

2007

Literatura, lenguaje y "realidad": La relacion entre la literatura y sus referentes socio-historicos segun Rayuela y Tres tristes tigres

Erin N. Laureano
University of South Florida

Follow this and additional works at: <http://scholarcommons.usf.edu/etd>

 Part of the [American Studies Commons](#)

Scholar Commons Citation

Laureano, Erin N., "Literatura, lenguaje y "realidad": La relacion entre la literatura y sus referentes socio-historicos segun Rayuela y Tres tristes tigres" (2007). *Graduate Theses and Dissertations*.
<http://scholarcommons.usf.edu/etd/2253>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

Literatura, lenguaje y “realidad”: La relación entre la literatura y sus referentes socio-
históricos según *Rayuela* y *Tres tristes tigres*

by

Erin N. Laureano

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Pablo Brescia, Ph.D.
Madeline Cámara, Ph.D.
Carlos Cano, Ph.D.

Date of Approval:
April 11, 2007

Keywords: Literature in Revolution, Poststructuralism, Julio Cortázar,
Guillermo Cabrera Infante

© Copyright 2007, Erin Laureano

Agradecimientos

Primero, quiero agradecerle al Dr. Pablo Brescia no sólo su ayuda con el presente trabajo, sino también todo el apoyo, tiempo y dirección que me ha dado durante los últimos cuatro años; también quisiera decirle gracias por ser un profesor muy dedicado a la formación intelectual y éxito académico de sus estudiantes, quien no me permitió nunca entregar nada menos que mi mejor trabajo; sobre todo, quisiera agradecerle su generosidad con su tiempo y los consejos profesionales que me ha dado y que podré llevar conmigo cuando continúe mis estudios graduados.

También quiero decirle gracias a la Dra. Madeline Cámara, cuyas clases me han ayudado a manejar varios conceptos teóricos y aprender a balancearlos y enriquecerlos con mis propias ideas. Asimismo, quiero agradecerle su entusiasmo y ayuda muy generosa con mis proyectos académicos fuera del salón de clase.

Al Dr. Carlos Cano quiero decirle gracias por todo lo que me ha enseñado sobre la historia, cultura y literatura cubanas durante los últimos cuatro años y por enseñar la clase que me permitió conocer la obra de Guillermo Cabrera Infante y me inspiró a incluirla en el presente trabajo.

También quiero decirles gracias a los varios estudiantes graduados que han enriquecido mi experiencia en USF, en especial, a Roberto Jiménez, por su apoyo moral y por siempre estar dispuesto a llevar nuestras discusiones fuera del salón de clase.

Por último, quiero agradecerle a mi familia todo su amor y apoyo y a mi esposo, Leury, su sentido de humor, y sobre todo, su *paciencia* durante los últimos años.

Indice

Abstract	ii
Capítulo I: Introducción	1
Capítulo II: ¿Una literatura “comprometida” o el compromiso de la realidad?	7
La llamada por una literatura “comprometida” en el contexto latinoamericano revolucionario	9
Crítica de <i>Rayuela</i> y <i>Tres tristes tigres</i> : ¿nihilismo? ¿escapismo?	14
Una reconsideración de <i>Rayuela</i> y <i>Tres tristes tigres</i> a la luz de la teoría bajtiniana y postestructuralista	22
Capítulo III: La parodia literaria y la deconstrucción del lenguaje literario en <i>Rayuela</i> y <i>Tres tristes tigres</i>	44
¿Por qué la parodia?	45
El capítulo 34 de <i>Rayuela</i> : “una lengua hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas”	47
“La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después—o antes”	55
Capítulo IV: De la deconstrucción a la reconstrucción del universo literario: La teoría del “texto” en <i>Rayuela</i> y <i>Tres tristes tigres</i>	68
El “texto” y la “escritura”: La literatura como un juego muy serio	70
La muerte del autor y el nacimiento del “lector cómplice”	81
La metaficción y la auto-reflexividad	86
Conclusiones: “Del ser al verbo, no del verbo al ser”: Vivir como literatura	91
Referencias	95

Literatura, lenguaje y “realidad”: La relación entre la literatura y sus referentes socio-históricos según *Rayuela* y *Tres tristes tigres*

Erin Laureano

ABSTRACT

The purpose of the present study is to examine the theme of literature in *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963) and *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante, 1967), taking into account the importance of this theme within the socio-historical and intellectual context of 1960's Latin America, an era characterized not only by the triumph of the Cuban Revolution in the political field, but also the height of poststructuralist literary theory, which arrives in Latin America via Europe. As we will see, the convergence of these two historical and literary moments implies the co-existence in Latin America of a call for a politicized literature that supports revolutionary efforts, and a crisis in terms of our ideas about language and its possibilities of representation with great implications for any critical debate regarding literature and its relation to extra-literary “reality”.

We will first present an overview of the critical debates regarding the “role” of literature and its relationship with extra-literary “reality” in the context of revolutionary Latin America, focusing on specific criticism of *Rayuela* and *Tres tristes tigres*. We will see that in spite of the fact that some revolutionary criticism has accused these texts of nihilism and escapism due to their playful, open structures, a reconsideration of *Rayuela* and *Tres tristes tigres* in light of the Poststructuralist theories of Michel Foucault and

Roland Barthes--which maintain that language does not “reflect” a pre-existing reality, but rather “signifies” or “creates” the “reality” that we perceive as real within the discourse of our society--demonstrates that the true ethical value of these texts resides in their challenge of the discursive violence that dominates in our extra-literary space, and their constant deconstruction and “re-writing” of “reality” in order to suggest new ways to see and live. Subsequently, we will examine the use of literary parody in these texts to highlight the historicity of all language, and consider how these texts define literature as a vital, existential attitude: we should live as literature, treating our reality like a “text” that can constantly be deconstructed and re-written so that no lie can gain status as an irrefutable truth.

CAPITULO I: Introducción

“...intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye”
(*Rayuela* 116, p. 659)

En el siglo XIX, la novela “realista” trataba de valerse del lenguaje para “reflejar” una realidad hegemónica supuestamente pre-existente, y algunos tenían tanta fe en su empresa objetivista que se creían capaces no sólo de diagnosticar los males de su sociedad, sino también de proponer soluciones en nombre del “progreso”.¹ Sin embargo, ya es un lugar común reconocer que con la segunda mitad del siglo XX, una época caracterizada por las reacciones a la destrucción de la Segunda Guerra Mundial y la creciente duda con respecto a las ciencias positivistas, no sólo se ponen en tela de juicio las nociones de “razón”, “objetividad” y “progreso”, sino que los mismos conceptos del lenguaje y sus posibilidades de representación entran en crisis. Es decir, según la crítica postestructuralista, la mimesis en la literatura resulta imposible debido a la naturaleza inestable del “signo”, y por ende, del lenguaje y el discurso. Pensadores como Michel Foucault reconocen que el lenguaje no “refleja” una realidad pre-existente, sino que crea la que nosotros percibimos como “real”, aunque siempre dentro de las limitaciones de las estructuras discursivas vigentes de nuestra sociedad. Foucault explica en “The Discourse on Language” que:

...a particular discourse cannot be resolved by a prior system of significations...we should not imagine that the world presents us with a legible face, leaving us

¹ Pensamos en novelas como *Doña Perfecta* (1876) de Benito Pérez Galdós.

merely to decipher it; it does not work hand in glove with what we already know; *there is no prediscursive fate disposing the word in our favour.* We must conceive discourse as a violence that we do to things, or, at all events, as a practice we impose upon them... (229, subrayado nuestro).

De la misma manera, Roland Barthes observa que los discursos de la clase media (el destinatario de la novela realista burguesa) “mitifican” la realidad, manipulando el contexto dentro del cual utilizan su lenguaje de manera que se extraiga de la verdadera complejidad del mundo una sola realidad homogénea que representa sus valores y que se propone como la verdadera, sin reconocer su carácter ideológico (“Myth Today”). Es cierto que el reconocimiento de la maleabilidad del discurso es uno de eventos de la época de la posguerra que ha puesto nuestra concepción de la realidad en crisis.

Rayuela (Julio Cortázar, 1963) y *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante, 1967) reconocen la violencia discursiva operante en sus sociedades (sea la mitificación burguesa cotidiana que reduce todo a “diospatriayhogar” o el resultado de varios tipos de dictadura, como las de Batista y Castro en Cuba) y ofrecen sus propias novelas como discursos contestatarios. Por eso, lejos de emprender una representación mimética, estos textos se valen de la experimentación lingüística y la exploración de las posibilidades sugerentes del significante en su recreación constante de los espacios de París, Buenos Aires y La Habana de los años cincuenta. Además, el tema de la literatura ocupa el primer plano en estas novelas donde las tertulias, parodias y citas literarias establecen diálogos intertextuales y destacan la plurivocalidad celebrada por estos textos. De manera más relevante, sus estructuras abiertas invitan al lector (literalmente en el caso de

Rayuela) a ayudar en su proceso de significación, es decir, en la creación del universo literario.

Sin embargo, no podemos apreciar estos textos sólo desde la perspectiva de la tradición literaria europea, sino que tenemos que situarlos en el contexto socio-histórico e intelectual de los años sesenta en Latinoamérica, una época marcada principalmente por el triunfo de la revolución cubana. Es cierto que en el ambiente intelectual latinoamericano, la influencia de las nuevas teorías postestructuralistas que llegan desde Europa coinciden y, hasta cierto punto, entran en conflicto con la llamada por una literatura “comprometida” de un solo mensaje unificado por parte de la crítica marxista revolucionaria. Por eso, no nos sorprende que críticos como Mario Benedetti, Hernán Vidal y Oscar Collazos hayan tachado los textos abiertos y lúdicos de Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante de escapistas, nihilistas y aun peligrosas (véase el capítulo II del presente estudio) ya que se niegan a participar en la prologación de una sola realidad mitificada como la única o la verdadera. Además, es cierto que los protagonistas de estas novelas hablan mucho de la “metafísica” y quisieran en algunos momentos valerse del arte o el lenguaje para tratar de elevarse sobre su realidad inmediata para conseguir su “kibbutz del deseo” (en *Rayuela*) o sencillamente evadir una verdad doliente que amenaza desde afuera (en *Tres tristes tigres*).

Pero si Horacio, Cué, Silvestre, Códac y Eribó fracasan en sus intenciones metafísicas, es precisamente porque estos textos reconocen que no es posible negar al mundo e ignorar la “realidad”. Es verdad que tenemos que desafiar la violencia discursiva, pero es necesario combatirla desde la misma realidad y desde el mismo discurso. Es decir, para combatir la violencia discursiva, es necesario desmitificar el

lenguaje y jugar con sus posibilidades sugestivas para crear algo nuevo con él y subrayar la plasticidad del discurso y las posibilidades múltiples de nuestra “realidad”. Santiago Colás describe este proceso como “invención”, o sea, la reconfiguración de los elementos de nuestra realidad ya “dada” [*given*] con la finalidad “ética” de desafiar las dicotomías rígidas que estructuran la sociedad (5). En otras palabras, es necesario tratar la realidad como un texto que puede ser leído de varias maneras para sugerir sus infinitas posibles configuraciones. Por eso, *Rayuela* y *Tres tristes tigres* no nos ofrecen una representación mimética de la realidad burguesa, y precisamente por eso sus juegos son lejos de ser gratuitos o anti-sociales. Carlos Fuentes resume bien la intención de *Rayuela* cuando dice que “Cortázar no pretende comprometer a la sociedad si antes no ha comprometido a la realidad” (67) y nosotros somos del parecer que es precisamente el carácter abierto de los textos que los hace tan subversivos frente a los discursos monolíticos que dominan en el espacio extraliterario.

Esta investigación propone demostrar que *Rayuela* y *Tres tristes tigres* sí mantienen una relación estrecha con sus referentes socio-históricos, específicamente, con la Argentina, Cuba y todo el mundo occidental de los años cincuenta y sesenta, un ambiente definido por la crisis existencial de la posguerra y las primeras consecuencias de la revolución cubana. Insistimos que a pesar de las quejas de los intelectuales posrevolucionarios que abogaban por una literatura socialista que proyectara un solo mensaje, estas dos novelas pueden tener más que ver con la “realidad” que cualquier narración “realista” mimética. De hecho, cualquier esfuerzo por proyectar una sola realidad de las múltiples posibles sería incurrir en la misma violencia discursiva que estos textos tanto critican, y aquí veremos cómo los protagonistas se preocupan por las

limitaciones del lenguaje y la violencia discursiva (según la describe Foucault) operante en sus sociedades, y la parodian, en algunos casos de una manera tan absurda que llevan la manía occidental de clasificarlo todo hasta sus últimas consecuencias.

Primero, en el capítulo II, esbozaremos los debates críticos acerca del papel de la literatura y las posibilidades de representación del lenguaje dentro del contexto latinoamericano revolucionario de los años sesenta. Esperamos demostrar que las características lúdicas y abiertas de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* no nacen de un deseo de escaparse de la realidad circundante, sino de una concepción mucho más rica y radical del lenguaje y la “realidad” por parte de Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante y el deseo de estos escritores de combatir la violencia discursiva que predomina en el espacio extraliterario. Después, veremos cuál es el papel de la literatura en este desafío a la violencia discursiva y qué tipo de texto literario puede ayudar a desafiar nuestra pasividad frente a las realidades parciales y mitificadas en las que vivimos. En el capítulo III, examinaremos cómo estos textos se burlan de textos monológicos cerrados que pretenden una especie de objetividad o atemporalidad y cómo la parodia literaria sirve como un medio eficaz de subrayar la historicidad del lenguaje y el discurso ya que implica la “transcontextualización” de un texto para producir un efecto irónico, muchas veces, pero no siempre, humorístico (Hutcheon 93-94). Para nosotros, la noción de transcontextualización es clave ya que la comicidad o ironía que resulta del traslado de un discurso de un contexto a otro destaca la imposibilidad de un lenguaje o medio de representación “universal” o “mimética” ya que un discurso que antes se recibía como “natural” parece nada apropiado en el nuevo contexto socio-histórico o cultural. Pero no obstante su afán de atacar y burlarse de la literatura monológica, no estamos en un

ambiente totalmente destructivo ya que *Rayuela* y *Tres tristes tigres* también celebran la literatura como productividad ya que representa la posibilidad de reconfigurar los significantes que componen nuestra realidad para sugerir otras maneras de ver y vivir. Como veremos en el capítulo IV, las nociones del “texto” y la “*écriture*” de Roland Barthes son claves para entender esta productividad. Asimismo, consideraremos las implicaciones éticas de la “*écriture*” en estos textos, que radican principalmente en la manera en que permiten que el lector entre en su proceso de significación. Es cierto que *Rayuela* y *Tres tristes tigres* no quedan en la deconstrucción del universo literario; si no llevan a cabo su reconstrucción, es precisamente porque quieren que el lector lo haga, para que llegue a formarse una percepción más activa tanto en su acercamiento al texto literario como en su acercamiento al “texto” que también es su “realidad” extraliteraria.

