

CABRERA INFANTE Y LA VIRTUD DE PARODIAR EN *TRES TRISTES TIGRES*

(Cabrera Infante and the Virtue of Parody in *Tres Tristes Tigres*)

María Dolores Adsuar Fernández*

Universidad de Murcia

Abstract: In 1996, the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante exposed his *ars poetica*: an exposition of reasons and a confession, the exercise of parody as a defining style, something that can be seen in all of his literary work. Based on Linda Hutcheon's postulates on parody, and in connection with the pastiches of Marcel Proust, the work of Bustrófedon is shown as a purgative and exorcising virtue for Cabrera Infante, where play, humour and "criticism in action" challenge established conventions and facilitate the entertainment of author and reader.

Keywords: Cabrera Infante, literature, intertextuality, game, parody

Resumen: En 1996, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante expone su *ars poética*: una exposición de motivos y una confesión, el ejercicio de la parodia como estilo definitorio, algo que se constata en el conjunto de su obra literaria. A partir de los postulados de Linda Hutcheon sobre la parodia, y en conexión con los pastiches de Marcel Proust, se muestra la labor de Bustrófedon como una virtud purgativa y exorcizante para Cabrera Infante, donde el juego, el humor y la "crítica en acción" desafían las convenciones establecidas y facilitan el entretenimiento de autor y lector.

Palabras clave: Cabrera Infante, literatura, intertextualidad, juego, parodia

* **Dirección para correspondencia:** María Dolores Adsuar Fernández. Departamento de Literatura española, Teoría de la Literatura y Literatura comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. C/ Santo Cristo, 1, Campus La Merced. 30001 Murcia (adsuar@um.es).

1. Introducción

En abril de 2005, pocos meses después de la muerte del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, la revista *Quimera* recogía las palabras del escritor uruguayo Fernando Aínsa en que este recordaba el momento en que ambos se conocieron en el París de noviembre de 1996: así, señalaba el uruguayo cómo quedó sorprendido por el “extraordinario manejo de la lengua castellana y el actualizado diálogo que mantenía con el habla habanera” (2005, p. 4) a pesar de la distancia que pudiera marcar el exilio, señalando la forma en que “seguía atento el ritmo del lejano murmullo callejero, captaba como un atento cronista matices, acentos y signos de la voz humana atrapada al vuelo, cuyo sonido original ‘traducía’ -como él mismo explicaba- en la forma literaria” (2005, p. 4). Trascendían así las palabras de Cabrera en multitud de juegos, como retruécanos, palíndromos, pastiches... y parodias. Y sobre aquello fue que el escritor cubano habló en París aquel 16 de noviembre de 1996: sobre su “Ars poética” Lo hacía, en palabras de Aínsa, “con la ironía de alguien que sabe lo importante que es no tomarse excesivamente en serio” (4). El contenido de aquella charla, que Aínsa reproducía parcialmente para *Quimera*, había aparecido previamente publicado en 1998 en el número 20 de *América. Cahiers du CRICCAL* por el propio Cabrera. En abril de 2005, la revista *Letras Libres* la reproduciría de forma íntegra, con Cabrera señalando que el título exacto no debería ser otro que “Parodio no por odio”, un título que habría rechazado a favor de otro en latín (*Ars poética*) con la esperanza de que lo tomaran por “un hombre culto, cuando soy un hombre oculto”: tras sus gafas, tras su nombre, tras las palabras, una de las cuales sería, precisamente, parodia (Cabrera Infante, 2005, p. 12).

En 1981, Linda Hutcheon había señalado a propósito de la parodia que ésta no era sino una reinterpretación creativa de textos previos. Según Hutcheon, la parodia no se limitaba a imitar o «burlar» un texto original, sino que implicaba re-utilizar elementos de dicho texto para crear una nueva obra que servía de crítica hacia esta, desafiaba las convenciones establecidas y se relacionaba con otros textos y contextos culturales. Para ella, la parodia era un juego literario que se nutría de la intertextualidad, produciendo nuevos significados y ofreciendo una forma creativa de reflexionar sobre la cultura y la literatura. Es decir, una forma de intertextualidad, distinta de la ironía, que no se limitaba a operar dentro de un solo texto, sino que implicaba la interacción de varios textos. Este proceso intertextual, que incluye técnicas como la alusión, el pastiche, la cita y la imitación, se basa en la combinación y transformación de textos anteriores. Así, en términos estructurales, la parodia integra un texto previo en una nueva obra, creando una fusión entre lo viejo y lo nuevo. Esta integración, según Hutcheon, no se realiza simplemente para repetir el texto original, sino para resaltar las diferencias entre ambos. La parodia actúa desviándose y, al mismo tiempo, adoptando normas literarias, utilizándolas como parte de su propia estructura. Un texto paródico, por tanto, sintetiza el contenido antiguo dentro de una nueva creación, subrayando las variaciones mientras conserva elementos del original. De esta manera, la parodia no solo recrea lo anterior, sino que también lo modifica y lo transforma, presentando una desviación creativa que incluye y redefine las normas literarias existentes. La función de la parodia, por tanto, es doble: por un lado, desafía las convenciones establecidas y, por otro, las incorpora y las reformula dentro de

