



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Mora, Gerson

La máscara rupturista: Sobre Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante

Acta Literaria, núm. 34, 2007

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23714389004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ARTICULOS

La máscara rupturista: Sobre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante

The mask of rupture: About *Tres tristes tigres* by Guillermo Cabrera Infante

Gerson Mora

Universidad San Sebastián, Chile E-mail: elmoracid@hotmail.com

RESUMEN

La estética de la ruptura, que según Octavio Paz es uno de los paradigmas estelares de la modernidad, es interrogada en este trabajo acerca de su poder de fascinación y de seducción. Planteamos que la novela *Tres tristes tigres*, del cubano Guillermo Cabrera Infante, es un ejemplo sobresaliente de una estética rupturista en Latinoamérica y a partir de la consideración de sus elementos más notables, como el humor y la oralidad, este artículo se propone interrogar los presupuestos históricos y estéticos de lo que puede considerarse como una práctica escritural extrema. Finalmente y a partir del concepto de seducción, criticamos la manera tradicional de comprender la ruptura, esto es, como evidente voluntad de quiebre, entendiéndola más bien como una máscara que oculta de manera muy particular el deseo de todo texto: atraer.

Palabras claves: Ruptura, oralidad, seducción.

ABSTRACT

The aesthetics of rupture that according to Octavio Paz is one of the most prominent paradigms of modernity is discussed with regard to its power of fascination and seduction. We propose that the novel *Tres tristes tigres* by the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante is an outstanding example of an aesthetics of rupture in Latin America. Considering its most remarkable elements such as humor and orality, we try to question the historical and aesthetic hypotheses of what can be considered an extreme writing practice. Finally, and with regard to the concept of seduction, we criticize the traditional manner of comprehending this concept as an evident will to disrupt. Although it can be considered as a mask that hides in a very particular way every text desire: to attract.

Keywords: Rupture, orality, seduction.

LA ESTETICA DE LA RUPTURA

Decadas después de la irrupción violenta de las vanguardias europeas, Octavio Paz comprende el trasfondo gestual de aquellos movimientos como característica básica de la modernidad. Habla de "tradición de la ruptura" para poner en evidencia una paradoja de gran amplitud: ¿Cómo es posible que la tradición pueda instaurarse precisamente en el lugar en el que se la quiere sacrificar? Hoy en día la actitud rupturista parece haber perdido por completo la eficacia que ha tenido hasta tiempos bastante recientes, la paradoja parece haberse esfumado. Consumado este hecho, los escritores podrán incluso seguir, como exigidos por una fuerza superior, estando influenciados por esta ya vieja utopía, la de fundar nuevos paradigmas, sin embargo, será inútil resucitar por ahora los efectos profundos de las revoluciones estéticas de otros tiempos. Será imposible hacer durar esos efectos, en el caso de que se logaran, por más de una semana.

Por estar situados precisamente en una época en que la obsesión por la ruptura y la efectividad de ésta como principio de seducción parecen pertenecer a un largo ciclo hoy ya en extinción, es que nos resulta interesante volver a replantear el problema del carácter y de la intencionalidad de esta actitud estética y política. Pero no lo haremos desde el marco general de la modernidad o de las vanguardias, sino desde una novela en particular, una novela hispanoamericana como es *Tres tristes tigres* (1967), del ya desaparecido autor cubano Guillermo Cabrera Infante, una novela que contiene, como veremos, las características más sintomáticas de una actitud rupturista. El análisis del texto, no obstante, requiere algunas precisiones preliminares.

En Latinoamérica el momento de la ruptura se da de manera tardía respecto de Europa. Esto obliga a tener presente que la importación de las vanguardias por parte de los escritores de nuestro continente tiene un carácter muy distinto del que los movimientos europeos tenían en su contexto original. La vanguardia hispanoamericana no plantea, en verdad, ningún quiebre importante con respecto a la tradición literaria que se venía desarrollando en estas tierras, su importación responde mucho más a una necesidad de renovación o de novedad, que a una ruptura profunda con el pasado inmediato. En otras palabras, el surrealismo hispanoamericano, por tomar un ejemplo específico, no es consecuencia de procesos históricos vividos y desarrollados en Latinoamérica, sino de la simple búsqueda de nuevas fórmulas por parte de determinados poetas que, en su afán de renovación, siempre permanecieron muy atentos a lo que ocurría en los escenarios europeos.

