

LO NEOBARROCO Y LO CARNAVALESCO: *TRES TRISTES TIGRES*
COMO ESPEJO DE LA POSTMODERNIDAD

by

Gladys Reyna, B.B.A.

A thesis submitted to the Graduate Council of
Texas State University in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
with a Major in Spanish
December 2013

Committee Members:

Sergio M. Martínez, Chair

Miriam Echeverría

Luis A. Intersimone

COPYRIGHT

by

Gladys Reyna

2013

FAIR USE AND AUTHOR'S PERMISSION STATEMENT

Fair Use

This work is protected by the Copyright Laws of the United States (Public Law 94-553, section 107). Consistent with fair use as defined in the Copyright Laws, brief quotations from this material are allowed with proper acknowledgment. Use of this material for financial gain without the author's express written permission is not allowed.

Duplication Permission

As the copyright holder of this work I, Gladys Reyna, authorize duplication of this work, in whole or in part, for educational or scholarly purposes only.

ACKNOWLEDGEMENTS

First and foremost, I would like to thank my family for encouraging me to pursue what makes me happy.

I would also like to express my sincere gratitude to all of my professors at Texas State for their continuous support of my Masters studies and research. I am particularly grateful for the assistance of Dr. Sergio Martínez, whose patience, motivation and guidance helped me throughout the research and writing process. His assistance in the preparation for conference presentations and his unfailing sense of humor have proven invaluable in the completion of this project.

Besides my advisor, I would like to thank the rest of my committee: Dr. Miriam Balboa Echeverría and Dr. Luis Intersimone for their encouragement, insightful comments, and thought provoking questions. Dr. Echeverría's passion and enthusiasm have inspired me to become a better writer and thinker. Similarly, Dr. Intersimone's knowledge on the subject has attributed immensely to the direction and focus of my research.

Finally, I thank my fellow classmates for the stimulating discussions, the sleepless nights we spent working together before deadlines, and for all the fun we've had in the last three years.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS.....	iv
ABSTRACT.....	vi
CHAPTER	
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. LA POSTMODERNIDAD Y EL APOCALIPSIS	4
III. LO NEOBARROCO.....	13
IV. <i>TRES TRISTES TIGRES</i> Y LA POLÍTICA DE LA POSTMODERNIDAD	24
V. LO CARNAVALESCO.....	35
Cuba y La Estrella.....	40
VI. CONCLUSIONES: ¿TRADUCCIÓN O TRAICIÓN?	49
OBRAS CITADAS.....	51

ABSTRACT

This work examines the role of language and carnival culture in the novel *Tres tristes tigres* written by Guillermo Cabrera Infante. The central focus was to identify the elements of (Neo)Baroque and Carnavalesque language and aesthetics as defined by Severo Sarduy and Mijaíl Bajtín and study how these reflect postmodern thought. Both concepts support the main idea of my thesis, which proposes that language (un)masks Cuban reality before the popular revolution. In Cabrera Infante's text, language does not ossify because it is constantly changing, regenerating itself. This notion parallels one of the central ideas presented by Karl Marx in regards to the contingencies of the capitalist system. The famous line "all that is solid melts into air" conceptualizes the function of language in the novel. Studies that incorporate psychoanalysis were helpful in analyzing the role of popular language and jokes in the novel and it was through this methodology that I attempted to come closer to the purpose of these two devices. Finally, the elements of language, structure, carnival culture and other concepts are tied together to showcase how the central theme of (un)masking is directly related to and in some cases used to blur the dichotomy fiction/reality.

I.

INTRODUCCIÓN

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.
Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

“Dos patrias”
José Martí

El poema de José Martí comparte la visión artística y la sensibilidad cubana que se corona en *Tres tristes tigres*. En especial, las palabras “La luz estorba/ y la palabra humana” (11-12 Martí) traen a la memoria las características que han definido la obra de Guillermo Cabrera Infante. Lo extraordinario del concepto de la noche en la novela es su función encubridora y reveladora al representarse lo carnavalesco. De la misma forma, la mención de la palabra humana como estorbo es concerniente a la noción del lenguaje como táctica de distracción o enmascaramiento. En este sentido, el silencio al final de la

noche revela con naturalidad lo que al ser comunicado tiene que cubrirse en tres capas de sarcasmo.

Dicho esto, la técnica vanguardista puede llegar a confundir nuestra percepción de *Tres tristes tigres*, ya que la novela aparenta tener un mensaje borroso y, por lo tanto, su único fin parece ser el de prolongar lo que Gerson Mora designa como la estética rupturista. Para resumir, Mora explica cómo es que a pesar de haber sido testigos de las deficiencias de la estética vanguardista que buscaba ir en contra de todo orden establecido los artistas latinoamericanos siguieron aplicándola. Tomando en cuenta los acontecimientos históricos de este periodo, no es difícil entender por qué éstos favorecieron el concepto de ruptura durante una época de revolución. En este trabajo se intenta explicar cómo la orientación que le da el autor, dirigiendo al lector hacia el uso del lenguaje, tiene un propósito sintomático. Las similitudes entre lo narrado y la historia cubana también son indicativas de las contradicciones que influyen la novela. Esto es en referencia a la “noticia” al principio de la obra, la cual advierte que “cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental” (GCI 9). Es justamente este detalle el que marca el principio de la *performance*, o mejor dicho, de la bachata, (palabra que Julia Cuervo Hewitt nos recuerda que significa juego) puesto que hay un mensaje oculto y expuesto a la vez. La ironía es parte de la parodia o “risa ritual” de la que Mijaíl Bajtín habla en su ensayo sobre lo carnavalesco y la literatura. Según Bajtín, en la antigüedad, la risa ritual “estaba orientada hacia lo alto: se hacía burla, se ridiculizaba al sol (divinidad suprema) y a los otros dioses, lo mismo que al poder terrestre soberano, para obligarlos a renovarse” (319). En el caso de *Tres tristes tigres*, la burla, en el aspecto literario e histórico, despunta el mismo tema: la revolución. En la novela también se puede apreciar

una práctica consistente de las características del neobarroco propuestas por Severo Sarduy en su ensayo *El barroco y el neobarroco*.

La obra de GCI refleja el caos de la modernidad por medio del uso de un lenguaje recargado, el cual sirve como la herramienta principal de la novela. La creación y destrucción del lenguaje así como los procesos de artificialización y carnavalización, sugieren que éste mismo encubre/revela algo. Este detalle se relaciona con una de las ideas centrales que presenta Karl Marx en cuanto a las contingencias del sistema capitalista. La cita famosa de Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” conceptualiza la función del lenguaje en la obra ya que éste no se osifica. ¿Acaso GCI está criticando o defendiendo la Cuba que se presenta en *TTT*? En este análisis se intenta responder a esta pregunta por medio de un acercamiento teórico que incorpora el psicoanálisis y a la vez complementa el estudio de lo carnavalesco. De igual forma, se exploran los estudios freudianos para acercarse a la cuestión de las bromas y lo grotesco. Finalmente, en lo que sigue se examinará cómo es que se manifiesta el pensamiento postmoderno a través de los elementos más significativos de la obra, el lenguaje y lo carnavalesco.

II.

LA POSTMODERNIDAD Y EL APOCALIPSIS

La obra de GCI ha sido utilizada por muchos escritores como referencia al tratar la literatura latinoamericana de la postmodernidad. Ante todo, resalta el lenguaje como paradigma del movimiento y los cambios que sobrelleva el arte literario bajo éste. Existen en los textos que se han estudiado para este trabajo otros términos que se reiteran una y otra vez cuando se intenta definir dicho concepto. John Bishop comienza su resumen sobre la modernidad discutiendo los cambios lingüísticos a la vez que plantea sus orígenes a principios del siglo XX. En su ponencia, al igual que en otros estudios que tratan sobre la postmodernidad, también se resaltan los términos paradoja y apocalipsis. En efecto, estos elementos sobresalen en *Tres tristes tigres* al utilizarse para describir la estructura de la obra, la cual es un componente importante de la metamorfosis del arte literario. Es bien conocido que la novela es una compilación de fragmentos cuyo hilo principal es “Ella cantaba boleros” (Aching 107). La obra es un montaje, “a collection of ‘voices’” (Siemens 297) que se equipara a lo que se estaba experimentando también en las artes plásticas. El lenguaje de la obra tiene varias semejanzas con otras artes. Primero, las múltiples voces narrativas son comparables con el Cubismo, ya que nos dan una “illusion of perspective” (Bishop). Otra propiedad de la escritura de la postmodernidad es su complicidad con el lector, a quien los narradores se dirigen varias veces. La participación del lector se vuelve una técnica popular postmoderna que le concede a éste cierto control sobre el proceso creativo:

Tanto los productores como los consumidores de «textos» (artefactos culturales) participan en la producción de significaciones y sentidos (de allí

el énfasis que otorga Hassan al «proceso», a la «performance», al «happening» y a la «participación» en el estilo posmodernista). Al minimizarse la autoridad del productor cultural, se crean oportunidades de participación popular y de maneras democráticas de definir los valores culturales, pero al precio de una cierta incoherencia o—lo que es más problemático—vulnerabilidad a la manipulación por parte del mercado masivo. (Harvey 68)

La recomendación por parte de GCI de leer la obra en voz alta así como su empeño en eludir todo tipo de interpretación forman parte de este mismo proyecto. *Tres tristes tigres* puede considerarse una *performance* cuyo prólogo “begins with a great deal of noise issuing from the mouth of the emcee of the Tropicana night [y termina] with the manifold repetition of the phrase ‘en silencio’” (Siemens 302). La noticia y advertencia que se incluyen en las primeras páginas se asemejan a otra frase con la que nos encontramos cada vez con más frecuencia: Basada en hechos verdaderos. De cierta manera estos “disclaimers” son una manera de protegerse y de obscurecer/aclarar el mensaje. Este tipo de nota impulsa la participación de la audiencia en la interpretación. Es el artista apuntado a la derecha cuando detrás hay un anuncio iluminado apuntando a la izquierda. Esta simple frase es la versión condensada de los prólogos “modestos” como el del *Libro del buen amor* y las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. El ingenio con el cual se escribieron estos prólogos se resume en una frase postmoderna y cínica por excelencia, la cual comunica que, en efecto, hay cierta verdad y cierta mentira y finalmente el lector elige lo que quiere ver/creer. También es importante que la primera sección de la novela se titula “Los debutantes” y en ella se introducen varios personajes

secundarios como Vivian Smith, quien termina por ser la razón del desacuerdo entre Cué y Silvestre. William Siemens establece que la estructura de la obra “may be conceived as a pair of roughly antithetical halves arranged on its respective side of the ‘mirror’ which is the center” (302). Se hace mención en el artículo de Siemens que GCI se refirió en una revista literaria a la simetría de la novela, apoyando la idea de una estructura definida en una obra que aparenta ser un montaje de fragmentos compilados al azar (302). La historia que más resalta entre los ejemplos de Siemens es la de Arsenio Cué, personaje que es asesinado en la primera parte del libro y aparece en la segunda parte. Las historias contradictorias también son discutidas por Bishop en su definición de la modernidad y éstas abundan en la novela y forman parte de lo absurdo, otro tema popular entre los vanguardistas. Raymond Williams discute la presencia de propiedades postmodernas en obras literarias latinoamericanas así como en espacios urbanos en su libro *Postmodernidades latinoamericanas*. En su análisis de la novela *Morirás lejos*, Williams examina la inclusión de “segmentos narrativos ambiguos (‘Salónica’) que niegan sistemáticamente todo lo que afirman” (76). También es Cué el que se niega a hablar de política para después declarar que se quiere ir a la sierra con los guerrilleros. Claro, esta afirmación se hace bajo un estado de ebriedad, lo cual lo deja todo a la interpretación. Vale la pena mencionar que Silvestre le llama la atención diciendo: “¿No quedamos en que no querías hablar de política? Se sonrió. Se rió. Se puso serio.” (GCI 346). El tono de la obra sigue el mismo curso que la reacción de Cué, recrudeciendo a medida que avanza la noche.

