Encuesta publicada en *Lunes de Revolución*, no. 126, 9 de octubre 1961, pp. 2-7.

premiada del joven dramaturgo lo impulsara para escribir en 1968 *Dos viejos pánicos*, que también ganó el premio Casa de las Américas.

Superando el extrañamiento que implica el título, nos encontramos, en el primer párrafo, con el más puro estilo de Virgilio Piñera:

Creo a pie juntillas que nadie sabe para quién trabaja. Ese niño, Mornard (aquí entre nos, puedo decirle que su verdadero nombre es Santiago Mercader y es cubano y lo cuento porque sé que todo esto es plátano para sinsonte) vino de México a matar de ex profeso al escritor ruso León D. Trotsky, mientras le mostraba sus escritos para que el maestro los leyera y criticara. Trotsky nunca supo que Mornard trabajaba como escritor fantasma para Staline. Mornard nunca supo que Trotsky trabajaba como una hormiguita para la literatura. Staline nunca supo que Trotsky y Mornard trabajaban como (perdón) negros para la historia. (p. 230)

Este fragmento está lleno de ejemplos de los elementos que Cabrera Infante va a parodiar de Piñera: la utilización de dichos, frases populares y un lenguaje coloquial en textos serios (“Creo a pie juntillas”, “ese niño Mornard”, “todo esto es plátano para sinsonte”); la narración de chismes como si fueran hechos verdaderos y el gusto por contarlos (Santiago por Ramón Mercader, cuyo cambio de nombre puede deberse a que su madre, Caridad Mercader sí era originaria de Santiago de Cuba); el afrancesamiento de los nombres (Staline) y la utilización abundante de paréntesis para agregar algún comentario del texto. Durante toda la parodia, además, apreciamos el estilo conversatorio de Virgilio, cuyos textos están escritos “con el interlocutor delante. Escritos en cierta medida, para ser escuchados. Era el perfecto conversador: el que dialoga. Conversaba con el papel y la máquina o con su lector imaginario. [...] Lo mencionan, lo comprometen, intentan polemizar con él. A fin de hacerse oír, le gritan advertencias y premoniciones.”<sup>72</sup>, al tiempo

---

<sup>72</sup> Antón Arrufat, *Virgilio Piñera, entre él y yo*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 2012, p. 171.

que leemos también expresiones y muletillas frecuentes en sus ensayos (“esa gente”, “como quien dice”).

Aun cuando sabemos que Cabrera está imitando más un estilo que tomando fragmentos de otros textos, es posible rastrear las expresiones y los recursos literarios y narrativos de la escritura de Virgilio Piñera aludidos en este primer párrafo en algunos textos publicados en *Lunes*, como “La conspiración” (no. 128, octubre 1961) y “Cada cosa en su lugar” (no. 39, diciembre 1959). Al mismo tiempo, a lo largo de la parodia aparecen palabras en francés en cursivas seguidas de su traducción en español, referencia clara a la función de traductor que Piñera desempeñó en el periódico y al alarde que hacía de su conocimiento sobre la cultura francesa que, en este caso, se vuelve evidente con la interrupción de la narración del asesinato de Trotsky para informarnos sobre “los chismes de la *Aristocratie* Aristocracia (p. 230)” francesa.

Poco a poco, el falso Piñera va entrando en materia, no sin antes detenerse en cuestiones dignas de un ensayo crítico y no de una nota periodística, burla a la falta de oficio periodístico en Virgilio que, por demás, detestaba. Así, el asesinato del enemigo de Stalin, no está precisamente narrado como un acontecimiento, sino como un pretexto para reflexionar acerca de la originalidad literaria de Mornard (“El asesino no era, como pasa con los epígonos, un original”, p. 230) y para comentar un debate acerca de la representación formal de las memorias de Trotsky.

Para comprender la burla a la cuestión de los epígonos, es necesario recordar que la originalidad artística en Piñera pasaba por el diálogo descortés con los maestros y con los grandes escritores de la tradición y del presente, idea que desarrolla a fondo en el ensayo

“El país de arte”, donde dice: “¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación?” y más adelante “sólo queda al que perdió el hilo de su existencia, la pasividad de la adoración.”<sup>73</sup> Su actitud crítica ante la literatura respondía a estas ideas; para Piñera, el arte era sinónimo de acción y de una actitud en y ante el mundo. Los epígonos nunca fueron de su interés y según Arrufat, nunca ejerció el paternalismo, lo cual podemos percibir en otro fragmento de la parodia. Después de quejarse de la envidia entre escritores, el Piñera parodiado dice: “Ése es el problema de todos los maestros con sus discípulos, epígonos, seguidores, etc., y L.D. Trotsky nunca debió de enseñar a escribir a esa gente. El magisterio (sobre todo en literatura) no paga (p. 231).” ¿No está hablando de la misma función de Piñera como lector y maestro de escritores?

Congruentemente con su actitud crítica, según diferentes testimonios<sup>74</sup>, Virgilio era un hombre muy pugnaz, por lo que la broma que encontramos en el segundo párrafo, debe de pasar por alguna anécdota:

Él tiene sus antecedentes históricos, claro, y la historia de este valle de lágrimas está lleno de violencia. Por eso odio tanto a los historiadores, porque detesto con toda la fuerza de mi alma lo violento. Que parece ser la fuerza motriz de este pequeño mundo en que vivimos. Aunque hay violencias y violencias (p. 230).

De acuerdo con los testimonios ya mencionados, Virgilio no temía hacer enemigos, al contrario, parecía disfrutar su papel “de lobo feroz de la literatura”. También “poseía una personalidad contradictoria. Fue una persona noble, bastante ingenua, que no tiene mucho que ver con ese personaje terrible y diabólico que algunos han querido presentar”<sup>75</sup>. El hecho que “deteste con toda la fuerza de su alma lo violento”, pero termine con: “Aunque

---

<sup>73</sup> Virgilio Piñera, “El país del arte” en *Poesía y crítica*, CONACULTA, 1994, p. 137. Todas las referencias a este libro provienen de esta edición.

<sup>74</sup> La gran mayoría de dichos testimonios provienen del libro de Carlos Espinosa Domínguez, *Virgilio Piñera en persona* y de escritos de Guillermo Cabrera Infante en *OC II*.

<sup>75</sup> Pablo Armando Fernández en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona.*, p. 222.

hay de violencias a violencias”, no puede sino ser la prueba de esa personalidad dual de Virgilio que parece esconder una actitud de odio a conveniencia. Al mismo tiempo, nos remite también al sufrimiento de Piñera ante una violencia sistemática y represiva que le fue impuesta por el Estado. Por otro lado, el odio a la historia parece también contrario a la poética piñeriana, pues la mayoría de los ensayos de Virgilio tienen más de una referencia histórica.

Habría que señalar, de igual manera, que “detesto” y “odio” aparecen más de una vez a lo largo de la parodia, haciendo de nuevo referencia a la forma dialéctica de la crítica de Piñera, que encontraba virtudes en aquello que detestaba (y detestaba muchas cosas), pero que también era implacable en las polémicas literarias, en las cuales le gustaba involucrarse. Una de esas polémicas la tuvo con Heberto Padilla, que lo acusó de lezamiano en un artículo de *Lunes* (“La poesía en su lugar”, no. 38, 7 diciembre, 1959). En el siguiente número, Virgilio contestó con el ensayo “Cada cosa en su lugar” (*Lunes*, no. 39, 14 diciembre 1959), cuyo estilo está en toda la primera parte de la parodia, hasta el momento de introducirse en el problema de la forma del drama de Trotsky.

La respuesta a Padilla es de un tono irónico destructor y en ella encontramos varias frases que coinciden con fragmentos de la parodia. El primero: “Comenzaré por demostrar que soy el poeta (perdón, no me considero poeta, simplemente facilito la exposición) [...] Mi poesía (perdón de nuevo) se reduce a un cuaderno”, recuerda de inmediato a: “Staline nunca supo que Trotsky y Mornard trabajaban como (perdón) negros para la historia. (p 230)”.

El texto publicado en *Lunes* transcurre defendiendo la poesía y la crítica que él mismo practica dotándola de una importancia vital para las letras cubanas y quejándose del tiempo que pasan los escritores atacándose unos a otros por nimiedades, antes que haciendo crítica literaria, lo que nos recuerda el fragmento de la parodia donde dice odiar todo lo violento:

En el momento que escribo, todavía en Cuba las horas del día empleadas en intriguillas y chismorreos son muchas más que las empleadas en hacer la poesía. Cosas como ‘qué dice Fulano de mí’, ‘yo soy mejor poeta que Mengano’, ‘en Cuba sólo yo valgo para algo’, ‘hay que cerrarle el paso a tal o más cual’, se escuchan a diario en las ‘coterias’ literarias y en las casas de los amigos.<sup>76</sup>

Este tipo de declaraciones son típicas en los textos de Virgilio y se complementan con la falsa modestia que siempre tuvo y que reconoce Antón Arrufat. El estilo egocéntrico perceptible en el Piñera original sólo a través de la ironía, se vuelve evidente y directo en la parodia:

Este muchacho Mornard, vino a matar al señor Trotsky, que estaba escribiendo sus memorias – con un estilo, en honor a la verdad, mucho mejor que el de Staline, Zhdanoff y los otros–. No me extrañaría que lo mandaran a matar por envidia, que crece como verdolaga en el mundillo literario. Si no ¿por qué quiere Anton Arrufat escribir un libro-pistola? Pues para matarme a mí, literariamente hablando, claro está. ¡Pero hay Piñera para rato! (p. 231)

Es después de este momento que llegamos a la crítica principal de la parodia. Hasta este punto, habíamos estado frente a una parodia-homenaje, una burla al estilo pugnaz, pero brillante, agudo y erudito del colaborador de *Lunes* y formada por reminiscencias de sus artículos publicados en el suplemento. A partir del quinto párrafo, la parodia se concentra en un asunto: la forma por la cual habrá de representarse un drama alrededor de un antagonismo maestro-discípulo.

---

<sup>76</sup> Virgilio Piñera, “Cada cosa en su lugar” en *Lunes de Revolución*, no. 39, 14 diciembre 1959, pp. 11-12.

Y aquí llegamos al “punto neurálgico” del problema. Presumo que cuando Trotsky se dedicó a escribir su drama –porque, para decirlo de una vez por todas y sin que me quede nada por dentro, no otra cosa que dramas históricos son las memorias de los hombres que hacen o que han hecho o harán la historia–. Un drama, repito para decirlo otra vez, acerca del antagonismo maestro-discípulos, fue puesto a elegir entre un tratamiento realista, uno realista-socialista, uno épico y uno simbólico.

El “punto neurálgico” es evidentemente la meta del arma de Mornard, es decir, la cabeza de Trotsky, la fuente de su quehacer filosófico y literario por el que, según el Piñera de la parodia, se le mandó a matar. Igual que Mornard, en este “punto”, la parodia llega a su objetivo principal: el problema de la representación durante el régimen revolucionario, que se desató, o mejor dicho, se hizo evidente, con el caso *P.M*<sup>77</sup>. Esta parodia conforma una de las burlas más sutiles a ese primer momento de censura.

Aquí, se desvaloriza la problemática de la representación del mundo en la literatura, tema de vital importancia para una vanguardia revolucionaria. Uno de los filósofos que tratan este tópico con mayor preocupación es Georg Luckács, quien además de poner en contraposición la representación real y la simbólica del mundo, sentó las bases para la conformación del realismo socialista como el estilo literario más conveniente para un intelectual comprometido con la revolución; estilo que se volvió oficial en los países del bloque socialista y que en Cuba se tomó como modelo tiempo después. En su estudio, *Significación actual del realismo crítico* de 1958, Luckacs inclina la balanza en favor de una representación realista por encima de una representación simbólica que, a su parecer, sumerge al artista en el estatismo y en una falsa representación de la realidad, en una mistificación (provocada según él por el surrealismo), alejándolo de los principios revolucionarios vanguardistas, de la expresión de la sustancia sobre lo volátil y de la búsqueda de los valores auténticos del hombre. Además, una representación del mundo más

---

<sup>77</sup> Véase las páginas 7 y 8 de este documento.

apegada al realismo también estaría de acuerdo con un modelo de pensamiento racional y progresista, valores muy arraigados en la “tradicición” revolucionaria<sup>78</sup>. Claro, el problema central es el de la representación artística.

En la parodia de Piñera, Trotsky está escribiendo sus memorias y debe de elegir tratar el tema del antagonismo maestro-discípulo entre un estilo realista, uno realista socialista, uno épico y uno simbólico. Este dilema, que parece el de un escritor que duda si estar comprometido formalmente o no, lleva una referencia directa a *Palabras a los intelectuales*, discurso que Fidel Castro pronunció en las conversaciones posteriores a la censura de *P.M.* En su discurso, Fidel declama:

Pero aquí habló un escritor católico. [...] Él preguntó con toda franqueza si dentro de un régimen revolucionario él podía expresarse de acuerdo con esos sentimientos.

**Planteó el problema de una forma que puede verse como simbólica.**

A él lo que le preocupaba era saber si podía escribir de acuerdo con esos sentimientos o de acuerdo con esa ideología que no era precisamente la ideología de la Revolución. Que él estaba de acuerdo con la Revolución en las cuestiones económicas o sociales, pero que tenía una posición filosófica distinta de la filosofía de la Revolución. Y ese es [...] precisamente un caso representativo del género de escritores y de artistas que muestran una disposición favorable hacia la Revolución y desean saber qué grado de libertad tienen dentro de las condiciones revolucionarias, para expresarse de acuerdo con sus sentimientos. **Ese es el sector que constituye para la Revolución un problema**, de la misma manera que la Revolución constituye para ellos un problema<sup>79</sup>

Es necesario aclarar que este discurso no fue sólo el incentivo para escribir estas parodias, sino la novela entera, y no es extraño que lo encontremos en el texto dedicado a Virgilio Piñera, pues recordemos que de los siete escritores parodiados, fue él quien tuvo mayor participación en *Lunes*. Por otro lado, quisiera sacar a colación el detalle de la única intervención de Virgilio en las conversaciones mencionadas. Cabrera Infante narra que

---

<sup>78</sup> Georg Luckács, *Significación actual del realismo crítico*, Editorial Era, México, 1958.

<sup>79</sup> Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, junio 1961, consultado en [www.cuba.cu/gobierno/discursos](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos). Los subrayados son míos.

después de que el presidente pidiera (casi amenazara) a los intelectuales aprovechar el momento para decir sus opiniones,

[...] de pronto, la persona más improbable, toda tímida y encogida, se levantó de su asiento y parecía que iba a darse a la fuga pero fue hasta el micrófono de las intervenciones y declaró: ‘Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo pero es eso todo lo que tengo que decir’. Era por supuesto Virgilio Piñera que había expresado lo que muchos en el salón sentían y no tenían valor de decir públicamente, ante aquel panel imponente, frente a la presencia temible y armada de Fidel Castro.<sup>80</sup>

La presencia de esta crítica a la dicotomía simbolismo-realismo, teniendo como precedente el discurso amenazante de Castro, parece una revancha de este hombre de letras que siempre renegó de la literatura de programa (por eso dice que el estilo simbólico de Trotsky es mejor que el de los creadores del realismo socialista en la Unión Soviética), como lo muestra su artículo *Votos y vates* (*Lunes* no. 47, 15 de febrero 1960, p. 9), donde se justifica por votar en contra de una obra comprometida en el concurso de poesía de Casa de las Américas. En “Tarde de los asesinos”, este asunto, de vital importancia para la Revolución, se convierte en un problema trivial al tratarse como si fuera la decisión entre dos platillos:

Eligió este último. ¿Y por qué eligió el simbólico? – podrían preguntarse aquellos inclinados a hacer preguntas o algunos inclinados hacia el tratamiento realista o el épico o el realista socialista, o inclinados sobre la baranda de la vida, peligrosamente – como quien dice.

Pues lo eligió por gustarle más el simbólico, y lo eligió por así decir animal e instintivamente, como elegimos carne asada en vez de pescado al horno por gustarnos más la carne asada. De manera que, para decirlo popularmente, Trotsky pidió carne asada. (p. 231-232)

Es el inicio de un juego antagónico, que dura toda la parodia, entre los estilos que representan, según Luckács y el mismo Fidel Castro, el compromiso o la falta de él con la

---

<sup>80</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, p. 423.

Revolución. La lucha ideológica y el antagonismo maestro-discípulo ya no se expresa a través de los estilos literarios, sino a través de un enfrentamiento entre el gusto por dos platillos: la carne asada y el pescado al horno. Un tema serio y de importancia en la esfera cultural cubana, que, como ya vimos, esperaba de sus artistas un arte comprometido, se convierte en un tema mundano muy al estilo de Piñera.

Aunado a eso está el hecho de que el Trotsky narrado por Virgilio elige el tratamiento simbólico, nada gratuito si consideramos las preferencias estilísticas y literarias del escritor (cercanas, por demás al surrealismo) expresadas, entre otros, en su ensayo “El secreto de Kafka”, donde “Se trata [...] de demostrar que en el campo de lo estrictamente literario el único móvil del artista es producir, a través de una expresión nueva, ese imponderable que espera el lector y que se llama ‘la sorpresa literaria’, la sorpresa por invención.”<sup>81</sup> Piñera defiende el valor estético de un artista como Kafka sobre otro tipo de características extraliterarias que se le habían atribuido. Si lo relacionamos con el antagonismo realismo-simbolismo, es de utilidad tomar en cuenta que, tiempo después, Luckacs escribe un ensayo titulado “Kafka o Thomas Mann”, incluido también en *Significación actual del realismo crítico*, donde establece la diferencia entre una vanguardia que oculta la realidad (Kafka) y otra que la ilumina con un estilo más cercano al realismo (Mann); estilo a través del cual, según Luckács, “El artista se entrega al ser social y al suceder histórico para combatir al enemigo concreto”<sup>82</sup>. Es imposible no ver la semejanza entre esta afirmación y las expectativas de arte comprometido que esperaba el gobierno

---

<sup>81</sup> Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka” en *Poesía y crítica*, p. 231.