Para Octavio Paz, así como para gran parte de quienes se han dedicado a escribir sobre este tema, el rompimiento que caracteriza las manifestaciones artísticas de la modernidad se produce en relación con una tradición. Hay que entender claramente las implicancias de este término para poder comprender lo que ha venido a significar la ruptura. Para Paz, tradición es "la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición" (Paz, 1974: 10). Es en este punto en donde hay que diferenciar entre lo que Paz entiende como una cualidad inherente a todos los discursos de una determinada época y lo que podría entenderse como una corriente específica, una práctica determinada, una estética de la ruptura. Es precisamente este último fenómeno el que quisiéramos discutir: ¿existe una estética de la ruptura?, ¿cuál es su especificidad, teniendo en cuenta que la categoría de quiebre existe como sustrato de todos los discursos modernos? Y, más específicamente, ¿qué diferencia a una novela como *Tres tristes tigres* del resto de las novelas escritas en Hispanoamérica, todas ellas portadoras de lo nuevo y todas, en mayor o menor medida, quebrantadora de determinadas tradiciones estéticas?

Al respecto, hacemos una distinción entre textos que, siendo portadores de la dinámica del cambio, se realizan de una manera más bien pasiva, esto es, incorporando lo nuevo, pero evitando romper completamente con la tradición a la que pertenecen, y textos que, planteándose un desafío completamente distinto, se proponen la dilapidación, en su totalidad, de una tradición y de una institucionalidad.

Partamos reconociendo en las vanguardias europeas los fundamentos de lo que podría denominarse una estética de la ruptura. A pesar del sistema de cortes y renovaciones que ofrecen románticos, simbolistas o impresionistas, los estudiosos, entre ellos el propio Paz, han debido reconocer que en las vanguardias se trata de algo todavía mucho más radical que, claro está, es producto de un ciclo que viene madurando desde mucho antes¹. Es el radicalismo de la vanguardia lo que hace la diferencia, es su rompimiento no tan sólo con la tradición estética que la precede, sino también con la institución del arte en su totalidad². Esto explica que en Latinoamérica el equivalente real de las vanguardias europeas no sea el surrealismo ni el creacionismo, sino un grupo de obras que aparecen muchos años después, digámoslo, en los años 50 con la antipoesía y en la segunda mitad de los años 60 con las novelas de Manuel Puig y, especialmente, con *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante. Estas obras, con sus actitudes extremas, no son posibles sino en una época en la que una institución de la literatura ha madurado hasta consagrarse como tal. En el caso de Cabrera Infante, su novela rompe abiertamente con la tradición novelística que la precede y que está representada por figuras eminentes como Asturias, Rulfo y Carpentier (a quien se atreve incluso a parodiar), pero también con la institución crítica que se funda sobre aquel glorioso corpus.

Pero entre las vanguardias europeas y las latinoamericanas subsiste una enorme diferencia: aquéllas poseían la ilusión del derrumbe de la institución a la que agredían; poseían, en ese sentido, una inocencia que luego del fracaso de su proyecto –la institución del arte nunca se derrumbó y las vanguardias muy pronto se diluyeron– ya no será posible. Después de las vanguardias, la estética rupturista no será sino una máscara que oculta el propósito, tal vez demasiado obvio para ser considerado, de todo texto: su voluntad de seducción. Desde esta perspectiva, resulta todavía más inocente pensar que las vanguardias han pretendido romper con el receptor. Lo que han pretendido es seducirle y en el ciclo de las estrategias de seducción la apariencia virulenta, la máscara rupturista, es uno de los últimos estadios, ya desesperado, para satisfacer ese deseo. En las vanguardias europeas, la ruptura tiene toda la cara de un deseo frustrado, un deseo de seducción que ya no puede ser satisfecho sino apelando a la violencia extrema, al terrorismo del discurso. En Latinoamérica, en cambio, la estética de la ruptura no puede ser sino una máscara, un gesto engañoso, seductor, orientado a disimular el deseo del texto. Vamos ahora a la novela.

Tres tristes tigres había dado que hablar ya en 1964, cuando bajo el título de “Vista del amanecer en el trópico” obtuvo el Premio Biblioteca Breve en Barcelona. Esta novela es en muchos sentidos radical y extrema, lo cual le ha significado un marcado aislamiento respecto de los demás novelistas de su generación; pero la escasa, aunque muy buena crítica que ha generado, la ubica entre las mejores novelas latinoamericanas de todos los tiempos. Varios críticos, entre ellos Julio Ortega y Emir Rodríguez Monegal, han comparado *Tres tristes tigres* con *Rayuela*, la conclusión unánime es que la primera es más consistente y más abierta, a pesar de las grandes pretensiones que al respecto tiene la segunda³.

La ruptura posee muchas caras en la novela de Cabrera Infante, pero dos elementos nos resultan especialmente atrayentes: se trata de la irrupción de lo oral en la escritura y del importante papel que desempeña el humor. Pasamos a comentar estas manifestaciones en capítulos separados.