un nuevo contexto. Esta dualidad permite que la parodia sea tanto una crítica como una reafirmación de las normas literarias, ofreciendo una nueva perspectiva sobre el texto original a través de su recontextualización y transformación.

Valgan estas notas sobre Linda Hutcheon para introducir con propiedad el uso específico de la parodia en manos del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, para quien los “desdoblamientos paródicos” son, en efecto, usados para marcar la diferencia intertextual entre su voz y la de sus predecesores, con quienes plantea un continuo juego de alusiones estilísticas. De este modo marca la desviación de una norma literaria (la consignada como dominante por la tradición) y la supuesta “inclusión” de la misma como material interiorizado en la suya. Homenaje y desvío simultáneamente acometidos, pero –en todo caso- usando para ello la caja de herramientas del humor y la libertad compositiva. Así confesará el escritor cubano en una entrevista con Rita Guibert:

Escribo con un gran sentido de la diversión, con un empeño de jugar primero y luego de observar el juego casual o causal que se establece entre las palabras, mientras selecciono las posibilidades de juego que ellas, entre sí, me permiten y el juego de relaciones que establecemos todos en espera de que el lector deje de ser un espectador y entre también en el juego. Esta máxima actividad lúdica está más presente en *T.T.T.* que en cualquier otro de mis libros. (Cabrera Infante, 1974, p. 29)

2. Bustrófedon, cómo hacer del arte una virtud

Así pues, a modo de exorcismos de estilo, Guillermo Cabrera Infante acomete el que será uno de los capítulos más intensos de *Tres tristes tigres* (1965), el titulado “La muerte de León Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes”. Si ya la novela completa es definida por Enrico Mario Santi como la “más audaz del llamado *boom* hispanoamericano de los años sesenta, un hito esencial en la historia de la narrativa hispánica, y una de sus mayores muestras en la tradición moderna y posmoderna” (Cabrera Infante, 2010, p. 15), hay un capítulo donde el riesgo en el libérrimo uso de la prosa llega a una de las más altas cotas en la experimentación formal de la novela. En el capítulo señalado, Cabrera Infante plantea la escritura hipotética de un mismo hecho histórico, el asesinato de Trotsky, en la pluma de diversos autores cubanos. El procedimiento revela el grado de asimilación de las diversas entonaciones estilísticas de cada uno de los autores. El conjunto pone en evidencia la capacidad para cultivar la parodia en un sentido de recreación mimética del modelo con voluntad de subrayar y enfatizar los rasgos más sobresalientes y provocar con ello diversos grados de humor en el cotejo con los modelos. Si la parodia representa un juego morfológico, nada mejor que este ejercicio literario para disfrutar con los parangones textuales que sirven de sustento y en cuya transformación abultada –y por ello mismo también deformada- quedan mejor expuestas sus peculiaridades y caracterizaciones sustantivas. No por odio, sino por conocimiento y consonancia con el canon parodiado, revela Cabrera Infante su capacidad para reconocer las líneas maestras de una construcción particular: la de cada uno de los autores cubanos que parodia en su novela. El hecho de que los diferentes textos tengan como referente objetivo el

mismo suceso, y que éste sea de naturaleza histórica, no hace sino subrayar la impresión de verosimilitud, aún más agraciada y conseguida, que realza la escritura mimética y, al mismo tiempo, irónica del escritor cubano.

Recordemos, en primer lugar, que la voz narrativa que sustenta esta sección del complejo entramado textual, un verdadero “cajón de sastre” de referencias y niveles discursivos, es el personaje denominado Bustrófedon¹. Cabrera Infante aprovecha la virtualidad lúdica del modelo escritural que permite indistintamente la lectura en un sentido u otro para elevarlo a categoría de personaje literario, a cuya capacidad de creación se le presupone otro modo de giro sobre el soporte de la escritura: en este caso se trata de un giro paródico, que remite a un original y revierte sus significantes para originar un nuevo sentido en el cotejo. Bustrófedon, el anti-escritor, el personaje, gira como un buey sobre el terreno fértil de la escritura y vuelve siempre sobre los pasos de lo escrito. Pero en su caso no lo hace para producir un nuevo signo literario más allá del referente, sino que en Cabrera Infante implica un continuum recreador que nunca pierde de vista al referente para su recreación: no es un “más allá” textual a partir de los juegos intertextuales, sino un “más acá” intra-textual, donde el modelo cumple un papel tan importante como el que alcanza el recreador, pues el texto final es la conjunción de ambos procesos: de ahí que estemos hablando justamente de “parodiar”, donde siempre el texto parodiado ha de reconocerse para que funcione el juego humorístico –o satírico, en su caso- de la parodia.