<sup>82</sup> Georg Luckács, “Franz Kafka o Thomas Mann” en *Significación actual del realismo crítico*, Editorial Era, México, 1958, p. 61.

cubano de sus artistas, claramente antagónico a la literatura dominada por la invención que defendía Virgilio.

El tiro de gracia para la burla dirigida a la elección de un estilo de representación del mundo lo da el hecho de que lo haya elegido “animal e instintivamente”, es decir, sin analizarlo racionalmente y en búsqueda de la verdad, como sí lo haría un arte basado en una ideología revolucionaria y, más específicamente, socialista. Al contrario, se elige el estilo simbólico con base en elementos subjetivos (“por gustarnos más la carne asada”) que en poco o nada pueden ayudar a la búsqueda de una “verdadera” revolución y que, además, “en honor a la verdad, que era mucho mejor que el de Staline, Zhdanoff, y los otros (p. 231).”, fieles representantes del realismo socialista.

Por otro lado, la carne asada y el pescado al horno como símiles de estilos literarios, proviene del ensayo *La amistad funesta* (*Lunes* no. 93, 30 de enero 1961, pp. 52-53), donde Piñera critica la novela de José Martí del mismo nombre con esta frase: “Martí, que en este caso no es ni carne ni pescado, no llega a darnos folletín ni tampoco novela.” En la parodia, folletín o novela se representa como simbolismo o realismo o socialismo o social-realismo, y la carne asada se convierte en una opción mucho más apetitosa.

Durante el resto de la parodia se juega con este antagonismo realismo-simbolismo, carne asada-pescado al horno, maestro-discípulo, así como con las consecuencias de elegir cualquiera de los estilos propuestos en términos del grado de “mixtificación, mitificación, mitimixtificación y mixtimitificación” de los personajes, otra burla a los “defectos” de la representación simbólica y poco comprometida que se ve reforzada por la pregunta que se hace el Piñera parodiado: “¿Se puso en juego ‘la mala conciencia’ de Trotsky eligiendo la

concepción simbólica de su asesinato? ¿Debió, en cambio, recurrir a su ‘buena conciencia’ eligiendo la concepción realista o social realista o realista socialista o la épica del susodicho hecho? (p. 232)”

Esta parece ser la pregunta clave de la representación artística del acontecimiento y las respuestas que se ofrecen, construidas en franco trabalenguas, apuntan a una burla a la “responsabilidad moral” que el nuevo escritor cubano tendría con su país, con la Revolución y con sus principios ideológicos, tema que Castro trató ampliamente en su discurso al hablar del escritor “honesto”. Toda la explicación que se despliega de este momento en adelante es para restarle importancia al aparente problema relacionado con la conciencia del escritor: “Pero el antagonismo sería el mismo, para decirlo con exactitud, en las dos o tres o cuatro concepciones.” (p. 232)

A medida que la parodia profundiza en la respuesta al problema de la conciencia y las mixtificaciones y mitificaciones y mitimixtificaciones de los personajes, seguimos percibiendo elementos propios de la poética de Piñera, como la costumbre de hacer preguntas cuyas respuestas guíen el análisis literario, la combinación de academicismo con humor y cultura popular (“ictiosarcomaquia: la lucha de la carne y el pescado, “Hecha puchero”) y una referencia a su obra de teatro más célebre durante los primeros años de la Revolución: *Electra Garrigó* (“En el de Trotsky, suerte de Agamenón de Rusia-Clitemnestra, serían-son mitificadores y mitimixtificadores o mixtimitificadores de sus propias personas políticas”). Esta reformulación a la cubana del mito clásico de Electra aborda también el conflicto del parricidio, en consonancia también con la obra de Triana que da nombre a la parodia.

Después de densos y complicados fragmentos, llegamos al momento en el que Trotsky es asesinado y “se cumple cabalmente el antagonismo maestro-discípulo”. El asesinato del disidente, visto como un parricidio perpetrado por un hijo encaprichado (zapateta de “niño-autor”) está presente también en la parodia dedicada a Nicolás Guillén, reforzando la idea, en las parodias, de que Stalin mandó matar al padre de la Revolución Rusa en una especie de berrinche disfrazado de superación teórica y práctica:

En ningún momento el conflicto o zapateta (de niño-autor se hubiera resuelto con unas buenas nalgadas del padre-maestro) queda desvirtuado, o para decirlo como los magos profesionales, escamoteado; en ningún momento la expiación de los maestros y la «hybris» (o «guapería») de los discípulos es menos honesta de lo que sería en la conciencia realista o realista socialista o social realista o en la épica; en ningún momento la pretendida o retenida mala conciencia de Trotsky, se desdobra, como en sus discípulos, en mixtimitificación o mitimixtificación y mitificación y mixtificación del propio antagonismo. Que equivale a decir, el ajeno. Forma artística, contenido ideológico y motivación se funden en una sola y misma cosa: el conflicto planteado. O como diría un cronista policial: el suceso. (p. 233)

Al final, el intento del Piñera parodiado por defender el tratamiento simbólico de un hecho que tenía sus bases en la conciencia maniquea de los comunistas estalinistas, termina por poner el problema de la representación del arte en un lugar poco menos que ridículo. Cuando dice: “Forma artística, contenido ideológico y motivación se funden en una sola y misma cosa: el conflicto planteado. O como diría un cronista policial: el suceso.”, el texto parece asegurar que no importa la forma siempre y cuando el conflicto planteado sea el correcto para un escritor honesto según los parámetros oficiales. Al mismo tiempo, se vuelve a hacer burla del poco oficio periodístico de Virgilio Piñera con la referencia al

cronista policial y al “suceso”, como seguramente el ensayista habría odiado llamar al asesinato de Trotsky por carecer de valor literario<sup>83</sup>.

El estilo de Piñera se observa también en la construcción de la noticia, donde se retardan los acontecimientos de la anécdota en favor de un texto que tenga la forma de crítica literaria. En las páginas que abarcan la parodia, encontramos tres o cuatro hechos: 1) “Ese niño, Mornard [...] vino de México a matar de ex profeso al escritor ruso León D. Trotsky”, 2) “En esta tarde de los asesinos (ellos ganaron, los asesinos ganaron, digo, porque completaron su faena”, 3) “Pero si Trotsky, né Bronstein está muerto (lo que parece, en definitiva, evidente)” y 4) “Mornard parece estar vivo o por lo menos lo conservan así en la cárcel ésa”. Todo lo demás son comentarios y análisis que convierten las sesudas reflexiones del autor en un rodeo sin sentido, pues lo importante para una conciencia basada en valores auténticos, como lo es la conciencia revolucionaria, es siempre mostrar el conflicto de un héroe, en este caso Mornard, que trabaja para un ideal más alto.

Por otro lado, dentro de este marasmo de consideraciones teóricas encontramos la única intervención de los personajes que están haciendo la parodia. Con un simple “¡ay me cansé!” puesto entre paréntesis (una reacción natural si hay que leer tantas veces “mitificaciones y mixtificaciones y mitimixtificaciones”, trabalenguas que atraviesa la mitad del texto), el lector retoma la conciencia de que está ante una parodia y una representación metaliteraria y nos hace regresar al juego para olvidarnos del lío de interpretación en el que el falso Piñera nos había metido.

---

<sup>83</sup> Es también una probable referencia al relato de Piñera *El conflicto*, donde un condenado a muerte convence al oficial encargado de su ejecución de no matarlo gracias a un lavado de cerebro basado en la idea de “detener el suceso en un punto de máxima saturación”. Este relato forma parte de *Los cuentos fríos*, publicados en 1956.

Finalmente, con la evidente muerte de Trotsky y con la aprensión de Mornard “en la cárcel ésa”, llega el final de la parodia. Entre referencias a la biografía de Virgilio como su relación con José Rodríguez Feo, su larga estancia en Argentina, referencias veladas a los *Cuentos fríos* y otra alusión al gran ego de Piñera oculto por su falta modestia, el último párrafo concluye rematado por la firma que acompañaban cartas y artículos del escritor:

Pero si Trotsky né Bronstein está muerto (lo que parece, en definitiva, evidente) y no hay nada que hacer porque no existe eso que llamamos el más-allá o por lo menos no existe para los que estamos, como dice la cocinera de Pepe Rodríguez Feo, en el más-acá. Como no debe existir el más-acá para los del más-allá o tumba fría, valga la frase o quolibet. Mornard parece estar vivo o por lo menos lo conservan así en la cárcel ésa, que ya es bastante. Lo que debe hacer Santiaguito Mercader es pedir papel y tinta y ponerse a escribir, porque el mejor sedante que conozco es la literatura. Yo recuerdo que en Buenos Aires, donde pasé diez y seis amargos años, mi dulce consuelo era escribir. Que equivale a decir hacer literatura y en mi caso, gran literatura. V.P. (p. 233-234)

Este último párrafo tiene, además, una de las ideas más constantes en la obra de Piñera: la literatura, y dentro de ella el choteo, como única posibilidad de sobrevivir al mundo, reflexión que desarrolla más ampliamente en su ensayo “Piñera teatral” (*Lunes* no. 52-53, 28 de marzo y 4 de abril 1960, pp. 10-11 y 18-19). Su actitud de “lobo feroz” ante la vida y ante la literatura contrapunteada con su personalidad contradictoria, alojada en un cuerpo pequeño y poco apto para los despliegues heroicos de fuerza, queda plasmada en esta parodia llena del estilo familiar y sesudo que leemos en sus artículos y en sus cuentos.

Esta parodia es un homenaje a un escritor censurado durante los últimos años de su vida por un gobierno intolerante a la homosexualidad. El evento que lo marcó como indeseable fue la primera redada contra proxenetes, prostitutas y pájaros (homosexuales), conocida como “la noche de las tres P” en 1962, donde fueron arrestados miles de seres inaceptables para la nueva Cuba. El caso más sonado fue el de Virgilio Piñera, quien fue

extraído de su casa (alejada, por demás, de la zona de acción de la redada) y pasó una noche en la cárcel. La anécdota es relatada por Cabrera Infante en *Vidas para leerlas*, donde cuenta, además, que Virgilio lo llamó de la estación de policía pidiendo ayuda para ser liberado, que lograron entre Guillermo y Carlos Franqui después de varias llamadas.

A partir de este momento, Virgilio sería un indeseable moral y político del gobierno revolucionario, censurado literariamente como después lo serían Antón Arrufat, José Triana y el mismo José Lezama Lima por diferentes problemas con las políticas culturales. Además de eso, su “conducta inquebrantable” de insubordinación, como el mismo Piñera menciona en sus cartas, su firmeza ante “el valor sagrado de ser verídico”, de nunca sacrificar la expresión ante nada, le valió la posición marginal que mantuvo con respecto al ámbito cultural dominante, antes de la Revolución y frente a ella después. Sin embargo, podemos asegurar que la última frase de la parodia es una broma a su ego, mas no a su literatura que, sin dudarlo, sí es gran literatura.

## LYDIA CABRERA Y EL DESORDEN MÁGICO-RELIGIOSO

Justo en el medio de “La muerte de Trotsky” encontramos la parodia dedicada a Lydia Cabrera, una de las mujeres más importantes en la cultura cubana en los años cuarenta y cincuenta, cuando se buscaba con mayor ahínco, definir la nación y al pueblo cubanos<sup>84</sup>.

Lydia Cabrera nació en La Habana en 1900 en el seno de una familia de la alta sociedad habanera. Hija del historiador y ensayista Raimundo Cabrera, estuvo en contacto desde joven con las humanidades, lo que la llevó a interesarse por la pintura, haciendo largas estancias en París. Fue en esta ciudad cosmopolita, marcada por el surrealismo y entusiasmada con el redescubrimiento de las culturas orientales y africanas, que Lydia Cabrera comenzó a interesarse por África y su legado: “Repito siempre que «descubrí Cuba a orillas del Sena»”<sup>85</sup>. Al regresar a su isla natal, sin embargo, su propio descubrimiento tomó un camino y un color muy diferente al de la cultura negra vista a través de las vanguardias europeas. Rosario Hiriart menciona que su interés por las tradiciones religiosas de los negros surgió a partir de la fascinación por las historias que su nana negra, una

---

<sup>84</sup> “La repercusión de una República que había venido intervenida hasta en sus distracciones, se manifestó en la reafirmación de sentimientos nacionales. Este acontecimiento trascendente en los anales cubanos, se tradujo en el plano cultural en la búsqueda constante de nuestras raíces, en la comprensión de los cubano como producto de siglos de transculturación y en la inserción definitiva *de lo local y circunscrito* [...] en *lo universal y eterno*. Misión que cumplieron cabalmente hombres de la talla de un Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Wifredo Lam y Nicolás Guillén [...]; integrantes de una generación intelectual que abarca todo nuestro siglo [siglo XX]. Generación que se hace reconocible no por edades o formas de estilo comunes, sino por la intencionalidad esencial de su obra.” Raimundo Respallfina, “Abriendo monte”, prólogo a *El monte*, Letras cubanas, La Habana, 1993, p. 7. Todas las referencias a esta obra provienen de esta edición.

<sup>85</sup> Rosario Hiriart, prólogo a *Cuentos negros*, Icaria, Barcelona, 1989, p. 12.

iniciada en el culto lucumí, le narraba de niña. El resultado de un intento por recuperar estas narraciones de la tradición oral se convirtió en su primer libro, publicado primero en Francia en 1936 con la traducción de Francis de Miomandre, *Contes nègres de Cuba*, que no sería publicado en español hasta 1940 por la editorial de Manuel Altolaguirre. Este libro de cuentos colocó a Lydia Cabrera en el centro de la intelectualidad cubana y la consagró como una de las figuras importantes para la cultura.

*Cuentos negros de Cuba* fue la primera recopilación escrita de narraciones populares provenientes de la tradición afrocubana y resaltó no sólo por la recuperación de las leyendas de una religión que era vista a través de los prejuicios de las clases dominantes, sino por su alta calidad literaria. En una nota publicada en *Carteles* en 1936, Alejo Carpentier no repara en elogios a la escritora, rematando la crítica de este primer libro con un halago poco común en Carpentier: “A mi juicio —y es sabido que no soy amigo de malgastar elogios—, los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera merecen plenamente el título de obra maestra.”<sup>86</sup> Por otro lado, esta y sus posteriores publicaciones, algunas de enfoque más etnográfico, pero no por eso menos poéticos que su primer libro, le ganaron la admiración de escritores como José Lezama Lima y María Zambrano, quien la llamó “poeta de la metamorfosis”. Los origenistas supieron ver en el trabajo de Lydia el elemento revelador de la poesía como conocimiento que caracterizó al grupo alrededor de *Orígenes*, donde la escritora publicó algunos relatos y dos ensayos: “La ceiba y la sociedad secreta Abakuá” (no. 25, 1950) y “El sincretismo religioso de Cuba. Santos Orisha Ngangas.

---

<sup>86</sup> Alejo Carpentier, “Los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera”, *Carteles*, vol. 28, no. 41, 11 de octubre de 1936, La Habana, p. 40. En la encuesta publicada en *Lunes de Revolución*, habría que mencionar que Carpentier agrega *Cuentos negros* como uno de los diez mejores libros cubanos en la encuesta de *Lunes* (no. 126).

Lucumís y congos.” (no. 36, 1954), dedicado a Lezama Lima, el cual es sólo una muestra de lo que publicaría en *El monte* ese mismo año.

Este libro, en donde plasmaría sus observaciones e investigaciones acerca de las creencias, ritos, leyendas y prácticas de las religiones afrocubanas, es un parteaguas en la investigación antropológica cubana. La falta de un método “científico” y la construcción del texto a partir de las voces de sus informantes hacen de este ensayo una construcción polifónica, autenticada por la misma oralidad y regida por la libre asociación de ideas que nos hacen pasar de la descripción del rito a la leyenda que le dio vida. Un esfuerzo que, a través de los datos ordenados por una creatividad poética, entrega al lector un texto de investigación testigo no de la observación fría de un antropólogo, sino del mundo vivo y de las personas cuya vida se ordena a partir de creencias mágico-religiosas. Muestra, además, las metamorfosis de un pensamiento trasplantado que perduró gracias a su transformación y a su adaptabilidad en el ambiente hostil de la esclavitud, enriquecido con la cultura impuesta. *El monte* es un documento dedicado a derrumbar los prejuicios en torno a estas religiones, pues fue la primera vez que se hacía una diferenciación entre las principales vertientes de las religiones africanas: “la lucumí y la conga –yoruba y bantú–, confundidas largo tiempo por los profanos, y que se suelen catalogar bajo un título erróneo e impreciso: ñañiguismo.”<sup>87</sup>; además de dedicar algunas páginas a las prácticas del abacú (de origen Efik y que conforma la sociedad de los ñañigos), consideradas como violentas y sanguinarias, y exponerlas bajo una nueva perspectiva proveniente de un informante del interior.

---

<sup>87</sup> Lydia Cabrera, *El monte*, p. 12.

Así, tanto *El monte*, dedicado a su cuñado Fernando Ortiz<sup>88</sup>, como su obra posterior, sitúan a Lydia Cabrera “junto con Ortiz y Lachatañeré, en la primera línea de los pioneros del movimiento etnográfico afrocubano.”<sup>89</sup>, insertado en un ambiente intelectual que buscaba integrar el elemento negro y el criollo como conformador de la identidad y la cultura local en contra de una idea de “alta cultura” dominante que había fallado en advertir las verdaderas raíces del pueblo cubano: “No se comprenderá a nuestro pueblo sin conocer al negro. Esta influencia es hoy más evidente que en los días de la colonia. No nos adentraremos mucho en la vida cubana sin dejar de encontrarnos con esta presencia africana que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel.” (*El monte*, p. 13).