EL HABLA AL VUELO

Cabrera Infante se preocupa de exponer muy pronto en esta novela uno de sus proyectos fundamentales que es captar el habla del cubano en la escritura. Ya en el prólogo del libro nos dice:

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se habla en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta (Cabrera, 1967: 7)

Atrapar la voz “al vuelo” no es otra cosa que tratar de fijar la oralidad en la escritura. Walter Mignolo ha considerado que el acto al que nos estamos refiriendo consiste en “ficcionalizar la oralidad mediante la escritura” y, situándose en la dinámica del proceso, lo describe como “poner en relieve la tensión entre la tradición escrita de Occidente y las tradiciones orales amerindias y africanas, que producen una transformación de los idiomas oficiales” (Mignolo, 1997: 540). Diremos que esta dualidad, esta tensión de la que habla Mignolo, puede observarse desde tres ángulos distintos.

El primero de esos ángulos es el de la realidad política y social. Como señala Mignolo, lo oral representa a las culturas amerindias y africanas que componen, en este caso, la sociedad cubana. Lo oral se acerca aquí a lo natural y espontáneo, contrastando con la artificialidad de la letra escrita que corre en representación de la cultura occidental. Así, cuando leemos uno de los tantos pasajes en los que Cabrera Infante intenta cifrar lo escurridizo del habla:

Tú sabes que acmitieron a mi marío en el Vedadoténis. Sí muchacha sí. Bueno no les quedó otro remedio que haserlo. Fue el chif el que hizo presión con dos ministros que son socios fundadores y tuvieron que acmitirlo así como tú lo-o-yes. Bueno ahora creo que tendremos que casalno pola iglesia y to ese lío, tú sabe queso una moda hora (Cabrera, 1967: 31).

podemos admitir que lo que le da vida y gracia a este fragmento es una especie de reivindicación política que se toman las culturas orales, tradicionalmente desplazadas, en contra de la cultura blanca y letrada. ¿Se agota allí el problema? Consideremos una segunda manera de leer esta dualidad.

También es posible advertir que lo que está en juego con la irrupción de la oralidad es un elemento social. ¿Cómo no ver en este fragmento la voluntad de establecer un contraste entre la distensión de lo popular y la rigidez de las formas escritas? El elemento popular se encuentra además presente a lo largo de toda la novela a través de las situaciones mismas en las que se va hilvanando el relato. Se trata de un ambiente bohemio por excelencia como

lo es la noche habanera anterior al régimen comunista, los personajes se desenvuelven en esta atmósfera en donde lo rígido, lo formal, sólo aparecen para ser objeto de las burlas. Consideremos todavía una tercera posibilidad de leer la relación oralidad-escritura que se da en esta novela.

También es posible asumir esta dualidad como expresión de un conflicto todavía más superficial como el que se da entre la vitalidad y la rigidez. Lo oral, en este sentido, aparece más cercano a la vida que la escritura; ésta no es más que la representación tardía, artificial, frígida y coercitiva de aquello que el habla, ya mucho antes, ha hecho circular por los flujos comunicativos con la eficacia de su naturalidad⁴.

Tres reivindicaciones: política, social y vital, parecieran ser la causa de la efectividad que en esta novela posee la incorporación de la oralidad. Pero todo ello resulta convincente sólo hasta cierto punto, pues las reivindicaciones, en cualquiera de los planos antes mencionados, resultan aceptables como objetivos de discursos directos y contingentes, más no como el objetivo último de una novela, mucho menos de una novela como ésta. Incluso las novelas de carácter marcadamente político como las pertenecientes a la *novela del dictador*, nunca son sólo reivindicatorias, siempre tienen un deseo oculto que no se agota en lo contingente. Estamos diciendo que la lógica del poder muy rara vez es la explicación última de una ficción. La pregunta es, ¿qué lleva al texto a intentar trasponer sus propios límites, a intentar convertirse en otra cosa?

Sólo el deseo de seducción hace que la escritura devenga oralidad. Pero no podemos olvidar que el resultado de esta operación continúa siendo letra escrita, con la maravillosa diferencia de que la escritura ha adquirido la apariencia de lo oral. Este es precisamente el juego de Cabrera Infante, su ruptura con la tradición escritural es sólo aparente, puesto que, a pesar de las recomendaciones del propio autor de escuchar la novela antes de leerla, todo está jugado en una gran pasión por la escritura.

Además, los capítulos, pasajes o apartados de la novela que poseen la apariencia de una conversación son limitados. Están colocados, eso sí, en lugares estratégicos del texto y desembocan al final en la sección más larga del libro titulada *Bachata*, en donde dos de los personajes centrales del texto, Arsenio Cué y Silvestre, se batan en un duelo de palabras que termina en un delirio total.