Otra característica de este movimiento artístico es su obsesión por lo azaroso. Se difunden nuevas formas de arte como el “performance art”, cuyo aspecto más atrayente

es justamente la habilidad de producir una obra en base a este concepto. Marina Abramović es una artista que ha estado produciendo desde los años setenta y que ultimadamente ha recibido mucha atención por parte de los medios de comunicación. En una entrevista respecto a su exhibición en el MoMA “The Artist is Present”, Marina define en sus propias palabras lo que es “performance art”. Los elementos que resaltan en su definición se refieren a lo pasajero, lo azaroso y a la importancia de la audiencia en otorgarle sentido a la obra. Ahora bien, a diferencia de este tipo de arte, dentro de una obra literaria es difícil reproducir el elemento azaroso dado que la escritura es un proceso que no se presta a la misma espontaneidad que resulta, por ejemplo, de una actuación en vivo. Por lo general, se hace referencia a la estructura de *Tres tristes tigres* como ejemplo del elemento azaroso. Si vemos como es que funcionan las partes en conjunto, se podría argumentar lo contrario. La estructura del texto es un caos tácticamente organizado. Irónicamente, el título de la novela en inglés, *Three Trapped Tigers*, describe la noción de que los personajes parecen estar atrapados en el ambiente carnavalesco que la caracteriza. Vicente Cabrera escribió lo siguiente acerca de la estructura: “Es cerrada en cuanto conforma, como dice Kadir, un mundo en, por y para sí, cuya validez depende de su propio caos o lógica internos. Y es abierta en cuanto es una experiencia y realidad lingüística que forja la ilusión, el espejismo, de ser interminable[...].” (558). En efecto, esta ilusión se crea por medio del lenguaje, el cual nos permite ver a través del espejo (Ruth de Loukin Glass) y hacia un mundo donde todo es posible. Quizás la mejor manera de describir la estructura de la novela sea utilizando las palabras de Cué en referencia a una composición musical: “¿No puedes oír cómo el viejo Bach juega en la tonalidad en re, cómo construye sus imitaciones, cómo hace las variaciones imprevisiblemente pero

donde el tema lo permite y lo sugiere y no antes, nunca después, y a pesar de ello logra sorprender? ¿No te parece un esclavo con toda la libertad?” (GCI 295). Se puede analizar también el espacio que habitan los personajes y aplicar la misma noción. Williams habla de las características de una ciudad postmoderna y las aplica a la ciudad de Bogotá, describiéndola como una mezcla de “ individuos aislados, tanto de grupos marginados de la economía como de la alta burguesía que se mueven en todas direcciones del norte de la ciudad, sin otra meta aparente que los flujos del consumo y del gran espectáculo nocturno de ciertos sectores de Bogotá” (73). En la obra los protagonistas establecen contacto con personajes como Vivian y La Estrella, quienes representan la clase alta y baja respectivamente. Lo peculiar en *Tres tristes tigres* es que expone la tendencia de nombrar restaurantes, hoteles, calles y bares tras ciudades o países. “¿A dónde vas cosalinda? y yo le dije que para Las Vegas y me dijo que si no la podía llevar un poco más lejos [...] Más para allá de la esquina de Texas, dijo Texas y no la Esquina de Tejas y eso fue lo que me hizo montarla [...]” (GCI 75). Esta propiedad resalta en la obra debido a la naturaleza de la temática (y el autor raramente desaprovecha este detalle para plantear el humor). En todo caso, vemos cómo los personajes van de bar en bar, recorriendo un espacio que aparenta ser más grande de lo que en realidad es. En la personalidad de los protagonistas se aprecia la sensibilidad innata de vivir aquí y ahora, la cual resulta o es indisociable de ciertas preocupaciones ontológicas que obsesionan a éstos mismos como el tiempo y la muerte.

Sin embargo, el hecho es que el mismo medio artístico, la escritura, es lo que limita la obra. El proceso para lograr el efecto azaroso en la literatura es discutido dentro

de la misma narración. Este tema surge entre los personajes al analizar lo que sería buena literatura.

Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quien podría hacer su libro. No habría más que tirar los dados. Que sale un 1 y un 3, pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra número 4 o todavía la 13 —o todas ellas, que se leerían en un orden arbitrario que aboliría o aumentaría el azar. La ordenación también arbitraria de las palabras del listín, y esta misma colocación podría estar regida por los dados. (GCI 331)

Se podría decir que éstos desempeñan una función metalingüística dentro de la novela, ya que es a través de ellos que se presenta “a comment on the workings of language itself” (Merrim 96). Claramente, se ridiculiza dicha técnica al llevarla al extremo, mostrando una actitud que Bishop denomina como “self conscious” y “self reflexive”, tendencias vanguardistas que terminan por formar una “critique of oneself”, o en este caso, de todo un movimiento. Después de tratar el tema de lo que implica ser un contradictorio, Cué le pregunta a Silvestre lo siguiente: “¿Y tú y yo? Pensé decirle, Seamos más modestos. No somos personajes literarios. ¿Y cuando escribas estas aventuras nocturnas? Tampoco lo seremos. Seré un escriba, otro anotador, el taquígrafo de Dios, pero jamás tu Creador” (GCI 408). Esta afirmación por parte de Silvestre hace claro el rol de la novela como una metaficción en la cual los personajes cuestionan su papel dentro y fuera del texto.

La autoconciencia que exhiben los escritores de este movimiento da paso al tema del Apocalipsis. En referencia a otra novela latinoamericana postmoderna, *Respiración*

artificial, Williams hace la siguiente observación: “Los tres personajes principales se encuentran en una búsqueda constante por la verdad y hacen un esfuerzo por afirmar verdades, pero su gran capacidad por el habla oral es igual que su incapacidad por desarrollar sus ideas ampliamente por escrito. Por consiguiente, sus afirmaciones siempre son tentativas y la verdad de los hechos nunca se revela” (81). Es evidente cómo es que esta descripción se asemeja a *Tres tristes tigres* y al grupo de amigos totalitarios que querían “la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio” (GCI 318). De esta manera, no es necesario afirmar ciertas verdades, al contrario, resulta más atrayente bailar alrededor de ellas. De hecho, el apartado titulado “Bachata” no es más que un baile entre Cué y Silvestre, uno en cada lado del espejo, pero al fin, uno mismo (Matas 92). Estos personajes se complementan: Cué es el matemático, siempre objetivo, mientras que Silvestre es más sensible y artístico. Cué es un experto en máscaras y su profesión es la actuación. Silvestre observa que “Los dictadores y las madres y la gente pública siempre simulan llevarse bien con los niños y los animalitos. Cué era capaz de acariciar un tiburón, siempre que hubiera testigos” (GCI 353). También se puede juzgar el carácter de los personajes en la reacción de cada uno respecto al abuso de una de las mujeres con las que salen. Después de que Magalena le confiesa a Silvestre que Beba abusa de ella, éste decide consultar con Cué para intervenir. Cué le aconseja que no interceda, y como Silvestre había hecho antes, le recuerda sus propias palabras: “¿Qué somos tú y yo? ¿Jueces de moral o qué carajo? ¿No hablas a cada rato de que la moral es un convenio mutuo impuesto por los socios que tienen la mayoría de las acciones?” (GCI 399). Cué y Silvestre forman un ying-yang y Bachata es una conversación de GCI consigo mismo. El tema de los opuestos es uno de los más destacados en la novela y es

pertinente a varios aspectos dentro y fuera de la obra en sí. William T. Little nota que “este procedimiento laberíntico se basa en una serie de antítesis; a saber, burla y seriedad, superficialidad y profundidad, el mundo del arte y el mundo real, caos y unidad, destrucción y creación, y finalmente comunicación e incompreensión” (642). Por esta razón, hay que contemplar que Silvestre es traicionado por Cué y preguntarnos qué nos comunica el autor, si algo, al dominar los valores que se asocian con este personaje. En nuestra sociedad vemos reflejada la misma inquietud. Vivimos en un mundo en el cual la brecha entre ricos y pobres se agranda cada vez más mientras nuestro voto se ve restringido a uno de dos colores. El problema con una ideología que impulsa lo diferente es que nos olvidamos del hecho que en realidad no lo somos. Aquí me refiero a la manera en que el mensaje de que ser diferente es mejor que ser normal se utiliza para comercializar todo tipo de productos. Favorecer lo diferente es una manera de fomentar lo efímero y crear una dependencia en el consumo. Entonces, el fin, o apocalipsis, es necesario para la continua redefinición de lo nuevo. La obsesión por lo diferente nos ha dejado con la sensación de estar solos y esto trae sus propios monstruos. El enfoque en el individuo no deja espacio para pensar en nada más, lo cual nos lleva a tomar riesgos que no siempre toman en cuenta a los demás. Por lo tanto, a esto le sigue el vivir ahora por qué el mañana no está garantizado. Nuestra manera de pensar y procesar información se asemeja al proceso creación/destrucción también. Es tanta la información que procesamos que hay que estar continuamente desechando lo viejo y aprendiendo lo nuevo.

El juego con la literatura también es un tema que se discute a través de la novela.