Guillermo Cabrera Infante, por su parte, mostró un gran interés por las religiones afrocubanas<sup>90</sup> y por la influencia que los toques de tambor y los cantos litúrgicos tuvieron en el desarrollo de la música popular cubana, toques y cantos que la misma Lydia recopiló en grabaciones alrededor de 1957<sup>91</sup> y que quizá pudo haberle mostrado a Cabrera Infante. Para él, no sólo *El monte* era uno de los diez mejores libros cubanos de todos los tiempos, sino que “Lydia se hizo la más grande escritora cubana del siglo. Ella inventó por sí sola lo que yo he llamado antropoesía, mezcla de antropología y poesía con que ella recobró las leyendas hechas religión traídas con la esclavitud a Cuba.”<sup>92</sup> La presencia de Lydia Cabrera

---

<sup>88</sup> Fernando Ortiz acuñó en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, el término “transculturación” para nombrar las transformaciones que la cultura de los esclavos negros sufrió en un ambiente de dominación y en contacto obligatorio con la religión católica. Aun cuando Lydia Cabrera niega que su cuñado la haya introducido en el gusto por la cultura de los negros, no es improbable que haya sido de gran ayuda para sus investigaciones.

<sup>89</sup> Jorge Castellanos, *Pioneros de la etnografía cubana*, Universal, Miami, 2003, p. 199. En adelante sólo citaré por el título del libro y la página.

<sup>90</sup> Podemos encontrar elementos de la religión lucumí en la obra de Cabrera Infante, al menos dos en el período de su obra anterior a 1967. Uno en su cuento “El gran Ecbó”, donde narra un toque de tambor, y en *Tres tristes tigres*, donde le da a uno de sus personajes el nombre de Eribó, derivado de la leyenda de Sikán, que explica por qué el tambor Sesoribó no debe tocarse (ver pp. 89-90 de la novela).

<sup>91</sup> *Pioneros de la etnografía cubana*

<sup>92</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Lydia Cabrera y Enrique Labrador Ruiz”, *OC II*, p. 865.

en estas parodias es, sin duda, un homenaje a la importancia de la escritora en la cultura y en las letras cubanas.

En este texto se narra no el asesinato de Trotsky, sino el ruego de Caridad Mercader (la madre de Mornard) a una prenda de brujería para que proteja a su hijo en la misión asesina, mientras Mornard pide fotos al brujo. Esta combinación entre rito y curiosidad de observador (muy similares a lo que sucede en *El monte*) está atravesada por la burla al estilo de Lydia Cabrera: a la oralidad presente en la imitación gráfica del habla de sus informantes negros, la utilización de palabras en lucumí, congo o abakuá, dependiendo del tema, con su traducción entre paréntesis y, lo que más llama la atención de esta parodia, el glosario al final del texto que recuerda las notas al pie de los ensayos de Lydia explicando las palabras en lenguas africanas y su diccionario de lengua lucumí. El lector no puede sino, en un principio, abrumarse por la cantidad de palabras, incomprensibles para los profanos, de las religiones afrocubanas y, luego, burlarse de la voluntad de utilizarlas a la menor provocación, al grado de inventarlas a partir de palabras en español puestas al revés o francés cubanizado para conseguir el vocabulario de los negros.

Como en todas las parodias de “La muerte de Trotsky”, el juego comienza desde el título mismo, que le da al texto un sentido global. En este caso, el título de la parodia es “El indisime bebe la moskuba que lo consagra Bolchevikua”, tomado de uno de los únicos dos artículos que Lydia Cabrera publicó en *Lunes de Revolución*. Ambos artículos –“Los ñañigos, sociedad secreta” (no. 1, 23 de marzo, 1959) y “El indisime bebe la mokuba que lo consagra Abakuá” (no. 2, 30 de marzo, 1959) – estuvieron dedicados a desmentir los prejuicios existentes en torno a los ritos de iniciación de la sociedad secreta de Abakuá, la

iniciación de los ñañigos, que no aceptaba mujeres ni homosexuales<sup>93</sup>. De estos dos textos se toman algunas palabras de la lengua de Abakuá y el título de la parodia.

Al título del artículo “El indisime bebe la mokuba que lo consagra Abakuá” se le hacen dos pequeñas pero determinantes modificaciones: “moskuba por “mokuba”, que remite inmediatamente a la capital rusa y “Bolchevikua” por “Abakuá”, asemejando la secta religiosa al partido político. El indisime, por otra parte, quiere decir, no iniciado en el culto, por lo que el título de la parodia sugiere que Mornard habrá que pasar por un rito de iniciación para ser un auténtico bolchevique, es decir que tendrá que matar a Trotsky como prueba máxima de lealtad a su secta (partido político). La demandante prueba va en consonancia con la creencia de que los ñañigos debían asesinar a una persona para iniciarse, un mito que la propia Lydia ayudó a desmentir. El sentido del título, sin embargo, no es claro para el lector a menos que se lean los artículos de la autora, pues ahí se explica el significado de algunas palabras claves (indisime, mokuba); igualmente, el cuerpo del texto se torna verdaderamente ambiguo para el lector que no conozca *El monte*, donde se nos aclaran conceptos fundamentales para comprender la parodia, como el de *babaloshá*, *orisha*, *nganga*<sup>94</sup>, el significado del canto a la mitad de la parodia y el mismo comportamiento del brujo Baró, un auténtico informante de Lydia Cabrera.

La parodia está construida a partir de los párrafos finales de la dedicación al lector de esta importante obra etnográfica:

---

<sup>93</sup> Lydia Cabrera fue la primera mujer en ser aceptada para presenciar un rito de iniciación ñañigo.

<sup>94</sup> Jorge Castellanos hace una diferenciación muy clara y definida de las prácticas de las religiones lucumí (yoruba) y conga (bantú): “Mientras la santería se centra en la relación de los fieles con los santos (*orichas*, que residen en las piedras sagradas u *otanes*), los ritos congos se basan en la relación de los fieles con el espíritu del muerto (*fumbi*) que habita en el caldero sagrado (*nganga*). Y mientras la santería insiste en los ritos adivinatorios, los cultos congos lo hacen en la magia. Además, cada una de las reglas presenta formas ceremoniales peculiares y distintas.” *Pioneros de la etnografía cubana*, p. 195. Hay que aclarar que en *El monte* se describe, por primera vez, cómo se realiza una *nganga*.

Ya había olvidado la rotunda negativa de Baró al pedirle hacía tres o cuatro años que me permitiese retratar su *nganga*, cuando un día llegó de improviso, trayendo nada menos que el sacromágico y terrible caldero, escondido dentro de un saco negro. El espíritu en que este moraba le había manifestado que *quería retratarse*, y que estaba bien que la «moana mundele» guardase su retrato. El viejo se apresuraba a cumplir aquel capricho inesperado de su *nganga* y, tranquilo, me autorizaba –«con licencia de la prenda»– a publicar la fotografía, si tal era mi deseo.

Es la única *nganga* que se ha retratado en Cuba. También, por primera vez en su vida, Baró consintió en permanecer inmóvil unos segundos ante el lente, el «mensu» inquietante de una cámara.

Me había negado este favor, no por desconfiar de mis buenas intenciones, sino por miedo a que su imagen fuese acaso a parar a manos de otro brujo, quien, dueño del retrato, podría hechizarlo y acabar con él fácilmente a punta de alfileres o en «lukambo finda ntoto» –en una tumba. En cuanto a su *nganga*, profanación aparte, se la hubiesen amarrado y debilitado.

Para fotografiar las piedras sagradas *lucumís*, los *orichas* siempre fueron consultados de antemano. (*El monte*, p. 15)

Este fragmento atraviesa de principio a fin la parodia, empezando y finalizando con las mismas frases: “Ya había olvidado la rotunda negativa de Baró, el *babalosh*a de la vieja Cacha [...]” (p. 235) y “Para asestar el golpe final, los *orichas* siempre fueron consultados de antemano.” (p. 236). La primera persona de la anécdota de Lydia Cabrera en la cual logra fotografiar por primera vez en la historia una *nganga* se convierte en tercera persona, en la narración de las acciones de Caridad Mercader, que pide por la protección de su hijo, y por las de Ramón Mercader (Mornard), quien toma el papel de fotógrafo amateur que está más preocupado por retratar al brujo que por la protección mágica provista por el brujo.

Al inicio de la parodia se reformulan las primeras líneas de nuestro fragmento base. En él, Cacha recibe la aprobación de la prenda de Baró para proteger la misión asesina del hijo:

Ya había olvidado la rotunda negativa del viejo Baró, el *babalosh*a de la vieja Cacha (*Caridad*), su madre santiaguera, cuando ella le pidió prestada su *nganga* para hacerle

un trabajo» a la guámpara<sup>95</sup>», el día que llegó el jefe de potencia u *orisha* trayendo nada menos que el sacromágico y terrible caldero (*olla walabo*) escondido dentro de un saco negro –*mmunwubo futi*. El espíritu (*wije*) que en este moraba le había manifestado que estaba bien (*tshévere*) porque la moana mundele» (mujer blanca, Chachita Mercader, en este caso) le había pedido por favor que protegiera a su hijo y a la misión (*n'oisim'a*) que tenía por delante. El viejo se apresuraba a cumplir aquella petición (*o'faboru*) porque su *nganga* estaba también de acuerdo (*sisibuto*). El brujo, tranquilo, le autorizaba a la santificación –con licencia de la prenda»– si tal era su deseo. *Burufutu nmobutu!*” (p. 235)

Además de identificar la alteración de las intenciones del *hipotexto* que ya no cuentan una anécdota de investigación, sino un rito mágico para proteger una misión asesina, lo que más resalta en este primer párrafo son las palabras entre paréntesis que completan la narración con el vocabulario por el que los iniciados en la regla nombran las cosas. Este vocabulario, junto con el revoltijo de términos y prácticas de las diferentes reglas, caso que hubiera escandalizado al viejo Baró, es el primer objetivo de la burla de Cabrera Infante, pues es en parte auténtico y en parte, una auténtica farsa. Los únicos términos que están bien utilizados son *babalosha*, *wije* y *tshévere*<sup>96</sup>, con la diferencia de que está escrito para pronunciarse con la “ch” suavizada, a la usanza rioplatense. Los demás paréntesis, contienen sinónimos “caldero (*olla walabo*)”, la misma palabra al revés: “la misión (*n'oisim'a*)”, una modificación de un sinónimo: “petición (*o'faboru*)” (favor) o la construcción de una palabra en apariencia africana a partir del sencillo “sí” en español: “de acuerdo (*sisibuto*)”, recurso que veremos a lo largo de la parodia acompañado de otras palabras, al parecer inventadas, para asemejar la voz de las lenguas africanas. Así, encontramos “fanático de la fotografía (*fotu-fotu fan*)”, que asemeja la tendencia de estas

---

<sup>95</sup> Machete

<sup>96</sup> El *Babalosha* es el sacerdote de la religión lucumí. El *güije* o *wije* es una especie de duende de la cultura afrocubana, sin duda hace referencia a la “travesura” que hará Mornard a Trotsky. *Tshévere* refiere, según el artículo “La sociedad secreta de los ñañigos” de Lydia Cabrera, “al ñañigo por antonomasia [...] que todo lo hace en esta vida de a porque sí.”, pero menciona que se usa popularmente para decir que algo está “bonito, bien, bueno, elegante, gracioso. Se está o se es chébere.”, en *Lunes de Revolución*, no. 1, 23 de marzo, 1959.

lenguas de repetir vocablos, “alfileres (*puya-puya*)” construido a partir del nombre de los cantos o versos satíricos (*puyas*), y una frase entera donde cada palabra tiene su traducción a la “lengua de los iniciados”: “No (*nananina*) quedaba (*re'tongo*) más (*ma*) remedio (*iwo finda*) que (*ke*) irse (*futé-le-kan*).” (p. 236). La burla en esta última frase es evidente, pues algunas palabras sólo son transcritas al habla popular habanera o a una ortografía con la misma fonética, sin mencionar la última palabra, que es una representación oral y posiblemente creolizada de la expresión popular francesa “foutre le camp” (largarse), haciendo alusión a la presencia haitiana en la isla.

El blanco (Mornard) pide permiso para retratar al brujo Baró porque “recordó que en Santiago había tenido una «tata» negra de nación” (p. 235), igual que Lydia Cabrera, quien reconoce en su nana a quien la introdujo en la sensibilidad y la mística de la santería. Baró pide permiso a *Olofi*, el dios creador de todo lo existente, para poder tomar la foto “entonando un canto litúrgico o *litu-kanto*”. No es la primera vez que encontramos este canto a *Olofi* en la obra de Cabrera Infante; en su cuento “El gran Ecbó”, el toque de tambor incluye, casi textualmente, este canto al dios creador, una práctica que debe ser respetada cada que se va a pedir algo a los orichas. Según Lydia, no se puede entablar ninguna comunicación con los santos sin saludar primero al dios supremo y a Elegguá con esta oración: “los viejos rezan un Padrenuestro —«pero en congo, así el monte lo entiende mejor»—, que abre la puerta de la manigua y las del cementerio.” (*El monte*, p. 115). El canto que Cabrera Infante incluye en la parodia no tiene modificación paródica, sin embargo, resalta el hecho casi absurdo de que el campeón del estalinismo, basado en la filosofía marxista, enemiga de las supersticiones, tenga que invocar a los santos y a la magia no sólo para triunfar en su misión, sino incluso para el asunto, trivial para el no

iniciado, de tomar una fotografía. Finalmente, por medio de los caracoles adivinatorios (*cauris*), Mornard obtiene el permiso divino para retratar al viejo tras un diálogo en el que cada uno de los personajes tiene atributos específicos a la manera de las leyendas que cuentan los informantes de *El monte*. Mornard es el blanco inquieto y Baró, viejo y noble, adjetivos que los acompañan durante toda la parodia.

El problema para el blanco inquieto, ahora, es que el brujo no permite ser fotografiado. La negativa toma otro fragmento del texto base:

Le había negado este favor no por desconfianza de sus buenas intenciones ni por miedo a que su imagen acaso fuese a parar a manos de otro brujo, quien dueño de su retrato podría hechizarlo (*bilongo*) o acabar con él fácilmente a punta de alfileres (*puya-puya*) ni porque la *nganga*, profanación aparte, se la hubieran amarrado y debilitado. Tampoco porque tuviera miedo al «mensu» inquietante de una cámara. Tampoco porque desconfiara del blanco. Tampoco...

«¿Entonces por qué?» —preguntó el blanco.

Baró, noble y viejo y negro, lo miró con sus ojos africanos y luego (todavía con sus ojos africanos) miró a la cámara y por fin habló:

—Aparato mágico qu'atrapa image po'medio d'impresió e' reflejo luminoso n'papel sensibilisao ej' una Asahi Pentax Spotmatic, con fotómetro CdS, abertura f: 2.8. Viejo y noble Baró quedal siempre mu'mal n'esa fotoj! (p. 236)

Las razones místicas de Baró en el texto de Lydia Cabrera son modificadas en la parodia; el brujo conoce a la perfección el proceso de revelado, quitando a la escena el tono mágico-religioso al sustituir el “mensu”, o espejo mágico, por una descripción detallada de las características técnicas de la cámara. Así, la negativa de ser retratado se debe a un asunto de mera vanidad (el no salir bien en ese tipo de fotografías), provocando que el personaje pierda un poco de misticismo a pesar de “su sonrisa africana, enigmática por tanto” y “sus ojos africanos” que parecieran ser inherentemente mágicos. Por otro lado, la mala imagen fotográfica de Baró no fue totalmente inventada por Cabrera Infante, pues en las páginas finales de *El monte*, encontramos una serie de fotografías, tomadas por Josefina

Tarafa. Una de ellas, es el retrato del viejo y noble Baró con el rostro tan poco definido, que la razón de no salir bien en las fotos de esa cámara de pronto no parece tan descabellada. La respuesta de Baró, por otro lado, imita las transcripciones orales de los informantes de Lydia Cabrera, quien advierte que, “cuando está en cátedra exagera su habla de negro bozal” (*El monte*, p. 97). Baró, además, tampoco teme que otro brujo acabe con él “a punta de alfileres (*puya-puya*)”, que no tiene mayor relevancia antes de recordar que los *puyas* son cantos o versos satíricos, la misma manera en la que Cabrera Infante está acabando los valores de la nueva Revolución (o con otros brujos, en este caso, Fidel y los directivos de la cultura institucional).

Después del diálogo y del fracaso en la misión fotográfica, el blanco inquieto parte a México a cumplir su verdadera misión con la protección mágica de la *nganga* y con la vestimenta blanca tradicional de los santeros, acompañada de un pañuelo rojo:

Iba vestido con traje blanco, camisa blanca de botones blancos, corbata blanca y prendedor blanco, cinturón blanco de hebilla blanca, medias blancas, ropa interior blanca y con zapatos y sombrero blancos. La vestimenta de los que «hacen» el «santo» -y tienen dinero para comprarse un ajuar. Llevaba también, como pochette, un pañuelo rojo. ¿Liturgia? No, tal vez un adorno o una nota de color político para romper la monotonía blanca. Pero hay otra teoría. El hombre todo blanco se llamaba Santiago Mercader y venía dispuesto a matar a Taita Trotsky, poderoso jefe de potencia. Tal vez fuera una contraseña para un cómplice (ecobio) daltónico. (p. 236)

En este párrafo, Cabrera Infante describe al asesino de Trotsky como un dandy Habanero, con el traje de drill blanco tan característico de los años cincuenta. Esta vestimenta es interpretada como a la usanza de los santeros por la Lydia Cabrera parodiada; pero, como en las obras etnográficas de la escritora, se nos ofrece otra explicación a la presencia del blanco inquieto. Por primera vez se nos dice el nombre del asesino y sus intenciones. La burla aquí es el pañuelo rojo, que se convierte en un adorno político

comunista o una contraseña para el *ecobio*, es decir, el iniciado en la religión, cómplice. De cualquier manera, Mercader, que fue recibido en Cuba como un héroe defensor del comunismo, es presentado como un personaje dependiente de las creencias afrocubanas, de religiones que tanto se empeñó en erradicar el régimen socialista y comunista de la Revolución.