En nuestras conclusiones, observamos que al definir la literatura como una re-escritura constante de nuestro mundo, la literatura aparece en estas obras como una actitud vital y un proceso existencial: debemos *vivir* como la literatura, deconstruyendo y reconstruyendo nuestra realidad con frecuencia para que la mentira nunca llegue a instalarse como una verdad irrefutable. Verdadero ejemplo del mito de Sísifo, la literatura tal vez nunca descubra la “verdadera naturaleza” de nuestro mundo, pero, como insiste Horacio Oliveira: “nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar *como si*, eligiendo hipótesis de trabajo, atacando como Morelli lo que nos parece más falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre, que probablemente será tan incierta como el resto, pero que nos hace levantar la cabeza...” (99, p. 622). La literatura no debe pretender una representación mimética de la “realidad”; al contrario, debemos tratar nuestra “realidad” como literatura.

CAPITULO II: ¿Una literatura “comprometida” o el compromiso de la realidad?

“al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli”
(*Rayuela* 141, p. 717)

Como quedó establecido en la introducción, el objetivo del presente estudio es un examen del tema de la literatura en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*. Pero antes de entrar en nuestro estudio, es necesario señalar que estos dos textos aparecen durante una época singular en la historia de la literatura latinoamericana: la década de los sesenta, una década que no sólo sigue el triunfo de la revolución cubana en el campo político, sino que también representa el apogeo de la teoría postestructuralista, que llega a Latinoamérica desde Europa. Esto implica la co-existencia en el campo literario latinoamericano de una llamada por una literatura “comprometida” políticamente, y una crisis en cuanto a nuestras ideas sobre el lenguaje y sus posibilidades de representación que tendría grandes implicaciones para cualquier debate sobre la literatura y su relación con la “realidad” extraliteraria.

Cabe notar, antes de seguir nuestra discusión, que aunque nosotros tenemos el beneficio de la historia y hemos podido conocer la verdadera actitud intolerante del gobierno castrista, especialmente hacia la producción artística de sus disidentes (algo que se hizo evidente con la persecución de Heberto Padilla en 1971)² es verdad que la revolución cubana, con su desafío abierto al capitalismo e imperialismo norteamericanos,

² Gerald Martin cita “Castro’s declaration that he was a Communist, the USSR connection, the guerrilla struggles on the mainland, the Cabrera Infante and Padilla affairs” como ejemplos de los acontecimientos que sirvieron para debilitar el apoyo de algunos intelectuales para el régimen castrista (192).

ofrecía en sus principios la esperanza de verdadera autonomía política para Latinoamérica y creó un ambiente de optimismo que sirvió para unir a intelectuales de todo el continente. Este apoyo inicial por parte de muchos intelectuales es fácil de entender cuando consideramos la importancia que la misma revolución otorgaba a los estudios culturales, evidenciada, por ejemplo por la fundación de la revista y los premios de *Casa de las Américas* (véase King 59 y Swanson 84). Es verdad que las implicaciones de la revolución cubana en los años sesenta se extendían mucho más allá de la isla antillana, lo cual implica que un buen entendimiento de este período histórico es clave para discutir la obra no sólo de autores cubanos como Guillermo Cabrera Infante, sino también la de todos los grandes escritores latinoamericanos de la época, entre ellos, el argentino Julio Cortázar.

Debido a la importancia de este período histórico en las letras latinoamericanas, dedicaremos el primer capítulo de nuestro estudio a un esbozo de las ideas sobre el papel de la literatura y las posibilidades de representación del lenguaje en el ambiente latinoamericano revolucionario para mejor situar a *Rayuela* y *Tres tristes tigres* en su contexto histórico. Primero, examinaremos la llamada por una literatura “comprometida” por parte de varios escritores y críticos marxistas en el contexto político revolucionario y después veremos cómo una aplicación de su criterio a *Rayuela* y *Tres tristes tigres* puede hacer que los textos parezcan nihilistas o escapistas a primera vista. Sin embargo, esperamos que nuestra reconsideración de estos textos a la luz de las teorías bajtinianas y postestructuralistas demuestre que muchos de los aspectos de estos textos que parecen gratuitos o alejados de la “realidad” dentro de la crítica revolucionaria son más bien indicativos de un primer rechazo de una realidad parcial y mitificada y representativos de

una concepción mucho más rica y radical del lenguaje, el espacio de la “novela” y la “realidad” por parte de Cortázar y Cabrera Infante. Después de poner en tela de juicio los conceptos del lenguaje, la novela y la “realidad” en este capítulo, estaremos listos para entrar en nuestra reconsideración del papel de la literatura en estos textos.

I. La llamada por una literatura “comprometida” en el contexto latinoamericano revolucionario

Es común que los líderes de regímenes autoritarios traten de controlar la producción literaria de sus países, así que no nos sorprende la siguiente declaración de Castro en sus famosas “Palabras a los intelectuales”: “[d]entro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” (citado en Benedetti 29). Sin embargo, varios escritores prominentes, entre ellos Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Oscar Collazos y Ambrosio Fornet, también se sentían obligados a manifestar públicamente sus ideas en cuanto al papel del escritor y la literatura en el contexto revolucionario.³ Según ellos, la escritura no era una actividad libre, sino que debía servir fines que avanzaran el espíritu de esta revolución que en sus principios representaba la esperanza de verdadera autonomía política y cambio social para todo el continente; Fornet explica que “hoy damos por sentada la responsabilidad política del escritor en el acto mismo de reconocer su responsabilidad artística: nos parecen dos caras de la misma moneda” (34) o, como lo dice Carpentier, “el compromiso es inevitable” (165). Oscar Collazos, por su parte, insiste que “en una revolución se es escritor, pero también se es revolucionario. En una revolución se es intelectual, y tiene que serse necesariamente político” (37). Hay tres puntos principales del argumento de estos escritores “comprometidos” que son de interés

³ Los artículos de estos escritores que examinaremos aquí se publicaron durante los años 1970 y 1971, o sea, una década después de la revolución.

particular para nuestra discusión: la idea que la literatura debe arraigarse en la “realidad” inmediata, la idea que la literatura debe servir fines colectivos y la filosofía positivista detrás de estos postulados.

Para varios escritores en el contexto revolucionario, el “compromiso” de un autor parece radicar en la manera en que su obra responde claramente o no a los problemas sociales o políticos que caracterizan la realidad inmediata. Mario Benedetti critica la ambigüedad y angustia que percibe en la obra de un autor cubano, Heberto Padilla, insistiendo que “un intelectual debe ser realista, y en base a ese mismo realismo juzgar los acontecimientos” (30), mientras lamenta que “un intelectual talentoso y sensible, no se enfrente a la revolución en una actitud más comprensiva” (28-29). De la misma manera, Oscar Collazos lamenta el “olvido de la realidad” que percibe en la obra de escritores como Julio Cortázar (16) y el deseo de “autonomía verbal” (10), o sea, la creación por medio del lenguaje de otra realidad supuestamente alejada de la nuestra, prevalente, según él, en la producción literaria de la región del Plata (7). Esta preocupación parece responder a la inmediatez y urgencia que caracteriza toda revolución, las cuales hacen que varios escritores rechacen toda preocupación que no responda directamente a las luchas sociopolíticas en las que el pueblo se encuentra involucrado. Como explica Fernet, “un paso más y las viejas preocupaciones metafísicas serán sepultadas por las dramáticas exigencias del combate diario” (36).

La percepción de la urgencia e importancia de las luchas socio-políticas de un pueblo da lugar a la segunda característica que hemos señalado en el argumento en favor de una literatura “comprometida” de estos escritores—la necesidad de que la literatura sirva fines colectivos (a diferencia de fines individuales, supongamos). Esta exigencia se

manifiesta de varias maneras en las declaraciones públicas de diferentes escritores. Para Alejo Carpentier, el escritor es un individuo que ha sido dotado de talentos especiales que le permiten captar el espíritu y “mensaje” de su pueblo y servir como una especie de portavoz de él:

En verdad, el escritor o el novelista—generalicemos—se engaña bastante poco, porque tienen una relación particular, únicamente posible en su condición de espectadores...de su época y la vida de su época. Ellos comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma—sobre todo esto, *darle una forma*—ejerciendo una suerte de shamanismo....recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir, su actividad colectiva....creo que en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor (166).⁴

Mientras Carpentier subraya la importancia del escritor como intérprete y portavoz de su época, Benedetti enfatiza su papel de inspirador del público, lo cual lo lleva a criticar la obra angustiante de Heberto Padilla ya que “viene en los hechos a desarticular, así sea mínimamente...ese estado de ánimo colectivo que tantas fatigas ha costado crear” (31). No nos olvidemos de la posición de escritores más radicales, para quienes la responsabilidad social del escritor va mucho más allá de la página escrita; es claro que Ambrosio Fornet también asigna responsabilidades extraliterarias a los escritores cuando insiste que “[c]omo intelectuales de su país subdesarrollado en revolución, alfabetizar,

⁴ Veremos en el capítulo IV cómo Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante niegan la eminencia del escritor y pasan el papel de intérprete (o “constructor”) de la realidad al lector de sus textos.

aprender el manejo de las armas, cortar caña ya forman parte de nuestros deberes elementales” (34).

Hay un tercer aspecto del argumento en favor de una literatura “comprometida” que nos parece interesante—la filosofía positivista detrás de sus postulados. Aunque es verdad que la fe en las teorías positivistas y las ideas sobre el “progreso” o la perpetua “evolución” de la humanidad normalmente se asocian con el siglo XIX y la novela realista en el campo literario ya que la Segunda Guerra Mundial provoca una crisis, como mantiene Lyotard, al demostrar que la ciencia y la razón humanas también pueden conducir al hombre a la destrucción (véase Selden, Widdowson y Brooker 205), es comprensible que las filosofías progresistas y evolucionistas se mantengan vigentes en el contexto latinoamericano, en especial el cubano, ya que se mantiene la fe en una de las “grandes narrativas”⁵ de la civilización moderna—el socialismo marxista que conduce a la armonía social. Tal vez por esto Carpentier todavía cita a figuras representativas del realismo decimonónico como Emile Zola en su lista de hombres que “[e]ran señores de su mundo” y dominaban el lenguaje de su época (160) y quiere recordarnos que “desde hace tiempo, la novela es considerada en función de utilidad, como materia excelente para estudiar las características de ciertas épocas y ciertas sociedades” (168), insistiendo que “[o]cuparse de este mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual...” (169). Aunque es fácil reconocer las buenas intenciones del autor de *El reino de este mundo*, quien quiere usar la novela como una herramienta para diagnosticar y mejorar su sociedad ya que según él, “[e]l gran trabajo del hombre sobre

⁵ Lyotard utiliza este término para referirse a los diferentes proyectos totalizadores de la Ilustración, que prometían llevar al hombre en el camino del progreso perpetuo (véase Selden, Widdowson y Brooker 200; 204-205).

esta tierra consiste en querer mejorar lo que es” (169), en otros casos el afán de tratar la novelística como un instrumento científico, con un vocabulario normalmente asociado con la teoría darwinista nos parece excesivo, por ejemplo, cuando Ambrosio Fornet ataca las corrientes literarias vanguardistas (léese menos “realistas”) con un vocabulario que recuerda mucho al científico inglés:

Si en política hemos rechazado los dogmatismos y las fórmulas caducas, en arte debemos poner a prueba las fórmulas que nos llegan con la etiqueta de la vanguardia. No se trata de suprimir, sino de incorporar con sentido crítico y desechar naturalmente lo que no resulte asimilable. *Es lo que hace un organismo sano en desarrollo*” (36, subrayado nuestro).

Como veremos, la filosofía positivista y racionalista es uno de los blancos de la crítica de *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, donde Códac, por ejemplo, se burla de sus amigos, quienes hablaban como “en el libro de Carpentier, discutiendo de música como si fuera de razas...” (p. 83).

Sin embargo, como veremos a continuación, los argumentos de Benedetti, Carpentier, Collazos, Fornet y otros críticos marxistas a veces se basan en algunas nociones preconcebidas que nos parecen algo problemáticas, específicamente, algunas nociones en cuanto a lo que constituye la “novela” y, de manera más relevante, una concepción muy limitada en cuanto a lo que constituye la “realidad”. Volveremos sobre estos puntos antes de entrar en los textos de Cortázar y Cabrera Infante, pero primero, cabe notar cuáles son las acusaciones que se han lanzado específicamente en contra de estos autores y sus textos.

II. Crítica de *Rayuela* y *Tres tristes tigres*: ¿nihilismo? ¿escapismo?

Hemos visto la importancia que varios escritores latinoamericanos otorgaban al tratamiento de la “realidad” socio-política, las resonancias colectivistas y la visión progresista de la historia basada en la filosofía positivista en la literatura del contexto revolucionario, así que no nos sorprende que la crítica negativa en torno a la obra de Cortázar y Cabrera Infante, y en especial *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, radique sobre los puntos siguientes: su énfasis en el individuo y supuesto enfoque reducido en la problemática social de sus sociedades respectivas, sus raíces nihilistas que según algunos críticos entran en conflicto con una visión progresista de la historia y su supuesto escapismo de la realidad inmediata, especialmente la latinoamericana. Como veremos al resumir sus posiciones, muchas de las observaciones de estos críticos son válidas, pero como intentamos demostrar antes de cerrar este capítulo, una reconsideración del espacio de la novela y la naturaleza plástica de la “realidad” hace que muchos de los aspectos de estos textos que antes parecían nihilistas o escapistas, puedan ser interpretados como un primer rechazo de una realidad parcial o mitificada en favor de otra más “completa”.