Pero la oralidad posee en esta novela otra función muy especial que es la problematización de la escritura. El predominio de los ritmos y los sonidos permite que Bustrófedon, uno de los personajes centrales, escritor muy particular, se haga notar. Este personaje es fundamental para comprender la dinámica que se da entre lo oral y lo escrito en esta novela, pues es el único que nunca habla y es el practicante de una especie de antiescritura que influye directamente sobre los otros dos personajes principales, Cué y Silvestre. Veamos algunos ejemplos del arte de Bustrófedon. Aquí parodia a Carpentier (no está demás decir que el autor de *Los pasos perdidos* se enojó con esta caricaturización):

Arrojó el cigarrillo hecho de papel de maíz porque supo inexplicablemente a polentas de infancia, a majaretos postreros, a tayuyos prandiales y santiagueros y vio cómo cayó el blanquecino, súbito proyectil junto a la verja artesanal forjada en hierros verticales, crasos, poliédricos, que trenzaban en lo alto del varal primores barrocos entre deles simétricos, trazos de caligramas y orlas fileteadas al azar (Cabrera, 1967: 194).

Aquí hace gala de sus dotes líricas:

Maniluvios con oncena fosforecen en repiso.
Catacresis repentinas aderezan debeladas
Maromillas en que aprietan orujo y la regona,
Y esquirazas de milí rebotinan el amomo.
¿No hay almugro en la catoña para especiar el gliconio?
(Cabrera, 1967: 166).

Bustrófedon muere en mitad de la novela y deja a sus amigos absolutamente influenciados por sus retruécanos y por su ironía. La escritura, como decíamos, aparece, gracias a este personaje, como un acto absolutamente artificial y afectado. Más aún, la escritura de Bustrófedon representa un alto en el relato mismo que corre a cargo de las conversaciones y los relatos orales de los personajes antes mencionados.

Esta escritura tiene el propósito de intentar desaparecer como tal para conducir las palabras por una zona liberada de las distintas presiones y exigencia que afectan al discurso escrito. Esta actitud es una de las dimensiones más importantes de la ruptura que pretende llevar a cabo *Tres tristes tigres*, ruptura con un orden escritural que se hace claramente visible en su propia ausencia. La novela efectúa una liberación de los dispositivos que ordenan el discurso y que Foucault ha definido de manera clara relacionándolos con una dimensión de permanencia y deshecho. La diferencia entre el discurso escrito y el discurso oral, cotidiano, según Foucault, radica en que uno se agota y desaparece en el momento mismo en que es pronunciado, en tanto que el otro está formulado para permanecer⁵.

Hablamos del carácter acabado, inmóvil y definitivo, fosilizado, del discurso literario, que contrasta de manera frontal con aquella intención de "atrapar al vuelo" las palabras. Resulta ya del todo clara la paradoja que estructura los flujos de esta obra tan particular, paradoja en la que se refleja y apoya, no tan sólo el carácter humorístico que se encuentra siempre en la ofensiva del texto, sino también su carácter inatrapable, seductor.

LA ACCION DEL HUMOR

El tono humorístico de *Tres tristes tigres* puede apreciarse desde el prólogo, donde un animador de cabaret presenta, lisa y llanamente, la novela:

Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening. Ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MAS fabuloso del mundo... "Tropicana", the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... presents... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... (...) of the Tropics... El Trópico para ustedes queridos compatriotas... (Cabrera, 1967: 11).

Este prólogo dura cuatro largas páginas y en él suceden cosas interesantes. Una de ellas es que la mayoría de los personajes que veremos recorrer las páginas de la novela, se

encuentran presentes frente a este animador, quien los presenta haciéndonos adivinar el papel que cada uno jugará en el relato. Todos ellos son pasados por el cedazo de esta presentación grandilocuente y tercermundista.

Aunque no es posible demostrar a cabalidad la estrechez de lazos que existiría entre lo serio y lo escrito, por un lado, y entre el humor y las formas orales, por otro, sí es posible observar un comportamiento general que apoya dichas afinidades. Ese comportamiento general nos dice que el género novelesco es un asunto de posturas serias y de ademanes solemnes. No hay muchas novelas que ostenten un grado de presencia humorística, al nivel que lo hace *Tres tristes tigres*. La explicación está quizás en que lo serio es definitivamente mucho más estable que lo cómico. Los referentes de lo serio son mucho más universales que los referentes de lo cómico. En consecuencia, la novela que pretenda jugar sus sentidos en presencia de lo cómico, corre muchos más riesgos.