Al final, se aclara que “El hombre blanco (*Molná mundele*) llegó, vio y mató a León (Simba) Trotsky. Le clavó la «guámpara» en el «coco» y lo mandó para su «InKamba finda ntoto» (tumba fría). Para asestar el golpe final, los orishas siempre fueron consultados de antemano.” (p. 237) El uso de la fonética popular no se deja esperar en este último párrafo donde “*Molná mundele*”, como un hablante de cubano y lucumí diría: Mornard blanco, mata a “León (*Simba*) Trotsky”, cuyo nombre está traducido entre paréntesis. En esta parodia, Taita Trotasky, jefe de potencia, como le llama, es asesinado no con un piolet, sino con un machete, más adecuado para un iniciado en los ritos afrocubanos. Estas adecuaciones de la historia a las creencias y usanzas de los devotos a la regla de *ocha*, entre ellas volver al ruso jefe de potencia, hace que la disputa política entre las facciones del comunismo se convierta en un pleito entre brujos o potencias religiosas, nada más absurdo para los exponentes de una ideología que despreciaba cualquier tipo de religión por considerarla signo de una sociedad retrógrada y atrasada. Al final, estas adecuaciones van en consonancia con las leyendas de los negros, cuyos santos no fueron sustituidos por los de la religión católica, sino que sólo se transformaron, adoptaron otra cara. Igualmente, los “dioses” políticos también podrían funcionar como jefes de potencias y santos, algo que, sin duda, la “poeta de la metamorfosis” podría identificar.

Como ya habíamos anotado, el final de la narración coincide con la frase final del *hipotexto* principal proveniente de *El monte* para decir que el asesinato contaba con el permiso de los orichas, independientemente de los ideales “racionales” y auténticos que sustentaran la causa. Sin embargo, la parodia no termina con el final narrativo, sino que nos encontramos con un glosario (p. 237) para “aclararnos” el significado de algunas palabras, imitando, como ya dijimos, la costumbre de Lydia Cabrera de agregarlos en sus ensayos y como una parodia a su diccionario lucumí.

Aquí, la burla es mayor a la que habíamos visto con las palabras entre paréntesis, pues entre los significados de *bablosha* y *babalao*, que parecen ser sinónimos, y la definición de la cámara fotográfica (“Asahi Pentax Spotmatic: Nipón-Latín-Inglés comercial, cámara fotográfica”) como una palabra más del vocabulario lucumí, encontramos la definición aproximada de “guámpara”; sólo que en lugar de definirse simple y llanamente como “machete”, hace toda un rastreo del origen de la palabra para hacernos creer que es un aproximado del piolet con el que Mornard mató a Trotsky: “*Guámpara: wampara, swahili. Del árabe Wamp'r. Aprox., Alpenstock.*”. El “mensu”, que significa espejo, lo asimila al mal de ojo, lo cual tiene sentido si consideramos la mala imagen que el lente de la cámara proporcionó del viejo Baró y, sorprendentemente, nos introduce una definición poco modificada: la de *nganga*, concepto sin el cual no podríamos entender del todo la parodia.

Hay, sin embargo, detalles importantes que se observan en este glosario. Uno de ellos es la definición de “*Moana mundele: mujer blanca. Según Pierre Berger, «lengua que camina pálida»*”. Más allá de la denotación correcta, aquí se menciona el nombre modificado de uno de los más famosos etnógrafos de las culturas africanas y amigo de

Lydia Cabrera hasta su muerte, Pierre Verger<sup>97</sup>. Según algunos fragmentos de su correspondencia, la escritora habría pedido a su amigo que revisara su vocabulario lucumí<sup>98</sup>, por lo que tiene sentido que lo cite en el glosario. Por otro lado, el significado de *Olofi* presenta unas alteraciones significativas, pues lo define como “Dios amado. A veces. Otras, diablo. Se le representa en posición normal, normalmente. Pero en ocasiones, aparece bocabajo.” Llama la atención que al dios que está definiendo no es a este gran creador, al que no le importa nada de la vida humana, sino a Elegguá, el señor de los caminos, dios dual y dios de las bromas<sup>99</sup>. La desobediencia de este oricha, al ser divina, sobrepasa lo humano y está por encima de las normas e imposiciones sociales, haciéndola totalmente válida. Su rebeldía, “hace añicos las apariencias y disipa las ilusiones” por medio de la ironía, la rebelión y el movimiento. Estas tres modalidades ponen de manifiesto la inestabilidad del poder contra el que se rebela Cabrera Infante y la artificialidad de los valores oficiales, que se relativizan y se destruyen para crear algo nuevo, algo diferente. Al igualarlo a *Olofi*, Cabrera Infante está colocando a Elegguá no sólo como destructor por la broma, sino como creador de un nuevo universo literario con otra norma, la norma del

---

<sup>97</sup> La modificación del nombre “Pierre Berger” pudiera ser una alusión a Jacques Bergier, quien en 1960 escribió junto con Louis Pawels el libro *Le Matin des magiciens*, traducido en 1962 al español como *El retorno de los brujos. Una introducción al realismo fantástico*. El libro trataba de dar sentido a ciertos fenómenos de la humanidad (desde grandes proezas arquitectónicas hasta el nazismo) a través de teorías esotéricas, misticismos, civilizaciones desaparecidas y otras tantas explicaciones extraordinarias, convirtiéndose en un *best seller* de los sesenta. La alusión a Bergier parece una burla ácida al fin que puede tener trabajos serios como los de Verger en un mundo que prefiere el sensacionalismo y el realismo fantástico, misma fascinación que sufre el exotismo.

<sup>98</sup> “tengo en orden un vocabulario lucumí, cuyo borrador quisiera que mirase, si tiene tiempo, y que le llegará dentro de un mes.” Carta de Lydia Cabrera a Pierre Verger, septiembre de 1955. Jesús Cañete Ochoa, *Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger*, edición digital del Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales, 2011, p. 18.

<sup>99</sup> “«Elegguá es el orisha de las bromas —«chefe, de las crueles, grandes, abrumadoras o pequeñas, irritantes, irónicas, del azar: de los inesperados e imprevisto.» Como dice Oddeddei: «Elegguá lleva y trae, y apareja lo de Eshú, a secas, se le identifica en un sentido puramente cristiano con el diablo: «Eshú, el maligno.» «Satanás.» «El diablo lucumí.»” y “Por el carácter, ya no travieso o malicioso, sino perverso, de franca maldad, que asume en otra de sus muchas manifestaciones con el nombre bueno y lo malo que no se espera; en un momento, Eshu cambia las situaciones.» Es el autor imponderable de desacuerdos pasajeros o de rompimientos súbitos y definitivos: «La amistad o el amor más verdadero, Elegguá los vuelve odio, confundiendo a dos personas que se quieren bien.»”, *El monte*, pp. 94-95 y 95-96.

desorden, mientras pone sobre la mesa su rompimiento con el régimen al que antes apoyaba. Finalmente, las definiciones de Tata y Taita hacen alusión a las dos figuras terrenales más importantes para los seguidores de la regla de ocha: la nodriza, de quien se mama la religión, y el sabio como padre de conocimiento y jefe de potencia. En este caso, la tata es la nana de Lydia Cabrera, de quien aprendió las leyendas africanas; el Taita “Equivale al «padrecito» ruso.”, lo que continúa con la tendencia que recorre la parodia de asemejar a Trotsky a uno de los sacerdotes importantes de la religión lucumí, ridiculizándolo aún más con el diminutivo de “padrecito”.

Para el momento en que estalló la Revolución, Lydia Cabrera era una de las figuras más importantes de la cultura cubana, no sólo por sus relatos, sino por sus publicaciones de investigación que, más allá de describir las costumbres de los seguidores de las religiones afrocubanas, buscaban darle un lugar a la importante influencia africana en la cultura del pueblo cubano. Lydia Cabrera partió al exilio en 1960; como hija de una familia acomodada, sus intereses estaban lejos de coincidir con los del nuevo gobierno. Por esa razón, sus obras también fueron víctimas de la censura y la negación, como las de Lino Novás Calvo, con quien mantuvo correspondencia. Algunos fragmentos de las cartas con Pierre Verger muestran importantes opiniones de Cabrera, ya desde el exilio, con respecto al nuevo régimen:

Estamos aquí desde el mes de julio. La vida era imposible en La Habana. No conozco una estafa más hábil, más sangrienta y cínica que la de Fidel Castro al pueblo de Cuba. Y yo no podía ya más en tanta mentira y tantos abusos. El final de todo esto: destrucción, crimen, hambre para los infelices que hoy trabajan como esclavos. Toda esa gente resultó ser una banda de bandoleros... y lo terrible es que pasarán muchos años, cuando el mismo pueblo que se hizo ilusiones con sus promesas lo derribe, para que aquella isla que no era tan desgraciada, se rehaga un poco. Y yo, personalmente lo que más temo es que le hayan hecho perder su sonrisa para siempre, su cordialidad y aquella ausencia de bilis que tanto me gustaba. Un negro me escribió hace días “que el

país más grande del mundo era Cuba: porque la capital la tenía en Moscú, el gobierno en La Habana y el pueblo en Miami.<sup>100</sup>

Este temor de Lydia Cabrera fue compartido por el autor de estas parodias; un temor que se expresa en el mismo epígrafe de la novela: “«Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada.»” Esa luz es ese elemento popular, chotero y festivo cubano que Cabrera Infante ve amenazado por la Revolución y sus valores e ideales marxistas, la educación científica y el materialismo dialéctico; filosofías donde la fiesta, la parodia, la broma y la religión son actos sediciosos. La presencia de Lydia Cabrera en estas parodias no sólo es un homenaje a la importancia de la escritora en la conformación de la identidad y la literatura cubana, sino que es también un destello de nostalgia de la vida en la isla. Una vida que no dejaba de tener un poco de magia contenida en cada toque de tambor; una magia heredada a la música popular y a los bongoseros que, como Sikán, sufrieron el castigo del silencio.

---

<sup>100</sup> Carta de Lydia Cabrera a Pierre Verger, fines de 1960. Jesús Cañete Ochoa, *Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger*, edición digital del Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales, 2011 p. 25.

## LINO NOVÁS CALVO, EL HUMANO SILENCIADO POR LA POLÍTICA

Cuando el lector poco familiarizado se acerca por primera vez a las siete parodias de “La muerte de Trotsky”, uno de los nombres más desconocidos, injustamente, es el de Lino Novás Calvo (1903-1983). Este cuentista, periodista y traductor cubano es uno de los más importantes escritores, no sólo de la isla, sino de la lengua española. Invisible para gran parte del mundo literario hispanoamericano, su obra está a la altura de maestros como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier. En Cuba, por otro lado, fue uno de los forjadores de la literatura cubana como búsqueda de una expresión propia que ayudara a formar la nación, lo que le da, sin duda alguna, un lugar en la historia de la literatura de la isla; un lugar que le fue negado después de su exilio y que recuperaría hasta el final del siglo XX.

Nacido en Galicia en 1903<sup>101</sup>, migró a La Habana desde pequeño, donde se vio en la necesidad de aceptar los más diversos trabajos para sobrevivir: dependiente de fonda, boxeador, contrabandista de alcohol, taxista, etc. Su formación fue en su mayoría autodidacta, siendo su primer acercamiento con el mundo de las letras cubanas la *Revista de Avance*, donde Novás Calvo estuvo en contacto con las tendencias de la literatura de vanguardia, mismas que utilizó en su narrativa mezclándolos con elementos propios del criollismo, sin adoptar por completo un modelo. En su obra, “esas corrientes estéticas y

---

<sup>101</sup> Cira Romero, principal estudiosa de la obra de Lino Novás en Cuba, problematiza la fecha de nacimiento del escritor que antes se creía ubicada en 1905. Cira Romero, *Laberinto de fuego. Epistolario de Lino Novás Calvo*, Ediciones La memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2008. En adelante *Laberinto de fuego*.

temáticas convergen, se funden y, a la vez, quedan superadas al abrirse a otras formulaciones y enriquecerse con aportes modernos.”<sup>102</sup>

En 1931, Lino Novás fue enviado a España como corresponsal del semanario *Orbe* del *Diario de la marina*. Ahí produjo la mayor parte de su obra periodística y colaboró en importantes revistas españolas, siendo la más relevante, *Revista de Occidente*, donde publicó críticas, notas periodísticas y algunos de sus mejores cuentos:

“La luna de los ñáñigos” (enero 1932), “Aquella noche salieron los muertos” (diciembre 1932) y “En el cayo” (mayo 1932), la “trilogía del 32” como fue llamada por Lorraine Ben-Ur, así como el resto de los diecinueve artículos que Novás publicó en la revista orteguiana entre 1932 y 1936, le confieren un puesto entre la intelectualidad hispanoamericana como el escritor de este ámbito que mayor número de colaboraciones aportó a la misma.<sup>103</sup>

Con esta inmersión en el mundo intelectual español, Novás Calvo fungía también como una especie de enlace entre la literatura española y la cubana, particularmente entre *Revista de Occidente* y *Revista de Avance*. Al mismo tiempo, colaboró con la editorial Espasa Calpe como traductor de obras de grandes escritores como William Faulkner (*Santuario*), Aldous Huxley (*Contrapunto*) y Honoré de Balzac, y publicó en 1933 la biografía novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava, *El negrero*, como parte de la colección de la misma editorial “Vidas extraordinarias”.

Esta novela es un hito en la literatura negrista hispanoamericana; publicada el mismo año que *Ecué-Yamba-Ó* de Alejo Carpentier, *El negrero* es una novela con tintes de

---

<sup>102</sup> Carlos Espinosa Domínguez, “Introducción” a Lino Novás Calvo, *Otras maneras de contar*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 12.

<sup>103</sup> Jesús Gómez de Tejada, “Héroes de la aventura: las vidas extraordinarias de Lino Novás Calvo” en Lino Novás Calvo, *Vidas extraordinarias. Crónicas biográficas y autobiográficas (1933-1936)*, Verbum, Madrid, 2014, p. 14.

*bildungsroman* empapada del contexto de la historia de la trata de negros entre América y África y es, a decir de varios críticos, una obra maestra que responde a la preocupación por la raíz africana en la isla, sin caer en el folclorismo, al tiempo que es una obra de corte profundamente universal. *El negrero* es, además, una novela en la que se puede ver el más puro estilo cuentístico de Novás Calvo, pues “Los tres relatos publicados por Novás en *Revista de Occidente* en 1932 son anticipo y muestra de algunas de las claves temáticas y estilísticas de *El negrero*.”<sup>104</sup>

Su prolija estancia en España se vio sacudida por el estallido de la Guerra Civil en 1936, cuyos horrores vividos como cronista de la lucha de izquierda dejaron una honda marca en su narrativa. José Antonio Portuondo, uno de sus más entrañables amigos, menciona que, si en Quiroga el hombre sufre el horror de la naturaleza, en Novás Calvo, el horror proviene del propio ser humano, del hombre como el lobo del hombre<sup>105</sup>. Esta sensibilidad ante el sufrimiento humano lo llevó a tener una especial empatía con “los de abajo, con los que tienen un pie encima”, a los cuales representó no como clase o colectivo, sino como individuos, humanos que se enfrentan a un mundo sumido en la tragedia<sup>106</sup>. Esta condición puede notarse claramente en sus cuentos, cuyos personajes son casi siempre marginales (chóferes, carboneros, campesinos, migrantes, niños, ancianos) en espacios periféricos, en las afueras.

En 1939 consigue regresar a Cuba y se incorpora a la redacción del periódico comunista *Hoy*, el cual abandona en breve por discrepancias con el Partido Unión

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>105</sup> José Antonio Portuondo, “Lino Novás Calvo y el cuento hispanoamericano” en *Ensayos sobre literatura cubana*, Letras cubanas, La Habana, 2011, pp. 166-183.

<sup>106</sup> Carlos Espinosa Domínguez, “Introducción” a Lino Novás Calvo, *Otras maneras de contar*, Tusquets, Barcelona, 2005.

Revolucionaria Comunista, y trabaja por un tiempo en la revista *Ultra*, de Fernando Ortiz, al tiempo que inicia sus colaboraciones en la revista *Bohemia*, de la cual llegaría a ser jefe de redacción; fue en ahí donde lo conoce Cabrera Infante, en 1948. Para la década de 1940 se le empezó a reconocer como escritor, se publicó su libro de cuentos *La luna nona y otros cuentos* en Buenos Aires y ganó varios premios literarios y periodísticos. Fue, además, profesor de inglés y de francés en la Escuela Normal de Maestros y siguió su oficio como traductor para *Bohemia*, donde apareció por primera vez su traducción de *El viejo y el mar* de Hemingway. Su participación en dicha revista terminó en 1960, cuando se exilió en Estados Unidos con una postura anticomunista de dominio público.

Es evidente el papel, negado por muchos años, de Lino Novás en la literatura cubana como forjador de una expresión auténtica y de un nacionalismo plural que tomara en cuenta a toda la población:

Pero en Cuba, en vez de hacer novelas, habría que hacer nación. Lo malo es que nadie se pone de acuerdo sobre cómo se hace eso. [...] He estado siempre con los de abajo, con los que tienen un pie encima. No he podido conciliar todavía en mí una filosofía, una concepción del mundo. No he logrado una verdad (o que creyera verdad) sin levantar dos dudas. Pero siempre me sostendrá este sentimiento: estoy con los pobres, los chiquitos, los preteridos, los que sufren. Y Cuba es uno de esos. Yo creo que quien quiera que lo sustente, Cuba necesita un nacionalismo. Si no se disuelve, aquí todo se disuelve y se resuelve por fuera. Como clase, yo soy de los de abajo; como nación también lo somos.<sup>107</sup>

Los personajes de Lino Novás, como parte de esas clases bajas, están siempre enfrentados al mundo, al paso del tiempo, a la desgracia, a la muerte y el drama de su historia contenida en la memoria. Esta es quizás la herencia más clara de la literatura de vanguardia en la cuentística de Novás: el sentimiento de irracionalidad humana y la

---

<sup>107</sup> Cira Romero, *Fragments de interior. Lino Novás Calvo: su voz entre otras voces*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 168. En adelante sólo se referirá *Fragments de interior* acompañado de la página.

disolución de la personalidad de los personajes, que se encuentran fragmentados ante el mundo que los amenaza constantemente.