Es cierto que una de las raíces de las opiniones conflictivas que los textos han suscitado es el supuesto énfasis en el individuo en vez de la sociedad en estas obras. Para empezar, el crítico marxista Hernán Vidal ve una contradicción en la figura y obra de Julio Cortázar ya que el autor se declara en favor del socialismo en el campo político, y, sin embargo, se vale de influencias surrealistas e individualistas para comprender el materialismo dialéctico, intentando así “acercarse irracionalmente a una filosofía y una

ciencia de la acción humana que por su propia naturaleza rechaza todo irracionalismo” (“Julio Cortázar y la Nueva Izquierda” 45).⁶

Vidal ve como herencia del surrealismo la tendencia en los personajes de Cortázar de echarle la culpa a la civilización occidental de haber reprimido los instintos naturales del individuo, lo cual los lleva a rechazar la ciencia y la razón humanas en su valoración de los instintos del individuo (“Julio Cortázar y la Nueva Izquierda” 50). Es verdad que Horacio Oliveira se burla de la gente “que se da citas precisas” y “necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo dentífrico” (1, p. 120) y admite que está celoso de la Maga porque puede vivir felizmente por impulsos e intuición: “[h]ay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada” (21, p. 234). Por estas razones, Vidal concluye que *Rayuela* es una obra “irracionalista” que se enfoca en la transformación ética del *individuo*; el Club de la Serpiente emprende una “empresa metafísica de recuperación de la capacidad de percepción irracional de la identidad, espacialidad y temporalidad de los entes del mundo” (“Julio Cortázar y la Nueva Izquierda” 55) y el rechazo de las estructuras sociales racionales y homogéneas lleva a los personajes de Cortázar a dejar preocupaciones sociales al lado para celebrar la descarga del libido y la valoración de los instintos del individuo en:

⁶ Vidal se basa en la siguiente declaración de Cortázar (véase la “Carta” a Fernández Retamar 8-9 para la cita original): “Comprendí que el socialismo que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial... Más allá no era capaz de ir, porque como te lo he dicho y probado tantas veces, lo ignoro todo de la filosofía política y no llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones” (citado en Vidal 46-47).

incidentes álgidos en la acción narrativa, consciente y gradualmente elaborados por los personajes, con sentido ceremonial, en que se da una fuerte descarga de energía emocional hasta convertirse de manera repentina y, aparentemente, espontánea en un símbolo que sintetiza impulsos lúdricos, posturas histriónicas e inquisiciones metafísicas para terminar con una definición existencial de los participantes (“En torno a Julio Cortázar” 74).

Presumiblemente, el episodio de los tablones, en el que Horacio, Traveler y Talita construyen un puente peligroso entre sus apartamentos sólo para pasar clavos y mate de un lado a otro (capítulo 41) sería un ejemplo de esta especie de ejercicio o prueba ceremonial y existencial de las fuerzas físicas y mentales del individuo sin ningún aparente propósito o finalidad funcional, social o siquiera “lógica”.

Para Vidal, el rechazo de la razón y la sociedad en la literatura es peligroso, ya que la disciplina, el populismo y un alto nivel de organización social han sido responsables de los “éxitos recientes del continente”, que para Vidal (quien escribe su crítica en 1980) incluyen la victoria de los sandinistas en Nicaragua y la creciente influencia de la oposición política dentro de las dictaduras en Brasil y Chile, y su visión de la literatura como portavoz de ideologías extraliterarias (véase p. 23 del presente estudio) lo lleva a tachar la obra de Cortázar de caduca en favor de otras formas literarias más “vigentes” (“En torno a Julio Cortázar” 75-76). De la misma manera, Jean Franco ve una contradicción ideológica en *Rayuela* ya que la obra se enfoca en la ‘exploración individual’ para responder a injusticias sociales (“The Crisis of the Liberal Imagination”

17)⁷, y ve en Cortázar el mismo problema de no poder convertir la transformación individual en una ‘práctica social’ efectiva (“The Crisis of the Liberal Imagination” 22).

Es verdad que tampoco encontramos muchos motivos de solidaridad colectiva en *Tres tristes tigres*. De hecho, la falta de comunicación se ha señalado como un tema principal del texto (Jiménez 75) y el mismo lenguaje, ese instrumento de comunicación por excelencia, ya no sirve para unir los personajes de la obra, sino que se vuelve un juego, muchas veces escapista, por ejemplo, en “Bachata” donde los juegos verbales de Silvestre y Cué y el poema improvisado de éste (“Si te llamaras Babel y no Beba Martínez”)⁸ sólo sirven para enajenar a su compañía femenina y evitar una conversación seria sobre un tema doloroso (el hecho de que Silvestre piensa casarse con la mujer a quien su amigo ama). Una crítica describe la novela de Cabrera Infante como “un trabajo sobre el significante” con el “efecto de narcisismo total” (Skłodowska 72), y es verdad que el “masturhablar” como el afán de hablar por uno mismo se designa en la crítica (Peavler 135; Rodríguez Monegal) es un verdadero leitmotivo de la obra de Cabrera Infante, y para algunos críticos, un síntoma de la incapacidad del autor de enfrentarse con su mundo. Para Terry Peavler, el masturhablar “reveals the degree to which he [Cabrera Infante] has turned inward, with his back to the world. He writes, as he has repeatedly said, only for himself” (135). John Updike señaló el supuesto escapismo de la sociedad cubana en *Tres tristes tigres* cuando dijo en su reseña en *The New Yorker* que los

⁷ “...there are structural incompatibilities between individual exploration and the oppressive social order...revolutionary action is still conceived on an individual basis. The ‘club de serpientes’...are individuals bound by friendship not by the social practice of the workplace; and revolution is the combination of a series of individual decisions” (“The Crisis of the Liberal Imagination” 17).

⁸ El poema insensato de Cué empieza: “A / Ah / Ah, si solamente tú dijeras, / Si con tu boca tu dijeras / Contraria contrariis curantur, / Que parece tan fácil de decir a los que somos alopáticos. / Si tu dijeras, Lesbía, con tu acento, / O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricolas...” (p. 408).

personajes de la obra “make little significant contact with the nonverbal world around them”,⁹ y aunque Mario Benedetti no es muy específico en su crítica dura de Guillermo Cabrera Infante, presumiblemente este supuesto escape de la problemática social de la colectividad cubana es lo que lo llevó a incluir al autor en su lista de “desertores” de la novela cubana (24).

El mismo afán de destrucción que vemos al nivel del lenguaje en *Tres tristes tigres* nos lleva a otro blanco de la crítica lanzada en contra de este tipo de novela—sus supuestas tendencias nihilistas que entran en conflicto con una noción progresista de la humanidad. Es verdad que Hernán Vidal ve como problemático en todo el movimiento de la “Nueva Izquierda” el afán de destrucción sin un plan de reconstrucción de la sociedad, citando la revuelta estudiantil francesa de 1968 como un ejemplo en el campo político y la obra de Julio Cortázar como ejemplo en el campo literario (dos campos para él inseparables) (“Julio Cortázar y la Nueva Izquierda” 52-55). Es natural que los textos de Cortázar y Cabrera Infante se presten a tales interpretaciones; en algunos momentos, el retiro de Horacio Oliveira de la sociedad occidental es tal que hasta niega valores humanos como el amor y la compasión (lo cual explica su frialdad consciente hacia la muerte de Rocamadour) para terminar arrinconado en un cuarto de manicomio, detrás de una especie de telaraña que él mismo acaba de fabricar, junto a la ventana y listo para tomar el salto final.

De la misma manera, la destrucción que observamos al nivel del lenguaje en *Tres tristes tigres* refuerza el ambiente de hedonismo y destrucción de todo el texto (Jiménez

⁹ Como veremos a continuación, la crítica postestructuralista niega la existencia de este “nonverbal world” ya que ven el mundo como un texto y nuestra realidad como una construcción del lenguaje.

98) y es de notar que el mismo Cabrera Infante admitió en una entrevista que escogió el título de su texto, un trabalenguas juvenil, precisamente porque no significaba nada:

Lo utilicé porque quería que el libro tuviera desde la cubierta las menos connotaciones literarias—que son siempre las más *extra* literarias—posibles, que sugiriera prácticamente nada acerca de su contenido y este fue el título más próximo a un título abstracto puesto que el número tres, el adjetivo triste y el nombre común tigre se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación y era una frase hecha, que son las frases menos hechas porque han perdido su significado en la repetición insensata....Me gustaba además la justicia sin duda poética del didactismo un día metódico del trabalenguas que terminó en *puro juego sin sentido...* (Guibert 542, subrayado nuestro).

Además, aunque pensamos demostrar en los siguientes capítulos que estos textos, lejos de ser nihilistas, proponen la deconstrucción de la realidad como un primer paso hacia la reconstrucción y reconfiguración de la sociedad con la finalidad ética de sugerir nuevas maneras de ver y vivir, es verdad que a primera vista estos textos parecen ofrecer poco en términos de una visión “progresista” de la realidad, como la propuesta por los varios proyectos sociales de la modernidad, entre ellos el socialismo. De hecho, la noción moderna del mítico “progreso” humano es uno de los blancos principales de la burla y desdén de estos textos: Oliveira demuestra su escepticismo ante la noción del progreso en un debate con el Club de la Serpiente: “ahí está el gran problema, saber si lo que llamás la especie ha caminado hacia delante o si, como le parecía a Klages, creo, en un momento dado agarró por una vía falsa” (28, p. 311) y más tarde, lamenta que justamente cuando se siente al punto de entrar en un estado de existencia más real y completa, la

civilización (aquí, el “territorio”) se impone y “entonces cinco mil años de genes echados a perder me tiran para atrás y recaigo en el territorio...” (56, p. 506). En un giro humorístico (pero no menos serio) de la crítica hacia cualquier noción progresista de la humanidad, Códac explica en “Rompecabeza” que acompaña a sus amigos en sus juegos frenéticos de deconstrucción del lenguaje “demostrando que el hombre asciende hasta el mono...” (p. 231).

La aparente pérdida de fe en las posibilidades de la civilización y razón humanas a veces lleva a los personajes de Cortázar y Cabrera Infante al deseo de ir más allá de su realidad inmediata en busca de una existencia autónoma o “totalitaria” más completa, y las búsquedas metafísicas de estos personajes a veces hacen que los textos sean acusados de escapismo, o sea, una evasión de la realidad, en especial, la latinoamericana. No negamos aquí el hecho de que la metafísica tiene un papel significativo en estos textos, donde, por ejemplo, Horacio Oliveira se integra en la vida bohemia de París con “[u]na sospecha de paraíso recobable” (18, p. 208) y nunca deja de perseguir su vagamente definido “kibbutz del deseo” (36, p. 354). De la misma manera, los personajes artistas de *Tres tristes tigres* también quisieran en algunos momentos conseguir una especie de éxtasis o experiencia existencial autónoma o ‘totalitaria’, como explica Silvestre:

pensé [que la intención de Cué] era pareja a mi pretensión de recordarlo todo o a la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina...o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. *Éramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio* (p. 345-346, subrayado nuestro).

Es interesante también que muchos de los protagonistas artistas de estos textos se valgan del arte para tratar de llegar a este estado extasiado totalitario, por ejemplo, Morelli, quien escribe ayudado no por pensamiento racional, sino por un ritmo que siente: “por la escritura bajo al volcán, me acerco a las madres, me conecto con el Centro—sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo” (82, p. 564). Algunos personajes hasta admiten que se valen del arte no para acercarse a su realidad inmediata y comprenderla mejor, como propone Carpentier, sino precisamente para alejarse de ella. Eribó explica en *Tres tristes tigres* que el acto de tocar los tambores le permite “volar...permite volar bajo y ver las casas y la gente o volar alto y ver las nubes y estar entre el cielo y la tierra, suspendido, sin dimensión...tan fuera de la soledad y de la compañía del mundo: en la música. Volando” (p. 119-120).

Para la crítica marxista en el contexto latinoamericano revolucionario, tal “escapismo” de la realidad socio-política inmediata es imperdonable, así que no nos sorprende que las características metafísicas de los dos textos han atraído la crítica más dura. Oscar Collazos, en un ensayo dirigido principalmente en contra de la figura de Julio Cortázar, denuncia la “peligrosa actitud de mistificación...que motiva a muchos escritores jóvenes a plantearse la literatura en términos absolutos de autonomía, a descubrir en el hecho creador otra realidad, tiránica, arbitraria...” (9) y hasta acusa a autores como Cortázar de un “complejo de inferioridad” frente a la vida intelectual europea que los hace alejarse de la realidad americana para poder pertenecer a un “élite intelectual” (22-23).¹⁰ Por su parte, Mario Benedetti no sólo incluye a Guillermo Cabrera

¹⁰ Cabe notar que una denuncia similar a la *figura* e Cortázar como intelectual cosmopolita se encuentra en la famosa polémica de 1969 entre el escritor argentino y José María Arguedas, un escritor peruano indigenista que denunciaba el “Boom” como una traición de Latinoamérica debido a su cosmopolitismo y

Infante en su lista de “desertores” de la novela cubana (24), sino que también describe a nuestro autor como un “personaje...que en sus proceder y afinidades ya aparecía como un gusano, y no precisamente de seda”, quien supuestamente produjo su “autodesenmascaramiento” con la publicación de *Tres tristes tigres* (30). Cabe notar que la crítica norteamericana de *Tres tristes tigres* no era necesariamente más simpática que la crítica marxista revolucionaria; John Updike también critica el supuesto “escapismo” de la obra, afirmando en *The New Yorker* que “[a]n American reader, especially now that Cuba is remoter than China, longs for a more anatomical portrait of this Havana that has vanished” (91) y lamenta, al hablar de los largos recorridos por la ciudad en convertible y la frecuente experimentación verbal, que “we clearly realize that, whatever happened in Havana in 1958, this book isn’t going to tell us” (92), añadiendo despectivamente que Guillermo Cabrera Infante y sus traductores “can’t keep the goblets of ‘Esperanglish’ and the liquorish 4 a.m. foolery from pulling loose from any reality we care to recognize or consent to care about” (93).