“In this sense, *TTT* articulates through codified narrative juegos, the Bustomorfosis

(Bustromorphosis) of reality, in which serious matters are spoken as jokes (Cuervo-Hewitt 191). Apocalipsis, entonces, es el acto o momento en el que se manifiesta cierta verdad. Bishop discute la etimología de la palabra, explicando que Apocalipsis es sinónimo de revelación. De hecho, Siemens utiliza este término para describir el final de la novela, afirmando que la obra muestra “a world poised to receive its death-blow and experience rebirth under Fidel Castro” (302). La fecha en que toma lugar la narración es esencial en la interpretación de la novela ya que se percibe un tono pesimista que no se presta a una comentario positivo del gobierno que está apunto de tomar el poder. Entonces, es en nuestra interpretación del texto que se efectúa la tarea más importante, ya que “el lector se encuentra obligado a considerar su propio papel en el proceso hermenéutico, porque el proceso de interpretar, bajo estas circunstancias, tiene aplicaciones políticas” (Williams 83). Cien años antes y con la misma “tristeza habanera”, Martí aludió al principio del fin en su poema, el cual, como la novela, se despidió de noche y en completo silencio. Se discutirá más adelante cómo es que esta visión apocalíptica es en sí la condición para perpetuar la misma ideología que la impulsa.

III.

LO NEOBARROCO

Sarduy contrasta su definición del neobarroco con la que ofrece Eugenio d'Ors, quien sostiene que “el barroco ‘busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez...’” (cit. en Sarduy 168). Las dos definiciones pueden aplicarse a la novela si se contrastan los fragmentos protagonizados por los personajes principales y aquellos que forman parte del trasfondo. Stephanie Merrim hace la distinción entre la voz de los personajes femeninos y masculinos. De acuerdo con su análisis, “female characters in *Tres tristes tigres* represent the baser plane of sensuality while the males strive for a higher, intellectual plane” (102). Éstos mismos “find an outlet for political and sexual frustration in verbal humor”, mientras que “female characters are denied that outlet and thereby condemned to madness and artificiality [...]” (102). En su libro, *Voices out of Africa*, Cuervo-Hewitt discute este tema en el contexto de la cultura afrocubana. El mito de los Abakuá, el cual inaugura la sección titulada “Seseribo”, relata la historia de Sikán, mujer a quien se le revela un secreto y posteriormente es asesinada por representar una amenaza para la sociedad patriarcal. De hecho, la única que parece entender el lenguaje de los protagonistas es una prostituta de treinta años que se hacía llamar Alicia y que antes había sido maestra. Claro, se enfatiza cómo es que “al revés de las otras, que comenzaban desde allí desde que eran unas niñas [...]”, ella había recurrido a la prostitución por “azares de la historia [...] y de la economía” (GCI 394). Durante el encuentro de Beba y Magalena con Cué y Silvestre, éste último señala varias veces como es que los juegos y las risas les pertenecían a ellos solamente, puesto que “Para ellas, era evidente, resultaba más pus que humor y gracia bajo presión y no tenían dientes para estas risas” (GCI 386).

Entonces, al igual que en la sociedad de los Abakuá, las mujeres no se creen capaces de guardar el secreto: “El juego terminó pero nada más que para nosotros. Para ellas nunca comenzó y solamente lo jugamos Arsenio Cué y yo. Las ninfas miraban con ojos ciegos a la noche dentro de la noche del bar. Women! dijo Arsenio. De no existir habría sido preciso inventar a Dios para que las creara. Era mi voz, en un tono medio serio y medio en broma” (391). No obstante, en el lenguaje de las figuras femeninas, muchas de las cuales no aparecen más de una vez, se aprecia el intento del autor de resaltar el lenguaje libre y genuino. El empleo de los neologismos creados por medio de la condensación cabe dentro de la tendencia neobarroca y los que se utilizan en la novela están derivados de la pronunciación de la variedad del español cubano, como, por ejemplo, “tevasencontlal” (te vas a encontrar). Sin embargo, en los capítulos en los que aparecen Silvestre, Bustrófedon, Códac y Cué, se observan los aspectos del lenguaje que manifiestan los elementos del “festín barroco [...] con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda una ‘edad’ : la *artificialización*” (Sarduy 168). La máscara como concepto implica apariencia y represión dentro de un proceso teatral en el que éstas son desechables y reciclables.

Gerson Mora habla de la “estética de la ruptura” para referirse al papel que desempeña el lenguaje utilizado en la novela dentro del movimiento. Para el crítico, esta técnica va más allá de un simple deseo de cambio y pasa a formar “una máscara que oculta de manera muy particular el deseo de todo texto: atraer” (Mora n. pág.). De acuerdo con Mora, la seducción de *TTT* está basada en su uso del humor y su imitación

de la oralidad. Cuando nivelamos este detalle con el contexto histórico del periodo, vemos por qué, aunque el mismo GCI se empeñe en desmentir cualquier tipo de influencia política, no se puede ignorar que la realidad es otra. Mora comienza discutiendo la importancia que el autor le da a la tradición oral en la obra, argumentando que este acto en sí ya tiene indicios políticos. El uso del lenguaje coloquial se popularizó en Europa y los vanguardistas latinoamericanos se diferenciaron al incorporar su propia realidad social. La introducción de *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún describe el pensamiento vanguardista latinoamericano que Mora denomina como estética rupturista:

Pero Latinoamérica, nebulosa irracional en busca de un destino, sólo podía producir, a través de su grotesco absurdo, todo lo contrario: un género activo, comprometido, anarquista, popular, barroco, vital. Si para el absurdo europeo nada tiene sentido, para el absurdo latinoamericano nada tiene sentido, pero igual hay que pelearlo, lo que significa haberle encontrado un sentido: la rebeldía. (11)

Aquí Dragún describe el mismo género al que pertenece *Tres tristes tigres*. Aunque GCI se haya empeñado en decir que la obra es completamente apolítica, su voluntad de quiebre y su deseo de crear una novela liberada comunica todo lo contrario (Aching 107). Mora comienza discutiendo el uso de la variedad del español cubano en la novela. Vemos como hay un enfoque en parte del autor en elevar este lenguaje al presentarlo como literatura. Stephanie Merrim cita en su artículo una entrevista en la cual el autor hace mención de su propósito al incluir el lenguaje oral en la novela: “uno de mis experimentos...era tratar de elevar este lenguaje básico, convertir este lenguaje oral en un

lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje si tu quieres horizontal, absolutamente hablado, a un plano vertical, a un plano artístico, a un plano literario” (98). El simple hecho de elevar este tipo de lenguaje tiene indicios políticos ligados al movimiento. La profanación del arte con la finalidad de eliminar la distinción entre *high art* y *low art* es uno de los elementos más destacados de la vanguardia. Sin embargo, la literatura como expresión artística presenta varias dificultades para este tipo de tarea. El lenguaje carnavalesco es discutido por Merrim en su artículo “A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres Tristes Tigres*”. La crítica dice que el intento del autor resulta en un discurso dialógico. Aquí solamente estamos tratando los fragmentos que nosotros percibimos como monólogos dentro del texto en el que se utiliza la variedad del español cubano. Merrim advierte que “in his words coexist two voices: the voice or *skaz* of the character, and the voice of the author which tries to reproduce the characters voice [...]” (99). En el intento por reproducir el lenguaje de otra persona, GCI crea lo que Merrim llama “double-edged *skaz*”, ya que “the prime feature of the dialogical word is that it is *never equal to itself*. Each type of carnival discourse stands in a different relationship to the ‘other’ word hidden inside it” (97). Se discuten en su ensayo dos procesos, estilización y parodia. Estilización se refiere a la exageración del estilo de otra persona mientras que parodia implica un choque entre el lenguaje de la misma persona y cómo y con qué intención lo utiliza el autor. Un ejemplo de estilización es el monólogo de Magdalena Cruz, ya que éste parece reflejar correctamente la variedad del español utilizado en Cuba. Por otro lado, el discurso del presentador en el prólogo se inclina más a parodia porque representa un lenguaje estereotipado que además resalta las complicaciones de la traducción. “The greatest distortion takes place in the translation of

Cuban reality into language, for the announcer filters Cuba not only through rhetoric but also through stereotypes, the result being a version of Cuba whose only reality is found in the glossy blurbs of travel brochures” (Merrim 98). Entonces, si el cubismo crea la ilusión de perspectiva al crear sobre un lienzo una imagen que aparenta ser multi-dimensional, GCI crea la ilusión de haber capturado la “voz humana al vuelo” al “ficcionalizar la oralidad mediante la escritura” (Mignolo cit. en Mora). El intento de validar este lenguaje pretende revelarse en contra de las normas de la escritura misma, resultando en una “ruptura con la tradición escritural que 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” (Mora n. pág.).

En su libro, Williams resume la teoría de Scott Lash en cuanto a la existencia de dos tipos de postmodernismo. De acuerdo con Williams, en Latinoamérica predomina el postmodernismo que “promueve los valores de la sociedad de consumo dentro de la clase obrera” sobre el postmodernismo que fomenta una identidad colectiva (71).

Independientemente de las intenciones del autor, se puede percibir este tipo de postmodernismo en *Tres tristes tigres*. Ahora, teniendo en cuenta la relación del autor con el régimen comunista anterior a sus desacuerdos, es difícil creer que GCI quisiera promover este tipo de ideología. Dicho esto, me parece importante discutir cómo es que se divisan las cualidades de la postmodernidad que describe Lash. Para esto hay que considerar otra estrategia del neobarroco que prevalece en la novela--el juego ingenioso con la relación entre significante y significado. Basándonos en la teoría de Ferdinand de Saussure, vemos cómo es que la relación entre lo que se representa (significado) y la palabra que se utiliza para simbolizarlo (significante) figura en sí una formalidad, algo

que se ha establecido anterior al sujeto. De aquí la rebeldía en contra del significante, el cual GCI busca liberar al inducir la interpretación. Luego de parodiar el proceso de la escritura vanguardista se menciona a Bustrófedon y su intento de escribir un libro utilizando solamente tres palabras. A esto agregan que ya se ha adelantado el artista Chano Pozo al escribir la letra de una guaracha utilizando únicamente la palabra “blen”. En este caso, se habla de una completa ruptura entre significante y significado que exhibe una “distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo ‘desperdicio’ veremos que no por azar es erótico” (Sarduy 170). Este “desperdicio” se equipara a la “epidemia de sobreproducción” que discute Marx en referencia al capitalismo. Slavoj Žižek le llama a este “desperdicio erótico” “surplus-enjoyment”. La descripción del propósito de este exceso dentro del sistema se puede aplicar al rol del lenguaje en la obra:

The ‘normal’ state of capitalism is the permanent revolutionizing of its own conditions of existence: from the very beginning capitalism ‘putrifies’, it is branded by a crippling contradiction, discord, by an immanent want of balance: that is exactly why it changes, develops incessantly—inconstant development is the only way for it to resolve again and again, come to terms with, its own fundamental, constitutive imbalance, ‘contradiction’. Far from constricting, its limit is thus the very impetus of its development. Herein lies the paradox proper to capitalism, its last resort: capitalism is able to transform its limit, its very impotence, in source of its power—the more it ‘putrefies’, the more its immanent

contradiction is aggravated, the more it must revolutionize itself to survive. (52)

De igual forma, el significante representa un límite para el significado. Al separar a estos dos se induce la interpretación del lector. Sin embargo, hay que observar que este proceso funciona al revés, ya que el artista impone el significante y el lector decide el significado. La canción de Chano Pozo que se menciona en la narración es un buen ejemplo de cómo funciona este proceso. Un ejemplo contemporáneo de esta estética rupturista sería la banda islandesa Sigur Rós quienes utilizan el *vönlenska* en muchas de sus canciones. Éste no es un verdadero idioma y consiste de sílabas sin sentido. Algunas canciones repiten las mismas sílabas y la pronunciación de éstas sigue el ritmo de la música. El empeño al utilizar esta forma de expresión es que la audiencia cree su propio significado, razón por la cual el libreto que se acostumbra en el álbum con la letra de las canciones está completamente en blanco. No obstante, la música tiene todo que ver con la interpretación que le da el lector y en una obra literaria sería difícil reproducir esta técnica con el mismo éxito.