Otra función parece también cumplir esta suerte de escritura: la de forjar una velada crítica sobre el régimen castrista, que se mueve en un único plano, en un estancamiento y en un absurdo cíclico propio de los sistemas totalitarios, donde acaba restringida toda movilidad posible bajo unas reglas en ocasiones arbitrarias (ese ir y venir de un lado a otro sin avanzar realmente). La limitación de un pensamiento creativo y libre acaba deviniendo en juego como acto de resistencia, donde lo lúdico, la ironía, la parodia desarticulan toda suerte de comprensión impuesta por el totalitarismo, por su absurdo cíclico.

El capítulo en cuestión viene precedido por una importante explicación que nos depara el autor: Bustrófedon ha fallecido (el común amigo Silvestre se lo declara al narrador) y ha dejado entre sus pertenencias una serie de grabaciones donde imitaba el estilo y la personalidad de algunos autores canónicos de la literatura cubana. Es importante enfatizar en el hecho de que lo que vamos a leer es la reproducción escrita -la transcripción, en realidad- de unas grabaciones orales, así como la confesión que el narrador nos ofrece en torno al episodio, a su justificación. Mago –antipoeta y mago, como quería Vicente Huidobro- de la locución creativa en los juegos verbales y lingüísticos, la muerte de Busto (así lo denomina amistosamente el narrador) se lleva a la tumba sus juegos y dicharachos, pero sí se hace posible recuperar su literatura “oral”, por lo que el narrador no quiere olvidar

sus parodias, aquellas que grabamos en casa de Cué, (...) y luego yo copié y nunca quise devolver a Bustrófedon, menos después de la discusión con Arsenio Cué y la decisión violenta

¹ Palabra de origen griego que designa la escritura rotativa que permite leer de izquierda a derecha y, a renglón seguido, de derecha a izquierda, como podemos observar en muchas inscripciones arcaicas, mimetizando así el tipo de labor agrícola realizada por el arado del buey sobre la tierra: de ahí que en la raíz etimológica del término encontremos el lexema “bous”, que en griego significa “buey”.

de los dos de borrar lo grabado –cada uno con sus razones diferentes y opuestas. (Cabrera Infante, 2010, p. 390)

Esa es la justificación, el prólogo, el homenaje póstumo al amigo (al maestro), pero también al alter-ego narrativo. Al “transcribir las” –como Cervantes, que traduce el manuscrito de Cide Hamete Benengeli-, el narrador se convierte en co-autor, en cómplice y en testafarro de su amigo: de su criatura. Así lo expresa: “Por eso guardaba eso que Silvestre quiso llamar memorabilia, que ahora devuelvo a su dueño, el folklore. (Linda frase ¿verdad?) Lástima que no sea mía” (Cabrera Infante, 2010, p. 390).

“Lástima que no sea mía” es todo un guiño literario: primero al concepto de literatura hecha por todos (el texto es de una autoría múltiple al fin), pero también a la propia naturaleza de este capítulo “transcrito” de una grabación oral. La rúbrica paródica del final revela que, al fin y al cabo, es un nuevo guiño de Cabrera Infante a su concepto de la literatura, a su “teoría” literaria, o dicho más ampulosamente, a su “poética”: “Linda frase ¿verdad? Lástima que no sea mía” (Cabrera Infante, 2010, p. 390). Como tampoco serán totalmente suyos los recursos estilísticos usados en cada uno de los textos que a continuación pueden leerse en el capítulo, y que terminarán de manera abrupta cuando la grabación finiquite y deje de escucharse la voz de su emisor: ¿de su autor?