III. Una reconsideración de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* a la luz de la teoría bajtiniana y postestructuralista

Los críticos arriba citados tienen razón al percibir un énfasis en el individuo, motivos de deconstrucción lingüística e instancias de búsqueda metafísica en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, pero es injusto, como queremos demostrar, sugerir que por estos motivos estos textos son escapistas, nihilistas o de cualquier otra manera alejados de la

su supuesto abandono de la realidad latinoamericana provincial. Arguedas ataca principalmente a la figura de Cortázar cuando dice que el mero escribir novelas y poesía no constituye una profesión y señala como ridícula la afirmación de Cortázar en su carta publicada en *Casa de las Américas* que el escritor llegó a comprender la importancia del socialismo y la revolución cubana desde su auto-exilio en París. Según Arguedas, no era posible comprender la realidad latinoamericana marginada desde la perspectiva “supranacional” de su residencia europea (véase King 77-78 y Martín 194-195 para una discusión de la polémica y Cortázar, “Carta”, para los comentarios del escritor argentino que provocaron la respuesta de Arguedas).

“realidad”. Para nosotros, los juicios de estos críticos a veces se basan en nociones preconcebidas no sólo en cuanto a lo que constituye la “novela” y su “papel” con respecto al mundo extraliterario, sino también en cuanto a lo que constituye nuestra “realidad”. Por medio de una reconsideración del espacio de la novela y la “realidad” a la luz de la teoría postestructuralista, esperamos demostrar que el verdadero valor ético de estos textos radica en su nueva visión de la realidad como una construcción del lenguaje, su rechazo de la violencia discursiva y mitificación burguesa de la realidad operantes en el espacio extraliterario y su carácter abierto y plurivocal que incita al lector a tomar un papel más activo tanto en su acercamiento al texto literario como en su acercamiento al texto de su mundo.

Una reconsideración del espacio de la “novela”

Para empezar, algunos de los críticos citados arriba presumen una equivalencia entre el espacio de la novela y el espacio del mundo extraliterario. Recordemos que según Hernán Vidal y Jean Franco, la obra de Julio Cortázar es contradictoria ya que el autor apoya el socialismo en el campo político pero se enfoca en las experiencias y el desarrollo del individuo en *Rayuela*. Según estos críticos, ya que un alto nivel de organización social y actividad racional es necesario para conseguir cambio social en el campo extraliterario, debemos encontrar claras propuestas para cambio social en la novelística de un autor. Vidal explica el punto de vista de la crítica marxista:

Puesto que el literato es uno de los diversos tipos de intelectuales cuya función es producir representaciones ideológicas de la sociedad de acuerdo con su origen o adhesión de clase, es posible postular que la obra de un escritor es vigente y se mantiene en la vanguardia de su cultura en tanto ella y la práctica social de su

autor responden a la esencia de los procesos históricos que dinamizan su sociedad, y *en tanto esa literatura articule y refuerce una práctica social efectiva* (“En torno a Julio Cortázar” 71, subrayado nuestro).

Por su parte, Mario Benedetti destaca una visión de la novela como un espacio coherente, organizado y “sereno” que propaga una visión clara de su época cuando dice que la poesía expresa mejor que la novela una revolución en sus principios ya que:

el escritor, y en especial el novelista, requieren por lo común una distancia temporal que les otorgue la suficiente perspectiva para así convertir la agitada realidad en cantera imaginativa, la condición de desgarrado protagonista en la de testigo *sereno*. Por algo la mejor expresión de la revolución aparece en la poesía, ya que ésta constituye un género que suele nutrirse más de desgarramientos que de *serenidades* (10, subrayado nuestro).

En esta declaración es claro que el crítico concibe la novela como una totalidad cerrada que resume una época, transformando sus conflictos en una visión coherente y unificada de la sociedad.

Sin embargo, esta visión de la novela no es aceptada universalmente; de hecho, otros críticos prominentes encuentran el valor de la novela precisamente en su carácter abierto y el hecho de que puede servir como un espacio libre para desarrollar los conflictos de una sociedad y posibilitar encuentros experimentales entre gentes de diversas cosmovisiones (Bakhtin 291-292).¹¹ De hecho, para Bakhtin, la novela se

¹¹ “Poetry depersonalizes ‘days’ in language, while prose, as we shall see, often deliberately intensifies difference between them, gives them embodied representation and dialogically opposes them to one another in unresolvable dialogues” (Bakhtin 291).

distingue de otros géneros literarios (en otras palabras, se define), precisamente por la ‘diversidad’ de las diferentes voces (o *heteroglossia*) que componen sus totalidad.¹²

Además, aunque críticos como Franco y Vidal quisieran encontrar un plan concreto de cambio social en la novela, es importante recordar la admonición de Cortázar a Oscar Collazos que “[l]a sociedad tal como la concibe el socialismo...no puede anular al individuo así entendido” (“Literatura en la revolución” 64) y no hay duda de que el aspecto de *bildungsroman*, o la educación personal del protagonista (una característica de la novela moderna dialógica según Bakhtin, 392), puede ser igualmente significativo socialmente en términos de la relación entre el individuo y su sociedad y en los conflictos ideológicos por los que pasan personajes como Horacio Oliveira en un esfuerzo para conocer mejor a su mundo y a sí mismo. Además, como veremos en el capítulo IV, la formación de una percepción activa y una actitud crítica ante el mundo (el “lector cómplice” de nuestros textos) es indispensable para desafiar la “mitificación” de la realidad, que discutiremos abajo.

Una concepción alternativa de la novela como un espacio para destacar los conflictos de una sociedad y el *proceso* de transformación de conciencia por el que pasa el individuo en conflicto con su mundo nos permite apreciar las búsquedas de escape metafísico en *Rayuela* y *Tres tristes tigres* como parte del aspecto de *bildungsroman* de los textos; es verdad que la posibilidad del escape metafísico es presentada en estos textos no como una verdadera solución al problema del individuo en una realidad doliente, sino como *el primer paso* en su rechazo de una realidad parcial mitificada (véase abajo) y los personajes de nuestros textos eventualmente se dan cuenta de la futilidad de tal esfuerzo.

¹² “Diversity of voices and heteroglossia enter the novel and organize themselves within it into a structured artistic system. This constitutes the distinguishing feature of the novel as a genre” (Bakhtin 300).

En *Rayuela*, Traveler y Talita hacen que Horacio vea el error de su auto-retiro de la sociedad al presentar la compasión, la amistad y el amor humanos como una solución al problema de la existencia del hombre conciente de su residencia en un mundo falseado. Cuando Horacio observa a sus amigos preocupados por él a través de la ventana del manicomio:

vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura. Después de lo que acababa de hacer Traveler,¹³ todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear, en el fondo Traveler era lo que él *hubiera debido ser* con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario... (56, p. 507-508, subrayado nuestro).

Podríamos decir que Horacio y Traveler representan una versión actualizada del Don Quijote y Sancho Panza transformados que encontramos al final de la novela dialógica de Cervantes en la manera en que el segundo llega a sintetizar los valores idealistas del primero con un pragmatismo que le permite criticar a su sociedad efectivamente sin retirarse de su realidad inmediata. En todo caso, varios otros críticos han reconocido que *Rayuela* no es una obra escapista, sino que el resultado final del *proceso* de la búsqueda de conocimiento de Horacio que se presenta es efectivamente su reconciliación con el mundo: Ana María Barrenechea observa que la obra no termina por ser nihilista precisamente porque no quiere perder su dimensión humana (680); Santiago Colás

¹³ Traveler ignora el hecho de que Horacio acaba de atacarlo para demostrar compasión y defender a su amigo de los oficiales del manicomio.

coincide en que la compasión que Traveler demuestra para con Horacio al final le enseña a éste que tiene que tratar de mejorar su “realidad” desde ella misma, al re-inventarla, o sea, reconfigurar los elementos que la componen (9-10) y Ciaran Cosgrove insiste que “*Rayuela* is nothing if not the failure of metaphysics” (72).

Aunque posiblemente haya menos motivos de transformación en la conciencia de los personajes de *Tres tristes tigres*, quienes también están en conflicto con su sociedad, el texto subraya de la misma manera la imposibilidad y fracaso inherente en cualquier esfuerzo para escaparse de la realidad en la que se vive. Es evidente que la transgresión nocturna de las normas de la sociedad habanera que se efectúa en *Tres tristes tigres* (debido, en gran parte, a la borrachera de los personajes, ese medio de escape por excelencia) sigue el modelo del “carnaval” tal como lo describe Bakhtin, no sólo en su transgresión de las normas sexuales, sino también en su ruptura con las jerarquías sociales vigentes durante el día, que permite, por ejemplo, el coqueteo nocturno entre el músico mulato Eribó y la quinceañera de *country club*, Vivian Smith Corona (véase Pearce para un esbozo del “carnaval” en Bakhtin). Sin embargo, como observa Stephanie Merrim, la noche no puede durar y la realidad se reafirma inevitablemente al final, cuando los personajes deciden tomar acción (positiva, según Merrim); Silvestre declara su intención de casarse con Laura, la ex-novia de Cué, y éste declara la suya de unirse a la revolución de Fidel (111). Es cierto que según el mismo modelo de Bakhtin, el carnaval sólo puede ser una transgresión temporal de las normas de la sociedad (Pearce 231) y, como afirma Merrim, “[a] feast of dialogical language, ‘Bachata’ celebrates the nightworld on all levels, affirming it one final time in the face of ever-encroaching reality” (111). Por eso, podemos inferir que según el texto de Cabrera Infante, cualquier

esfuerzo para *cambiar* la realidad circundante tendría que efectuarse de otra manera, es decir, que la búsqueda de escape carnavalesco o metafísico sólo aparece en el texto para indicar el conflicto entre los personajes y su sociedad, y no como una solución plausible a este conflicto.

Una reconsideración de la “realidad”

No obstante, queremos demostrar que aunque el escape total de la “realidad” circundante sí se presenta como imposible (en *Tres tristes tigres*) o por lo menos equívoco (en *Rayuela*) no lo son los principios que llevaron a los personajes a intentarlo en el primer lugar, específicamente, su rechazo de una realidad parcial mitificada. Esto nos lleva a nuestra segunda respuesta a la crítica negativa en torno a *Rayuela* y *Tres tristes tigres*: que los juicios de muchos de los críticos citados arriba se basan en una concepción limitada en cuanto a lo que constituye nuestra “realidad” debido a su énfasis en las circunstancias socio-económicas que la constituyen, o como resultado de una visión de nuestra realidad circundante como algo pre-existente en vez de una creación del lenguaje y discurso humanos, como mantiene la teoría postestructuralista.

Es cierto que muchos críticos reducen sus discusiones de la “realidad” a las circunstancias socio-económicas de un determinado período histórico. Hernán Vidal, como muchos críticos marxistas, ve la lucha de clases como la “base” de toda la problemática de nuestra sociedad, lo cual lo lleva a criticar la obra de los escritores que se enfocan principalmente en las sobre-estructuras culturales: “[d]esconocer la universalidad de la lucha de clases como motor de la historia capitalista lleva a excesos en la apreciación de sus hechos culturales que distan muy poco de lo teológico” (“Julio Cortázar y la Nueva Izquierda” 64). Óscar Collazos también parece utilizar el término

“realidad” como sinónimo de las circunstancias socio-políticas en las que uno vive, por ejemplo, cuando lamenta “el olvido de la realidad” y “el desprecio de toda referencia concreta” en la escritura de algunos escritores como Julio Cortázar (14) a la misma vez que insiste que “[n]os debemos a un momento socio-cultural y político que el refinamiento de algunos escritores latinoamericanos, volcados hacia Europa, quiere desvirtuar” (36). Esta equivalencia entre los términos “realidad” y “circunstancias socio-políticas” tal vez está más clara en la siguiente declaración, donde Collazos parece denunciar la experimentación verbal en la literatura como escapista, mientras se proclama en favor de una literatura que refleje las circunstancias políticas de un determinado período histórico:

la búsqueda de la novelística latinoamericana, los pasos hacia la conformación de literaturas nacionales, tiene más perspectiva en las imperfecciones que registran ciertas *obras que quieren afrontar la realidad con una nueva óptica, desintimizarla, darle cauce a un período histórico que está en plena movilidad.*

Tiene más perspectiva este tipo de propuestas que aquel que busca llegar a un momento final en una explosión apocalíptica del lenguaje o del instrumento verbal que se agotará por falta de relación con la realidad que lo produce” (24-25, subrayado nuestro).¹⁴

Las circunstancias socio-políticas en las que uno vive son importantes, y cabe notar antes de continuar nuestra discusión que no faltan referencias a la realidad socio-política en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*. Es verdad que los mismos autores han admitido

¹⁴ En esta cita, Collazos parece ignorar el hecho de que la realidad *es* una construcción del lenguaje (como veremos a continuación) y que la experimentación verbal puede considerarse una experimentación con las múltiples maneras posibles de configurar nuestra realidad.

que acontecimientos históricos extraliterarios han influido sus textos; Cortázar reconoce en una carta a Roberto Fernández Retamar la influencia de la revolución cubana y la guerra de Argelia en su pensamiento (“Carta” 8) y de la misma manera, Guillermo Cabrera Infante ha citado la censura de la película *P.M.* por el gobierno revolucionario cubano¹⁵ como una de las motivaciones detrás de *Tres tristes tigres* (entrevista con Rodríguez Monegal citada en Chiguluri 251). Pero los problemas socio-políticos también aparecen en los mismos textos. En *Rayuela* encontramos la simpatía de los personajes para la causa argelina en Francia (90, p. 581) junta con la preocupación de Oliveira por las posibles consecuencias negativas del populismo peronista en la Argentina de los años cincuenta (28, p. 293). Asimismo, en *Tres tristes tigres* (un texto ubicado en la Cuba de Batista pero escrito después de la revolución) Silvestre y Cué son testigos del gangsterismo que caracterizaba la época de Batista cuando el primero presencia un asesinato en la calle (p. 43-44) y el segundo oye disparos cuando visita a un socio del general (p. 59). Asimismo, Códac, un fotógrafo que trabaja para un periódico habanero, tiene la responsabilidad de sacarle fotos a los revolucionarios muertos, de manera que “me paso la vida retratando detenidos y bombas y petardos y muertos que dejan por ahí para escarmiento...” (p. 303). Terry Peavler también cita los ejemplos del racismo hacia los negros y mulatos y los sueños de varios personajes con nubes atómicas que prefiguran la crisis de los misiles ya experimentada por el autor como evidencia de que La Habana de *Tres tristes tigres*, “is not a carefree city of continual barhopping, it is a world perched on the edge of the abyss...” (131).