Tres tristes tigres refleja el caos de un sistema que ha creado una dependencia en la destrucción para sobrevivir. La destrucción fomenta la producción de otro producto, formando un ciclo que recicla las mismas ideas agregando pequeños detalles para aparentar ser algo diferente. Por consiguiente, es sólo con el paso del tiempo que se empieza a notar que las modas son las mismas y que como en el lenguaje de la novela, lo único que cambia es la forma de expresión, como se puede apreciar en la conversación de Cué cuando éste repite, “hacer el amor hacer el amor hacer el amor acere lamor, acere lamor, acere la, acere.” (GCI 325). La repetición dentro de la novela es excesiva y

evidente incluso en el título, el cual hace uso de la repetición para causar un efecto que Sarduy explica más a fondo: “bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio de divertimento fonético que son su propio fin. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir barroca” (279). La distancia entre los dos es también una estrategia para acercarse al objetivo de liberar el lenguaje. La noción del lenguaje como algo destructivo y al mismo tiempo creativo también cabe dentro de la tendencia neobarroca. Como ya hemos visto, el carnaval es símbolo de contradicción. La parodia, o burla en la obra de GCI se ejecuta por medio del lenguaje y la profanación de éste: “Through parody, like is turned on like as style destroys – or exorcises style” (Merrim 110). Vicente Cabrera trata este tema en su artículo “La destrucción de la creación de *Tres tristes tigres*”. En su trabajo habla del proceso creativo y destructivo de la invención, refiriéndose a la historia que cuenta Aurelita acerca de lo que estaban haciendo ella y su amiga debajo del camión. Con tal de ocultar lo que *en realidad* estaban haciendo, Aurelita pone el enfoque en lo que estaba haciendo la hija de Ciana con su novio cuando ésta no estaba. A través de la invención, Aurelita destruye la realidad y crea una nueva, hasta el punto que “no sabía ya qué cosa era verdad y qué cosa era mentira” (GCI 24). Otro ejemplo similar son los once episodios de la mujer que consulta con su psiquiatra, con quien comparte sueños y experiencias que al comienzo son un poco cómicas pero que van agravándose a medida que progresa la novela. Primero detalla su encuentro con una amiga de la niñez quien ahora trabaja en la casa de su novio. La mujer evade la situación y decide no saludar a la que antes había sido su amiga. Seguidamente, comparte la historia de la violación de su amiga por su padre adoptivo. Ya en el último

monólogo, confiesa que no está segura de los hechos: “Lo cierto es, doctor, que ya no sé si me pasó a mí o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma. Aunque estoy segura que no lo inventé. Sin embargo, hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita” (447). De nuevo, nos quedamos con la sensación de tener piezas de más en el rompecabezas, como en el relato de “Los visitantes”. Esta sección es protagonizada por los Campbells, una pareja de estadounidenses que están de visita en La Habana. Primero narra el Sr. Campbell, dando su versión de los hechos que se desarrollaron durante su estancia. En corto, la pareja llega al puerto por la tarde, compran algunos recuerdos, entre ellos un bastón. Esa noche visitan Tropicana y el narrador alude al momento (principio del libro) en que su nombre es mencionado por el anunciador. Éste último lo introduce como el propietario de la compañía “Campbell Soup”, añadiendo que se le conoce como un “playboy internacional”. El Sr. Campbell narra con un tono sarcástico y despectivo, irritado por las reacciones de su esposa, a quien “*todo* le parecía encantador” (173). Seguidamente, la Sra. Campbell relata los sucesos desde su punto de vista, señalando los errores de traducción y de gramática en la historia de su esposo. Su versión sigue la misma línea de la narración pero contradice varios de los aspectos como el estado del clima y la calidad del entretenimiento. Al narrar se defiende de las quejas de su esposo, declarando como es que en realidad le encantaba ser confundido por los millonarios Campbell’s y cómo es que aún insiste que son sus parientes. De nuevo, se presentan múltiples dimensiones de una sola historia. La ciclicidad que exhibe el lenguaje es la misma que caracteriza la estructura, fabricando el efecto que Mario Trejo describe más a fondo:

La excesiva ornamentación verbal de la novela es al mismo tiempo su propio alimento, un infinito mordiendo la cola... porque *Tres tristes tigres* es una novela que eternamente comienza, un retrato poliédrico a partir de una palabra que engendra a una palabra que engendra a una palabra. (cit. en Little 642)

Lo carnavalesco es un concepto que va de la mano con la ciclicidad. La festividad misma se repite e implica un largo periodo de represión seguido por una corta fase de completo destape. Los opuestos que caracterizan lo carnavalesco son como imanes cuyos polos se atraen sin poder sostener cierta distancia entre los dos. Puede que ésta consideración de la tradición carnavalesca es de culpar por la censura de la novela. Si volvemos a tratar el final de la obra, se puede divisar la nostalgia que implica el final de esta festividad puesto que le sigue un largo periodo de moderación y este lapso representa el gobierno de Castro para el autor.

La novela se caracteriza por el humor que predomina de principio a fin. A diferencia del típico empleo literario del ingenio como *comic relief*, en *Tres tristes tigres* a menudo se interrumpe el gracejo de los chistes para recordarnos de la seriedad del tema:

El humor en *Tres tristes tigres*, no obstante, no se detiene en la mera confirmación de la risa, el proceso continua 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 este es 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. (Mora n. pág.)

En la página que se imprime al revés para que Bustrófedon la pueda ver desde el otro lado del espejo, Códac hace la siguiente comparación: “¿Una broma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de B? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma?” (GCI 264). El juego con el lenguaje también se podría interpretar como una broma dentro de una broma, ya que en la novela el lenguaje neobarroco desempeña un papel sumamente importante dentro de la literatura carnavalesca. En esencia, lo que se representa en la novela es un discurso que confunde nuestra idea de la realidad. Este es un lenguaje que se contradice, que se repite, que miente al pretender liberar algo que ya es libre. Al defender la oralidad y la cultura del carnaval el autor crea la percepción de ser liberal. Sin embargo, veremos cómo estudios recientes presentan otra versión acerca de la ideología que sostienen las festividades que representa el autor con tanta nostalgia.

IV.

TRES TRISTES TIGRES Y LA POLÍTICA DE LA POSTMODERNIDAD

Partiendo de este tema, es importante notar la influencia teórica en la novela y en el movimiento al que pertenece. La vanguardia desató una corriente revolucionaria que buscaba redefinir el arte. La visión de esta escuela es sintomática, puesto que buscaba eliminar la distancia entre el arte y la vida diaria con el propósito de impulsar el cambio.

In bourgeois society, art has a contradictory role: it projects the image of a better order and to that extent protests against the bad order that prevails. But by realizing the image of a better order in fiction, which is semblance (Schein) only, it relieves the existing society of the pressure of those forces that make for change. (Bürger 50)

Siguiendo la teoría de Mora, GCI pertenece a una generación que ya había sido testigo del fracaso de las vanguardias europeas. La novela es singular en su doble sentido y propósito. Por un lado, presenta una crítica del movimiento y del lenguaje al llevar al extremo técnicas como el azar y los juegos entre significante y significado. En este sentido, la novela exhibe lo que Peter Sloterdijk denomina *kynicism*: “Kynicism represents the popular, plebeian rejection of the official culture by means of irony and sarcasm: the classical kynical procedure is to confront the pathetic phrases of the ruling official ideology—its solemn, grave tonality—with everyday banality and to hold them up to ridicule[...]” (Žižek 29). Un ejemplo de esta noción son las parodias de Bustrófedon, quien se supone escribió seis relatos pertinentes a la muerte de Trotsky desde la perspectiva de los escritores José Martí, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. En ellos se puede observar su diferente estilo

de escribir. Por ejemplo, el relato de Lydia Cabrera resalta por el uso frecuente de palabras en lucumí, tanto que hay un glosario al final de un cuento que ocupa solamente dos páginas. En la narración de Guillén no podía faltar un coro que rompe en canto al ritmo de “Sensemayá”. Por último, la versión de Carpentier es la más extensa y se caracteriza por su vocabulario, el uso de francés e italiano y también por ser bastante descriptiva. Entonces, “[l]o 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” (Mora n. pág.). Estas narraciones son un ejemplo de la importancia que se le otorga a la perspectiva. En este sentido, lo que se protesta es la validez de cada una de éstas, lo que pasa a reflejar nuestro enfoque en el individuo. Para llegar a nuestra propia conclusión respecto a que tipo de postmodernidad representa esta tendencia, quizás sea conveniente discutir un ejemplo contemporáneo que se basa en el mismo principio pero cuya finalidad es diferente. Con la ayuda de la internet se han efectuado proyectos como Photosynth, un programa que toma las fotografías que cientos de personas han tomado de un solo lugar y las une para crear un solo plano en tercera dimensión. Este esquema refleja como se puede llegar a apreciar algo mejor a través de múltiples puntos de vista, poniendo el enfoque en lo colectivo y no en lo individual.