El hecho de que Cabrera Infante se sirva de Bustrófedon no es en absoluto casual ni tampoco gratuito: es un modo explícito, metapoético cabría decir, para poner de relieve el procedimiento de la parodia como vuelta constante sobre el texto matriz, que nunca se abandona ni se pierde de vista en una directriz de la escritura que vaya siempre “hacia adelante” (como sucede cuando escribimos siguiendo el curso y la dirección habitual) sino regresando, revirtiendo, recogiendo, recapitulando y reabsorbiendo lo anterior, para no dejarlo nunca descuidado ni desatendido. Bustrófedon, ese gran “mago del lenguaje”, según la acertada visión de Emir Rodríguez Monegal (1976, p. 87), será un personaje que “nunca aparece directamente” en la obra, pero que sí es insistentemente “glosado (en escolios críticos muy finos) por sus discípulos y del que se reproducen no sólo las parodias a célebres escritores cubanos, sino páginas y páginas de retruécanos” (Rodríguez Monegal, 1976, p. 87). Retruécanos y calambures serán, justamente, dos recursos retóricos tradicionales renovados y llevados a la máxima expresividad literaria de la mano de Cabrera Infante, que especula también así con la tradición culterana y conceptista de la literatura áurea española, alcanzando cotas que lo situarían en una posición de “agudeza y arte del ingenio” que no distaría en absoluto de los hallazgos de un Baltasar Gracián.

Siete –cabalísticamente siete- son los escritores encartados en este proceso “bustrofedónico” y altamente paródico- que lleva a cabo Cabrera Infante en el trazado de escritura de su criatura de ficción. Siete grandes referentes de la literatura y la cultura cubanas de diversas tendencias, corrientes estéticas y movimientos literarios. Se trata de un espectro histórico que va desde finales del siglo XIX hasta la contemporaneidad de Cabrera Infante en el momento de escritura de la novela, es decir, desde la primera independencia hasta los años sesenta. Es altamente significativo el hecho de que autores como José Martí sean escogidos en la nómina cuando, por una mera razón de rigor cronológico, resulta a todas luces imposible y anacrónico, dado que Trostsky muere en 1940 y, en el caso de Martí, su deceso

se remonta a 1895. Por supuesto no hay una búsqueda de verosimilitud histórica sino tan sólo de propiedad literaria, de juego –de exorcismo, como al principio comentábamos– de estilo, pero también de crítica al castrismo, como veremos más adelante.

Ya los títulos que escoge Cabrera Infante dan cuenta del objetivo primordial de su escritura en esta fase de la novela, que se sostiene en la dicción paródica de sus contenidos. Para Martí escoge “Los hachacitos de Rosa”, en gentil parodia del poema *Los zapaticos de Rosa* del autor de “Nuestra América”. Con Lezama será “Nuncupatoria de un cruzado”, juego verbal sobre el poema “Nuncupatoria del entrecruzado” lezamiano; “Tarde de los asesinos” para Virgilio Piñera resonará a partir del modelo *La noche de los asesinos*, pieza dramática de José Triana, escrita a partir de modelos teatrales de Piñera como *Electra Garrigó*. El título de Lydia Cabrera escogido por Cabrera Infante no puede resultar más paródico, ya que riza el rizo del estilo antropológico de la investigadora del mundo de la Santería cubana, para lo cual no duda, como muy bien señalan Santí y Montenegro en su edición de la novela (1992, p. 403), en servirse de “africanizaciones macarrónicas”, como bien puede observarse: “El indíseme bebe la moskuba que lo consagra blochevikua”. En este caso, además, hallamos un añadido paródico al final del relato, que se refiere a la necesidad de incluir un “Glosario” de términos de origen antropológico, donde –una vez más– se permite Cabrera Infante la interacción paródica, en este caso tomando como referente la propia estructura interna de un diccionario donde, como es conocido, muchas veces unas palabras remiten a otras sin ofrecer más definición que su correlato, en un juego de mutuas y continuas remisiones. Así, el término “Babalao”, en el Glosario del texto de Lydia Cabrera, es definido como “Babalosha, en lucumí”, y, a su vez, “Babalosha” lo será como “Babalao, también en lucumí” (Cabrera Infante, 1992, p. 406). Por su parte, el cuento de Lino Novás Calvo, “Trínquenme ahí a ese hombre”, será parodiado en el “Trínquenme ahí a Monard” de la enumeración narrativa. A su vez, la célebre novela corta de Alejo Carpentier en que se perpetra también el asesinato del personaje principal mientras se escucha la sinfonía Heroica de Beethoven, titulada *El acoso*, deviene “El ocaso” en la figuración cabreriana, y –finalmente– será el poeta Nicolás Guillén quien sea parodiado en su estilo musical del son en la “Elegía por Jacques Monard (en el cielo de Lecumberri)”, título con el que cierra la secuencia de ensayos de adopción textual de las glorias literarias cubanas, realizado en tono y modo de parodia de expresión lingüística y configuración textual. Así, la crónica martiana adopta la forma de un relato periodístico, la narrativa barroca adensa su estilo recargado e hiperculto sobre la base de Lezama o el incisivo y objetivo estilo piñeriano se vierte en el molde de la ejecución guiada por la pluma de Cabrera Infante.