¹⁵ Véase nuestra discusión del caso de *P.M.* en la página 40 del presente estudio.

Obviamente no hay ninguna intención o deseo de ignorar la realidad socio-política en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, aunque es cierto que sus textos no se dedican exclusivamente al tratamiento de ella. Pero como insinuamos arriba, el problema que encontramos con parte de la crítica de estos textos es su esfuerzo para limitar su noción de la “realidad” a las circunstancias políticas en las que se vive—de esta manera, la realidad de la que hablan es una realidad *parcial*. Como explica Cortázar en su respuesta a Óscar Collazos, hay otros aspectos importantes de la realidad más allá de los económicos o políticos, y los escritores deben permanecer libres para tratarlos también:

La auténtica realidad es mucho más que el ‘contexto socio-histórico y político’, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Óscar Collazos y Australia, es decir el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el *homo sapiens* y el *homo faber* y el *homo ludens*, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo socio-político)... (“Literatura en la revolución” 65).

Es verdad que entre los otros temas humanos que le dan valor a *Rayuela* y *Tres tristes tigres* cuentan el amor, la amistad, el sexo, el miedo y la muerte, para nombrar sólo algunos de ellos.

Además, según nuestros autores, parte del valor de la literatura radica en la posibilidad que ofrece para una búsqueda de otras facetas de nuestra realidad, no menos reales o posibles, sólo desconocidas para nosotros hasta ahora. Guillermo Cabrera

Infante, cuyo rechazo de una literatura “comprometida” políticamente es aún más radical que la de Cortázar (“[n]o creo que el escritor sea un misionero, ni siquiera creo que el escritor tiene deberes como tal”, Guibert 537).¹⁶ enfatiza el papel de la literatura en el ejercicio de la imaginación: “[p]ara mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento...” (Guibert 537-538). Aunque tal declaración tal vez parezca escapista a primera vista, esta concepción de la página en blanco como un espacio de experimentación no está tan lejos de la valoración de Cortázar de una literatura que se dedique a la búsqueda de lo *desconocido*, o sea, otras facetas de la realidad más ‘profundas’, como vemos cuando se pregunta:

hasta qué punto se busca también *otra cosa* en la literatura de ficción; no un escapismo fácil ni un entretenimiento banal, sino esa *terra incognita*....Leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano (“Literatura en la revolución” 66).¹⁷

Además, es evidente que nuestros autores no sólo ven en la literatura la posibilidad de la exploración de otras facetas de nuestra realidad más allá de las circunstancias históricas o políticas inmediatas, sino que sus textos tampoco privilegian ninguna manera de acercarse a un mejor entendimiento de la realidad sobre otra, ni

¹⁶ Como veremos a continuación, este rechazo de Guillermo Cabrera Infante se debe en parte a la relación problemática que tuvo con el gobierno castrista.

¹⁷ Veremos en el capítulo IV cómo el carácter abierto de los textos deja que el lector busque o se invente estas otras posibilidades.

mucho menos el aporte marxista o empírico, como vemos cuando Horacio Oliveira declara ante el Club de la Serpiente que:

La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, *es siempre una realidad convencional, incompleta y parcelada*. La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes. Creer en lo que llaman materia, creer en lo que llaman espíritu, vivir en Emmanuele o seguir cursos de Zen, *plantearse el destino humano como un problema económico o como un puro absurdo, la lista es larga, la elección múltiple* (99, p. 617-618, subrayado nuestro).

De la misma manera, Arsenio Cué expresa su escepticismo ante la idea de que cualquier manera de acercarse a la realidad, inclusive la artística o creativa, sea mejor que cualquier otra cuando dice que “[e]l arte (como la religión o como la ciencia o como la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a la tiniebla del caos. Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees que puedes hacerlo por el verbo” (p. 363).

¿Es tal actitud abierta poco crítica, escapista o síntoma de una apatía general hacia el mundo, como podría parecer a primera vista? Para nosotros no sólo no lo es, sino que la negación de estos autores de privilegiar un discurso sobre otro en su acercamiento a la realidad (por ejemplo, el marxista, el religioso, el empírico, etc.) tiene sus raíces en otro aspecto de su concepción de la realidad, tal vez la más importante y la que los diferencia más que nada de los críticos que han atacado sus textos, es decir, su concepción de la “realidad” no necesariamente como algo pre-existente, capaz de ser “reflejada” por el lenguaje, sino como algo plástico que “se crea” o “se construye” dentro del discurso de

una sociedad, de manera que la realidad que percibimos es sólo una de un sinnúmero de posibles configuraciones.

La idea que el lenguaje no “refleja” la realidad, sino que es la base de toda construcción de ella subraya nuestros textos, y en este sentido *Rayuela* y *Tres tristes tigres* parecen compartir el espíritu del postestructuralismo, una de las escuelas teóricas predominantes en los años sesenta. El postestructuralismo, al igual que el estructuralismo, postula el mundo como una composición de “signos” lingüísticos, pero su concepción más radical del lenguaje destaca la naturaleza inestable del signo al insistir que un “significante” no corresponde necesariamente a un solo “significado” (Selden, Widdowson y Brooker 145).¹⁸ Es decir, un significante puede tener diferentes significados en diferentes contextos (culturales, históricos, sintácticos, etc.), lo cual implica que el individuo o la sociedad, al manipular el contexto dentro del cual utiliza el lenguaje, puede *significar* o construir su “realidad” de diferentes maneras (véase Roland Barthes, “Myth Today”, para un estudio de la manipulación del “contexto” para la naturalización y reproducción de ideologías burguesas en el mundo occidental).

Esta concepción radical del lenguaje tiene importantes implicaciones para el tratamiento de la “realidad” en la literatura. Primero, si reconocemos que el lenguaje no es una herramienta de la cual se sirve el escritor para estudiar su realidad (como lo había postulado Carpentier), sino precisamente la base de toda construcción de ella, tenemos que reconocer que cualquier esfuerzo para emprender una representación “mimética” o

¹⁸ Esto explica el desdén hacia los diccionarios que encontramos en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, donde Horacio, Traveler y Talita denominan sus juegos verbales “juegos en el cementerio” (40, p. 386; 41, p. 407) ya que los diccionarios matan el potencial creativo de las palabras al fijar los significados, y Bustrófedon mantiene que los diccionarios creaban más suspenso que una película de Hitchcock ya que el significado esperado de una palabra no siempre aparecía y lamentaba que “los diccionarios todos admitieran tan pocas palabras” (p. 233-234).

“realista” de nuestro mundo en la literatura está destinado al fracaso ya que podemos valernos del lenguaje sólo para significar una sola realidad mitificada de las múltiples realidades posibles (véase el capítulo III para nuestro estudio de la deconstrucción de la literatura “mimética” realista en nuestros textos). Además, la idea de que el mundo es una gran serie de significantes que se pueden conectar de infinitas maneras y que la realidad que percibimos es una construcción lingüística equivale más o menos a ver la materia que compone nuestro mundo como una especie de tabla rasa (¡o página en blanco!) lista para las infinitas maneras posibles de organizar y estructurar nuestras sociedades. Además, es necesario tomar en cuenta el carácter *histórico* del lenguaje y discurso humanos y reconocer que ninguna manera de organizar y estructurar la realidad es necesariamente “natural”, sino que nace de las estructuras sociales vigentes de una época. Es cierto que Michel Foucault niega la posibilidad del lenguaje de “reflejar” nuestra realidad y que concibe de cualquier discurso, o sea, cualquier manera de organizar y estructurar nuestras sociedades como una “violencia” que le hacemos a la realidad, ya que nuestros discursos son construcciones humanas históricas (o “eventos”) que nacen de las condiciones sociales externas de cada época y por lo tanto, no corresponden necesariamente a ninguna realidad pre-existente.¹⁹

a particular discourse cannot be resolved by a prior system of significations...we should not imagine that the world presents us with a legible face, leaving us

¹⁹ Es importante notar aquí que Foucault no niega que hay materia (es decir, una “realidad”) pre-existente al discurso humano, sino que niega la posibilidad de éste de reflejarla transparentemente ya que nace de condiciones históricas y culturales específicas que restringen nuestra percepción de lo que es “real”. Sara Mills nos recuerda que “Foucault is not denying that there are physical objects in the world and he is not suggesting that there is nothing but discourse, but what he is stating is that we can only think about and experience material objects and the world as a whole through discourse and structures it imposes on our thinking. In the process of thinking about the world, we categorize and interpret experience and events according to the structures available to us and in the process of interpreting, we lend these structures a solidity and a normality which it is often difficult to question” (56).

merely to decipher it; it does not work hand in glove with what we already know; *there is no prediscursive fate disposing the word in our favor*. We must conceive discourse as a violence that we do to things, or, at all events, as a practice we impose upon them...” (229, subrayado nuestro).

Curiosamente, la manera en que Cabrera Infante describe el acto de escribir y las infinitas posibilidades que conllevan las palabras sobre la página en blanco es muy similar a la descripción de la violencia discursiva de Foucault: “[p]rimero está la tortura inmediata de la página Melvilleanamente blanca, terrible en su blancura de posibilidades y después la mediata tortura de la página llena de símbolos que pueden significar todo o nada, pero que siempre están sujetos a innumerables [sic], infinitas variaciones” (Guibert 538). Esta cita de Cabrera Infante sugiere una analogía entre la página literaria y el espacio de nuestro mundo, una relación que, como veremos después, tiene importantes implicaciones para la concepción de la relación entre la literatura y su “realidad” extraliteraria en nuestros autores y la noción de la lectura activa (o *écriture*) como una manera de acercarnos no sólo al texto literario, sino también al “texto” de nuestro mundo (véase el capítulo IV del presente estudio).

Nuestros textos lúdicos no dejan de divertirse con la idea de que hay infinitas maneras posibles de estructurar nuestra realidad más allá de las que caracterizan nuestras sociedades occidentales que solemos aceptar pasivamente como “naturales” y ahistóricas. Horacio Oliveira ni siquiera se asombra ante el tratado loco de Ceferino Píriz, con su “Sociedad de Naciones modelo” dividida en seis razas que cuenta, por ejemplo, con un ejército dividido por los signos zodiacales de los hombres (capítulos 129 y 133), pues, “¿Por qué no? Al fin y al cabo aquí el jueves es el día de moda, el domingo no se

trabaja...” (88, p. 577) es decir, ninguna manera de organizar la realidad tiene necesariamente más sentido que otra, especialmente si consideramos la falta de “lógica” detrás de algunas costumbres nuestras; tal parece el sentido del “sinsentido” detrás del planteamiento de Bustrófedon, quien “dijo que algún día se descubriría que todo el sistema de ordenación postal era erróneo, que lo lógico sería enumerar las calles y darle un nombre a cada casa y declaró que la idea era paralela a su sistema de nuevo bautizo de hermanos en que todos tendrían diferentes apellidos pero el mismo nombre” (p. 235).

Pero como todos sabemos, la estructuración de una sociedad es un juego muy serio, con grandes implicaciones para los que buscan mantenerse en el poder, y Foucault no deja de recordarnos del aspecto institucional del “discurso” y la manera en que las instituciones vigentes controlan los sistemas que determinan lo que se puede considerar como una “verdad” dentro del discurso de una sociedad a la misma vez que se empeñan en excluir a cualquier discurso disidente, generalmente sin que la sociedad se dé cuenta:

But this will to truth, like other systems of exclusion, relies on institutional support: it is both reinforced and accompanied by whole strata of practices such as pedagogy—naturally—the book-system, publishing, libraries, such as the learned societies in the past, and laboratories today....I believe that this will to knowledge, thus reliant on institutional support and distribution, tends to exercise a sort of pressure, a power of constraint upon other forms of discourse—I am speaking of our own society....Thus, only one truth appears before our eyes: wealth, fertility and sweet strength in all its insidious universality. In contrast, we are unaware of the prodigious machinery of the will to truth, with its vocation of exclusion (Foucault 219-220)

Es aquí, en este deseo de excluir ideas y formas de conocimiento disidentes y pasar una sola versión de la verdad o la “realidad” como la única o la “verdadera” donde el peligro potencial en todo discurso se hace evidente, y aunque este control o manipulación del discurso de una sociedad tal vez esté más obvio en el ejemplo de gobiernos totalitarios, Roland Barthes también nos recuerda del proceso de “mitificación” que ocurre al nivel de toda la sociedad occidental burguesa. Barthes explica en “Myth Today” la manera en que nuestras sociedades burguesas también manipulan el contexto dentro del cual se utiliza el lenguaje para ignorar los orígenes históricos de nuestras ‘costumbres’ en un esfuerzo para presentar nuestra manera de vivir como algo natural que ‘siempre ha sido así’ (121-122; 129-130).²⁰ De esta manera, según Barthes, se saca de la verdadera heterogeneidad del mundo una sola “realidad” que se propaga como la verdadera o la natural, sin reconocer su carácter ideológico (“Myth Today” 140-141). Esta noción de la “mitificación burguesa” de la realidad cotidiana no está lejos de la denuncia en *Rayuela* de las “mentiras colectivas” de la “cultura” de la clase media argentina (3, p. 140) y la observación de Horacio Oliveira de cómo el lenguaje se manipula para propagar arbitrariamente una sola “realidad” (aquí “unidad”) como la verdadera, sin cuestionar sus principios:

había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía, que montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que *no pasaba de una unidad lingüística* y un prematuro esclerosamiento del carácter.

Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás refrendados

²⁰ “We reach here the very principle of myth: it transforms history into nature...what causes mythical speech to be uttered is perfectly explicit, but it is immediately frozen into something natural; it is not read as motive, but as a reason” (Barthes, “Myth Today” 129)

entramablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por su correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas...pasaban a ser como dientes o pelos, *algo aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque es así* (19, p. 215-216, último subrayado de Cortázar).

En todo caso, tanto la mitificación burguesa de la realidad cotidiana como el control y manipulación del discurso por parte de las instituciones de una sociedad pueden ser igualmente peligrosos ya que los dos fenómenos exigen una aceptación pasiva de sus discursos (es decir, sus versiones de la “realidad”) por parte de la sociedad. Cortázar y Cabrera Infante están concientes de esta mitificación de la realidad y del principio de exclusión del cual habla Foucault, y por eso el tratamiento de la violencia discursiva en sus textos a veces toma un tono más serio, por ejemplo, cuando se trata de desafiar o deconstruir discursos occidentales burgueses que solemos aceptar pasivamente como verdades irrefutables. No se puede negar la crítica implícita detrás de la contraposición en *Rayuela* de los capítulos 14 y 114 en que el primero narra el asombro del Club de la Serpiente ante las fotos de tortura china de Wong y el segundo presenta un recorte de prensa de la Associated Press con una descripción detallada de una ejecución en la cárcel californiana San Quintín; es obvio que Cortázar quiere deconstruir la oposición binaria oriental/occidental que deja que nuestra sociedad burguesa le dé la etiqueta de “tortura” a la ejecución que lleva a cabo el “otro” oriental mientras acepta pasivamente la segunda como “castigo”, aunque los dos casos son poco diferentes (véase también la nota al pie de

Amorós, p. 656). Es obvio que la mitificación burguesa de la realidad cotidiana es la preocupación principal de *Rayuela*, pero aunque su protagonista suele denunciar la “hipocresía de siempre” de él que “se ponía un traje azul, se peinaba las sienes plateadas y entraba en las exposiciones de pintura” con “un aire de estar de vuelta, un ingreso cadencioso en la madurez, en el matrimonio, en el sermón paterno a la hora del asado...” (48, p. 449-450), no deja de reconocer que “todo es tan ridículo y gregario podía ser peor todavía en otros planos...*las palabras que falsean las instituciones...*” (48, p. 450, subrayado nuestro). Esta crítica de la manipulación del discurso institucionalizado está muy clara en *Tres tristes tigres* y no es difícil reconocer la crítica del autoritarismo en el texto cuando Cué ignora el contenido de un letrero de un plan de obras del presidente (dictador) Batista para sumar las fechas indicadas y darles una interpretación cabalística o pitagórica; cuando Silvestre le pregunta “¿Tú crees verdaderamente en los números?”, la respuesta de Cué es muy significativa: “[e]s casi en lo único que creo” (p. 339).

El reparo de los autores de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* ante cualquier discurso autoritario y el peligro que representa para la libertad artística e intelectual probablemente explica su decisión de negarse a tomar parte en la producción de una literatura “comprometida” tal como la describe Óscar Collazos o Mario Benedetti, porque aunque los pensadores postestructuralistas atacan principalmente a la sociedad burguesa (véase Roland Barthes, “Myth Today”), el socialismo político no deja de ser un discurso institucionalizado y una sola manera de organizar la sociedad ante infinitas otras posibilidades y, en el caso cubano, un discurso autoritario poco dispuesto a dialogar o admitir las ideas de sus disidentes u otras percepciones de la realidad, como lo supo harto bien Cabrera Infante. Sabemos que durante su tiempo como editor de la revista *Lunes de*

revolución, un suplemento literario que no favorecía ningún estilo literario sobre otro y se esforzaba para estar en la vanguardia de las nuevas corrientes estéticas (Luis 20-21) el ICAIC, una institución cultural del gobierno castrista, censuró la película *P.M.*, producida por su hermano Sabá Cabrera Infante y auspiciada por *Lunes*. Esta película, que documentó al estilo *free cinema* la vida cultural nocturna habanera (como *Tres tristes tigres*), presentó una parte de la realidad cubana que algunos revolucionarios quisieran tachar de irresponsable y no siguió el estilo neo-realista preferido por el gobierno castrista. (Luis 24-31). En 1961, unos meses después del caso *P.M.*, *Lunes* fue cerrada (Castro pronunció sus famosas “Palabras a los intelectuales” en la última reunión) y Guillermo Cabrera Infante se exilió para siempre poco después (Luis 35).

Aunque es cierto que la disidencia abierta de Guillermo Cabrera Infante del autoritarismo del gobierno cubano revolucionario contrasta totalmente con el apoyo abierto de Julio Cortázar del proyecto revolucionario y su frecuente colaboración en la revista cultural cubana *Casa de las Américas*,²¹ el escritor argentino también expresó su preocupación por la libertad en vida intelectual dentro de la revolución en su respuesta a Collazos donde indicó su temor ante la posibilidad de una insistencia en el “realismo socialista”, un problema que según Cortázar “ha sido y me temo que seguirá siendo uno de los escollos mayores con que tropieza el socialismo a lo largo de su edificación...mientras no se alcance una conciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria” (“Literatura en la revolución” 51-52). La insistencia en un solo

²¹ Cabe notar que Cortázar apoya más bien el espíritu del socialismo, y no el discurso institucionalizado autoritario del gobierno, como vemos en las declaraciones del autor en su carta a Roberto Fernández Retamar (véase la nota al pie 6 del presente estudio).

estilo artístico o el tratamiento de una temática limitada (como vimos en el conflicto entre el suplemento literario de Guillermo Cabrera Infante y el ICAIC) es una forma de violencia discursiva en el campo literario que sólo sirve para reforzar la violencia discursiva ejercida por regímenes totalitarios en el campo político.

Entonces, la negación de Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante de presentar y apoyar una sola versión de la realidad en sus textos no conlleva una decisión de ignorar su mundo circundante. Al contrario, es precisamente en el carácter abierto y plurivocal de sus textos que radica su valor ético y su relación con sus referentes socio-históricos, es decir, con su “realidad” ya que estos autores se niegan a participar en la violencia discursiva que perciben en el mundo extraliterario, sea la mitificación burguesa y banalización de la realidad cotidiana (en *Rayuela*) o las manipulaciones de discursos autoritarios como los de los gobiernos de Batista y Castro en la Cuba de Cabrera Infante (en *Tres tristes tigres*) para presentar una realidad más compleja y experimentar con diferentes maneras de ver y vivir. Coincidimos con críticos como Rodríguez Coronel, quien insiste que la importancia de *Rayuela* se debe a “su carácter transgresor desautomatizador de una percepción acostumbrada...” (94-95) y Siemens, quien mantiene que *Tres tristes tigres* sí es un libro sumamente político en su presentación de una plurivocalidad que se opone a cualquier voz autoritaria, como la del gobierno revolucionario en Cuba (107; 113).

Habiendo puesto en tela de juicio los conceptos de la “novela” y la “realidad” en este capítulo, entraremos ahora en nuestro estudio del tema de la literatura en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*. Veremos en el próximo capítulo cómo estos textos se valen de la parodia literaria para deconstruir el lenguaje literario convencional y las pretensiones de

mímesis de ciertos autores (en *Rayuela*) o la insistencia en un solo estilo canonizado o totalizador (en *Tres tristes tigres*) debido al hecho de que el lenguaje no refleja una realidad pre-existente, sino que puede significarla de diferentes maneras y debe renovarse constantemente para que nuestra “realidad” se transforme también. Además, veremos en el capítulo IV de nuestro estudio que estos dos textos no se quedan en la deconstrucción del lenguaje literario, la violencia discursiva y la mitificación de la “realidad”; si parece que sus estructuras lúdicas y abiertas no sugieren ningún plan de reconstrucción de la sociedad, es precisamente porque Cortázar y Cabrera Infante quieren que sus lectores lleven a cabo la reconfiguración de su mundo literario, para que formen una actitud más crítica y activa hacia el texto de su “realidad” también.

CAPITULO III: La parodia literaria y la deconstrucción del lenguaje “literario” en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*

En el capítulo II vimos que a pesar de la insistencia de la crítica marxista revolucionaria en que el texto literario se ocupe del tratamiento de la “realidad” socio-política circundante, *Rayuela* y *Tres tristes tigres* se niegan a tomar parte en la propagación de una sola realidad parcial o “mitificada” ya que estos textos están concientes de la violencia discursiva operante en todos los niveles de la sociedad. Asimismo, una visión más radical del lenguaje, según la cual éste no refleja ninguna realidad pre-existente sino que significa la que percibimos como real dentro del discurso de nuestra sociedad, lleva a Julio Cortázar y a Guillermo Cabrera Infante a negar la posibilidad del uso del lenguaje literario como una herramienta para estudiar objetivamente a la sociedad o emprender una representación mimética “realista” de ella ya que conciben el lenguaje como una red de significantes que se pueden conectar de infinitas maneras distintas para “significar” o “crear” diferentes realidades en diferentes contextos. En este capítulo entraremos en nuestro estudio del tema de la literatura en *Rayuela* y *Tres tristes tigres* al examinar cómo Cortázar y Cabrera Infante se valen de la parodia literaria para deconstruir las pretensiones de mimesis y objetividad en el lenguaje literario (en *Rayuela*) y la insistencia en ciertos temas y estilos literarios (en *Tres tristes tigres*), como vemos dentro de la crítica en el contexto cubano revolucionario. Aunque veremos que las parodias literarias que aparecen en los dos textos son sumamente distintas, tanto la parodia de Galdós en el capítulo 34 de *Rayuela* como la parodia de siete

autores canonizados cubanos en *Tres tristes tigres* ayudan a destacar la historicidad (o sea, no universalidad) de todo lenguaje y sugieren que sólo por medio de la constante renovación del lenguaje podemos conseguir que nuestra realidad se transforme también.

I. ¿Por qué la parodia?

Antes de entrar en nuestro estudio de la parodia literaria y la deconstrucción de la literatura monológica en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, cabe preguntar primero qué constituye una “parodia” y por qué puede ser un medio eficaz para desafiar la mitificación de la realidad y las pretensiones de objetividad en el lenguaje literario.

Exactamente lo que constituye una “parodia” puede ser difícil de precisar a primera vista. Se ha demostrado que los usos y definiciones de la parodia han cambiado varias veces desde sus orígenes clásicos (véase Hutcheon 91 y Skłodowska 1-8) y es obvio al repasar estudios tan respetados como los de Bakhtin, Hutcheon, Morson, Rose y Skłodowska que la “parodia” todavía constituye algo diferente para diferentes críticos en nuestra época moderna. Por ejemplo, Bakhtin mantiene que la parodia es una crítica negativa dirigida en contra del discurso parodiado (364) y Morson defiende este punto de vista cuando insiste que debe quedar claro que el autor de la parodia no está de acuerdo con el texto original que incorpora (67); Linda Hutcheon, por otra parte, insiste que la parodia puede servir muchos fines diferentes, desde lo juguetón hasta lo ridiculizante (87) y añade que la contraposición de lo nuevo y lo viejo no siempre sirve para destruir al texto original, sino que puede servir para criticar o burlarse de costumbres modernas también (92). En otro debate crítico, Margaret Rose sólo define como parodia “postmoderna” la de carácter metaficcional y cómico (282-283) mientras Hutcheon insiste que la parodia *no* es sinónimo de la ‘auto-reflexividad’ (102) y Morson advierte

que el resultado final no es siempre humorístico (69). (Véase el primer capítulo del estudio de Skłodowska para un resumen de los debates críticos actuales).

Sin embargo, hay una característica que todas las definiciones modernas de la parodia comparten y que también es la más importante para nuestro estudio: la importancia del *cambio de contexto* inherente en toda parodia. De hecho, Linda Hutcheon (cuya definición de la parodia nos parece una de las más abiertas) define la parodia como la ‘transcontextualización irónica’ de un texto (94) que muchas veces sirve para señalar diferencias entre dos códigos: “it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity. No integration into a new context can avoid altering meaning, and perhaps even value” (90). Si es verdad, como dice Barthes, que la “mitificación” de la realidad es el resultado de un esfuerzo para ignorar el contexto original (o “discurso”) en el que se utiliza el lenguaje con la finalidad de pasar una sola “realidad” como la natural o la verdadera, es obvio entonces que la parodia puede ser un medio eficaz para deconstruir esta mitificación y subrayar la verdadera historicidad y materialidad del lenguaje porque lo que la parodia hace, al trasladar un lenguaje de un contexto a otro, es hacer que algo que antes nos parecía “normal” o “natural” se vuelva irónico, humorístico o poco apropiado en su nuevo contexto discursivo. Morson está de acuerdo en que la noción del contexto es clave para entender la función comprometedora de la parodia, y añade que son precisamente los textos que pretenden ser universales (o usar un lenguaje objetivo o universal) los que son los más ‘vulnerables’ a la parodia ya que ésta los devuelve a su contexto histórico original: “[i]n short, *denial of history is invitation to parody*” (79).

Habiendo reconocido las posibilidades transgresoras inherentes en toda parodia, veamos ahora cómo Benito Pérez Galdós, uno de los escritores “realistas” por excelencia, invita a Cortázar a parodiar su lenguaje convencional en el capítulo 34 de *Rayuela*.