El problema de la referencia es muy sensible al tema del humor, pues toda puesta que tenga como proyecto la provocación de la risa, necesita un objeto risible, primero, y un horizonte cultural hecho de concepciones, ideas y supuestos que conformen un marco referencial más o menos estable, después. Y aunque esta última exigencia también corre para los discursos serios, éstos tienen al respecto una enorme ventaja. La puesta solemne, por tratarse casi siempre de un fenómeno escrito, posee unos horizontes referenciales fijados por la propia escritura, por lo mismo, estables e institucionalizados; mientras que la puesta humorística, al recibir todos sus sentidos de la vitalidad de las formas vivas y cambiantes que se juegan en la oralidad, posee un marco referencial más frágil y efímero.

Esta es la razón por la que el propio Cabrera Infante afirma sentirse gratamente sorprendido ante la buena recepción que su novela tuvo desde un principio entre los lectores no sólo de habla hispana, sino de habla francesa e inglesa. Es decir, sorprende el que una novela con un humor tan cargado de referencias al espacio que recrea haya logrado captar con éxito tal cantidad de lectores; y es que el humor de *Tres tristes tigres*, desde el inicio, se establece a partir de un topos tremendamente particular como es el de la bohemia habanera de los años 50, especificidad que se agudiza cuando se le suma el proyecto de "captar al vuelo" el habla de aquellos habitantes nocturnos. "Siempre pensé que el libro no sería entendido más que por un número muy reducido de personas que vivían en determinado lugar de La Habana, en una época dada y alrededor mío"⁶, dice Cabrera.

Sin embargo, a pesar de estos peligros descritos, el libro sale más que airoso en su enfrentamiento con los lectores, superando lo que *en apariencia* es una barrera contextual muy difícil de superar, considerando, además, que la isla de Cuba posee un carácter y una personalidad cultural muy particulares con respecto al resto de los países latinoamericanos. Esta apariencia, que el propio autor con sus declaraciones ayuda a levantar y sostener, constituye una de las muchas falsas premisas a través de las cuales el libro logra una atracción intensa hacia lectores que, inclusive, pueden perfectamente saber muy poco o no saber nada de la Isla. Una vez más tenemos que comprobar el valor –ya clásico, en la literatura moderna– de la apariencia, de las falsas expectativas de las que los textos adquieren su dinámica de escamoteo y aparición, levantando espejismos que la mayoría de las veces no tienen otro propósito que el de provocar el abandono de las expectativas del lector, la renuncia a las maneras de leer conocidas y convertidas en comportamientos estandarizados. Estas apariencias pueden levantarse en cualquiera de las dimensiones o niveles del texto y se alimentan incluso de elementos extratextuales como las ya mencionadas premisas de los lectores, así como de las declaraciones del autor. Así ocurre con el aparente problema de contextualización de *Tres tristes tigres* que, en el fondo, no es más que una estrategia para enmascarar que el contexto del humor de esta novela no pertenece

al ámbito de una determinada cultura, sino al ámbito mucho más amplio de la escritura. Por ello, hemos de entender en la predilección por lo oral que demuestra este texto, no un desprecio por la escritura, como pudiera parecer (y así quiere el texto ser percibido), sino todo lo contrario; no se trata en absoluto de hablar, sino como siempre, de escribir.

El humor en *Tres tristes tigres* se da en varios niveles o planos. Nosotros distinguimos básicamente tres: un plano situacional, un plano sintáctico o de distribución y, por último, un plano escritural. Veamos brevemente en qué consiste cada uno de ellos.

Con el plano situacional nos referimos al humor contenido en las distintas situaciones de la novela. Esta es sin duda la manifestación más natural, la menos compleja, del humor en esta novela. Se trata de la gracia que contienen las distintas anécdotas que se van entretejiendo a lo largo de la historia. Se trata de un humor en profundidad, en el sentido de que necesariamente opera en él una relación vertical entre contexto y lenguaje que se desarrolla en series de contrastes que pueden adoptar múltiples formas. Un ejemplo de este tipo de comicidad, la que más ha interesado a quienes han estudiado el tema, se da en una de las secciones del libro que encontramos repartida a lo largo de toda la novela de manera intermitente. Son sesiones en las que una mujer desarrolla un monólogo frente a su psiquiatra. Lo cómico está aquí en la inagotable inocencia discursiva de este personaje y, mayormente, en el contraste despiadado que se instala entre el delirio superfluo de la mujer y el silencio tras el cual se adivina la imponente, pero al mismo tiempo ridiculizada, impronta de la solemne institución que supuestamente la va a curar. El humor en las primeras sesiones es liviano y juguetón, pero a medida que van pasando –esto sucede con la novela en general– se torna más bien negro:

Décima

Doctor, de nuevo no puedo comer carne. No es como antes, que veía en cada bisté una vaca que vi una vez que no quería entrar al matadero en mi pueblo y se aferraba con las patas a la tierra y clavaba los tarros en la puerta del matadero y se resistió tanto, que finalmente el matarife salió y le clavó la puntilla allí en la carne y la sangre corría por la cañada como el agua cuando llovía. No, y la cocinera tiene órdenes de freírme la carne hasta que está negra. Pero sabe lo que pasa, es que la masco, la masco, la masco y la masco y la masco más todavía y no la puedo tragar. Simplemente no me pasa. ¿Usted sabía, doctor, que cuando yo era señorita y salía con un muchacho tenía que ir con el estómago vacío, porque si no vomitaba? (Cabrera, 1967: 230).