Son estos aspectos de su narrativa los objetivos de esta parodia titulada “¡Trínquenme ahí a Mornard!” La fuerte carga intertextual, así como la imitación de la narrativa de Novás, permiten corroborar que el objetivo de esta parodia, como dice Cabrera Infante, era rendir un homenaje a su escritor cubano favorito<sup>108</sup>. En *Vidas para leerlas*, el autor de *Tres tristes tigres* narra sus primeros acercamientos con la obra de Novás y su admiración por los cuentos recogidos en *La luna nona*, del cual dice: “es una obra maestra del género y cuando un día se escriba la historia definitiva del cuento en América se verá que Lino Novás está entre sus maestros.”<sup>109</sup> Esta parodia es puramente estilística, como no lo son, por ejemplo, la de Virgilio Piñera o Nicolás Guillén.

“¡Trínquenme ahí a Mornard!” es la narración, a la manera de Lino, que oscilaban entre el periodismo y la literatura, del asesinato de Trotsky. Se imita el estilo rápido y conciso, de pronto similar al de Hemingway y Faulkner, sin grandes monólogos o momentos de reflexión de los personajes. La de Lino, es una literatura de actos altamente influida por el cine, construida con frases cortas y uno que otro paréntesis explicatorio, que en el texto paródico se vuelven inmensos.

El título proviene de un cuento publicado en *Orígenes* en 1944: “¡Trínquenme bien ahí a ese hombre!”, recopilado posteriormente en el libro de cuentos titulado *Cayo Canas* (1946), donde cambia ligeramente el título: “¡Trínquenme ahí a ese hombre!”, el cual retoma Guillermo Cabrera para darle título a esta narración. Esta variación no es extraña en

---

<sup>108</sup> Guillermo Cabrera Infante, “*La luna nona* de Lino Novás”, *OC II*, p. 876.

<sup>109</sup> *Ibíd.*

las publicaciones de Lino Novás, pues varios de sus cuentos se publicaron en ediciones posteriores con distintos nombres<sup>110</sup>, situación que quizá pudiera ser aludida en el último párrafo de la parodia, donde se repite varias veces la palabra “bien”.

La parodia se compone de ocho párrafos, de los cuales parte del primero y los cuatro siguientes están entre paréntesis imitando una especie de flujo de conciencia del narrador, en este caso el mismo Trotsky. Las primeras líneas, “—¡Trínquenme ahí a ese hombre! Amárrenlo bien. No lo dejen ir. ¡Trínquenlo ahí! Que no se vaya.” (p. 238) refieren textualmente a las primeras líneas del cuento de 1944: “¡Amarren bien a ese hombre! [...] No lo dejen. ¡Trínquenme bien ahí a ese hombre!”. En el cuento, el narrador pide que atrapen a un loco con el que no quiere meterse; en la parodia, ese loco es Mornard, que le clavó a Trotsky un piolet en la cabeza. Esta fórmula se repite después de la explicación del largo paréntesis que viene de inmediato, pero esta vez se acompaña de la expresión popular “¡Yastá!”, una referencia al habla popular habanera representada en varios cuentos de Novás.

Cuando llegamos, casi inmediatamente, al primer paréntesis explicativo (mucho más largo de lo que acostumbraba Novás), llama la atención el cambio de tipografía. Este uso de cursivas lo encontramos en su cuento largo publicado en México *No sé quién soy* (1945), donde, al igual que en la parodia, marcan la separación entre la narración y el pensamiento de la protagonista. Igualmente, se percibe una sutil reminiscencia del principio del cuento, donde se leen las mismas palabras: “clavada”, “hincado”, “fincado”, que además recuerdan la herramienta que está, de hecho, clavada en la cabeza del asesinado:

---

<sup>110</sup> “La luna de los ñañigos” se publicó después con el título “En las afueras”, y “En el cayo” se recopiló posteriormente como “El otro cayo”. Ambos cuentos fueron publicados por primera vez en *Revista de Occidente* en 1932.

*Esa cosa (porque ahí está clavada todavía, la cosa (ésa), de hierro, no madera ni piedra, sino hierro, acero templado como quien dice, hincado, hundido en el hueso, entre el frontal y el parietal, más bien hacia el occipital, no bien precisado ni calculado con frialdad pero hábilmente clavado y afincado y fincado sobre la cabeza del que pronto será finado, con furia, con una rabia fría disparándose por sobre el odio y el rencor y la enemistad política, haciendo de los dos hombres una sola cosa por el hierro que continúa la mano en un arma homicida semejante a un gesto, la caricatura del gesto más bien, el acto de tender una mano amistosa y ahora son una sola cosa, o mejor, dos: el verdugo y su víctima) que tengo sobre la cabeza no es una peineta sevillana. (p. 238)*

Desde este momento se puede observar la imitación de los elementos de la narrativa de Novás Clavo, de un estilo descuidado a simple vista, lleno de repeticiones, con detalles que crean imágenes memorables transmisoras de sensaciones y a través de las cuales se construye todo el relato. Esta forma particular, dice César Leante, se centra en “la capacidad de narrar del autor y su muy peculiar estilo, directo, hecho de cláusulas cortas, muy gráfico, aparentemente desmañado, pero poseedor de una poderosa carga sugestiva.”<sup>111</sup> El elemento burlón de esta parodia está en exagerar esta manera desmañada para hacerlo evidente y cómico: por ejemplo, en la frase “*ahí está clavada todavía la cosa (esa)*”, se hace burla de la costumbre de Novás de referirse a un personaje como “la muchacha” y entre paréntesis el nombre (“la muchacha (Sofonsiva)”), una práctica frecuente en los cuentos de Lino. Por otro lado, la frase corta que contiene el paréntesis: “Esa cosa [...] que tengo sobre la cabeza no es una peineta sevillana”, refiere de inmediato a la estancia de Novás en España.

Desde un principio, la parodia suena al estilo novasiano, con sus repeticiones, sus cacofonías, las imágenes extrañas que crean una atmósfera de angustia y extrañamiento

---

<sup>111</sup>César Leante, “La noche de Lino Novás”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 524, Madrid, febrero 1994, p. 132.

ante el mundo, el cual podemos ejemplificarlo con un párrafo de su cuento “Aquella noche salieron los muertos”:

La isla no era nada vivo en sí. Una aparecida como un muerto aparecido. Uno sentía que por debajo de ella aleteaba algo que no aleteaba, que no tenía una vida muerta, que veía las cosas con ojos diferentes. El mar miraba la luna, y al revés, y no se veían. Como no veían más nada, no se veían. El mar no cabrilleaba, ni tenía nada que decir en sí, ni que oír, y la luna era un pedazo de cielo pasmado, una roncha podrida del cielo, como la isla era una roncha pasmada del mar. La isla y la luna eran dos aparecidas: la isla tan muda como la luna, tan irreal.<sup>112</sup>

La imitación del estilo de Novás no se limita a que el texto “suene a”, sino que alcanza la construcción de la anécdota, pues la acción que desata la historia (el asesinato) se menciona al principio para captar la atención del lector y luego verse desvanecida en otra larga digresión de flujo de conciencia del narrador, muy similar a la construcción del relato policíaco que influyó significativamente en la obra de Lino<sup>113</sup>. Carlos Espinosa explica muy bien estas características de la obra de Novás:

Es notable [...] el empeño que pone en eludir la descripción del desenlace trágico de algunos de sus cuentos. No es que deje el final abierto a posibles interpretaciones, sino que opta por que la imaginación del lector lo complete.

En sus mejores relatos hallamos además una fragmentación estructural, una multiplicidad de planos temporales y una alternancia de diferentes tipos de enunciación (narración, diálogos, pasajes descriptivos) que eran insólitos en la prosa de ficción realista que hasta entonces se había escrito en Hispanoamérica.<sup>114</sup>

Así, entre las condiciones del asesino, la cárcel de Lecumberri y recuerdos que retrasan la descripción del desenlace, Cabrera va tejiendo la parodia de Novás Calvo como uno de sus cuentos, que con frecuencia son narrados por un testigo que intercala la anécdota con sus propios recuerdos. En los relatos del autor de *La luna nona*, la memoria de los

---

<sup>112</sup> Lino Novás Calvo, *Otras maneras de contar*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 96

<sup>113</sup> Cira Romero, “Lino en tercera persona” en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, Santiago de Compostela, no. 10, 2004.

<sup>114</sup> Carlos Espinosa, “Introducción” en *Otras maneras de contar*, p. 18.

testigos completa de alguna manera la anécdota que puede entenderse prescindiendo de aquellos recuerdos, sin embargo, dan a la narración la atmósfera necesaria para comprender la particularidad de la situación y las sensaciones que atraviesan los héroes al describir su semblante, sus ojos, sus acciones desencajadas del mundo cotidiano. La burla en esta parodia consiste en que, no sólo el recuerdo no afecta la anécdota, sino que está totalmente desvinculado de ella como parece estar desvinculado del párrafo inmediato anterior:

[...] Trínquenme ahí a ese hombre! ¡Yastá!  
(Porque recuerda, porque no olvida, porque todavía no ha olvidado, porque todavía recuerda, porque el pasado se le aparece como un chorro de imágenes fotográficas, discontinuas, en movimiento, como el pedazo de un viejo film pasado en un cine de Luyanó o de Lawton (p. 238) [y más adelante] Por eso sé lo que es el recuerdo como sé que el hombre, ése, recuerda. Pero lo que recuerda no tiene importancia. Por eso. Porque son eso. Recuerdos. Y no otra cosa (p. 239).

Estos recuerdos, que abren un segundo paréntesis, son el momento en que Cabrera Infante introduce el mayor número de referencias. La frase “el pasado se le aparece como un chorro de imágenes fotográficas, discontinuas, en movimiento, como el pedazo de un viejo film”, remite a “La noche de Ramón Yendía”: “Las imágenes de su vida comenzaron entonces a desfilar por su mente, como por una pantalla”, además de que, más adelante, se hace una alusión directa al título del cuento. En la narración de Novás Calvo, Ramón Yendía está huyendo constantemente, presa de un delirio de persecución, a partir de que se involucra en asuntos políticos, casi sin querer. El cuento expresa la angustia de un perseguido en un país donde todos son sospechosos de confabular contra el gobierno o contra los revolucionarios. No parece gratuito que Cabrera haya elegido parodiar este cuento si tomamos en cuenta que la misma situación de paranoia y sospecha que se vivió durante la dictadura de Gerardo Machado, se empezaba a vivir en la isla en 1965, cuando Cabrera la visita por última vez. Este mismo tema se toca en la parodia de Alejo Carpentier

que lleva por título una alusión a la novela “El acoso”, obra que aborda la misma temática y que está en constante diálogo con este cuento.

Por otro lado, la idea de que las imágenes le pasen como en un cine de “Luyanó o de Lawton, de las afueras, de más allá, en donde las azoteas se convierten en tejados y los números del teléfono ya no son una letra inicial” (p. 238), es una referencia a los personajes y escenarios, siempre marginales de Lino Novás. Luyanó es el lugar donde se desarrolla la historia de “Angusola y los cuchillos”, y Lawton es un pueblo en los alrededores de La Habana. Es necesario, además, mencionar que en *La luna nona* (1942) se publicó el cuento “En las afueras”, que en 1932 se había publicado en *Revista de Occidente* con el título “La luna de los ñáñigos”. Este cuento, dice Cabrera Infante, es uno de los mejores en habla hispana; “Créanme, no se escribía así en español, o en cubano, [...]. No se volvió a escribir igual después.”<sup>115</sup>

Otras alusiones a varios de sus cuentos se introducen por la mención directa de los títulos: “Aliados y alemanes” de 1946 (“En esas afueras donde jugábamos a aliados y alemanes y alemanes y aliados”), “Un hombre malo” de 1942 (“y yo era un hombre malo”), “La luna nona”, también de 1942 (lo llevé al muelle de la Machina a coger el ferry una noche en que brillaba la luna nona”), “A ese lugar donde me llaman” (1955) y “La visión de Tamaría” (1944). Estas alusiones están esparcidas a lo largo de toda la parodia; tres de ellos los encontramos en un solo párrafo junto con la referencia a los personajes de uno de sus cuentos más famosos: “Angusola y los cuchillos”:

[...] en un lento irse lentamente **a ese lugar de donde me llaman**, sin siquiera tener una **visión ciega a lo Tamaría** ni los estertores motorizados de **Ramón Yendía** ni

---

<sup>115</sup> Cabrera Infante, “La luna nona de Lino Novás”, *OC II*, p. 877.

tampoco la sucia relación que tuvo el viejo **Angusola con su hija Sofonsiba** (lindos nombres, ¿verdad?, los saqué de Faulkner que a su vez los sacó, mal, de una enciclopedia o algo, de donde lo tomaron de Sophonisba Angusciola la pintora italiana del Renacimiento) (p. 240).<sup>116</sup>

Este párrafo aprovecha la superposición de los narradores (Trotsky y Lino Novás), para referir a la influencia que Faulkner y Hemingway tuvieron en Lino Novás. Varios críticos, aseguran que el estilo del cubano debe mucho a la literatura norteamericana, principalmente a estos dos escritores. Así, la intertextualidad de la obra de Lino (y de paso la de Faulkner) se hace evidente cuando la parodia nos informa que el origen de los nombres de “Angusola y los cuchillos” provienen del escritor norteamericano<sup>117</sup>, un reconocimiento nada inocente en un régimen “antiestadounidense”.

Poco más adelante en la parodia y todavía en un marasmo de recuerdos del narrador, encontramos una alusión a los “fotingos”, los choferes y las piqueras que refieren a los cuentos en los que los protagonistas son taxistas (“Aliados y alemanes”, “Un hombre malo”, “La noche de Ramón Yendía”), un oficio propio de las clases bajas y que el mismo Lino Novás practicó antes de convertirse en periodista y escritor. El fragmento imita, además, la voluntad de Novás de insertar en sus narraciones la forma de hablar de los sectores populares con expresiones como “fotingos de tres patás” y “estar en estado” mientras la digresión se sigue inundando de recuerdos:

En esas afueras donde jugábamos a aliados y alemanes y alemanes y aliados eran también los fotingueros y los choferes [...] y yo era un hombre malo y por eso fue que cuando la chiquita se me presentó un día en la piquera y me dijo entre los fotingos de tres patás que estaba cargada, ella, y yo le pregunté, «¿En estado?», ella me respondió, todavía entre los fotingos, que sí, con la cabeza, haciendo así, con la cabeza haciendo

---

<sup>116</sup> Los subrayados son míos.

<sup>117</sup> En la novela *Go down, Moses*, Faulkner nombra a uno de sus personajes Sophonisba Bauchamp, además de que también es, como se dice en la parodia, el nombre de una pintora italiana del renacimiento.

así. Por eso sé lo que es el recuerdo como sé que el hombre, ése, recuerda. Pero lo que recuerda no tiene importancia. Por eso. Porque son eso. (p. 239)

El final de este párrafo parecería que cierra la digresión, sin embargo, el paréntesis sigue abierto y el tercer párrafo inicia con la continuación de la idea anterior, dando la impresión de que el flujo de conciencia entró en una pequeña pausa:

Recuerdos. Y no otra cosa. ¡Este capitán Araña! Miren que enviar, mandar a este hombre donde lo mandó, lo envié, y luego dejarlo solo. Porque no hubo rescate ni siquiera un intento de rescate y su celda era una fortaleza dentro de otra fortaleza que es la cárcel de Lecumberri y nadie va a venir a sacarlo de allí. Un capitán Araña. Eso es lo que es. Este tipo, este tirano bestial, este verdugo de pueblos, éste, Stalin y no otro. Que fue quien lo mandó. Yo lo sé bien. Cómo no lo voy a saber. Si yo mismo lo traje en mi fotingo y lo llevé al muelle de la Machina a coger el ferry una noche en que brillaba la luna nona. Sí, señor, a ese mismo. A él. (p. 239)

Aquí, encontramos una parodia del cuento “Aquella noche salieron los muertos” (1932), que inicia con la frase “¡Este capitán Amiana!”. El cambio de Amiana por Araña refiere a un dicho popular y es una palabra despectiva para nombrar a un cobarde o a aquel que no cumple con sus compromisos<sup>118</sup>. El “capitán Araña” es, sin duda, Stalin, que envió a Mercader en una misión casi suicida y lo abandonó en la prisión de Lecumberri con el fin de mantenerla en secreto. Por otro lado, el párrafo hace referencia al sistema que el capitán Amiana, personaje del cuento mencionado de Novás, impuso en su isla, un sistema dictatorial ficticio tan absurdo como el sistema estalinista. En el cuento, los esclavos tienen la posibilidad de ascender en la escala social volviéndose soplones del gobierno, situación no tan diferente del modo en que operaba Stalin en la URSS. Además, la “fortaleza dentro de la fortaleza” que es la cárcel de Lecumberri, hace referencia también al castillo de

---

<sup>118</sup> El dicho popular se originó a partir de una historia de deslealtad y cobardía. Un marinero embarcó gente rumbo a América para combatir las insurrecciones y se quedó en tierra. La expresión de origen español, al parecer, fue retomada por varios escritores de la península y con el tiempo se refirió a actos de cobardía y a los militares que no cumplen con sus compromisos. M. Arrizabalaga, “El capitán Araña, que embarca a la gente y se quedaba en tierra”, en *ABC*, Madrid, 11 de noviembre 2014. Consultado en [www.abc.es/archivo](http://www.abc.es/archivo).

Amiana y al encierro en el que vivían los habitantes de la isla, cuya muralla más impenetrable era el mar, un peligroso símil con Cuba que empezaba a mostrar tintes de la vigilancia perpetua del estado estalinista.