A propósito de estos “asesinatos” de Trotsky referidos por diversos autores cubanos, Manzoni establece un “linaje posible” que entronca con el escritor francés Marcel Proust. Para ello corresponde remontarnos a 1909 y al escándalo Lemoine: en enero de ese año, Henri Lemoine hizo creer a la compañía De Beers -cuyo negocio consistía en la explotación de minas de diamantes en Sudáfrica- que podía fabricar diamantes sintéticos a partir del carbón, lo que supondría un escándalo máximo y la devaluación de las acciones de la compañía. La compañía acabó comprando a Lemoine una fórmula que resultó ser falsa, y este acabó siendo juzgado y condenado por estafa. Proust -uno de los perjudicados por la

estafa, como accionista de la empresa que era- articuló una serie de textos refiriendo el caso imitando en cada uno de ellos el estilo de grandes escritores franceses -como Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Ernest Renan, Jules Michelet... Los textos aparecieron publicados de forma periódica en el Suplemento literario de *Le Figaro* -entre 1908 y 1909-, y recogidos finalmente en volumen en 1919 bajo el título *Pastiches et Mélanges*. Como señala María José Furió, Proust buscaba con sus pastiches (imitación de un estilo sin presencia de función satírica, en la terminología genettiana) entretener a los lectores con lo que llamaba “crítica en acción”, entendiendo que “la exageración requerida por la parodia pondría de relieve los vicios de estilo de los autores imitados, mientras el humor amortiguaría el daño sin ocultar su afecto y admiración” por esos grandes escritores. La virtud de la parodia consistiría en cierta capacidad purgativa y exorcizante, señalaba Proust: “es preciso que hagamos una parodia a plena conciencia para evitar malgastar el resto de nuestras vidas escribiendo parodias involuntarias” (Furió, 2023).

Así, Manzoni vinculará a Cabrera Infante con Proust, señalando a este propósito que el impacto de la parodia se intensifica al elegir temas reconocibles y específicos, como sucede con la estafa en la obra de Proust o el asesinato político en la de Cabrera Infante. Estos temas sugieren engaño, artificio y violencia. La parodia requiere un complejo proceso de adopción del estilo de otro autor, proceso que implica dos fases: primeramente, la de identificar y manejar con soltura las características propias del original; a continuación, el distanciamiento forzoso y necesario, ya que “toda parodia finalmente ejerce violencia sobre el texto parodiado” (Manzoni, 2017, p. 36).

Como señala Julio Matas a propósito de “orden y visión” en *Tres tristes tigres*, el artificio revela ciertas intencionalidades por parte de su autor. En primer lugar, “lo que se parodia, en el fondo, es lo que hacen Proust, Huxley o Mann con sus consideraciones estéticas sobre la obra de algún personaje de ficción que representa a cierto o ciertos artistas de la época en que escriben. Las tiradas que «traducen», por ejemplo, en Proust, el arte de Bergotte, de Esltir o de Vinteuil, son aquí «traducciones» en broma de escritores cubanos conocidos” (Matas, 1976, p. 183). Para Matas, estas «bromas» no implicarían desprecio alguno, más bien al contrario, entendiendo que en ocasiones supone admiración -como pueda ser en el caso de las de Novás Calvo, Virgilio Piñera y Lydia Cabrera.

Pero estas reescrituras pueden acabar escondiendo mucho más, como un cuestionamiento al régimen. Como bien señala Gerson Mora (2007), “Cabrera Infante declaró alguna vez que no había novela más apolítica que *Tres tristes tigres* y en cierto sentido tenía razón, no existe en ella ninguna referencia al régimen que le negó la entrada de por vida a Cuba”. No obstante, podemos constatar de qué forma la novela acabó siendo acaso la más política de sus novelas, como el propio régimen castrista pudo advertir, entendiendo lo que la presencia de Leon Trostky implicaba en manos de Cabrera Infante, así como las reescrituras señaladas. Así, la referencia al asesinato de Trotsky no es gratuita, como no lo es la elección del sujeto ni la de los autores canónicos con los que se enmascara y con los que articula cada una de las crónicas, pues bajo cada una de ellas subyacen infinidad de implicaciones simbólicas que cuestionan al régimen castrista, mostrando las distintas tensiones que existen entre poder, ideología y creación literaria. De esta forma, Trotsky simboliza la traición revolucionaria, un sujeto clave en la Revolución Rusa que acabó siendo asesinado por orden de Stalin,

que consolidaba así su régimen traicionando los ideales revolucionarios que lo habían llevado al poder. La sombra de Stalin es alargada, y Cabrera la usa para señalar el paralelismo existente con la revolución cubana: Trostky se convertía así en el espejo en el que se veían los intelectuales cubanos perseguidos o silenciados por el castrismo, como sucediera con el propio Cabrera Infante.