Hemos querido mencionar estas sesiones psiquiátricas porque en ellas está presente esta primera acción de humor que, recordando lo expresado más arriba, se despliega sobre lo que los estructuralistas han llamado el nivel de la historia; pero también porque a partir de ellas podemos comenzar a hablar de una segunda acción del humor en esta novela y que, al igual que la tercera, está centrada en el discurso.

La segunda manifestación cómica, que hemos relacionado con un plano sintáctico o posicional, tiene que ver con la colocación y la nomenclatura de las diferentes secciones que posee el libro. Como se sabrá, el texto no desarrolla una historia lineal, sino que avanza con diferentes cuadros que van apareciendo entrelazados de manera intermitente. El trabajo que se lleva el lector tratando de conectar todos estos bloques no es menor y es el motivo por el

cual varios críticos han hablado de *obra abierta*. Los bloques narrativos que posee la novela son más o menos los siguientes:

- El monólogo del presentador (aparece una sola vez).
- El relato de una joven y de su amiga haciendo “cositas” bajo un camión (una vez).
- Una carta de Delia Doce a la madre de Cuba Venegas (una vez).
- El monólogo oral de una muchacha que relata una ruptura con su madre (una vez).
- El monólogo de un personaje que tal vez sea Silvestre (una vez).
- Conversación telefónica entre Beba Longoria y Livia (una vez).
- El monólogo de Eribó en el que pide un aumento de sueldo a su jefe y en otra parte nos cuenta su historia de atracción por Vivian Smith Corona (la heredera del imperio de las máquinas de escribir) (dos veces, la segunda en VII capítulos seguidos).
- El monólogo de Arsenio Cué (tres veces).
- El monólogo de Códac sobre la inmensa cantante negra titulado *Ella cantaba boleros* (ocho veces).
- El monólogo de una paciente en la consulta psiquiátrica (once veces).
- El relato de una pareja de turistas norteamericanos (Mr. & Mrs. Campbell) sobre su llegada a La Habana (cuatro apartados seguidos, hacia el centro del libro).
- El monólogo de Silvestre en que introduce las transcripciones de Bustrófedon (una vez).
- Las transcripciones de Bustrófedon (justo en el centro del libro) (dos veces. En la primera, parodia a siete escritores cubanos relatando el asesinato de Trotski: Martí, Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Carpentier y Nicolás Guillén; en la segunda, se muestran algunos ejercicios sueltos como el de poner una página con la escritura completamente al revés).
- La conversación entre Arsenio Cué y Silvestre, transcrita por este último, en lo que es el bloque más largo del libro y que se titula *Bachata* (veintidós capítulos de una sola vez).
- Como epílogo, la voz de un personaje femenino que desvaría sentada en un lugar público (una vez).

A parte del humor que provoca el contenido de las sesiones psiquiátricas, también es cómica, como decimos, su colocación en el texto. Actúan aquí los principios de sorpresa y resultan completamente eficaces.

Por último, consideremos la acción del humor en el nivel más superficial que es el que nos parece más interesante. Se trata de una acción del humor que, muy distinta de las anécdotas de los personajes y de la colocación de los bloques narrativos, recae sobre la escritura misma. De esta última acción del humor tenemos dos ejemplos. El primero está representado por las parodias que Bustrófedon hace de siete escritores cubanos. Ya mostramos los estragos que este personaje hace con la prosa de Carpentier y, sólo por ejemplificar, veamos lo que hace con Lezama Lima:

Este apóstata extrajo en esa crepuscular Valpurgis Nach (sic) la mortal pica o punzón judaico o picazo desventurado y ávido del fin, y lo clavara con enojado tino sobre la testa cargada de tesis y antítesis y síntesis diaboloides, sobre la cocorotina dialéctica del león de rugidos ideológicamente abstrusos más filosóficamente naives: terminó con esa imagen antañonamente auroral y hogaño vespertina, con el símbolo del padre ortodoxo y herético, luego imponiendo su favori de recién venido a los misteriosos e innumerables corredores de Lecumberri... (Cabrera, 1967: 182-183).