El párrafo anterior es uno de los dos que contienen un nombre propio y señala directamente a un tirano: “Un capitán Araña. Eso es lo que es. Este tipo, este tirano bestial, este verdugo de pueblos, éste, Stalin y no otro. Que fue quien lo mandó.” La omisión deliberada de los nombres o su sustitución por sustantivos (“la muchacha”, “la vieja”) es una de las características más representativas de la narrativa de Novás Calvo:

Es extremadamente parco al describir los escenarios: más que describirlos, los sugiere a través de imágenes. Similar técnica aplica a los personajes, a los que presenta gradualmente, a lo largo del texto, y cuya psicología recrea con trazos tan económicos como vigorosos. En ocasiones, ni siquiera el nombre parece ser significativo para él, al extremo de que no llega a decirlo, o bien lo proporciona a mitad del relato.<sup>119</sup>

Como burla a este estilo parco y falto de detalles, en el párrafo quinto, último del segundo paréntesis, el narrador se refiere a Mornard como “el asesino” y “el hombre”, haciendo énfasis sólo en el género: “Al asesino. El hombre, porque es un hombre, no una mujer ni un niño ni un transformista” y posteriormente: “Él estaba ahí detrás y yo estaba aquí delante y estaba uno (él) detrás del otro (yo) y así uno detrás y otro delante”. Aunado a eso, en la parodia encontramos varios “como se llame”, “lo que sea” y el desinterés por tener el nombre correcto de su asesino: “El asesino, Jacobo, Santiago, Yago, Diego. Como se llame”, que contiene diferentes nombres de traidores junto con el del protagonista de *El viejo y el mar*, que como ya sabemos, Novás tradujo. Más adelante, muestra el mismo desinterés por el apellido del criminal (“Mollnard, Mercader o como diablos se apellide.”) con una expresión que proviene directamente de su novela *El negrero*: “para esto servía la

---

<sup>119</sup>Carlos Espinosa, “Introducción”, *Otras maneras de contar*, pp. 17-18.

cáscara de vaca, que manejaba un contramayoral (guardián, contra maestro, domador, o como diablos se llame).”<sup>120</sup> Además, habría que agregarle otra burla que encontramos a lo largo de toda la parodia; el estilo repetitivo de los diálogos en Novás, que en ocasiones escribía las mismas frases en distinto orden, imitando la manera de hablar de las clases bajas.

Cerrado el segundo paréntesis (o flujo de conciencia o memoria), la narración se enfoca, supuestamente, en la anécdota del asesinato. Sin embargo, el estilo de Lino se parodia al retardar el desenlace trágico y alentar la acción:

De detrás del sillón, disparándose, en un movimiento que era el ralenti de un movimiento, un gesto congelado, un avance retardado que desmiente al movimiento, pero un movimiento al fin y al cabo. (p. 239) y más adelante, voy muriendo lentamente ahora, en una agonía ni dulce ni amarga ni agria ni triste ni seria, en un lento irse lentamente (pp. 239-240).

Cabrera Infante hace mofa de esa manipulación del tiempo en sus cuentos y de esa “rara desproporción entre la anécdota y su lento desarrollo en la narración, en la cual el lenguaje, de fuerte raíz popular, ha recobrado su mágica eficacia expresiva.”<sup>121</sup> En la parodia, el momento en el que Mornard clava el arma en el cráneo de Trotsky y la muerte de éste se describen como en cámara lenta, haciendo burla también del largo tiempo que tardó el viejo ruso en morir. El asesinato se lleva a cabo mientras Trotsky lee los manuscritos que Mercader le da a leer en una supuesta búsqueda de la opinión del maestro:

[...] todo, la lectura, el examen, lo que fuera hubiera ido de lo más bien si solamente a este hombre no se le ocurre dispararse, con los ojos botados, y clavarme lo que me haya clavado en la cabeza, arriba, atrás, atrás y arriba, y yo aquí con los ojos (y tal vez la masa gris) botados, agonizando mientras ustedes interrogan o ustedes interrogando mientras yo agonizo, haciendo preguntas y preguntas y preguntas, todas a mí, y ni una

---

<sup>120</sup> Lino Novás Calvo, *Pedro Blanco el Negrero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 96, el subrayado es mío.

<sup>121</sup> Prólogo a Lino Novás Calvo, *No sé quién soy*, UNAM, México, 2005, p. 4.

a ese hombre, al que nada más que saben llevarles los puños de ustedes a la cara, de ojos todavía botados, pegándole, aporreándolo, sin siquiera preguntarnos si a él y a mí, nos duele lo que nos duela. (p. 240)

Aquí, vemos de nuevo la burla a ciertas frases comunes en Novás: “con los ojos botados”, que pierden de alguna manera el horror que representaban al convertirse también en la masa gris botada. La agonía consciente de Trotsky se narra entre una referencia a *Mientras agonizo* de Faulkner y la molestia de la víctima por el interrogatorio al que se le somete: “todas [las preguntas] a mí, y ni una a ese hombre, al que nada más saben llevarles los puños de ustedes a la cara”, refiriendo a la paliza y las torturas a que fue sometido Mornard con el objetivo de que revelara su verdadera identidad. Por último, la queja de que no le pregunten ni a Mornard ni a Trotsky si les “duele lo que les duela”, es una actitud un tanto ingenua pero propia de Novás, en cuyos relatos se preocupó por expresar la crueldad humana en su presentación más fría e insensible.

El párrafo final, muy a la manera del escritor cubano-gallego, que tiene varios cuentos cuyo título se repite al final, en una especie de circularidad del relato, es una repetición de la fórmula de las primeras líneas: “Así! ¡Trínquenlo bien! ¡Que no se escape! Que no se vaya a escapar. Trínquenlo y amárrenlo (que es lo mismo) bien. ¡Trínquenlo! ¡Trínquenlo bien! Que. No se vaya a. Escapar. Así. ¡Trínquenme ahí a ese hombre! Bien.” (p. 240). Esta repetición del principio lleva al lector a recordar toda la historia, como si viera de nuevo una película. En estas líneas finales, el estilo conciso de Novás es llevado al absurdo al construir frases de una sola palabra, parodiando que en ocasiones en las narraciones se cortan los argumentos con puntos innecesarios. En la parodia, las frases se interrumpen al grado de estar formadas por unas cuantas palabras que no representan una idea completa: “Que. No se vaya a. Escapar.”, terminando con el “Bien” que, como

mencionamos al principio, hace referencia a la variación en el título del cuento “¡Trínquenme ahí bien a ese hombre!”.

Esta parodia juega con el estilo y los temas frecuentes en la narrativa de Lino Novás Calvo, que queda como anillo al dedo para relatar una traición y un asesinato, reduciendo los antagonismos políticos a una muestra más de la violencia y oscuridad del mundo, del lobo como lobo del hombre:

[...] *con furia, con una rabia fría disparándose por sobre el odio y el rencor y la enemistad política, haciendo de los dos hombres una sola cosa por el hierro que continúa la mano en un arma homicida semejante a un gesto, la caricatura del gesto más bien, el acto de tender una mano amistosa y ahora son una sola cosa, o mejor, dos: el verdugo y su víctima* (p. 238)

Paradójicamente, este escritor que insertó el pesimismo del hombre moderno de las vanguardias en el ámbito de las clases populares cubanas, sufrió en carne propia la violencia de los antagonismos políticos. Aun cuando en los primeros momentos del gobierno revolucionario se le reconoció como uno de los grandes maestros de la literatura cubana, su importancia fue silenciada en 1960, cuando decidió exiliarse en Estados Unidos por su conocida deserción del comunismo: “no me perdonaban que no continuara siendo un camarada más.”<sup>122</sup>, narra el propio Lino. Su posición anticomunista y antidogmática fue razón suficiente para silenciar por más de treinta años a este maestro del cuento cuya idea sobre la creación literaria poco tenía que ver con el compromiso político:

Para mí el arte-política no es política ni es arte. [...] Para mí el sentido verdaderamente humano y artístico acaba donde comienzan las fórmulas, como la religión acaba donde comienza la teología, y Gorki acaba donde comienza Stalin. La política es ciencia y es lucha “externa”: el arte es conciencia y amor –u odio– que vale lo mismo– internos...<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Cira Romero, *Fragmentos de interior*, p. 209.

<sup>123</sup> Carta de LNC a Emilio Ballagas, el 25 de enero de 1934, *Laberinto de fuego*, op. cit., p. 65.

La posición ideológica de Lino Novás de rechazo a la literatura panfletaria (“no soy ni puedo ser dogmático, ni hacer ninguna política de partido”<sup>124</sup>), aunado a su enorme importancia como renovador de la narrativa cubana, son razones suficientes para considerarlo digno del panteón literario de Cabrera Infante y justificar su presencia en estas parodias. Más allá de la admiración que el autor de *Tres tristes tigres* le profesaba, Lino Novás es uno de los pilares de la literatura hispanoamericana; su narrativa profundamente humana y cubana fue excluida no sólo del canon, sino de la memoria literaria de la isla y, en buena medida, de América Latina. Su posición apolítica en un tiempo regido por antagonismos, hizo de Lino Novás uno más de los miembros del club de los grandes invisibles de las letras cubanas y latinoamericanas. Esta parodia-homenaje no es sólo un exorcismo de estilo, sino que es también un depositario de la memoria no oficial en honor de aquellos que fueron silenciados injustamente.

---

<sup>124</sup> *Laberinto de fuego*, p. 64.

## EL OCASO Y EL ACOSO DE ALEJO CARPENTIER

Una de las figuras tutelares del canon literario cubano después de la Revolución es, sin duda, Alejo Carpentier. Considerado como el padre de lo “real maravilloso” y uno de los fundadores de la novela del boom latinoamericano, Carpentier es una autoridad y es referente obligado del exotismo americano que tanto deslumbra al lector extranjero por su barroquismo. Carpentier nació en 1904 en Lausana, Suiza<sup>125</sup> de padre francés y madre rusa, quienes se trasladaron a La Habana poco después de su nacimiento, por lo que Carpentier vivió toda su infancia y parte de su juventud en Cuba. Para la década de 1920 inició estudios de arquitectura, abandonándolos al poco tiempo para incursionar en el periodismo, la literatura y la musicología. En ese mismo periodo se unió al grupo minorista y formó parte de los fundadores de *Revista de Avance*, publicación de gran importancia por la difusión en Cuba de las vanguardias y por su enlace con la *Revista de Occidente*<sup>126</sup>. En 1928 fue encarcelado bajo el gobierno del dictador Gerardo Machado. Se exilió en París por poco más de una década y ahí publicó su primera novela de temática negra y corte más cercano al costumbrismo: *Ecué-Yamba-O* (1933). En 1944, tras una breve estancia en Cuba, viajó a Venezuela donde permanecería hasta 1959. En Caracas se forjó como un escritor importante y llegó a ser, según palabras de Cabrera Infante, “una verdadera

---

<sup>125</sup>Cabrera Infante se regodea en *Vidas para leerlas* de haber hecho este descubrimiento gracias a un fax cruzado que contenía un facsímil del acta original del nacimiento de Alejo Carpentier. Dicha anécdota, si bien parece ligeramente inverosímil, ayuda a la imagen que del viejo escritor cubano fabrica el autor de *Mea Cuba*.

<sup>126</sup>La revista de Ortega y Gasset fue decisiva en la difusión en el mundo hispánico de textos literarios y estéticos alemanes, así como de algunas de las discusiones que tenían lugar en el viejo continente, que tuvieron una gran influencia en la generación de escritores jóvenes de esos años, entre ellos, José Lezama Lima y el grupo de *Orígenes*, donde también colaboró Carpentier posteriormente.

eminencia cultural”; ahí, su obra proliferó y escribió algunos de sus trabajos más significativos, como el cuento “Viaje a la semilla” (1944), el ensayo *La música en Cuba* (1946), así como su novela más célebre: *El reino de este mundo* (1949), en cuyo prólogo construye la idea de lo “real maravilloso” casi como un método para narrar la historia americana. En los siguientes años publicó *Los pasos perdidos* (1953), considerada una de sus mejores novelas; *El acoso* (1956) la única novela de Carpentier que tiene lugar por completo en La Habana; *Guerra del tiempo* (1958), una compilación de cuentos; y múltiples crónicas en diversos periódicos venezolanos. Tras su regreso a Cuba en 1959, desempeñó varios cargos en instituciones culturales, hasta que en 1966 fue nombrado embajador en París, donde murió de cáncer en 1980. En los seis años que permaneció en la isla, produjo dos trabajos importantes: *Tientos y diferencias*, una recopilación de ensayos teóricos donde vierte sus ideas acerca del quehacer del novelista americano, que incluye “La ciudad de las columnas”, y *El siglo de las luces* que, a decir de Cabrera Infante, citando a Carlos Franqui, “era profundamente contrarrevolucionaria”<sup>127</sup>. No seguiré el recuento de la vasta obra de Carpentier por cuestiones de espacio y porque sólo es necesaria para el análisis de esta parodia la obra escrita hasta antes de 1965, que como ya hemos mencionado, fue la última vez que Cabrera Infante visitó Cuba.

“El ocaso”, como se titula la parodia dedicada al autor de *El reino de este mundo*, ocupa la sexta posición dentro del mapa de las siete parodias y es la más larga y la que contiene la mayor burla estilística. Es también, sin embargo, un significativo homenaje, pues es de sobra sabida la antipatía, al menos institucional, que Guillermo Cabrera Infante sentía por Carpentier, una antipatía que, según él, era compartida por una buena parte de la

---

<sup>127</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Carpentier, cubano a la cañona”, *OC II*, p. 894.

esfera cultural cubana en la década de 1950<sup>128</sup>, aun cuando reconociera en *Vidas para leerlas*: “Pero a mí, personalmente, me caía bien Alejo. Era un hombre cauto hasta la cobardía y desconfiado hasta la soledad. Pero, de veras, me caía bien.”<sup>129</sup> Sea como fuere, Cabrera no pierde una oportunidad en sus ensayos posteriores para burlarse de esa cobardía de Carpentier y su oportunismo político que tanto criticó, así como del acento francés que Cabrera transcribe con una “gr” cada vez que cita al escritor: “[Rogelio] París, a quien Carpentier siempre llamaba Pagrís”.

Pongo el énfasis en esta enemistad bien conocida con el objetivo de resaltar que, aun cuando esta parodia pudo haber tenido una intención satírica mucho más cargada que apuntara al oportunismo político de Carpentier y a su colaboración, según Cabrera Infante, hipócrita, con el gobierno de Castro, el *ethos* es puramente paródico y se hace una burla casi únicamente al estilo literario del escritor, con la única excepción, quizás, de su afrancesamiento, del cual el autor se burla en la nota al traductor del principio del texto.

La parodia se titula “El ocaso”, que con una simple inversión de letras permite el reconocimiento de la obra en diálogo: *El acoso* (1956). Si consideramos las ideas de Bajtín y de Hutcheon, se puede decir que toda parodia es también un homenaje y esta no es la excepción, pues Cabrera Infante consideró esta novela de 1956 como una de las mejores obras de Carpentier y uno de los diez mejores libros cubanos de todos los tiempos –o al menos hasta 1961<sup>130</sup>. Por eso es posible decir que, independientemente de la antipatía que

---

<sup>128</sup> En *Mea Cuba*, Cabrera Infante dice: “Una de las razones por las que Carpentier caía mal en Cuba es porque era un pesado. Sin sentido del humor, [...]” y en “Un mes lleno de *Lunes*”: “*Lunes* le hizo la estancia mucho más llevadera a este hombre que, justa o injustamente, era aborrecido en todos los círculos culturales habaneros, incluyendo Orígenes. Lezama lo consideraba un ignorante engorroso que lo molestaba con consultas inanes.” Ambos textos se encuentran en *OC II*, pp.891 y 29, respectivamente.

<sup>129</sup> “Carpentier, cubano a la cañona”, *OC II*, p. 891.

<sup>130</sup> *Lunes de Revolución*, “Los 10 mejores libros cubanos”, no. 126.

le causara el escritor parodiado, lo considera parte de su tradición literaria y entabla con él un diálogo no sólo en la parodia, sino en todo *TTT*<sup>131</sup>.

La parodia imita tanto la numeración como la estructura de la novela que, según Yolanda Izquierdo, es la forma de una sonata<sup>132</sup>. El texto paródico consta de cinco apartados separados por números romanos a la manera carpenteriana; en el primero se narra la escena del desenlace y se queda en una especie de pausa para retroceder, en el segundo apartado, al momento de la llegada del asesino a la casa de Trotsky. En la novela de Carpentier, la narración inicia con el acto final de la historia, poco antes de que se de muerte al acosado, para después narrar sus orígenes y las razones de su situación presente, rompiendo con la linealidad del relato, un efecto que se parodia en el texto de Cabrera Infante. En los apartados II, III y IV de la parodia, se describe el exterior y el interior de la casa, parodiando el estilo de Carpentier que considera la arquitectura como escritura del espacio. El quinto apartado consta de unas pocas líneas donde se narra rápidamente y entre paréntesis –elemento presente en la primera parte de *El acoso*, donde marca la narración del acosado dentro de la del taquillero–, cómo el asesino está a punto de cometer el crimen; sin embargo, a diferencia de la novela, éste nunca se concreta en la parodia a causa de la obsesión de “Carpentier” de describir todo lo que observa, olvidándose de la anécdota.

El tiempo narrativo de la novela de Carpentier está medido por la duración de la tercera sinfonía de Beethoven, *La Eroica*, cuya dedicatoria “composta per festeggiare il souvenire di un grand’Uomo, e dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di

---

<sup>131</sup> Yolanda Izquierdo, *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002. En este libro, Izquierdo hace un estudio muy interesante sobre el diálogo entre *El acoso* y *Tres tristes tigres*, como fundación y destrucción de la ciudad como mito y cuya imagen se construye a partir de los valores que cada escritor considera vitales para una conformación de la identidad cubana.

<sup>132</sup> *Ibid.*

Lobkowitz, da Luigi Van Beethoven” abre la narración. En la novela, el taquillero del Auditorium del Vedado menciona que “Bien dirigida la obra no debe pasar de cuarenta y seis [minutos]” y es durante ese tiempo que ocurren los acontecimientos. Como burla a ese cronómetro que anuncia la muerte del personaje perseguido, al inicio de “El ocaso” se lee: “Debe leerse en el tiempo que dura la audición de *Pavane pour une infante défunte*, a treinta y tres revoluciones por minuto.” (p. 241), es decir, en un LP de alta fidelidad (quizá un guiño a la fidelidad pretendida por las descripciones detallistas de Carpentier).