Las distintas crónicas del asesinato de Trostky, “escritas” por autores canónicos cubanos, serviría a Cabrera Infante para mostrar cómo el régimen castrista se había apropiado de sus voces y las manipulaba para justificar o reforzar la historia oficial. Cabrera Infante mostrará entonces cómo la apropiación cultural servía no solo para la legitimación del poder (como hacía el régimen), sino también para subvertirlo, desacralizando a cada uno de los autores escogidos en sus diversas reescrituras. La elección de estos tendrá su razón de ser en función de qué representan a los ojos del régimen. Cabrera Infante mostrará entonces cómo José Martí, en manos del castrismo, acaba convertido en un icono rígido y totalmente manipulable: los valores martianos de justicia y libertad devendrán en control y represión. En el caso de Alejo Carpentier, la parodia de Cabrera Infante ridiculizará la narrativa histórica oficial, que al servicio del régimen acaba por justificar el autoritarismo y la violencia, distorsionando los hechos en favor del poder. Nicolás Guillén, paradigma del compromiso político, el poeta revolucionario cómplice del castrismo será parodiado igualmente para mostrar su alineamiento con el discurso oficial y cómo ciertos intelectuales acaban convertidos en portavoces del poder, perdiendo todo atisbo de objetividad y autocrítica.

Cada una de las reescrituras forjadas por Cabrera Infante sirven no solo para rendir un particular homenaje a la pluralidad cultural, a la tradición literaria cubana, sino también para desacralizar a autores que el régimen había instrumentalizado con fines políticos. Así, en el caso de Lydia Cabrera, cuyos trabajos sobre la cultura afrocubana la habían consagrado, la reescritura del asesinato de Trotsky en clave mítica permite a Cabrera Infante mostrar una dimensión que subvierte el relato oficial, amparado siempre por lo racional. La voz de Lydia Cabrera fusiona lo mítico y lo político, dando cuenta de una suerte de sacrificio ritual emparentado con lo afrocubano, enfrentando lo marginal y subalterno al relato oficial, ensalzando lo fantástico, lo espiritual y mágico y ridiculizando la gravedad de una narrativa épica revolucionaria. La reescritura paródica que Cabrera Infante hace valiéndose del estilo de Lydia Cabrera sirve para honrarla y devolverla a la dimensión subversiva en que ésta se encontraba antes de la apropiación/manipulación de su discurso por parte del régimen castrista. Las reescrituras de José Lezama Lima y Virgilio Piñera, eliminados simbólicamente del discurso oficial debido a su orientación sexual, permiten a Cabrera Infante mostrar cómo todo régimen totalitario busca silenciar cualquier disidencia posible, al tiempo que contrasta la riqueza de sus estilos frente a la rigidez del régimen, defendiendo su libertad creadora frente a la censura y su diversidad frente a toda forma de represión.

Como cabe deducir, son muchas las explicaciones o consideraciones relativas al procedimiento paródico de Cabrera Infante, pero —más allá de su justificación cultural— contienen una causa innegable en el propio *modus operandi* del escritor, que resolvería a través de estos juegos y “bufonadas” (al decir de Matas) su vocación hacia el juego lingüístico y el placer de la inventiva retórica aplicada al proceso de la creación literaria.

Así, una vez concluida la séptima parodia (la de Nicolás Guillén), escuchamos una voz narrativa, que ya no corresponde a ninguno de los autores encartados en la parodia ni tampoco al autor-implícito Bustrófedon, que señala: “La voz de Arsenio Cué en la realidad de la cinta o de la parodia grita, clarito, Mierda, eso no es Guillén ni un carajo y se oye la voz de Silvestre, la voz de Rine Leal, fantasmal, al fondo y mi propia voz” -y en esto se revela el signo narrativo del autor, no de su alter ego ficcional- “que se superponen, pero la voz de Bustrófedon no se oye más y eso fue todo lo que escribió Bustrófedon si a esto se la puede llamar escribir”. Para más inri, subraya: “aunque si Orígenes (contribución de Silvestre) y Earl Stanley Gardner (modestamente, mía) veinte siglos después lo hacían ¿por qué no él?” (Cabrera Infante, 2010, pp. 429-430).