A la vez, el elemento seductor de la novela es justamente el uso del lenguaje que critica. La teoría de Žižek describe la ideología tras la estética rupturista: “Cynicism is the answer of the ruling culture to this kynical subversion: it recognizes, it takes into account, the particular interest behind the ideological universality, the distance between

the ideological mask and the reality, but it still finds reasons to retain the mask” (Žižek 29). Esta cualidad es una navaja de dos filos que exalta “la paradoja que estructura los flujos de esta obra tan particular, paradoja en la que se refleja y apoya, no tan solo el carácter humorístico que se encuentra siempre en la ofensiva del texto, sino también su carácter inatrapable, seductor” (Mora n. pág.). Para resumir, *Tres tristes tigres* muestra “kynicism” al querer protestar en contra de un movimiento. Al momento de utilizar las técnicas de este movimiento para criticarlo se subvierte el principio revolucionario. En lo que cabe, la estética rupturista es la ideología que sigue influyendo el arte hoy en día y cuya contradicción predomina en muchos movimientos contemporáneos. Este asunto representa el debate más importante en respecto a la obra y al movimiento al que pertenece. ¿Cuál es la finalidad de retener la máscara rupturista? Existe una razón o es el cinismo otra máscara que intenta ocultar el hecho de que buscar otra manera simplemente no es conveniente.

El hecho de que GCI defendió su novela como una creación puramente estética es parte de una estrategia que busca protegerse de la interpretación. Durante la vanguardia, el proceso creativo pasa a formar un componente de la máquina que intenta combatir. Cada vez que se inventaba una manera nueva de causar shock había que superarla inventando algo que causara aún más asombro. Esta preocupación se conceptualiza en el personaje Códac, quien “renders Estrella as spectacle (‘a representational system’); as a photographer of the nightclub world, he is employed by an entertainment industry (‘a network of material practices’) that depends, for its survival, on its capacity to produce and distribute spectacles” (Aching 112). Por lo mismo, el artista se ve forzado a estar en busca de lo más nuevo, lo cual, a su vez, a difundido el interés en el otro. La tecnología y

la globalización nos han permitido explorar culturas y lugares desconocidos. Esto, claro, tiene efectos positivos al igual que negativos. Por un lado, el conocimiento de otras razas nos da perspectiva en relación a nuestras diferencias y similitudes. Desafortunadamente, nuestra fascinación por el otro no siempre retribuye a ambos grupos de igual forma.

Partiendo de la cita de Gerard Aching, me interesa relacionar esta noción con lo que dice Harvey acerca de la manipulación del mercado masivo. Para esto es conveniente relacionar teorías filosóficas que se relacionan con la ideología tras este movimiento artístico. El siglo XX trae consigo una plétora de estudios culturales que difunden el uso del lenguaje popular: “the discourse on *raza* [...] arrived through the relatively new social sciences of ethnology and cultural anthropology, as well as from the quest for innocence in native others by certain members of the European and Latin American avant-gardes” (102). Hasta entonces existían relatos de personajes marginados pero siempre escritos en un registro formal, dejando a los lingüistas sin más pistas que glosas, lápidas y otros documentos para estudiar el registro coloquial. Artistas como Lydia Cabrera y Carpentier regresan a Cuba al descubrir en Francia que la inspiración que buscaban estaba en casa. Las nociones de identidad y perspectiva en parte están ligadas al psicoanálisis en base a la necesidad del otro para definir nuestra propia existencia. En cuanto a la perspectiva, se relaciona la idea de una buena formación con el nivel de exposición a diferentes culturas e ideas. En su búsqueda de identidad, detallada en el ensayo *De lo real maravilloso americano* de Carpentier, vemos cómo la riqueza cultural latinoamericana ha pasado a formar el hincapié de los vanguardistas latinoamericanos y la manera por la cual se han diferenciado de los europeos. En su ensayo, el autor se

distingue de los surrealistas al escribir sobre un concepto puramente latinoamericano-- lo real maravilloso:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad. (114)

Como se puede observar, la definición de lo real maravilloso americano viene a resultar de una comparación socio-cultural entre Latinoamérica y los países que visita el autor. Conceptos como éste y el realismo mágico están basados en la noción de que la realidad muchas veces supera la ficción. En efecto, la historia de Haití permea las páginas de *El reino de este mundo*, los horrores de las dictaduras probaron difíciles de superar para Gabriel García Márquez al escribir *El otoño del patriarca*, y que es *Pedro Páramo* sino un recuento “ficcionalizado” de la guerra cristera que el mismo Juan Rulfo atestiguó. Aunque *Tres tristes tigres* no tiene aspectos del realismo mágico, sí pertenece a este mundo en el cual la realidad y la ficción son uno mismo, y “[a]l contrario de Rabelais, Swift y Carroll que hacen hincapié en la separación absoluta de la realidad y la ficción para aumentar la intención satírica [...] la creación novelística y el mundo recreado son una unidad inseparable en esta novela cubana” (Little 636). Este mundo es una amalgama del folclore, la política y la historia latinoamericana, un espacio que constituye la plataforma perfecta para la sátira, la cual engloba la misma dicotomía de realidad/ficción.

Frases y palabras como “rescuing” (Cuervo-Hewitt 126) y “quest for innocence in native others” (Aching 102) predominan en los estudios de *Tres tristes tigres* y otras

obras con una clara influencia afrocubana. El empleo de un vocabulario que busca romantizar la novedad de estos estudios y aplicaciones exhibe otra característica del movimiento--“[...] el aspecto más liberador y por lo tanto atrayente del pensamiento posmoderno: su preocupación por la «otredad»” (Harvey 65). Esto se relaciona con la obsesión por lo diferente, por la ruptura. En una pequeña digresión me interesa invocar la teoría de Bürger y relacionarla con otro concepto. En el campo de la filosofía se utiliza el término “materialidad de la ideología” para describir las presentes prácticas de consumo impulsadas por nuevas ideologías. Esta noción evoca algo similar a lo que ya se ha discutido en referencia a la estética rupturista con la finalidad de atracción. Žižek utiliza frecuentemente a Starbucks como ejemplo de su teoría. El filósofo explica que hasta que surgieron ciertas ideologías estábamos conscientes de ser consumidores. Hasta este punto había que donar nuestro tiempo o participar en alguna actividad que atribuyera a determinada causa para satisfacer nuestro deseo de cambio. Sin embargo, al fusionar el consumo con principios de solidaridad se elimina esta necesidad. En corto, al comprar un producto, el consumidor se beneficia de dos maneras. Primero, obtiene cierta satisfacción de haber ayudado X causa. Seguidamente, se adquiere aceptación social al formar parte de un movimiento que ha popularizado dichas prácticas, lo cual ha resultado de la comercialización del arte. Se podría concluir, entonces, que la ideología que describe Žižek se puede relacionar con la de Bürger. Para elaborar, ambas tienen como propósito protestar en contra del orden establecido al unir el fin con el principio creando un ciclo interdependiente. En lo que concierne al arte, los vanguardistas intentan unir el arte y forma de vida para lograr efectuar el cambio que no se realiza al estar estos dos separados. Al crear la ilusión de que esto en realidad es posible, se ha agravado la

situación. Žižek habla de la unión del consumo y la caridad para eliminar la pobreza. Ahora las corporaciones forjan la ilusión de que esto es posible al unir ambos conceptos lo cual es completamente contradictorio. En otras palabras, el arte es el resultado de la forma de vida, tal como estos nuevos proyectos de caridad son el resultado del consumo. Estas teorías tienen intereses encontrados pero también coinciden de otra manera. En referencia a el nuevo enfoque en estudios de raza, se puede notar la manera en que se fabrica la convicción de una disposición desinteresada (o tácticamente banal en el caso de GCI) para justificar la apropiación cultural. Para elaborar, se puede aludir a la manera en que se discuten las obras de Lydia Cabrera en el libro de Cuervo-Hewitt, *Voices out of Africa* : “It can be argued then that Cabrera’s writing is a codified act of rescuing, through writing, the voice/body of the (m)other: a cultural and historical past revived through the writing of the stories of childhood, the stories Cabrera heard from the people that ‘were so nice,’ like her Tata Tula [...]” (126). En el propósito de “elevar” el lenguaje que se utiliza en la novela se percibe el objetivo de GCI de validar su propia creación. Declaración contradictoria ya que en otras entrevistas defiende que “la novela es un chiste de casi quinientas páginas” (traducción cit. en Aching 106).

Otra manera en la que estas teorías se superponen es en la presunta eliminación de la distancia entre arte y forma de vida. Para ilustrar, Cuervo-Hewitt discute cómo es que

Cabrera’s appropriation and imaginary reconstruction of African and Afro-Cuban myths and legends in *Cuentos negros de Cuba* are not very different from Abiola Irele’s description of *Negritude*: ‘the whole movement is expressed through a western mould which absorbs African

realities. In short, *Negritude*... although African in content, is western in its formal expression'. (131)

Existe la misma contradicción en la obra de GCI. El actor busca elevar el lenguaje hablado por medio de una forma de expresión que es formal. A diferencia de esta obra, en *Tres tristes tigres* se aprecia la jerga cubana pero hay que recordar que este lenguaje sigue siendo la expresión del autor. Una de las características más sobresalientes en este empeño es el enfoque en la oralidad, comparable con el “flujo de conciencia” que intentan reproducir autores como Miguel Ángel Asturias en *El señor presidente*. La oralidad en la novela simula haber eliminado la distancia entre arte y realidad. A esto se refiere Mora cuando critica esta técnica, explicando que “[l]o 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 naturalidad”. El constante recordatorio de la traición de la traducción y por extensión de la escritura demuestra que GCI reconoce (aunque cínicamente) las carencias y fallas de la empresa vanguardista.

El lenguaje de la obra también fue una manera de (re)definir los valores culturales que en este momento histórico estaban debatiéndose en Cuba. Mora explica cómo es que el empleo del lenguaje popular es un elemento importante que se utiliza para “establecer un contraste entre la distensión de lo popular y la rigidez de las formas escritas”, agregando que “los personajes se desenvuelven en esta atmosfera en donde lo rígido, lo formal, sólo aparecen para ser objeto de las burlas”. Lo rígido en este aspecto no solo se refiere a la escritura sino también a la manera en que el régimen comunista se desarrolló tras la revolución. Aching explica que en la novela se detecta una “implicit

critique of the regime's militaristic approach to culture" (107). Esta crítica se forma por medio de los personajes, la estructura y el lenguaje, de manera que todos estos subrayan la importancia de lo libre. En especial, se observa esto en la manera que se idealizan las vidas bohemias de Códac, Cué, Silvestre y Eribó.