II. El capítulo 34 de Rayuela: “una lengua hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas”

Si Gary Saul Morson tiene razón al afirmar que “parody is most readily invited by an utterance that claims transhistorical authority” (78) nos parece natural que Julio Cortázar haya escogido un texto de Benito Pérez Galdós, símbolo del realismo decimonónico que surge de la filosofía positivista de su época y se caracteriza por sus pretensiones de objetividad, como el blanco de sus intenciones paródicas en el capítulo 34 de *Rayuela*. Aquí, Horacio Oliveira se encuentra solo en su apartamento tras su separación con la Maga y al revisar los efectos personales de ella, encuentra una novela de Galdós, *Lo prohibido*, y se pone a leerla. Este capítulo, donde las líneas impares reproducen las primeras páginas de la novela de Galdós y las pares, las reflexiones de Horacio al leerla (de manera que el texto de Galdós y los comentarios que suscita se nos presentan simultáneamente) constituye para nosotros una parodia muy original y un ejemplo de “double-voiced discourse” ya que las palabras de Galdós le sirven a Cortázar como punto de partida para que éste exprese sus propias opiniones distintas (véase Bakhtin 324-325). Elzbieta Skłodowska también nos recuerda (basándose en Gonzalo Navajas) que la parodia puede aparecer como una forma de intertextualidad que *exige dos lecturas*, “por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original” (10); podríamos decir que en el

capítulo 34 de *Rayuela*, tanto esta doble-lectura paródica como el “double-voicing” bajtiniano se visualizan en la página escrita.

También es importante recordar, al referirnos a este capítulo como una “parodia”, que el texto parodiado puede reproducirse íntegro, sin que se la haga ningún tipo de cambio (como vemos en este caso) ya que lo importante de una parodia no es el cambio del “texto”, sino el cambio del “contexto” en el que aparece (Morson 70) y sabemos muy bien que el mismo significante puede tener diferentes significados en diferentes contextos, como nos señaló el biógrafo de Pierre Menard en el célebre cuento de Borges. Por fin, recordemos que el resultado de la transcontextualización paródica no es necesariamente cómico, pues definitivamente se trata aquí de un capítulo muy serio y triste tras la muerte de Rocamadour, la separación de Horacio y la Maga y el posible suicidio de ella en un río parisiano. Lo que este capítulo sí constituye, como demostraremos a continuación, es una transcontextualización irónica que destaca la artificialidad del lenguaje literario realista convencional (al contraponer el lenguaje literario de Galdós con el lenguaje coloquial de Horacio Oliveira) y la necesidad de deshacerse de formas convencionales de lenguaje y comportamiento para poder vivir de otra manera. Esta deconstrucción de la oposición entre lenguaje literario y lenguaje humano nace de una visión del lenguaje como una parte inseparable de nuestra realidad, que debe renovarse para que la realidad se transforme también.

Para empezar, recordemos que la novela europea del siglo XIX “presupone la equivalencia entre el signo y su reflejo” (Skłodowska 27), lo cual lleva a escritores “realistas” como Galdós a creer en la posibilidad de emplear el lenguaje como una herramienta para estudiar objetivamente a la sociedad, lo cual, nos parece, equivale más o

menos a concebir el lenguaje como un instrumento ahistórico, y algo separado de la realidad. Esta concepción del lenguaje contrasta totalmente con la de Cortázar y otros escritores, quienes lo ven como la base de la construcción de la realidad misma, es decir, como una parte integral de ella. La parodia subraya la diferente concepción del lenguaje de los escritores primero al nivel de la gramática; el lenguaje de Galdós se destaca como algo alejado de la realidad de la que quiere hablar ya que su texto está lleno de convenciones lingüísticas que no tienen nada que ver con el habla de su sociedad, por ejemplo, la afijación de los complementos directos e indirectos al final del verbo conjugado, algo que solo aparece en el lenguaje literario escrito: “[c]ausábanme asombro la hermosura y amplitud de las nuevas barriadas...” (34, p. 342).

Este lenguaje convencional sirve como punto de contraste para que Horacio Oliveira exponga en este mismo capítulo sus ideas en cuanto a la necesidad de que el lenguaje sea algo vivo que nazca de la misma realidad de la que forma parte y pueda ayudar a re-crearla imaginativamente. Su deconstrucción de la distinción entre lenguaje literario y lenguaje humano no sólo se manifiesta en su propio uso del lenguaje coloquial argentino en este capítulo (“che”, “vos”), sino también en la siguiente declaración a la Maga, donde se vale de un lenguaje tradicionalmente reservado para la poética para re-crear imaginativamente su “realidad”: “vos temblabas, pura y libre como una llama, como un río de mercurio, como el primer canto de un pájaro cuando rompe el alba, y *es dulce decírtelo con las palabras que te fascinaban porque no creías que existieran fuera de los poemas, y que tuviéramos derecho a emplearlas*” (34, p. 346, subrayado nuestro).

¿Por qué se critica el uso de un lenguaje convencional, supuestamente ahistórico y objetivo, en la literatura? En primer lugar, el uso de un lenguaje convencional objetivista

para describir emociones humanas subjetivas por su naturaleza resulta en descripciones que carecen de autenticidad (aunque éstas supuestamente son el fuerte de la novela realista). El protagonista de *Lo prohibido* irónicamente habla del calor de la familia con un lenguaje muy frío, explicando que decidió vivir cerca de su tío para “gozar del calor de la familia cuando lo hubiese menester” (34, p. 341) y su descripción clínica de su tío lacrimoso se destaca por su artificialidad: “[n]o sé si apuntar como defecto físico *su irritación crónica del aparato lacrimal...*” (34, p. 346, subrayado nuestro). Reforzando la superficialidad que caracteriza esta descripción es el hecho de que se vuelve un pretexto para ostentar una vez más el lujo familiar: “[n]o he conocido hombre que tuviera mayor ni más rico surtido de pañuelos de hilo”, quien tenía la “costumbre de ostentar a cada instante el blanco lienzo en la mano derecha” (34, p. 342). Por otra parte, la Maga, un personaje más auténtico, no llora en este capítulo para ostentar ricos pañuelos (símbolo en este capítulo de la superficialidad que caracteriza el lenguaje mitificado que encubre una realidad más rica), sino por verdadera emoción y Horacio le recuerda que siempre que la encontraba llorando, “me abrazabas con toda tu fuerza” (34, p. 342).

Además, el convencionalismo que caracteriza todo este texto de Galdós, no sólo se manifiesta al nivel del lenguaje que se usa para re-crear y propagar su realidad burguesa, sino también en el carácter de sus personajes, quienes sin duda manejan con excelencia las complejas reglas de comportamiento del discurso de su sociedad, como vemos en otra descripción del tío madrileño: “su finura y jovialidad, sostenidos en el fiel de la balanza, jamás caían del lado de la familiaridad impertinente ni de la petulancia...” (34, p. 345). Pero esta propagación de los valores y convenciones de la realidad burguesa en la literatura es precisamente lo que Cortázar y su protagonista quieren destruir, con la

esperanza de poder llegar a crear algo nuevo, y por eso, Horacio le regaña a la Maga ausente por haber consumido “esta sopa fría” (34, p. 342) o sea, las mismas mentiras de siempre: “[c]uántas horas leyendo estas cosas, probablemente convencida de que eran la vida, y tenías razón, son la vida [es decir, nuestra “realidad” mitificada], por eso, habría que acabar con ellas” (34, p. 342).

¿Pero cómo acabar con ellas? Como señalamos antes, Horacio ve el lenguaje como algo vivo, que debe renovarse para que la realidad se transforme también (ya que la realidad *es* una construcción del lenguaje, como vimos en el capítulo anterior). Recordemos también que el mismo Cortázar ha insistido que para efectuar cambios sociales, la revolución no sólo es necesaria en el campo socio-político, sino también en la novela misma (“Literatura en la revolución” 51-52) y por eso, su protagonista no entiende cómo un lenguaje convencional, que transmite las mismas ideas heredadas de generación a generación, puede llegar alguna vez a crear algo nuevo, realmente revolucionario. Es verdad que mientras el protagonista de Galdós utiliza su lenguaje convencional como una herramienta objetiva para estudiar su sociedad y diagnostica “progreso” en la capital española al observar “la evidente mejora en el cariz de los edificios, de las calles y aun de las personas” (p. 343), Horacio Oliveira niega el uso de “una lengua hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas”, y se burla de la idea del “progreso” moderno, o sea, la evolución de la humanidad en una sola dirección, siempre partiendo del mismo lenguaje y las mismas ideas: “las monedas de mano en mano, *de generación degeneración*” (34, p. 341, subrayado nuestro).

Es posible que esta parodia, al estructurarse de manera que los dos textos conflictivos aparezcan uno al lado del otro, al estilo punto/contrapunto, tal vez suene

demasiado a “tesis” a primera vista, o sea, el mismo tipo de análisis basado en oposiciones binarias característico de la novela realista burguesa que Cortázar tanto critica (recordemos la oposición binaria ciudad/campo, progreso científico/religión que caracteriza novelas como *Doña Perfecta*). Pero cabe notar los dos textos contrapuestos no son antitéticos y que la novela realista burguesa y su representante principal, Galdós, no son los únicos blancos de la crítica de esta parodia, sino que la parodia también sirve para criticar al mismo Horacio Oliveira. Recordemos que según algunos críticos, la parodia no necesariamente sirve sólo para criticar al texto original, y que el autor de la parodia puede referirse a un texto pre-existente para criticar a un personaje o costumbres modernas también (Hutcheon 87-88, 92) y parece que la contraposición del texto de Galdós y el texto de Cortázar no sólo sirve para señalar diferencias entre los lenguajes de cada escritor, sino también para señalar y criticar las *similitudes* entre el convencionalismo del protagonista burgués de Galdós y el de Horacio Oliveira.

Julie Jones ha observado que Horacio y el joven protagonista de Galdós comparten casi la misma experiencia ya que los dos emprenden un viaje a la capital motivado por un deseo de experimentar algo nuevo (224), y añade que Horacio Oliveira forma parte de la misma burguesía a la que tanto critica (225). Pero las similitudes no terminan allí, y vemos en el capítulo 34 que Horacio todavía tiene que deshacerse de algunos de sus prejuicios burgueses si quiere llegar alguna vez a experimentar otra manera de ver y vivir. Es verdad que Horacio explica al principio de este capítulo que no quería llevar a la Maga al Louvre porque ella no compartía su refinada cultura intelectual y le resultaba un estorbo: “no te lo decía porque eras una carga en el Louvre, no se podía andar con vos al lado, tu ignorancia era de las que estropeaban todo goce, pobrecita...”

(34, p. 343). Nosotros los lectores, en cambio, nos preguntamos si la Maga tal vez hubiera podido ofrecerle a Horacio una perspectiva nueva y refrescante. Además, aunque el punto de contraste principal entre los lenguajes que componen esta parodia es la oposición entre el lenguaje oral de Horacio Oliveira y el lenguaje “literario” artificial de Galdós, nuestro protagonista, producto del ambiente intelectual cosmopolita de la Argentina de los años cuarenta (la de Borges, etc.), con su “manía muy rioplatense de la cita prestigiosa” (Rodríguez Monegal) y tendencia general a lo culto y sofisticado, no deja de caer ocasionalmente en la misma retórica literaria a la que supuestamente critica, como vemos en la siguiente descripción de la Maga: [p]ero qué hermosa estabas en la ventana, con el gris del cielo posado en una mejilla, las manos teniendo el libro, la boca siempre un poco ávida, los ojos dudosos” (p. 345-346).²²

Por cierto, Horacio es el que inicialmente cae en el error de ver la obra de Galdós como una antítesis a su propia experiencia, lo cual lo lleva a despreciarla al principio: “ya ves, Maga, ya ves, ahora estos ojos se arrastran irónicos por donde vos andabas emocionada, convencida de que te estabas cultivando una barbaridad porque leías a un novelista español con foto en la contratapa...vos estabas convencida de que esas lecturas te permitirían comprender el micro y el macrocosmo...” (34, p. 343). Pero, ¿no tiene el viaje estereotípico a la capital francesa que Horacio emprende la misma finalidad de tratar de conseguir una especie de existencia y conocimiento totalitarios? Julie Jones

²² Es interesante que el crítico argentino Saúl Yurkievich vea en la figura de Cortázar y en *Rayuela* la misma tensión entre un deseo de reivindicar la cultura oral popular, y una atracción inevitable hacia la literatura culta y prestigiosa debido a la formación literaria del escritor, miembro de la burguesía argentina: “por supuesto, por más que lo magistral sea contrarrestado por la bullanga callejera...la cultura ilustre y la literatura literaria guardan la regencia del texto porque al fin, mal que te pese, escritor argentino sos, hipersofisticado e hiperculto, por más ascesis bárbaras, por más arrasamientos surrealistas, por más desnudeces y descensos que te propongás” (22). Pero Yurkievich no deja de observar que a pesar de la atracción de Cortázar hacia lo culto, “todo será dicho en argentino” (22).

observa que en París, Horacio cambia su vida convencional burguesa por una vida bohemia igualmente estereotípica y convencional porque se vuelve uno de los “bohemos al uso” a los que antes criticaba (225) Sin embargo, al la par que Horacio lee el texto de Galdós, empieza a darse cuenta de su propia convencionalidad y la necesidad de ser algo nuevo para poder crearse una experiencia nueva: “Mirá si soy monstruoso, qué tengo yo para jactarme, ni a vos te tengo ya....me dejaba caer en el imbécil orgullo del intelectual....Maga, el molde hueco era yo, vos temblabas, pura y libre como una llama...” (34, p. 345-346). Para Peter Standish, la ambigüedad de este capítulo y la relación entre Horacio Oliveira y el texto de Galdós se refuerzan en los momentos cuando los dos textos parecen converger (110)²³ y podríamos decir que esta convergencia significa el hecho de que Horacio todavía forma parte del mundo burgués (todavía no constituye un “texto” separado).