Esta recomendación despierta la risa burlona por varias razones. En primer lugar, se antepone *La Eroica*, pieza majestuosa que revolucionó la estructura de la sinfonía, a una pavana, obra de Maurice Ravel, que fue escrita para entretenimiento de salón, es decir, frívolo. Adicionalmente, *Pavana para una infanta difunta* es una pieza musical que dura poco más de seis minutos, un tiempo bastante corto para leer una parodia tan larga; lo que provoca de inmediato la sensación de estar frente a una situación absurda. Por último, el juego de palabras del título de la pieza musical de Ravel nos recuerda, casi inconscientemente, el apellido de Cabrera Infante, que también se vio difunto para el gobierno de Castro después de su exilio. Este juego, que refiere a la muerte institucional que sufrió el escritor después del caso *P.M.*, serviría posteriormente para el título de su novela *La Habana para un infante difunto*. No es gratuito, además, la presencia de este juego en la parodia dedicada a Carpentier, pues el mismo autor de *Tres tristes tigres* recuerda que “Carpentier [...] mostró alegría cuando se decidió la caída de *Lunes*.”<sup>133</sup>, por lo que parece una ironía que se escuche la pavana para el Infante difunto mientras se lee un supuesto texto del escritor que celebró su caída.

---

<sup>133</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Un mes lleno de *Lunes*”, *OC II*, p. 29.

Al igual que *El acoso*, “El ocaso” comienza con una cita en italiano leída por Trotsky: “*L’ importanza del mio compito non me impede di fare molti sbagli...*” (p. 241), que se traduce: “La importancia de mi tarea no me impedirá cometer muchos errores...”. La frase es significativa tanto para la tarea del asesino, que busca realizar una misión política, como para la del autor de la parodia, cuya tarea en “La muerte de Trotsky” es la de dialogar con una tradición y superarla, al tiempo que denuncia la injusticia de su propia muerte institucional. Los errores, al parecer, pueden perdonarse por la importancia del juego paródico.

Como ya se mencionó, el primer apartado de cinco que tiene la parodia se desarrolla en el estudio de Trotsky, con asesino y víctima frente a frente. La burla no se hace esperar mucho para caer en las palabras rimbombantes y un tanto desusadas, tan comunes en los textos de Carpentier, en la falta de oralidad en su obra (un hecho que Yolanda Izquierdo considera capital para la imagen de La Habana puesta en diálogo entre *El acoso* y *TTT*<sup>134</sup>, donde el habla es parte fundamental de la imagen de la ciudad) y en la costumbre de agregar citas en su idioma original: “el anciano se detuvo en aquella frase truncada con regüeldos de mortificaciones, mientras pensaba: «Tengo un santo horror a los diálogos» y lo traducía mentalmente al francés para ver qué tal sonaba [...]” (p. 241). El “santo horror a los diálogos” va a repetirse varias veces y siempre acompañada de una traducción mental a otro idioma. Un poco más adelante en este primer apartado, los pensamientos de Trotsky, atravesados por una larga y detallada descripción de una ventana, se ven interrumpidos por

---

<sup>134</sup> “Tanto la novela como la música de Beethoven y la arquitectura representan actos de escritura: el texto, en ese sentido, está sobreescrito, palimpsesto cultural barroco en su proliferación de marcas. Estas marcas, por otra parte, pertenecen al ámbito de la alta cultura, de lo canónico y letrado, frente a lo que correspondería a la expresión popular, a los gestos, los usos y los intersticios de la ciudad; a la oralidad, que se tematiza tan sólo mediante su ausencia, y que predomina en la novela de Cabrera Infante.” Yolanda Izquierdo, *op. cit.*, p. 128.

una melodía que se escucha a lo lejos, una referencia a la música que es una constante en las novelas de Carpentier:

La música venía de más lejos que del gramófono que regurgitaba aires de la tierra natal con sabor a melisma, no pífanos ni laúdes ni dulcímeros, viguelas, sistros, virginales, rabeles, chirimías, cítaras o salterios, sino una balalaika rasgueada para extraerle sonoridades de theremín, a la manera de Kiev, «Kievskii Theremina», que llegó desde el recuerdo de las campañas de Ucrania. (p. 242)

En este caso, por ejemplo, la música es provocadora de un recuerdo, efecto que está presente todo el tiempo en *Los pasos perdidos*, donde la Novena Sinfonía de Beethoven provoca la misma memoria involuntaria en el protagonista. Pero la verdadera burla está en los detalles que se describen en cada oportunidad, sean necesarios o no, y en el barroquismo de la narración que, en lugar de provocar diálogos entre los elementos presentes, parece un pastiche sin sentido y que llega al absurdo de decir varias veces, en diferente orden, la misma cosa. El colmo llega, sin embargo, cuando el narrador comienza a diseccionar los objetos más irrelevantes de la escena. La primera de estas disecciones que se repiten a lo largo de la parodia es la de la boca de Mornard, para después describir las partes que componen el libro que Trotsky tiene entre las manos y continuar con la separación de las partes de la cabeza que habrá de atravesar la pica para matar al ruso:

El joven, porque éste era el más joven de los dos hombres que miraban la opus magna que el maestro odioso y odiado sostenía en sus manos, registró en sus retinas resentidas guardas, cajo, tapa, tejuelo, cantonera, lomo, lomera, nervios, florón, estampaciones de rótulo, cabezadas, forro de tela, forro de papel, cosido de pliegos o cuadernillos, corte de cabeza, corte de pie, corte de delante, ilustración, margen de cabeza, margen exterior, boca, sobrecubierta, faja, y paseó leve ojeada sobre los textos. Ahora se desentendía de artes encuadernatorias, de referencias bibliográficas, de nomenclaturas librescas para sentir por debajo de la trinchera impermeable, que llevaba convenientemente cerrada a pesar de los aires de canícula tropical que soplaran en la altiplanicie, y sobre americana bien cortada pudo tantear con codo y antebrazo destal punzante, bien afilado a extremo de corto mango de teca blanca y pulimentada. Miró del libro a la noble cabeza encanecida y pensó que debería perforar

cuero cabelludo, hueso occipital y atravesar membranas meníngeas (a, duramáter; b, aracnoide; c, piamáter) para hendir cerebro, traspasar cerebelo y quizás llegar a médulas oblongas, pues todo dependía de la fuerza inicial, momentum capaz de alterar su inercia homicida. (p. 242-243)

Este es sólo un fragmento que ilustra el estilo de toda la parodia, centrada “en la descripción no sólo de la arquitectura, sino de todo aquello susceptible de pormenorización: una boca, un libro, la cabeza de Trotsky, una reja, una puerta, una escalera, un par de zapatos, un ojo, una mano, una oreja, un rifle, una bala, un insecto, hasta el delirio de un escudo [...]”<sup>135</sup> Estas largas y detalladas descripciones están, además, acompañadas por eventuales imitaciones de juegos verbales (“el maestro odioso y odiado”, “esbozó en su exterior venerable, venerado, venerando una sonrisa”) que podemos encontrar en las obras de Carpentier como evidencia de su paso por las vanguardias (“como lo vislumbré, alumbrado, deslumbrado” (p. 95), “La vieja se había recogido, encogida” (p. 107), ambas citas provenientes de *El acoso*<sup>136</sup>).

El primer capítulo termina cuando el asesino se dispone a golpear; pero dejando la escena en pausa, viaja en el tiempo hacia unos minutos antes, cuando Mornard llega al *chateau-fort* de Trotsky, una fortaleza que recuerda la Ciudadela de La Ferrière de *El reino de este mundo*. El segundo apartado comienza con un gesto que refiere de nuevo a *El acoso*: “Arrojó el cigarrillo hecho con papel de maíz porque supo inexplicablemente a polentas de infancia” (p. 243). Aquí, el elemento de referencia es el cigarrillo hecho con papel de maíz, símbolo de uno de los personajes de la novela: un taxista que pone en riesgo el escondite del acosado y cuyo rastro aparece dos veces para señalar al lector el orden cronológico de los acontecimientos: “La casa estaba tibia aún de una presencia muy

---

<sup>135</sup> Yolanda Izquierdo, *op. cit.*, p. 229

<sup>136</sup> Alejo Carpentier, “El acoso” en *Obras completas, tomo 3. Guerra del tiempo, el acoso y otros relatos*, Siglo XXI, México, 2008.

reciente que demoraba en el desorden de la cama rodeada de colillas de papel de maíz.” (*El acoso*, p. 96) y más adelante en la narración, pero antes en la cronología: “Caída de arriba, una colilla arrojada por el hombre le hincó la mano con sus briznas encendidas. Era algo raro, con su aldeano papel de maíz, del que ya fumaban muy pocos.” (p. 137). En la parodia, el asesino es el que fuma estos raros cigarrillos.

Pero la burla, en esta segunda parte, se centra en la descripción arquitectónica de la casa del ruso, a la que puede entrar sólo al decir un verso de *La divina comedia* que se cita, a la manera de Carpentier, en “perfecto toscano arcaizante”. Ambos versos, el que declama el asesino y el que responde el guardia de la puerta a manera de contraseña, pertenecen al canto tercero del Infierno, igual que la última frase de esta parte que es la primera del canto: “Per me si va ne la città dolente... lasciate, etc.” (p. 245). Esta frase es recordada por el asesino mientras se levanta la puerta de entrada del “imponente *chateau-fort*” donde se esconde Trotsky. Las referencias al Infierno de *La divina comedia* de Dante provocan que el lector asocie la fortaleza a un infierno, imagen que se refuerza con dos elementos. El primero es el que asemeja la casa a La Ciudadela de La Ferrière, la fortaleza que Henri Christophe construyó y que es para Ti Noel, el protagonista de *El reino de este mundo*, un infierno. El segundo lo percibimos en el tercer apartado, cuando el asesino siente miedo al momento que se cierra tras de él la puerta, como si su destino estuviera sellado, dejándolo solo en el interior del castillo que no es menos agobiante que el exterior al ser “*cauchemar* de decoradores ebrios.” Por otro lado, las referencias a *La divina comedia* no son gratuitas en Cabrera Infante, pues, independientemente de que sea uno de sus libros favoritos de acuerdo con una encuesta de *Lunes de Revolución*<sup>137</sup>, el Infierno es “un diálogo de voces a

---

<sup>137</sup> *Lunes de Revolución*, no. 64, 20 de junio 1960, p. 3

través del tiempo”<sup>138</sup>, símil de “La muerte de Trotsky”, cuya característica dialógica es evidente.

La descripción del exterior y el interior de la casa donde se encuentra el ruso es el pretexto perfecto para construir la burla al estilo carpenteriano, lleno de términos e imágenes arquitectónicas que dificultan, muchas veces, la lectura de los textos por la enorme cantidad de vocabulario especializado y que retardan la narración, pero que constituyen una de las principales características de su obra. Es, además, una referencia a la idea de que las ciudades en América no tienen un estilo como las ciudades europeas, aspecto que desarrolla primero en “Problemática de la actual novela latinoamericana”<sup>139</sup> y posteriormente en “La ciudad de las columnas”. Esta aparente molestia de Carpentier por el estilo ecléctico de las ciudades americanas es explotada por Cabrera Infante en esta parodia, en la que hace narrar a Carpentier los excesos de una construcción que parece abigarrada de elementos sin sentido para el observador:

Vio fachadas que mezclaban en delirio los estilos, en que Bramante y Vitrubio disputaban primacías a Herrera y Churriguera y donde muestras de plateresco temprano se fundían en alardes de barroco tardío y si el frontón parecía triangular clásico, griego o aguzado era un juego adivinatorio ocioso, ya que el remate del pórtico no era en modo alguno triangulado [...]. Extraños y tal vez paradójicos modos de construir un frontis, porque el esgucio en lugar de ser la moldura cóncava que todos conocemos a golpe de ojo, [...] se esfuminaba en los bordes y al llegar al capitel adoptaba excentricidades circulares y daba lugar a un cierto desatino formal al bajar por la columna –que de pronto la *façade* se enfermó de columnas de todo orden: jónicas, corintias, dóricas, doricojónicas, salomónicas, tebanas y entre capiteles y plintos se extendían, curiosamente, fustes o cañas, y nuestro visitante se asombró de ver plintos entre basa y cornisa inferior, cerca del pedestal y no entre friso y

---

<sup>138</sup> Roberto González Echevarría, *Crítica práctica / práctica crítica*, FCE, México, 2002, p. 48.

<sup>139</sup> “La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades *no tienen estilo*. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables –remedos horribles, a veces, de ocurrencias arquitectónicas europeas–. Nunca he visto edificios tan feos como los que pueden contemplarse en ciertas ciudades nuestras.” “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1984, p. 12.

arquitrabe, como le dijeron que procedían a levantar arquitectos y maestros de obras de estas tierras exóticas. (p. 244-245)

El fragmento ejemplifica perfectamente la parodia que hace Cabrera Infante de la arquitectura como escritura del espacio que lleva a cabo Carpentier en sus obras. Es significativo, además, que *El acoso*, según el propio autor, trace un cuadro arquitectónico de La Habana. Para Yolanda Izquierdo, en *El acoso* se funda el mito de la ciudad como espacio literario bajo ideas estéticas modernas que dialogan con *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde y “La noche de Ramón Yendía” de Lino Novás Calvo; diálogo del que participa Cabrera Infante al recrear el mito de La Habana con centro en el Vedado, lo que habla de una idea de identidad moderna y en constante transformación<sup>140</sup>. La inscripción de su propio mito habanero es una recuperación del espacio histórico negado por el nuevo gobierno como lugar de decadencia. Al convertirlo en literatura, ese espacio se hace recuperable a través de la memoria para el exiliado y configura una historia alternativa a la oficial y un mito identitario basado en la geografía<sup>141</sup>.

Por otro lado, el final del párrafo hace alusión a la percepción del espacio americano como imagen de lo exótico que se vuelve cotidiano, como Carpentier postula en el prólogo a *El reino de este mundo*. Al respecto, Cabrera Infante dice: “Lo que Carpentier creó (con un poco de ayuda de su amigo Mabile) fue otra etiqueta, ‘lo real maravilloso’, que le sirvió sólo para una novela breve, *El reino de este mundo*. Después se olvidó de la cocción como eliminó la receta de los prólogos ahora invisibles de sus ediciones francesa y americana.” (*Obras completas II*, p. 891).

---

<sup>140</sup> Yolanda Izquierdo, *op. cit.*

<sup>141</sup> Tanto Yolanda Izquierdo como Rafael Rojas han insistido en la importancia que tiene para la obra de Cabrera Infante esta relación entre historia y geografía, obsesión que puede verse en su libro *Vista del amanecer en el trópico* de 1974.

La tercera parte la domina la descripción del interior del edificio, tan abigarrado y ecléctico como el exterior, al grado de que el asesino, sintiéndose en una pesadilla, se abruma y piensa en escapar, como quien quiere escapar del infierno, sólo para darse cuenta que no hay ni salida, ni marcha atrás. Sólo la descripción de un busto de Lenin (*Lenine* para el afrancesado Carpentier) y las burlas a la militancia comunista<sup>142</sup> parecen relajar de momento la lectura entre las pesadas y detalladas disecciones del decorado que nos hacen pensar, cada vez más en una burla al barroco que cultivó Carpentier en sus obras.

Un detalle importante que aparece por primera vez en esta sección, es la intervención de los personajes que están grabando la parodia y que se quejan de una rima involuntaria: “mediciones a ojo de dimensiones (¡maldito verso!)” y que se repite una vez más en la cuarta parte, cuando caen en otra rima “huesos diversos (¡mierda!)”. Estas intervenciones de los autores ficticios son necesarias, tanto para relajar la pesada narración, como para hacer evidente el carácter metaliterario del texto, un efecto que está presente, no sólo en las parodias, sino en toda la novela y que pone en relieve el proceso mismo de la escritura.

Agotado por la pesadilla que representa el interior de la casa (también para el lector), Mornard se desvanece en una silla y se queda dormido. Al inicio de la cuarta parte lo despiertan los pasos de dos hombres que van pasando por el lugar donde él espera. Los detalles no se hacen esperar, pues “no pudo evitar su viejo hábito analítico de hacer cuadro sinóptico de cada cosa de este mundo.” (p. 249), pero si los primeros tres apartados son una pesadilla paródica, la cuarta parte es el delirio total de la burla. Reaparecen las disecciones

---

<sup>142</sup> “de acroteras, gárgolas e hipogrifos bien pudo surgir la temerosa asimetría de atinado *franc-tireur*. Por todo ello pensó que estaba entre camaradas: gente armada.” (p. 246), “acerada alcotana presumiblemente justiciera –o asesina, según pareceres de exégetas y detractores.” (p. 247).

y se hace evidente una burla al estilo detallista y minuciosos cuando se agrega, por un lado, el nombre de una editorial famosa por sus enciclopedias (“tenía un cuello largo en que adivinó: hueso hioide, membrana tirohioidea, cartílago de tiroides, **editorial Ramón Sopena**”, p. 248) y, por el otro, un estilo propio del diccionario (“*bala*, supo que podían ser de plomo, acero, incendiarias, trazadoras (*Arm.*)”, p. 249). Este recurso provoca el cambio de la risa sutil por la risa franca al leer no sólo el enfadoso compendio de los objetos y sus partes, sino una imitación del diccionario que recuerda la voluntad de *reflejar* la realidad a la manera de los escritores realistas.

Más adelante el asesino reflexiona a partir de una avispa que lo ronda, una alusión a *Los pasos perdidos*, donde Carpentier desarrolla la noción del Hombre-Avispa como una imagen del ser humano que ha perdido los valores auténticos de la modernidad y de la revolución; es decir, el hombre fragmentado y sin sentido íntegro de vida. Cabrera Infante hace mofa de estas ideas sostenidas principalmente por teóricos socialistas y comunistas, adoptadas en ocasiones por Carpentier, que ven en la novela y en la construcción de personajes fragmentados, un signo de decadencia. No parece imposible que Cabrera Infante se sintiera incómodo con estas ideas estéticas que preconizaban la imagen del hombre íntegro comunista o socialista, al menos a nivel literario, por lo que ataca de manera muy sutil las ideas estéticas del realismo socialista en más de una parodia<sup>143</sup>.