Sin duda, fue del pesimismo que experimentó el autor con el régimen comunista que surgió *Tres tristes tigres*, puesto que en la novela se aprecia otro concepto filosófico ligado con la postmodernidad. En la novela se presentan múltiples versiones de una misma historia. En su análisis de la teoría de Žižek, George García llega a la siguiente conclusión: "Žižek's position presupposes, therefore, the possibility of something beyond ideology. Against the 'postmodern' solution which sustains that the only non-ideological position is renouncing to the idea of an extra-ideological reality, and defends that only a plurality of discursive universes and symbolic fictions exist- a clearly ideological solution" (n. pág.). García explica que el pensamiento postmoderno ha renunciado a la posibilidad de una realidad fuera de la ideología. Al contrario, los postmodernistas defienden que esto no es posible y por lo tanto únicamente coexisten una multitud de discursos. Para García, esta conclusión en sí está influida por la ideología. *Tres tristes tigres* representa la ideología postmoderna puesto que se representan múltiples perspectivas, discursos e historias de un solo tema a través de la novela. La historia de los Campbell's es un ejemplo de cómo confluyen las diferentes perspectivas de los personajes, pero nos quedamos sin saber cuál es la historia oficial. La incorporación del arte visual en la novela también evidencia la actitud de todo vale. Incluso aparece un dibujo de un hexágono en el apartado titulado "Rompecabezas". Es Silvestre el que dice que un hexágono es un cubo que ha perdido su tercera dimensión (217). Otro ejemplo de

cómo se manifiesta esta ideología se encuentra en la sección titulada “Confesiones de un comedor de gofio cubano” en la que se presenta una lista de conclusiones “sobre el opio”:

Cita del Monje de los Seis Dedos [...]:

«El opio es la religión de los chinos»

De Marx [...]:

«El trabajo es el opio de los pueblos»

De Gregory La Cavia:

«El cine es el opio de los espectadores»

De Silvestre Servidor [...]:

«El opio es el cine de los ciegos» (322)

Estas conclusiones presentan diferentes discursos del mismo concepto con el propósito de otorgarles cierta validez a todos. Posteriormente, se hace mención de las múltiples lecturas de “El Extraño Caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde [sic]”, a lo que Cué responde “no creo que ninguna de las interpretaciones—mágicas o psicoanalíticas o racionalistas—desvele el único misterio [...]” (GCI 322). En sus palabras se deduce cierto escepticismo que ha llegado a ser sinónimo de la postmodernidad. Esta ansiedad tiene raíces en la presunta muerte de lo absoluto. Como en la novela, vivimos en un mundo donde todo es relativo y todo es una contradicción.

Para resumir, si comparamos la teoría de Bürger sobre la vanguardia con la de Žižek en referencia a la ideología que alimenta el sistema capitalista en la actualidad, vemos como es que en ambos planos existe la misma deficiencia. En primer lugar, “the culture industry has brought about the false elimination of the distance between art and life, and this also allows one to recognize the contradictoriness of the avant-gardiste

undertaking” (Bürger 50). La ideología tras las compañías como Starbucks y TOMS pretenden combatir la misma distancia para obtener la fidelidad de los consumidores. Hasta cierto punto alivia el problema pero crea una dependencia en el consumo para lograrlo. Desafortunadamente, en nuestra sociedad se ha vuelto más y más aceptable contestar “¿es mejor que nada, no?” La ideología es una fuente de poder en nuestra sociedad que tiene la capacidad de cambiar premisas. Se promueve lo diferente, pero se nos presenta una receta preconcebida de lo que es considerado diferente. En el ámbito teórico, se puede llegar a la misma conclusión en base a la cultura de lo carnavalesco, lo cual se discutirá en seguida.

V.

LO CARNAVALESCO

La noción del síntoma es también pertinente a la cultura del carnaval. La importancia de los estudios psicoanalíticos son relevantes y esenciales para nuestro entendimiento de la novela y la tradición de la risa. Los elementos del carnaval son sintomáticos puesto que exponen el deseo de un orden opuesto a lo establecido. Los deseos de cambio se satisfacen por el mismo síntoma, en este caso el carnaval.

Sometimes, Žižek talks about dis-identification in terms of the ‘inherent transgressions’ a political regime must allow its citizens, if it is to command their assent. Žižek here agrees with Michel Foucault’s famous insight that political regimes can never succeed by being solely repressive, or only ‘saying no’. They must also tacitly ‘say Yes’ to avenues and activities- such as humour, intoxicants, prostitution, clubs, bars, holidays and carnivals, sporting events and wars—wherein subjects are able to ‘let off steam’ and enjoy activities that are usually ‘off limits’, or not tolerated in public life. Žižek’s Lacanian word for the type of libidinal investment at stake in these inherent transgressions that sustain our ideological dis-identification is ‘enjoyment’. As we will see below, enjoyment – and ‘subjects’ beliefs about it – are decisive in Žižek’s descriptive account of how regimes keep our lasting consent. (Sharpe 46)

De hecho, el filósofo eslovaco tituló uno de sus libros, *Enjoy your symptom!*, en referencia a esta noción. Si situamos esta teoría en el mismo plano que las previamente discutidas vemos el mismo vínculo entre síntoma y vida que no da paso al cambio. En la

novela, por ejemplo, vemos cómo el hecho de que los personajes disfrutaran de su síntoma presenta favorablemente al régimen de Batista. En este sentido, podríamos agregar a la lista de confesiones que el carnaval es el opio de los pueblos. Ahora, hay dos conceptos fundamentales de la obra: la carnavalización y la artificialización. Ya se ha tratado la artificialización en base a los estudios de Sarduy y el neobarroco. La carnavalización es otro concepto que se discute frecuentemente en los estudios de la novela. Si se analizan las propiedades de la literatura carnavalesca como lo son la vida al revés, el contacto libre, las desavenencias, la profanación y la sátira, se pueden encontrar ejemplos de todos estos dentro del texto. Ambos términos son equiparables al concepto del enmascaramiento, el cual, a su vez, ha sido utilizado como un término para indicar un encubrimiento, o en el caso de *Tres tristes tigres*, el “‘unveiling,’ not only of some divine plan for the cosmos but also of the hidden sins of a generation” lo cuales “lived in a country created largely for the tourist trade, an artificial paradise whose superficial glamor was about to be exposed (Siemens 302-303). Hay que tener en mente el doble sentido de todo en la novela, por lo mismo, el mundo que se expone puede llegar a ser percibido como necesario para efectuar el cambio.

Lewis Carroll tuvo una clara influencia en las imágenes opuestas que se presentan a través de la obra. El uso de los espejismos en *Tres tristes tigres* destaca las contradicciones que predominan en el carnaval. GCI hace uso de los espejismos para presentar imágenes opuestas que abundan en la novela y forman parte del pensamiento carnavalesco. Por ejemplo, cuando se introduce a Irenita y a La Estrella, se presentan imágenes polarizadas de sus descripciones físicas. La misma noche, Códac conoce a Irene, a quien describe como una “rubita chiquitica,” y la compara con Marilyn Monroe

(GCI 62). También ve a La Estrella por primera vez y la describe como una “mulata enorme”. Cabe mencionar que en la descripción de su encuentro con Irene se enfatiza la obscuridad que los rodea mientras a La Estrella la describe como “una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva” (64). Podemos apreciar a través de la obra una inclinación al contraste de imágenes, en especial las acentuadas por la luz y la obscuridad puesto que Códac (como Carroll) es fotógrafo. De igual importancia es que la novela tome lugar en la noche, elemento que reafirma la idea de que la obra es el negativo de Cuba bajo Batista. Teniendo en mente la rutina de los protagonistas vemos como es que a pesar de no trabajar durante el día, su pasatiempo nocturno constituye un acto revolucionario. Sus borracheras resultan en conversaciones más profundas que las que se podrían enunciar de día. La noche, el alcohol y el relajo pasan a formar una sombra protectora bajo la cual se puede hablar de cualquier tema sin ser juzgados (salvo, claro está, por el lector e interprete por excelencia). Vistas bajo esta luz, las actividades de los protagonistas pasan de la superficialidad a la profundidad. Al estudiar las palabras de este grupo de amigos que se la pasan “siempre contando chismes y haciendo chismes y siempre y también filosofando o estetizando o moralizando, siempre [...]” (GCI 297) se vuelve aparente que su intención era justamente dar la impresión de ser superficiales: “[...] la cuestión era hacer ver como que no trabajábamos porque en La Habana, Cuba, esa es la única manera de ser gente bien, que es lo que Cué y yo querríamos haber sido, queríamos ser, tratábamos de ser --y siempre teníamos tiempo para hablar del tiempo--”. En la obra, los lugares de encuentro se formalizan en ambientes nocturnos, de los cuales habla Bajtín que en este caso son los bares frecuentados por el grupo de amigos. A lo largo de la novela todo es ocio y no es casualidad que todos los protagonistas tienen

oficios artísticos. Merrim hace la misma observación acerca de la profesión de los personajes, comentando que

each tiger chooses a particular art upon which to base his private *mundo al inverso* [sic], a Gateway to the absolute, and each field has its own jargon. Eribó speaks the language of music (in “Seribó), Silvestre the language of the movies, Códac of photography and Cué, whose conversation is a weave of quotations, of the theatre. (103)

La cosificación de los personajes por medio de sus nombres también es parte del juego lingüístico en la novela. Es también por esta razón que el personaje de Bustrófedon desempeña un rol puramente lingüístico.