Lo que las siete parodias revelan de manera tan descarnada no puede ser otra cosa que la superficialidad de la literatura (esto explica la insólita reacción de Carpentier ante esta burla que nada tiene de inocente), una realidad hecha de formalidades, de apariencia, de máscara y tras de la cual, reiteramos, no hay absolutamente nada. Clausura definitiva de la literatura como expresión de los grandes problemas y conflictos humanos, como compendio de las profundas verdades del hombre, como resistencia heroica ante las grandes amenazas sociales y el poder opresor que las lidera. Nada de eso. En su lugar, el ingenio forjador de una máscara cuya única ley sobreviviente parece ser la del deseo.

Pero hay en este libro una forma de humor todavía más superficial, en el sentido de que, a diferencia de todas las anteriores, no se concreta en el lector como un ejercicio intelectual, sino puramente sensorial. La vista y el oído son los sentidos por los que penetra. El sistema de una lengua se produce mediante la fijación de la oralidad salvaje en la escritura. Lo que Cabrera Infante hace es introducir una buena dosis de oralidad en este sistema cerrado que es la lengua: Se trata nuevamente y ahora más que nunca, de un fenómeno de superficie cuya figura fundamental es el retruécano. Esta figura vacía consiste, por un lado, en invertir los términos de una proposición; pero también abarca lo que la misma Real Academia define como "distintos juegos de palabras"⁷. Bajo esta última acepción (tenía que ser la última, pues es la más superficial de todas) encontramos el concepto bajo el que se encuentra esta última acción del humor de la que hablamos: el juego, el simple juego.

Así, la acción de lo cómico asciende desde la profundidad a la superficie y allí se queda hasta lograr los efectos que le dan a esta novela su particular carácter y su impronta seductora⁸. El humor en *Tres tristes tigres*, no obstante, no se detiene en la mera confirmación de la risa, el proceso continúa hasta alcanzar su reversibilidad, llegando a un punto en que la sonrisa se convierte en mueca, el sonido en ruido, la música en agresiva estridencia; y es este el punto, vale la pena repetirlo, en el que el libro muestra su verdadera cara, donde la fiesta se torna en la mortuoria resaca del día siguiente. Y cuando esto sucede, hacia el final de la obra, el lector ya ha sido captado por el juego aparente de los sonidos y las voces; en ese momento no hay más remedio que vivir esa última experiencia, cercana a la muerte, que es el bloque titulado "Bachata". La broma deja de causar risa.

BACHATA

La estética de la ruptura es una estética de cierre y de clausura. Es el cierre de un ciclo y la clausura de una tradición. Su aparición es producto de la conjugación de un ciclo histórico con el deseo siempre vivo, siempre latente, del texto y del discurso. La obra de ruptura está siempre dispuesta a sacrificar lo que fuere necesario para hacerse escuchar. Lo único que nunca puede sacrificar es su propio deseo y es en esta verdad que la ruptura como quiebre total desaparece. Nunca ha existido como quiebre total, existe como máscara, como elemento seductor de una trampa muy especial. En ese sentido, la única posibilidad de ruptura total es el silencio, elemento que para el texto existe sólo como utopía. El silencio es la única cosa que el texto nunca puede ser.

Guillermo 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. El mundo que narra la novela es anterior al régimen de Castro y todos los elementos que pudieran hacerle referencia directa están cuidadosamente omitidos, silenciados. En esa omisión, los personajes y los escenarios contenidos en el relato adquieren una especie de sino trágico en tanto que pertenecen a un mundo próximo a desaparecer. En este sentido, no puede haber novela más política que

ésta; así lo entendió, de hecho, el régimen cubano, prohibiendo la entrada de Cabrera Infante al país y censurando la novela.

Esta fue siempre la manera de actuar de Cabrera Infante, hacer política como si ésta no le importara en lo más mínimo, hacer literatura como si toda la tradición literaria le diera lo mismo. El mismo afirmó que prefería que su novela fuera tomada como una gran broma escrita, antes que como una obra seria. Y éste es precisamente el presupuesto básico de la seducción: enmascarar constantemente el deseo.

NOTAS

1 Es importante recordar lo que Paz opina acerca de cuáles son los rasgos distintivos de la vanguardia: "Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento: Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo; en otros pocos años Pound está de regreso del *imagism*; Chirico pasa de la 'pintura metafísica' al clisé académico con la misma celeridad con que García Lorca va de la poesía tradicional al neobarroquismo gongorista y de éste al surrealismo. Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo" (Paz, 1974: 88).