Finalmente, le permiten subir al estudio de Trotsky (“*hereticus máximus*”) por unas escaleras, que también describe, y antes de “hacer un puño marxista con ella [la mano] y llamar con nervudos, nerviosos nudillos” (p. 249), se detiene en una armadura y en la puerta; aquí termina el cuarto fragmento. En un orden cronológico, estaríamos llegando al

---

<sup>143</sup> Esta intención se ve más clara en la parodia dedicada a Virgilio Piñera.

punto anterior a los acontecimientos del primer apartado, por lo que el lector espera en el último pequeño capítulo, numerado “V-VL” (burla a las largas novelas de Carpentier separadas en una gran cantidad de pequeños capítulos), un desenlace. El lector es sorprendido, sin embargo, por un solo párrafo entre paréntesis:

(Después de pasar revista y subsiguiente inventario a la habitación y todos sus enseres y pertenencias, Jacques Mornard muestra las ‘octavillas discipularias’, como dice Alejo Carpentier, y con el Maestro entretenido en la lectura, logra extraer la azuela asesina –no sin antes enumerar cada una de las individualidades anatómicas, sartoriales, idiosincráticas, personales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece lo que se conoce en perspectiva francesa como *Syndrome d’Honoré.*) (p. 251)

En este párrafo final la burla no se construye con alusiones intertextuales, sino con una crítica directa al estilo del escritor parodiado, el cual, incluso, se menciona. Es además una burla al retraso de los acontecimientos por las descripciones exhaustivas que, en este caso, llegan al grado de evitar la acción criminal, por el propio descuido del magnicida (o el autor), y de privar de un desenlace a la historia. Esta es la broma de Cabrera Infante, que construyó la más larga de las siete parodias para que no tuviera un final que hiciera valer el tiempo invertido en leerla.

Como conclusión, no me queda más que citar un párrafo de Irlemer Chiampi que explica, de manera muy clara, el objetivo de “El ocaso”:

El Carpentier parodiado por Cabrera Infante es el narrador omnívoro, de empaque realista, cuya voracidad para consumir lo “real” sofoca el discurso a punto de paralizar el relato. [...] Pero es parodiado también el Carpentier orfebre del estilo, el virtuoso de la prosa bien pulida, que se extravía, sin embargo, en el laberinto de su propio regodeo verbal. El efecto cómico de la parodia proviene de esa fisura entre la intención realista de absoluta omnisciencia, de “autoridad” sobre la materia narrada, y el barroquismo proliferante de la descripción, que arruina dicha intención, al

desgovernar la enunciación. Entre el dominio de la materia y el descontrol de las palabras se sitúa la burla dialógica de Cabrera Infante.<sup>144</sup>

El título y toda la parodia, aluden también a la decadencia de un estilo y de una visión de la ciudad que tiene su renacer, no sólo en un nuevo barroco rebelde que no se define a sí mismo como tal y que dialoga con otras tradiciones culturales, sino también en la construcción de una ciudad vista desde las costas de la memoria que se funda como una nueva ciudad mítica, una ciudad perdida. El diálogo entre Guillermo Cabrera Infante y Alejo Carpentier está más allá de la broma literaria, pues es la imagen de una ciudad, y con ella de una identidad, la que está en juego.

---

<sup>144</sup> Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad*, FCE, México, 2000, p. 99.

## OTRO ARCHIVO, OTRO MITO, OTRA HISTORIA. CONCLUSIONES

Las parodias de *TTT* abordan, desde la elección misma del acontecimiento narrado, una problemática que apunta a la recuperación del archivo en la cultura cubana y en la construcción de mitos identitarios; misma que pasa directamente por las relaciones de conocimiento y poder<sup>145</sup>. El paulatino acercamiento del gobierno cubano al comunismo estalinista practicado por la Unión Soviética y el endurecimiento de la censura en un gobierno ávido por controlar la producción cultural, provocó el silenciamiento de voces y temas en aras de un nuevo archivo y una nueva historia. Al abordar la muerte de Trotsky, tema tabú en la isla, Cabrera Infante se opone a la oficialidad con un acto rebelde. Primero, narrando la muerte del líder de la “revolución permanente” ordenada por Stalin, defensor del “comunismo en un solo país” que implicó la institucionalización de la revolución, un proceso similar al que ocurría en la isla. Además, con la muerte de Trotsky en manos de un dictador, pone sobre la mesa el tema de la muerte de *Lunes*, que “atacó al estalinismo en todas partes”<sup>146</sup>, como un asesinato cultural, al tiempo que denunciaba la muerte de una Revolución cubana en manos del gobierno (y de otro dictador), que comenzaba a negar la propia cultura para crear un nuevo proyecto de nación comunista.

---

<sup>145</sup> Roberto González Echevarría, *Crítica práctica / práctica crítica*, FCE, México, 2002, p. 42. Del estudio sobre Alejo Carpentier contenido en este libro tomo también la idea de archivo como los discursos del poder derivados de la tradición legal en América, que por otra parte, González Echevarría identifica como el origen de la novela latinoamericana. Al respecto véase también el libro del mismo autor *Mito y archivo*, FCE, México, 2011.

<sup>146</sup> “Un mes lleno de *Lunes*”, *OC II*, p. 28.

Al parodiar a estos siete escritores en particular, Cabrera Infante crea un archivo y una memoria cultural alternativa a la “oficial”, pues cada uno de ellos representa una imagen mítica, ya sea de La Habana o de la identidad cubana. Así, el americanismo de Martí, la teleología insular, barroca y católica de Lezama, la cultura liberal y escéptica de Virgilio Piñera, la ciudad marginal de Lino Novás Calvo, los mitos afrocubanos de Lydia Cabrera, la arquitectura criolla de Carpentier que inscribe el espacio como dimensión histórica y el habla y la música popular de Guillén forman un depósito de memoria literaria de la cual Cabrera Infante es deudor al tiempo que busca superarla. Más que un pastiche ahistórico y apolítico, las parodias son un diálogo, un compendio cultural que permite la inserción del propio mito identitario en ese archivo del que fue excluido por el poder y que se inscribe en una ciudad, también mítica, cuya esencia está en la música, el habla popular y el choteo.

Dicho diálogo es importante en tanto que “El mito [como relato del origen y, por ende, histórico] ha venido sirviendo a los escritores caribeños como un instrumento de autoafirmación identitaria, en la medida en que los mitos caribeños constituyen, en sí mismos, modulaciones de la transculturación, signos de la cultura propia.”<sup>147</sup> “La muerte de Trotsky”, en este sentido, es más que un simple juego estilístico a la manera de Proust; es también una toma de postura estética y política (posmoderna como *Lunes de Revolución*, según Carlos Franqui) frente al recién declarado régimen socialista de la isla y su control sobre la producción y difusión cultural, cuyas pautas se irían acercando cada vez más al

---

<sup>147</sup> Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario*, Siglo XXI/Estado de Quintana Roo, México, 2012, p. 130. En adelante se citará el título y la página.

realismo socialista, una corriente donde no caben la música popular y el choteo, dos de los aspectos fundamentales de la cultura caribeña<sup>148</sup>.

La posibilidad transgresora de las parodias adquiere gran parte de su fuerza desacralizadora de estos elementos culturales que confluyen en el carnaval, una antigua tradición que

Tiene sus raíces en la necesidad de subvertir lo cotidiano, de intervenir, de alguna manera inesperada y pasional, en el orden habitual de una sociedad constrictiva, y consagrar, si bien efímeramente, la transgresión como norma, el cambio de espacio, la libertad de movimiento en roles sociales, la autorización del exceso, la ampliación de los patrones morales, todo ello enmarcado en una atmósfera saturada por la música y el baile.<sup>149</sup>

Toda la novela parece desarrollarse bajo este signo, donde las parodias funcionan como un momento en el que Bustrófedon y los tigres como agentes del desorden, subvierten los valores, tanto de una literatura canónica, como de un gobierno autoritario que impuso a toda la población los valores de una clase política reducida (concentrada en el Partido Comunista Cubano y las Organizaciones Revolucionarias Integradas) y esclavizó al arte para que fuera su vocera. Todas las expresiones culturales que no encajaran en esta nueva cultura comprometida con la Revolución, estaban destinadas a la desaparición. En este limbo de ilegalidad cayeron muchos de los discursos y expresiones de la identidad cubana que se había gestado desde los años cuarenta con Martí como mito fundacional; recuperarlas e imitarlas era así, un acto subversivo con el que Cabrera Infante sella su exilio.

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*

<sup>149</sup> *El Caribe en su discurso literario*, p. 194.

La burla al realismo socialista y al racionalismo en el que se basó la educación de la Cuba revolucionaria, bajo los lineamientos del Hombre Nuevo, se esconden entre las referencias literarias a los escritores canónicos de la isla y no son evidentes para el lector poco familiarizado con el contexto cultural cubano de mitad del siglo XX. Como pudimos apreciar, estas parodias no sólo se alimentan de textos, sino de contextos y de chismes y chistes literarios, pues, como dice Rafael Rojas, “¿Qué son los chismes literarios sino chistes, casi siempre mordaces, [...] que *chotean* al poeta o al novelista, desaliñando, graciosamente, su figura rígida y emperifollada? La farándula intelectual habanera de los años 30, 40 y 50, referencia básica de toda la literatura de Cabrera Infante, es una fuente inagotable de chismes.”<sup>150</sup> Así, entre todo este torbellino de referencias, encontramos guiños a las situaciones que vivieron los autores en la isla, su relación con el régimen revolucionario y el papel que cada uno tuvo en la conformación de los discursos identitarios que se modificaron con la nueva política y su estética comunista.

Considero, además, necesario abrir un pequeño paréntesis para resaltar el hecho de que todos los autores parodiados, salvo José Lezama Lima, que vivió un insilio, dejaron la isla por largos períodos de tiempo, ya fuera antes o después de la Revolución. El exilio tuvo un impacto diferente en cada uno de ellos; sin embargo, el tema es de gran importancia para la poética de Cabrera Infante que construye el mito de la ciudad a partir de la memoria desgarrada por el exilio y la construcción de una geografía (eterna) como historia. El tema es apasionante y merece un estudio profundo y amplio que no me es posible incluir en este trabajo, por lo que sólo lo menciono brevemente.

---

<sup>150</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006. p. 263.

Al final, cada parodia aporta una pieza del rompecabezas para entender qué está sucediendo en este juego literario, cuyo análisis implicó hacer un recorrido por la cultura cubana y por los mitos de fundación que la acompañan y que “no sólo la literatura los refleja, sino que también los remodela, los subvierte y, sobre todo, los carnaliza, ejerciendo el choteo sobre el mito mismo, sin compasión y sin recato.”<sup>151</sup> Esta es la propuesta estética de Cabrera Infante, una literatura y una identidad en revolución permanente, siempre auténtica, que transgreda los mitos, las escrituras de la historia y los límites entre los discursos, pues, a la manera posmoderna, todo es un texto y es susceptible al diálogo. La muerte de *Lunes* marcó la trinchera desde donde Guillermo Cabrera Infante escribiría, y lo llevaría a crear un contra-archivo, una memoria alternativa que encierra secretos que el lector debe descubrir para aprehender la rebeldía del acto de reescritura que se perfila en “La muerte de Trotsky”, que, al igual que *Lunes*, “sólo es un problema para los que quieren controlar la historia.”<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> *El caribe en su discurso literario*, p. 176.

<sup>152</sup> “Un mes llenos de *Lunes*”, *OC II*, p. 153.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía básica:

- Cabrera Infante Guillermo, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Tres tristes tigres*, Cátedra/CONACULTA, México, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas II. Mea Cuba, antes y después*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015
- \_\_\_\_\_, *Infantería*, FCE, México, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Mea Cuba*, Vuelta, México, 1993
- \_\_\_\_\_, *Así en la paz como en la guerra*, Alfaguara, Madrid, 1994.
- *Lunes de Revolución*, La Habana, no. 1, 23 de marzo, 1959 al 129, 6 de noviembre 1961.

### Bibliografía complementaria:

- Arrizabalaga, M., “El capitán Araña, que embarca a la gente y se quedaba en tierra”, en ABC, Madrid, 11 de noviembre 2014. Consultado en [www.abc.es/archivo](http://www.abc.es/archivo).
- Arrufat, Antón, *Virgilio Piñera, entre él y yo*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 2012.
- Balandier, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona, 1994.
- \_\_\_\_\_, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- Ballard, Pere, Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns crema, Barcelona, 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.
- \_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 2005.
- Borges, Jorge Luis, “Los teólogos” en *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1999.
- Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986, p. 180.
- Cabrera, Lydia, *El monte*, Letras cubanas, La Habanam, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos negros*, Icaria, Barcelona, 1989.
- Cañete Ochoa, Jesús, *Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger*, edición digital del Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales, 2011.
- Carpentier, Alejo, “El acoso” en *Obras completas, tomo 3. Guerra del tiempo, el acoso y otros relatos*, Siglo XXI, México, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Crónicas caribeñas*, Letras Cubanas, La Habana, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona, 2004.

- *Carteles*, vol. 28, no. 41, 11 de octubre de 1936, La Habana.
- Castellanos, Jorge, *Pioneros de la etnografía cubana*, Universal, Miami, 2003.
- Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, junio 1961, consultado en [www.cuba.cu/gobierno/discursos](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos).
- *Ciclón*, La Habana, no. 1, enero 1955.
- Chacón, Alfredo, *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994.
- Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad*, FCE, México, 2000.
- Espinosa Domínguez, Carlos, *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, 2011.
- Ette, Ottmar, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, UNAM, México, 1995.
- Gómez de Tejada, Jesús “Héroes de la aventura: las vidas extraordinarias de Lino Novás Calvo” en Novás Calvo, Lino, *Vidas extraordinarias. Crónicas biográficas y autobiográficas (1933-1936)*, Verbum, Madrid, 2014.
- González Echevarría, Roberto, *Crítica práctica / práctica crítica*, FCE, México, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Gredos, España, 2004.
- Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre nuevo*, Siglo XXI Editores, México, 1977.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena, Sergio Ugalde Quintana, eds., *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, El Colegio de México, Cd. de México, 2015.
- Hernández, Rafael/Rafael Rojas, *Ensayo cubano del siglo XX*, FCE, México, 2002.
- *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.
- Hutcheon, Linda, “La política de la parodia posmoderna”, trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993.
- \_\_\_\_\_, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, traducción de Philippe Hamon, en *Poétique*, Noviembre 1978, no. 36, pp. 467- 477.
- \_\_\_\_\_, “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.
- \_\_\_\_\_, *The politics of postmodernism*, Routledge, Nueva York, 1989.
- \_\_\_\_\_, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, Nueva York, 1988.
- Izquierdo, Yolanda, *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002.
- Jameson, Fredric, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Leante, César, “La noche de Lino Novás”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 524, Madrid, febrero 1994.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, FCE, México, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Poesía*, Emilio Armas (editor), Cátedra, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Refutación de los espejos*, Víctor Toledo antologador, Benemérita Universidad del Estado de Puebla, México, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Tratados en La Habana*, Orbe, Santiago de Chile, 1970.
- Luckacs, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, Editorial Era, México, 1958.
- Luis, William, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*, Verbum, Madrid, 2003
- Martí, José, *Diarios*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1998.

- \_\_\_\_\_, *La edad de oro*, Ediciones La rana, Guanajuato, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Obras escogidas*, Política, La Habana, 1979.
- Mateo Palmer, Margarita, *El Caribe en su discurso literario*, Siglo XXI/Estado de Quintana Roo, México, 2012.
- Mirabal, Elizabeth y Carlos Velazco, *Sobre los pasos del cronista (El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965)*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2010.
- Morillas, Enrique, “Las reflexiones de Lino Novás Calvo (II)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 26 II, Servicio de Publicaciones, UCM, Madrid, 1997.
- Novás Calvo, Lino, *Angusola y los cuchillos* Editorial oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La luna nona y otros cuentos*, Ediciones Nuevo Romance, Buenos Aires, 1942.
- \_\_\_\_\_, *No sé quién soy*, UNAM, México, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Otras maneras de contar*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Pedro Blanco el Negrero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- Nuño, Ana, *José Lezama Lima*, Colección Vidas Literarias, ediciones Omega, 2001.
- *Orígenes: Revista de arte y literatura*, introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, edición facsimilar, Ediciones del equilibrista, México, 1989.
- Ortega, Julio, et, al., *Guillermo Cabrera Infante*, Fundamentos, Madrid, 1964.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.
- Piñera, Virgilio, *Cuentos completos*, Alfaguara, España, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, Ediciones Unión, La Habana, 2011.
- Portuondo, José Antonio, *Ensayos sobre literatura cubana*, Letras cubanas, La Habana, 2011.
- Ravenet Kenna, Caridad, *Diálogos cervantinos. Encuentro con Cabrera Infante*, Cajamurcia, España, 2001.
- Reinstädler, Janett/ Ottmar Ete (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2000.
- Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Un banquete canónico*, FCE, México, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Historia mínima de la Revolución cubana*, El Colegio de México, México, 2015.
- Romero, Cira, *Laberinto de fuego. Epistolario de Lino Novás Calvo*, Ediciones La memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Fragmentos de interior. Lino Novás Calvo: su voz entre otras voces*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.
- \_\_\_\_\_, “Lino en tercera persona” en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, Santiago de Compostela, no. 10, 2004.
- Rowlandson, William, “La revolución como era imaginaria. Lezama y la política mitopoiética”, en *Letral*, no. 4, año 2010, pp. 108-130.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, “La parodia de la culturas insular en Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante” en *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, España, 2001.
- Salvat, Richard, entrevista a José Triana, París, agosto 2003, consultado en [www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/articel/download](http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/articel/download), febrero 2016.
- Santí, Enrico Mario, *Bienes del siglo sobre cultura cubana*, FCE, México 2002.

- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Editorial Era, México, 2000.
- Ugalde, Sergio, *La biblioteca en la isla Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Colibrí, Madrid, 2011.
- Vargas Valencia, Fernando, “Homenaje fragmentario a la fijeza de Lezama Lima”, consultado el 1 de diciembre 2010 en Red de Escritores y Escritoras por el ALBA, [www.redesalba.org](http://www.redesalba.org).