Las voces de estos personajes son una extensión del autor y es a través de ellos que nos podemos acercar a su propósito. En particular, la siguiente cita es de interés porque representa el ambiente carnavalesco. En ella, Códac hace mención del “chowsito” para después interrumpir la narración diciendo,

---y ahora tengo que explicar qué es el chowsito. El chowsito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra[...]se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo mundo estaba ya trabajando hace rato [...] todo el mundo menos este mundo de gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, es este mundo de los hombres rana de la noche. (GCI 64)

El chowsito es comparable con el teatro, de manera que consiste de un acto cíclico que conlleva alguna forma de espectáculo. Aunque este tipo de entretenimiento es percibido

como artificial, también es posible apreciar que el carnaval en sí es un espacio que se presta a la discusión de las circunstancias que lo engendraron:

Pero ¿no es acaso ese mismo orden, la misma ideología imperante, la que permite la expresión de esa pulsión, de tal manera que el desborde venga a constituirse en la válvula de escape que asegura la depuración, la exudación de los sentimientos, de los humores contenidos y, en consecuencia, la continuidad de los principios articuladores del mundo? Visto así, el carnaval devendría en expresión concreta de la alienación. (Medalla 178)

Tan pronto como resulta convincente que estas prácticas culturales sean benéficas, el argumento de Bürger pone en juicio su efectividad. Como abogado del diablo, hay que tener en cuenta que aún más importante que la performance, es llevar a cabo las enseñanzas de tal. Las últimas páginas del libro describen la alienación a la que se refiere Tania Medalla. Silvestre llega a su residencia pensando en la traición de su mejor amigo, enfatizando el silencio que lo rodea. Una de las bifurcaciones que nace de lo carnavalesco es el tiempo, asunto que obsesiona a Cué, quien está siempre quejándose de cómo todo pasa a ser víctima de la temporalidad: “¿A qué tanto odiar a Hitler? La mayor parte de las gentes que mató estarían muertas ahora. Hay que hacer una campaña, en la ONU, dondequiera, para declarar genocida al tiempo” (GCI 326). En su artículo “El carnaval y los vencidos: trayectoria de una posibilidad”, Medalla analiza la importancia del tiempo dentro del carnaval. De hecho, su investigación hace mención de la destrucción de relojes durante la revolución francesa y la implementación subsecuente de un nuevo calendario. Medalla trata dos puntos pertinentes al tiempo. Primero, nos recuerda que el carnaval es

una quimera a corto plazo que presupone meses de represión. A la vez, el carnaval es un fenómeno atemporal, su expresión podrá parecer diferente pero los principios siguen siendo los mismos independientemente de culturas y tiempo. Por lo mismo, ésta es también una práctica que simbólicamente “‘abrevia’ la distancia entre el pasado y el presente, no a través de un diálogo entre las generaciones actuales y precedentes; pues no es éste un ejercicio de empatía, sino una transposición: ambas son una sola” (183).

Medalla defiende esta práctica cultural como una carpa cuya cortina esconde la receta de la utopía. Para ella, la exposición reiterada a un ideal sostiene la posibilidad de cambio, siempre y cuando “‘esa ‘preservación’ este dialécticamente ligada al momento destructor” (Michael Löwy cit en Medalla 186). Visto desde el punto de Bürger y Žižek, éstos apuntarían al hecho de que a) hay que comprar un boleto para ver tras las cortinas, lo cual tiene otras implicaciones; y b) si esta carpa está de paso una o dos veces por año ésto sería suficiente para mitigar la raíz de nuestro interés en las posibilidades que cobija.

Cuba y La Estrella

Al abordar el tema de las bromas, es importante discutir brevemente los puntos más destacados en referencia a este tema. Primero, Aching resume cómo es que una broma requiere de tres personas: el originador, el objeto de la broma y el testigo. Como lectores, participamos en este proceso siendo testigos de bromas que buscan exponer/defender ciertas nociones. De acuerdo con Cuervo Hewitt, la manera en que se manifiestan estas ideas tiene que ver con la influencia de los Ñañigos en Cuba: “In *TTT*, like in the Afro Cuban *Chambuto*, knowledge and truth are revealed by way of inversions that intimate the other side of the mirror: a nocturnal, codified, self-referential order of reading directed inward, to the Caribbean” (Cuervo Hewitt 184). *Chambuto* es una

especie de espejo mágico, revelador de secretos y verdades. El concepto del espejo es la base principal en la que se plantea la dicotomía realidad-ficción. Todo acercamiento a un tema serio se cubre con una capa de humor. “¿Te ríes? Es el signo de Cuba. Aquí siempre tiene uno que dar a las verdades un aire de boutade para que sean aceptadas” (GCI 342). El rol de GCI en esta novela es algo así como el de un comediante cuyo propósito es proveer un ambiente en el cual el espectáculo desenmascara la verdad.

A diferencia de otras novelas postmodernas, las cuales tratan el grotesco para resaltar el tema de la violencia en Latinoamérica, en *Tres tristes tigres* se destaca lo grotesco del choteo. Aching se basa en los estudios lacanianos para mostrar cómo por medio del choteo, Códac enmascara la imagen de La Estrella con el propósito de volverla más atractiva. Con relación a la cosificación de Códac, se puede observar que la cámara es una extensión del personaje. Al no tenerla consigo, Códac captura imágenes con su propia mirada. Su descripción de una de las bailarinas emula la función de una cámara cuyo objetivo de foco va guiándonos a cada parte de su cuerpo y a la vez agregando diferentes filtros que no se desvían del blanco y negro: “la rumbera se quedaba en el aire y daba unos pasillos raros, largos, con su cuerpo tremendo y alargaba una pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, tabaco ahora, azúcar, prieta ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora, brillante por el sudor[...].” (GCI 66). La tesis de Aching se enfoca en mostrar cómo el fotógrafo sobrecompensa su descripción de la cantante al no poder capturarla con su cámara. Esto se logra por medio del lenguaje, el cual actúa como un filtro que desborda la realidad para convertir la imagen de La Estrella en espectáculo. Aching se refiere a esto como un “verbal performance”, frase que se puede aplicar igualmente a la función del lenguaje en la obra. Esto es en referencia a la teoría de

Mora sobre el uso del lenguaje con el propósito de atracción. Primero, vemos cómo en la descripción de La Estrella se utilizan los adjetivos distinta, horrible y nueva. Estos mismos adjetivos suelen utilizarse para describir el lenguaje neobarroco que caracteriza la novela. También es evidente la inclinación hacia la tendencia de la ruptura. Desde un principio, el protagonista de “Ella cantaba boleros” percibe a La Estrella de una manera contraria a los demás. A diferencia de Irena y Vítor Perla, cuya primera reacción ante la fascinación de Códac es hacer un comentario acerca del peso y color de la cantante, éste último utiliza el choteo para fomentar el interés en ella. Con relación al psicoanálisis, Aching explica que “Lacan’s association of the screen with the mask is meant to posit a subjectivity for the viewed subject in spite of the preexistence and imposition of the gaze” (112). Códac reconoce el talento de la cantante pero su experiencia en este tipo de negocio hacen claro que la comerciabilidad de La Estrella tiene que basarse en la exageración de su corpulencia: “What must be taken into consideration is that Códac has an immediate investment in masking the singer’s visibility as spectacle, in making her appear larger than she is” (112). Es entonces que se propone descubrirla, término que simboliza la antítesis de lo que en realidad implica. También es significativo que en su primer encuentro Códac le dice a La Estrella lo siguiente: “quiero hacerle una proposición deshonesta” (GCI 65). Esta cita se utiliza como parte del coqueteo entre los dos pero teniendo en cuenta lo que se ha discutido hasta aquí también se puede leer en doble sentido.

Antes de estudiar la transformación de La Estrella es conveniente estudiar este personaje y lo que representa. Su nombre como el de los protagonistas forma parte de su identidad y función. Aching nota que su nombre hace referencia a la estrella en la

bandera de Cuba, lo cual entraña una discusión pertinente al discurso de raza como parte del nacionalismo cubano. Es difícil analizar este personaje puesto que la vemos siempre desde la perspectiva y tras el lente de Códac. No obstante, se puede inferir que es una mujer segura de sí misma puesto que su apariencia no representa obstáculo alguno (al menos no para ella) en su profesión y mucho menos en su coqueteo con Códac. La Estrella solo canta boleros y prefiere cantarlos sin acompañamiento musical. Esto es importante por que muestra un enfoque en la letra puesto que la música muchas veces nos distrae del mensaje o trata de compensar por otras deficiencias. En la música vemos un movimiento hacia el uso de los sintetizadores y otros instrumentos cuyo uso se aleja cada vez más del talento natural que representa la cantante. Según Aching, “[t]he limits that Estrella places on her performances, therefore, constitute her stance vis-à-vis the social contradictions that emerge from bringing her ambitions and talent into play with the demands of Cuba’s entertainment industry before the socialist revolution” (121). Ahora, al examinar la primera y última vez que el fotógrafo ve a la cantante se puede evaluar la transformación de ella. La primera vez que Códac la escucha cantar queda embelesado por su voz, la cual no tenía “nada de la bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento” (GCI 67). Cuando empieza piensa que es una canción nueva y no es hasta más adelante que reconoce que la canción es “Noche de ronda” de Agustín Lara. Esa noche, La Estrella canta hasta las ocho de la mañana cuando el bar tiene que cerrar. A lo largo de la noche es interrumpida dos veces, una para pedirle una canción, a lo cual ella responde que sólo canta boleros y la segunda por un guitarrista que pide acompañarla en un bolero. La Estrella también se niega a esta petición, respondiendo que “a ella le sobra la música” (GCI 68). Su talento se

basa en su capacidad de cautivar a su audiencia, “because she can determine in an impromptu manner when, how, and for whom she should sing by constantly drawing or erasing the limits of the performable” (121). La manera en que Aching describe el estilo artístico de La Estrella se asemeja al procedimiento que sigue el lenguaje neobarroco. Sobre todo, resalta la descripción de su manera de cantar como única y original. Códac incluso llega a atribuirle el legado de una revolución musical (GCI 287). Esto se menciona después de un recuento de la última vez que el narrador dice haber visto a la cantante. Su debut en el Capri es todo un fracaso y destaca la manera en que su imagen y talento han sido sometidos a las demandas de la comerciabilidad. Su maquillaje y peinado son tan exagerados que el fotógrafo llega a describirla como grotesca. Aparte de su apariencia, el hecho de que se ve forzada a cantar con orquesta es deplorable, pues aunque ella la rechazó, se incluyó como requerimiento en su contrato. Finalmente, al lanzarse a su carrera logra viajar a México ignorando las advertencias de su doctor y posteriormente muere a causa de problemas cardiacos dejando atrás “un disco mediocre con una portada de un mal gusto obscuro [...]” (287).