2 Peter Burger pone de manifiesto el componente anti-institucional de la vanguardia, asegurando que la categoría de "lo nuevo" es completamente insuficiente para dar cuenta del carácter y los alcances de este movimiento: "Se muestran así los límites de la categoría de lo nuevo para la comprensión de los movimientos históricos de vanguardia. Si se tratara de comprender una transformación de los medios artísticos de representación, entonces la categoría de lo nuevo sería aplicable. Pero cuando los movimientos históricos de vanguardia han obrado una ruptura de la tradición, de cuyas consecuencias se desprende una transformación de los sistemas de representación, entonces tal categoría ya no es apropiada para reflejar la situación. Pierde todo su valor cuando se descubre que los movimientos históricos de vanguardia no sólo pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados, sino que aspiran a la superación de la institución arte en general. Se trata, desde luego, de hacer algo nuevo, sólo que este algo nuevo se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación. El concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. Y a penas sirve, tampoco, como categoría para la descripción de obras de vanguardia, no sólo por ser general e inespecífico, sino incluso porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria" (Bürger, 1987: 122-123).

3 Una de las diferencias más interesantes entre estas dos novelas se da en el plano de la relación cultural. Rodríguez Monegal escribe: "En *Rayuela*, a pesar de la ironía y el autocuestionamiento incesante, hay una manía muy rioplatense de la cita prestigiosa, el nombre que viste, el té con el señor Malraux o la señora Wolf, del que tanto se ha usado y abusado. (...) En *Rayuela* se manifiesta en un doble efecto: la cita brillante, y la burla de la cita. Pero el doble efecto no borra ese esnobismo, sino que, de una manera paradójica, lo subraya. En *Tres tristes tigres* todo ocurre al revés. Hay una abundancia increíble de citas, se

dejan caer los más prestigiosos nombres propios de la historia cultural de hoy, hasta se hacen frenéticas parodias literarias. Pero todo transcurre en una dimensión de chacota, de autoparodia que soslaya por completo la pedantería. Hay más: en manos de los personajes de *Rayuela* la cultura es un bien exquisito y refinado. Es la cultura francesa, la cultura digerida por los profesores, los poetas, los filósofos, la cultura de Borges. (...) En cambio, la cultura de los personajes de Cabrera Infante es la auténtica cultura pop, la que se ha adquirido en los cines de barrio y junto al ordinario aparato de televisión comprado a plazos" (Rodríguez, 1974: 114-115).

4 Según Walter Ong: "En ausencia de categorías analíticas complejas que dependan de la escritura para estructurar el saber a cierta distancia de la experiencia vivida, las culturas orales deben conceptuar y expresar de forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos" (Ong, 1987: 48).

5 Foucault, en *El orden del discurso*, dice textualmente: "En resumen, puede sospecharse que hay regularmente en las sociedades una especie de nivelación entre discursos: los discursos que 'se dicen' en el curso de los días y las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los ha pronunciado; y los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos, y están todavía por decir. Los conocemos en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se llaman 'literarios'; y también en una cierta medida los textos científicos" (Foucault, 1992: 14).

6 Entrevista a Cabrera realizada por Rita Guibert en 1970 y publicada en el libro *Guillermo Cabrera Infante* ya citado.

7 "Retruécano: m. 1. Inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior. 2. También suele tomarse por otros juegos de palabras. 3. Ret. Figura que consiste en aquella inversión de términos" (Diccionario RAE, 1992).

8 Este tipo de humor enteramente superficial es al que se refiere Deleuze en *Lógica del sentido*: "Lo trágico y la ironía dejan sitio a un nuevo valor, el humor. Porque, si bien la ironía es la coextensividad del ser con el individuo, o del yo con la representación, el humor lo es del sentido y el sinsentido; el humor es el arte de las superficies y las dobleces, de las singularidades nómadas y del punto aleatorio siempre desplazados, el arte de la génesis estática, el saber-hacer del acontecimiento puro o la 'cuarta persona del singular': han quedado suspendidas toda significación, designación y manifestación, abolidas toda profundidad y altura" (Deleuze, 1970: 181).

BIBLIOGRAFIA

Baudrillard, Jean. 1987. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

-----, 1978. *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-textos.

Bergson, Henri. 1947. *La Risa*. Buenos Aires: Losada.

Burger, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Cabrera Infante, Guillermo. 1967. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.

Deleuze, Gilles. 1993. Deseo y placer. En *Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura* N° 23. Barcelona, pp. 12-27.

———. 1989. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

De Man, Paul. 1998. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.

Eagleton, Terry. 1998. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE.

Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Valencia: Pre-textos.

———. 1989. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

Fuentes, Carlos. 1993. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Berrío, Antonio. 1999. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

Kundera, Milán. 1994. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

Mignolo, Walter. 1997. Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo. En *Juan Rulfo, Toda la obra*. Santiago de Chile: ALCCA XX, pp. 531-547.

Ong, Walter. 1987. *Oralidad y escritura*. México: FCE.

Ortega, Julio. 1968. *La contemplación y la fiesta*. Lima: Ed. Universitaria.

Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Rojo, Grínor. 2001. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: Lom.

Varios autores. 1974. *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos.

Recibido: 02-03-2007. Aceptado: 30-03-2007.