El capítulo concluye con esta irrefutable –y ávidamente escatológica- declaración sobre el arte literario del Cide Hamete de Cabrera Infante que no es sino el mismo Bustrófedon (tampoco consideramos que sea necesario indefectiblemente referirnos a Joyce, Sterne o Carroll para hablar del arte literario de Cabrera Infante). Leamos, pues, el epílogo del desfile o sinfonía de la parodia:

No escribió, de veras nada más, Bustrófedon, si descontamos las memorias que dejó bajo la cama con un orinal como pisapapeles. Silvestre me las regaló y aquí van, sin quitar punto ni coma. Creo que de alguna manera (para hablar como S.) son importantes. (Cabrera Infante, 2010, p. 431)

En efecto, los siguientes capítulos de la novela, el primero de los cuales se titula “Algunas revelaciones” nos muestran procedimientos arriesgados, paródicos y juguetones, que siguen en la línea de la humorada precedente, hasta llegar al titulado “Ella cantaba boleros” que, como sabemos, fue el origen y matriz de toda la novela. Entre estas herramientas, el ya mencionado “Algunas revelaciones” plantea, la broma de la famosa y dieciochesca *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, dejando cuatro páginas en blanco, y a continuación la célebre página en que se invierten los renglones como si se reflejasen en un espejo, de tal modo que al cerrar el volumen quedasen simétricamente superpuestas y amoldadas todas las palabras de ambas páginas enfrentadas. Ya no se trataría de la escritura en bustrófedon, sino de un procedimiento especular de casi imposible seguimiento, que retorcería hasta el máximo las agudezas y artes humorísticas de todo parodiador literario que se precie: más no por odio -recordemos- sino por el mero placer de la escritura (como quería Barthes; como practicaba Cortázar). En esta práctica literaria no sólo están en juego los aspectos verbales sino también, como cabe observar, los no verbales y, en gran medida los visuales. Por ejemplo, en su obra *Exorcismos de esti(l)o*, el cubano emprende procesos contrastantes o paródicos -aquí, de modo evidente, con su modelo parodiado *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau-, a través de la imitación, pero también “a través de recursos que explotan varias posibilidades de visualización”, como señala Mercedes Kutasy (2016, p. 104).

Otra de las razones que sustentan el privilegio del humor, la risotada, el choteo, la burla, la chanza y la desmesura irónica en Cabrera Infante queda de manifiesto al final del capítulo de las parodias literarias cubanas. Retomando el hilo, nos situaremos en el punto donde el autor refería el corte abrupto de la parodia de Nicolás Guillén y reconocía que la voz de

Bustrófedon ya no se oía más. Se argumenta con soltura y total despreocupación que uno de los fundamentos del juego “bustrofedónico” radicaría en considerar que:

la literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene mayor importancia y que ser escritor es lo mismo que ser vendedor de periódicos o periodiquero como decía B. y que no hay por qué darse aires/sería, después de todo o antes que nada. (Cabrera Infante, 2010, p. 430)

Esta consideración, que rebajaría el aura de trascendencia o sublimidad romántica del escritor y del poeta, participa claramente de la visión posmoderna de la función de la literatura en nuestro tiempo, para lo cual el uso de la parodia (como argumentara Hutcheon) no es sino una manera de contribuir en su reubicación. Por ello, en una espiral de desautorización de lo solemne y ampuloso, de la excelencia áulica, Cabrera Infante espetará las razones de Bustrófedon como definitivo “tirón de descenso” en su práctica escritural. Así, para el alter-ego ficcional, no sólo resultaba evidente que la “única literatura posible estaba en los muros”, sino que, además, esos muros no eran cualesquiera, sino precisa y notoriamente “los muros de los servicios públicos, lavatorios, retretes, inodoros o escusados”, lo cual acompañó con exquisitos ejemplos de un corpus tan sublimemente escogido (que hacemos gracia de aquí de su reproducción): “Doy por el culo a domicilio Si traen caballo salgo al campo o En este lugar sagrado Donde acude tanta gente Hace fuerza el más cobarde Y se caga el más valiente...” (Cabrera Infante, 2010, p. 430).

Frente a este modelo proclamado con generosa verbosidad, B. (Bustrófedon) considera que “la otra literatura hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando, digo yo” –apunta el autor dudando de la precisión de su criatura– “o si quieres alguna clase de posteridad, decía, la grabas, así, y luego las borras, así (haciendo las dos cosas ese día, menos con las muestras pasadas) y todos contentos” (Cabrera Infante, 2010, p. 430).

Como señala Ricardo Baixeras, Bustrófedon acaba siendo, de este modo, “el personaje que se despidе de la escritura”, abandonando el dominio opresivo de lo impreso, buscando en ello una poética que trascienda la palabra, la poética de un “gesto vacío” carente de palabras: “un gesto que obtiene de la página en blanco, de lo no dicho”, de un silencio que acaba convirtiéndose en el epicentro de su obra. Una contradicción inherente a su proceso creativo, donde a pesar de haber renunciado a la escritura sigue necesitando de ésta (Baixeras, 2010, pp. 108-109).