El bolero como género nocturno representa una aportación señera al amalgama de riqueza cultural que es la cubanía. Se reconoce a Pepe Sánchez como el creador del bolero cubano y la importancia de este género en el texto tiene que ver con el hecho de que Sánchez era mulato. En relación a lo que enmascara el lenguaje de Códac, Aching observa lo siguiente: “Códac’s initial focus foregrounds the diva’s carnality at the expense of an open acknowledgment of the relationship between a history of Afro-Cuban presence and the continuity of that presence through song” (119). Durante su primer encuentro y después de haberla estado observando un rato, el narrador hace referencia a

la etnicidad de la cantante luego de hacer un comentario que deja claras sus intenciones. Códac da gracias a Las Casas por haber traído negros a Cuba con el propósito de mitigar la explotación de los indios. Aching opina que al dar gracias a “Las Casas for having saved Cuba from boredom, Códac is appreciating Estrella for her entertainment value” (120). Ahora, vale la pena discutir la tradición de carnaval en Cuba y estudiar algunas similitudes con los asuntos que ya se han discutido. Virtudes Feliu Herrera explica cómo los blancos celebraban el carnaval durante el equinoccio primaveral cerca de la cuaresma mientras los negros lo celebran en el solsticio invernal en Nochebuena (8). También afirma que la tradición carnavalesca habanera se vio enriquecida gracias a grupos de negros (Cabildos) provenientes de tribus afrocubanas que se reunían periódicamente para cantar y bailar. De acuerdo a este estudio, el carnaval fue prohibido por un tiempo a finales del siglo XIX pero reapareció tiempo después. Al comparar las viejas costumbres carnavalescas con las que surgieron posteriormente, Herrera expresa lo siguiente acerca de los cambios que se efectuaron:

las comparsas tratan de imitar algunas veces determinados aspectos que recuerdan a los Cabildos, pero esta reconstrucción es más bien obra intelectual de quienes pretenden revivir estos aspectos basándose en los grabados de Landaluce, Mihale y otros artistas de la época. No existe, pues, una línea de continuidad entre aquellas formas de expresión colectivista africanas y estas otras que ha celebrado el pueblo habanero con notables alternativas y una forma muy desigual de desarrollo. (10)

Ante el triunfo de la revolución popular se hacen varios cambios a las festividades. Se cambia la fecha de celebración al 26 de junio y se eliminan varios aspectos tradicionales

como las comparsas, las cuales se han restablecido en un esfuerzo por rescatar estas prácticas. Herrera expresa su inquietud por ciertos cambios que ha conllevado la celebración:

la exhaltación [sic] y reiteración de manifestaciones provenientes de las culturas africanas que llegaron a nuestras tierras [...] ha cobrado un alarmante auge en los últimos años, ya que se trata sobre todo de llamar la atención del personal foráneo que nos visita con elementos exóticos y extravagantes convertidos a veces en shows de pésima calidad artística.

(29-30)

La metamorfosis del carnaval, como la del arte, ha tenido que cambiar para satisfacer la demanda de espectáculo. *Tres tristes tigres* encaja con el movimiento postmoderno que busca atraer en base al valor de shock. Como ya he mencionado, en la última entrada del texto se aprecia la angustia de una mujer que duda de su propia realidad y no está segura si lo que acaba de contar le ha sucedido a ella. Teniendo en cuenta esta angustia psicoanalítica se puede establecer un vínculo entre la relación de Códac y La Estrella y la que existe entre GCI y *Tres tristes tigres*. Aquí me refiero a la manera en que Códac enmascara a La Estrella para volverla más atrayente de la misma forma que GCI enmascara la obra utilizando la misma técnica y con la misma finalidad. En su discusión acerca de la ideología, Terry Eagleton hace mención de un movimiento hacia la noción de un lenguaje desinteresado, lo cual refuta diciendo que la ideología en sí implica un discurso interesado (9). A esto propone una distinción entre el interés social y el interés puramente individual. La ideología, de acuerdo con Eagleton, “is fundamentally a matter of fearing and denouncing, reverencing and reviling, all of which then sometimes gets

coded into a discourse which looks as though it is describing the way things actually are. It is thus, in the terms of the philosopher J.L. Austin, ‘performative’ rather than ‘constative’ language” (19). La parodia implica la imitación del comportamiento que se juzga y es por eso que *Tres tristes tigres* parece ser el espejo de lo mismo que censura. Esta descripción se acerca a la cuestión central de la novela y de este trabajo--¿es la novela la traducción de una crítica hacia el movimiento que pertenece, o es la traición de un autor que se ve envuelto en la contradicción de esta corriente? Seguidamente, ¿en realidad se puede efectuar un acercamiento desinteresado dentro de un sistema que premia únicamente a las ideas que generan ganancias? En su resolución, Eagleton se limita a dividir el interés social del interés personal rechazando la noción de que no hay acción desinteresada como dice Nietzsche. En todo caso, ¿cuál es el interés de dicha ideología? El tema de la atracción denominado “la estética de la ruptura” se aplica dentro del texto en referencia a Códac, pero también fuera del texto en respecto a GCI. Eagleton nos recuerda que Williams traza la palabra “interés” a las prácticas materiales que son la propiedad y la finanza. Entonces, ‘this now central word for attraction, attention and concern is saturated with the experience of a society based on money relationships’ (cit. en Eagleton 10). ¿Es posible considerar esta obra como comprometida teniendo en cuenta que imita el procedimiento que pone en tela de juicio? La mayoría de los estudios que se han utilizado para este trabajo coinciden en la defensa del género carnavalesco como comprometido, defendiendo, por extensión, las prácticas culturales que se relacionan con el mismo concepto. Para esto me pregunto si no habrá desplazado el dulce a la medicina y no estamos nosotros también disfrutando de nuestro síntoma hasta el punto de no poder funcionar sin él:

Thus we have finally reached the dimension of the symptom because one of its possible definitions would also be ‘a formation whose very consistency implies a certain non-knowledge on the part of the subject’: the subject can ‘enjoy his symptom’ only in so far as its logic escapes him—the measure of the success of its interpretation is precisely its dissolution. (Žižek 21)

VI.

CONCLUSIONES: ¿TRADUCCIÓN O TRAICIÓN?

En gran parte, la crítica de la obra se enfoca en la traición del lenguaje. De hecho, la palabra “tradittori”, la cual aparece al final de la novela y es escrita en sueño, significa traidores. Teniendo en cuenta que el tema de la traducción se reslata varias veces durante la narración, vemos cómo el proverbio “traduttori, tradittori”, que significa, “traductores, traidores” es relevante a la interpretación de la obra. No obstante, si nos enfocamos en el objetivo del lenguaje hacia la autonomía como mencionan Siemens y Merrim, se puede asegurar que ésta última lo libera de tal culpa diciendo que:

this new oral idiom attains to what can be seen as an autonomous, non-referential language, giving (at least) the *illusion* of an absolute structure, independent of reality and complete in and of itself. Under these conditions, language can no longer be accused of betraying reality or even meaning, since it is faithful only to its own origins [...]. (107)

Es esta singularidad la que define a esta novela como una obra de la ruptura. Por un lado hay un intento de validar la variedad del español cubano y por el otro hay un desafío del lenguaje dentro del ámbito literario que se estaba experimentando durante la época, sin embargo, GCI lo lleva a otro nivel. En este sentido, ciertos críticos concluyen que el autor no traiciona el propósito comunicativo del lenguaje, sino que lo reta, lo ridiculiza “para [obligarlo] a renovarse” (Bajtín 319). En este caso, la conclusión de Merrim es comparable con la definición de un artista postmoderno que designa Jean-François Lyotard. Según Lyotard, éstos,

están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. (cit. en Williams 68)

El lenguaje en *Tres tristes tigres* es una parodia que “está dirigida a lo superior, hacia la ‘mutación’ de los poderes y de las verdades, de los órdenes establecidos. Engloba los dos polos del cambio, se relaciona con su proceso, con la misma *crisis*” (Bajtín 319). ¿Cuál es la crisis? El carnaval, como la religión para Marx, supone un mundo al inverso que enmascara/desenmascara la realidad, sin embargo, en la postmodernidad, lo carnavalesco ha desplazado a la religión como “opio del pueblo”, ya que todo tipo de entretenimiento se ha vuelto una manera de distraernos de nuestra decadencia.

“Te hablo así porque dice el maestro Nietzsche que de las cosas realmente importantes no se puede hablar más que cínicamente o en el lenguaje de los niños, y yo no sirvo para balbucear” (GCI 426).

OBRAS CITADAS

- Aching, Gerard. *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Impreso.
- Bajtín, Michail. "Carnaval y literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa." *Revista de la Cultura de Occidente*. 129 (1971): 311-339. Impreso.
- Bishop, John. "Review of the course. Modernism and Post-Modernism." iTunes U. English 45C. UC Berkley. Otoño 2008.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. 1^{ra} Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1981. Impreso.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. 1^{ra}. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1983. Impreso.
- Cabrera, Vicente. "La destrucción de la creación de *Tres tristes tigres*." *Revista Iberoamericana*. Vol. XLII.96-97 (1976): 553-559. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos*. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1990. Impreso.
- Cuervo Hewitt, Julia. *Voices Out of Africa in Twentieth-Century Spanish Caribbean Literature*. 1^{ra} Ed. Danvers, Massachusetts : Rosemont Publishing & Printing Corp., 2009. 184-201. Impreso.
- Dragún, Osvaldo. *Historias para ser contadas*. 2^{da} Ed. Ottawa, Canada: GIROL Books Inc., 1982. 10-11. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. 1^{ra} Ed. London: Verso, 1991. Impreso.
- Feliu Herrera, Virtudes. *Fiestas y tradiciones cubanas*. 1^{ra} Ed. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003. 8-31. Impreso.

- García, George I., y Carlos Guillermo Aguilar Sánchez. "Psychoanalysis and Politics: The Theory of Ideology in Slavoj Žižek ." *International Journal of Zizek Studies*". Volumen 2. Número 3. 9 octubre 2013. Red.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998. Impreso.
- Little, William T. "Notas acerca de *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infante." *Revista Iberoamericana*. (1970): 635-641. Red. 29 junio 2013.
- Matas, Julio. "Orden y visión de *Tres tristes tigres*". *Revista Iberoamericana* 86 (1974): 87-104.
- Martí, Jose. "Dos patrias." *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. N.p., 10 noviembre 2010. Red.
- Medalla, Tania. "El carnaval y los vencidos: trayectoria de una posibilidad". *Prácticas culturales, discursos y poder en América Latina*. 1^{ra} Ed. Santiago: Gráfica LOM, 2009. 177-187. Impreso.
- Merrim, Stephanie. "A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in "Tres Tristes Tigres". *Latin American Literary Review* 8.16 (1980): 96-117. 3 mayo 2012. Red.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América latina en su literatura*. 1^{ra} Ed. Paris: Siglo Veintiuno UNESC, 1980. 167-184. Impreso.
- Sharpe, Matthew, and Geoff Boucher. *Žižek and Politics: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. Impreso.
- Siemens, William L. "Mirrors And Metamorphosis: Lewis Carroll's Presence In *Tres Tristes Tigres*." *Hispania: A Journal Devoted To The Teaching Of Spanish And*

Portuguese 62.3 (1979): 297-303. *MLA International Bibliography*. 23 abril 2012.

Red.

Williams, Raymond. *La política del modernismo: Contra los nuevos conformistas*. 1^{ra} Ed.

Buenos Aires: Manantial, 1997. Impreso.

— — —. *Postmodernidades Latinoamericanas*. 1^{ra} Ed. Bogotá: Fundación Universidad

Central, 1998. 63-83. Impreso.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. 1^{ra} Ed. Londres: Verso, 1989. Impreso.