3. Conclusiones

La poética de Bustrófedon no cabe ser aprehendida sin el fundamento estético de la parodia. Y no porque consideremos, como Baixeras, que en la obra de Cabrera Infante los juegos de palabras son solo un medio para introducir humor en el lenguaje, sin llegar a explorar la dimensión más profunda y metafísica de la escritura: los juegos de palabras en el escritor cubano no solo sirven para crear efectos cómicos, sino que también muestran su habilidad para manejar el lenguaje y explorar su complejidad metafísica. En lugar de limitarse a transformar, estas técnicas permiten a Cabrera Infante profundizar en las sutilezas y complejidades de la co-

municación escrita. A través del juego, no solo logra un efecto humorístico, sino que también desafía convenciones literarias y revela nuevas dimensiones de significado. Esto demuestra un control y una comprensión profunda de la escritura que supera con creces la mera comicidad, destacando su capacidad para transformar y expandir las posibilidades del lenguaje. Cabrera consigue así explorar las limitaciones y las posibilidades del lenguaje, usando el juego no solo para divertir sino para acercar al lector a una profunda reflexión sobre la naturaleza del lenguaje y su capacidad para comunicar ideas complejas. Al hacerlo, no solo desafía las expectativas del lector, sino que lo invita a dialogar sobre el significado y la interpretación.

Esta habilidad para usar el lenguaje de manera tan compleja y multifacética permite al lector conocer la naturaleza misma de la escritura y cómo el lenguaje puede ser tanto una herramienta para la comunicación como una barrera para ella. A través de sus juegos de palabras, Cabrera Infante nos muestra que el lenguaje es algo vivo y dinámico, capaz de múltiples interpretaciones y significados, ofreciendo un campo excepcional de estudio para valorar adecuadamente el soplo de energía creadora que a través de la parodia se insufla en el proceso de creación. Una excepcionalidad paródica donde se reconoce el alto dominio del autor en su tarea de exorcizar estilos.

REFERENCIAS

- AÍNSA, F. (2005). Los ‘gases’ del oficio de Guillermo Cabrera Infante. *Quimera: Revista de literatura*, 255-256, 4-5.
- BAIXERAS, R. (2010). “*Tres tristes tigres*” y la poética de Guillermo Cabrera Infante. Universidad de Valladolid.
- CABRERA INFANTE, G. (1974). Conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista de Rita Guibert. En J. Ríos. (Ed.), *Guillermo Cabrera Infante* (pp. 19-46). Fundamentos.
- CABRERA INFANTE, G. (1998). Ars poética. *América: Cahiers du CRICCAL*, 20, 149-160.
- CABRERA INFANTE, G. (2005). Ars poética o el oro de la parodia. *Letras libres*, 76, 10-15.
- CABRERA INFANTE, G. (2010). *Tres tristes tigres*. Edición de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. Cátedra.
- FURIÓ, M. J. (2023). Pastiches de Marcel Proust. “El caso Lemoine”. *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2023/04/pastiches-de-marcel-proust-el-caso-lemoine/>
- HUTCHEON, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En L. Cázares, A. R. Domenella et al. (Eds). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (pp. 173- 193). Universidad Autónoma Metropolitana Itzapalapa.
- KUTASY, M. (2016). *Lo visual y lo verbal en la narrativa breve de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante*. EDITUM.
- MANZONI, C. (2017). El estallido del gesto paródico en “*Tres Tristes Tigres*” de Guillermo Cabrera Infante. *Hispanamérica: revista de literatura*, 137, 27-39.

- MATAS, J. (1976). Orden y visión de “Tres Tristes Tigres”. En J. Ríos. (Ed.). *Guillermo Cabrera Infante* (pp. 157-186). Fundamentos.
- MORA, G. (2007). La máscara rupturista: Sobre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. *Acta Literaria* (34).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1976). Estructura y significaciones de “Tres Tristes Tigres”. En J. Ríos. (Ed.). *Guillermo Cabrera Infante* (pp. 81-128). Fundamentos.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

María Dolores Adsuar Fernández es Profesora Titular del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia. Su actividad investigadora se ha centrado en la pervivencia del mundo clásico en la literatura hispanoamericana y en el estudio de revistas literarias hispanoamericanas. Codirectora de la revista *Cartaphilus* desde 2007, de 2010 a 2015 fue miembro del Consejo Asesor de EDITUM (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia), y desde 2010 es miembro del Comité Editorial de la colección SIGNOS de EDITUM. Desde 2015 es Investigadora principal del Grupo de Investigación de la Universidad de Murcia “Escrituras plurales: intertextualidad e interdisciplinariedad” y del Grupo de Innovación Docente “Tlön: Intertextualidad e interdisciplinariedad en la enseñanza de la literatura”.

Fecha de recepción: 26-07-2024

Fecha de aceptación: 05-12-2024