En este sentido, la parodia que forma el capítulo 34 de *Rayuela* parece tener por los menos dos fines y significados importantes; primero, demuestra la necesidad de deconstruir el lenguaje literario “realista” y supuestamente “objetivo” para ver el lenguaje como una parte de la realidad misma, que debe renovarse para que la realidad se transforme también; segundo, forma una parte importante del aspecto de *bildungsroman* de *Rayuela*, es decir, la educación personal del protagonista Horacio Oliveira, ya que su lectura del texto de Galdós en el contexto de su propia experiencia fracasada en París lo ayuda a darse cuenta de su propio carácter convencional y su necesidad de deshacerse de sus prejuicios burgueses para tratar de vivir de otra manera. Veremos en el capítulo IV

²³ A veces las líneas pares e impares del texto parecen converger, normalmente de una manera cómica ya que forman una oración gramáticamente correcta, pero que carece de sentido, por ejemplo, “realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé / esta sopa fría y desabrida...” (p. 341).

qué tipo de renovación y reconfiguración de la “realidad” se propone en los textos, pero primero, veamos cómo la misma deconstrucción paródica del lenguaje “literario” se lleva a cabo en *Tres tristes tigres*.

III. “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después—o antes”

A diferencia de la parodia de Galdós que encontramos en *Rayuela*, las siete parodias que constituyen “La muerte de Trotsky” en *Tres tristes tigres* no incorporan los textos originales de Martí, Lezama Lima, Piñera, Cabrera, Novás, Carpentier y Guillén, sino que son estilizaciones paródicas de los mismos, es decir, son textos originales de Guillermo Cabrera Infante que imitan los estilos de cada uno de estos siete escritores, condensando y exagerando sus rasgos más significativos (Skłodowska 74). Además, el efecto de la transcontextualización de estos estilos literarios generalmente es cómico.

Sin embargo, a pesar de que Guillermo Cabrera Infante utiliza la parodia de una manera muy distinta a la de Julio Cortázar, el resultado del traslado del lenguaje parodiado de un contexto a otro es igual, es decir, que sirve para destacar la plasticidad e historicidad del lenguaje y deconstruir la noción de un lenguaje o estilo literario objetivo o universal. Además, ya que la idea que el lenguaje no “refleja” la realidad sino que la “crea” o “significa” tiene varias implicaciones para el tratamiento de la “realidad” extraliteraria en la literatura, las siete parodias de “La muerte de Trotsky” tienen varios significados (que varían a veces según las parodias se leen en conjunto o como textos individuales). Primero, cuando leemos las parodias en conjunto vemos que hay una crítica a la exigencia de que la literatura responda a la realidad socio-histórica inmediata ya que los hechos “históricos” referidos en cada parodia son esencialmente iguales, pero

los diferentes lenguajes o estilos de cada escritor hacen que la “realidad” socio-histórica sea significada en cada una de ellas de una manera distinta. Además, las parodias conllevan una crítica a la insistencia en ciertos “estilos” literarios y la idea de que es posible aprehender la realidad en su totalidad por medio del lenguaje, como vemos en la parodia del lenguaje de Alejo Carpentier. Veremos también que hay una crítica implícita a la insistencia en una temática limitada dentro del contexto revolucionario ya que los textos de autores sin duda excepcionales como José Martí y Lydia Cabrera terminan por ser ridículos cuando se les impone la responsabilidad (o limitación) de tratar el tema de su realidad política circundante. Ya que las parodias pueden tener diferentes significados al leerse individualmente o en conjunto, nos enfocaremos primero en algunos de los posibles significados de las siete parodias leídas en conjunto, para después enfocarnos en tres de las parodias específicas (las de Alejo Carpentier, José Martí y Lydia Cabrera).

Vimos en el capítulo anterior de este estudio que varios intelectuales en el contexto latinoamericano revolucionario insistían en que la literatura “comprometida” se ocupara de la realidad socio-política circundante. En “La muerte de Trotsky”, los hechos que constituyen el argumento de cada parodia son basados en una supuesta “realidad” socio-histórica (la muerte de León Trotsky en 1940 a manos de un agente de Stalin) y son esencialmente iguales en cada parodia: la visita del agente estalinista Ramón Mercader (pseudónimo Mornard) a la casa de León Trotsky en México bajo el pretexto de pedirle que revise algunos de sus escritos, su uso de una alabarda para matar a Trotsky a espaldas mientras lee y la siguiente detención de Mercader en la cárcel de Lecumberri. Sin embargo, el lenguaje (o “estilo”) de cada texto es diferente, lo cual produce siete versiones distintas de esta misma realidad socio-histórica y destaca el hecho de que el

lenguaje no puede considerarse como una herramienta para “reflejar” o “estudiar” objetivamente la realidad circundante, sino como algo que puede crear o significar la realidad de muchas maneras diferentes. Por ejemplo, la oratoria romántica de José Martí (que hasta incluye un poco de rima asonante) convierte a Trotsky en un mártir y describe su muerte como un sacrificio heroico: “[c]uarenta y ocho horas de vela y esperanzas dura la formidable agonía del noble jefe, que muere luchando, como había vivido. Ya no eran suyas la vida y el trajín político, ahora le pertenecen la gloria y la eternidad histórica” (p. 246). Por otra parte, el supuesto texto de Piñera, que está escrito en primera persona y lleno de reflexiones personales, ni le da importancia al evento, ya que el asesinato de Trotsky sólo forma una parte de todo el ciclo de violencia que para Piñera define la humanidad: “[e]l asesino no era, como pasa con los epígonos, un original. Él tiene sus antecedentes históricos, claro y la historia de este valle de lágrimas está llena de violencia....detesto con toda la fuerza de mi alma lo violento. Que parece ser la fuerza motriz de este pequeño mundo en que vivimos” (p. 249).

De la misma manera, el cambio de perspectiva en cada parodia también ayuda a resaltar la subjetividad inherente en toda percepción de la realidad, primero en las diferentes posiciones discursivas desde las cuales habla cada narrador: Novás Calvo narra desde el punto de vista de Trotsky después de ser atacado, Carpentier describe desde el punto de vista de Mornard/Mercader la llegada a la casa de Trotsky en México y Guillén presenta esta escena como un diálogo hipotético entre el maestro y su discípulo traidor que ocurre después de la muerte de aquel y parodia la cena entre Tenorio y su suegro en “El convidado de piedra”.²⁴ De manera más relevante, la imagen de

²⁴ Mornard: “no estás en la carretera / sino en casa de Tenorio / donde hay ya su buen jolgorio / celebrando

Mornard/Mercader se crea de una manera diferente en cada texto; para Martí el estudiante estalinista es un traidor malévolo (“en el aire hueco y como de negra noche que llevaba el protervo a la izquierda del pecho, se anidaba, siniestro, lento, tenaz el feto de la traición más innoble...”, p. 245); para Novás Calvo, en cambio, es sólo un alfil que se deja mandar por órdenes superiores, y actúa como un cobarde (“aunque haya cometido un acto de mujer, una traición y le haya puesto adornos en la cabeza al otro hombre, al viejo, al que leía los manuscritos. Y eso, de espaldas”, p. 260); Piñera, por su parte, en un giro humorístico, se refiere a Mornard como un “niño” y “muchacho”, cuyos padres probablemente lo han regañado por su indiscreción: “¡qué maldito este muchacho! ¡Mire usted, hacer esta travesura de matar a Trotsky!...” (p. 253).

Si diferentes lenguajes y perspectivas “significan” la realidad de diferentes maneras, es obvio entonces que ningún estilo literario puede considerarse objetivo o universal, aunque algunos han manifestado su preferencia por un estilo sobre otro (en particular, el “realista”, como vimos en el caso de la censura de *P.M.* por el ICAIC). Tal vez por eso Guillermo Cabrera Infante ha manifestado públicamente su disgusto por los “estilos” literarios, que ignoran que la realidad que significan es siempre parcial: “[p]orque la belleza de la frase, de la escritura, eso que se llama estilo—*confusión de la parte con el todo*, ya que estilo y pluma tienen el mismo origen etimológico—tiene que ver menos con la literatura que con la oratoria...” (Guibert 545, subrayado nuestro). En otras palabras, todo lenguaje es metonímico en el sentido de que sólo puede crear una

tu velorio / con un juego de abalorios”
Trotsky: “¿Muerto yo?

.....
“¿Ay, que imbroglio! / ¿Y no hay vida en la otra vida? / Mira que no he completado / de Stalin la biografía” (p. 276).

sola realidad de las infinitas combinaciones de realidades posibles, y sin embargo, algunos piensan que pueden valerse del lenguaje o un cierto “estilo” literario para aprehender la realidad en su totalidad, y representarla en la página escrita. Si tanto el lenguaje de un escritor como su posicionalidad discursiva inevitablemente crean sólo una representación subjetiva y parcial de su “realidad”, es natural que la crítica más dura de Guillermo Cabrera Infante se reserve para el escritor pretensioso que sí parece creerse capaz de aprehender la realidad en su totalidad. Aunque veremos a continuación que no todas las parodias de “La muerte de Trotsky” critican a los autores que parodian, nos parece que Cabrera Infante sí ha reservado su crítica más dura para la figura de Alejo Carpentier. El hecho de que la parodia de Carpentier constituye una notable excepción es evidente en el hecho de que no sólo es la parodia más larga (tan larga que tiene que ser interrumpida al final), sino también la única donde nuestro autor se inserta para criticar las pretensiones totalizadoras y las muestras de erudición del lenguaje neo-barroco.

Como todas las parodias de “La muerte de Trotsky”, la parodia de Carpentier exagera los rasgos típicos del “estilo” literario de este autor, por ejemplo, su gusto por lo cíclico, que se refleja en el título de la parodia, “El ocaso”, su afrancesamiento, que se destaca en su nota al pie a su traductor en francés, y las largas descripciones arquitectónicas, como la siguiente descripción de la casa de Trotsky (que cortaremos debido al hecho de que ocupa más de una página):

[v]io fachadas que mezclaban en delirio los estilos, en que Bramante y Vitrubio disputaban primacías a Herrera y Churriguera y donde muestras de plateresco temprano se fundían en alardes de barroco tardío y si el frontón parecía triangular

clásico, griego o aguzado era un juego adivinatorio ocioso, ya que el remate del pórtico no era en modo alguno triangulado... (p. 265-266).

Estas largas descripciones arquitectónicas tal vez parezcan inocuas (si no fastidiosas), pero parece que el desdén de Cabrera Infante va dirigida en contra de la pretensión totalizadora del barroquismo literario que se esfuerza por incorporar todas las facetas de la realidad en su expresión estética, una pretensión que Cabrera Infante aparentemente observa en la escritura de Alejo Carpentier, y por eso, las descripciones barrocas se extienden en su parodia a los detalles más insignificantes, por ejemplo, los zapatos que Mornard/Mercader vio llegar mientras esperaba su cita: “los creyó borceguíes, luego adelantó hasta pensar en huaraches y ahora vio que eran zapatos corrientes, compuestos de suela, forro, plantilla, vira, cambrillón llamado cambrera en el país, tacón, talón, pala y lengüeta, también conocida como oreja o guataca en estos andurriales americanos” (p. 269-270).

La parodia de Carpentier también se destaca por ser la única en la cual el copiadador de la parodia (o sea, la persona que la transcribe, aquí Cué, pero también Guillermo Cabrera Infante) se inserta en el texto para criticar su lenguaje, como vemos en la siguiente observación de Mornard, quien vio que lo saludaban “no solamente mano y hombre, sino: muñeca, eminencia hipotenaria, palma, meñique, anular, medio, índice, pulgar y eminencia ternaria, sin hablar de tarso, metatarso y dedos, huesos diversos (¡mierda!), tendones, músculos y dermis protectora” (p. 270). Bakhtin nos recuerda que en el “double-voicing” paródico, no es necesario que la puntuación gramatical indique la presencia de dos hablantes distintos (304-305) y es obvio aquí que la exclamación dentro de la cita no le pertenece a Carpentier, sino a su crítico. Asimismo, la parodia de

Carpentier es la única que tiene que cortarse antes del final, debido a su increíble largo y el copiador del texto resume los últimos *cincuenta* capítulos de observaciones fastidiosas en un solo párrafo entre paréntesis:

(Después de pasar revista y subsiguiente inventario a la habitación y todos sus enseres y pertenencias, Jaques Mornard muestra a Lev Davidovich Trotsky las “octavillas discipularias”, como dice Alejo Carpentier, y con el Maestro entretenido en la lectura, logra extraer la azuela asesina—no sin antes enumerar cada una de las individualidades anatómicas, sartoriales, idiosincráticas, personales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece lo que se conoce en preceptiva francesa como *Syndrome d’Honoré*) (p. 273-274).

Es interesante aquí la equivalencia entre los términos autor y magnicida, que nos recuerda a la observación de Foucault de que todo discurso es una violencia que le hacemos a la realidad (véase el capítulo anterior) en especial, nos parece, si ese discurso (aquí “estilo” literario) pretende ser exhaustivo y totalizador, cuando esto obviamente es imposible.

Además, cabe notar que Stephanie Merrim ha observado un paralelo entre el tema de un conflicto generacional en “La muerte de Trotsky” (Trotsky v. Stalin) y la manera en que Guillermo Cabrera Infante se vale de la parodia para matar simbólicamente a sus precursores (109) y este paralelo está más claro en la parodia de Carpentier, donde las muestras de erudición y pretensiones insoportables del maestro de la generación anterior (Trotsky/Carpentier) muevan a Mercader y a Cabrera Infante a actuar: “[t]engo un santo horror a los diálogos’, dijo otra vez el anciano, en ruso ahora, pero pensando cómo sonaría en alemán. Fue esta frase en ritornillo lo que le movió a golpear” (p. 264).

¿Pero es la actitud de Guillermo Cabrera Infante hacia los escritores que parodia siempre negativa? Es importante tener en mente que aunque por una parte la parodia sirve para que Cabrera Infante mate a sus precursores al igual que Mornard lo mata a su maestro Trotsky, la parodia de un autor irónicamente ayuda a mantener vivo al discurso parodiado (Hutcheon 100) y en este sentido hasta puede considerarse un homenaje. Además, como señalamos antes, (y la parodia de Carpentier constituye una importante excepción) en la mayoría de los casos, parece que la parodia no va dirigida en contra de los escritores específicos, sino en contra de los que quisieran imponerles tareas literarias específicas. En el caso de las parodias de José Martí y Lydia Cabrera, tituladas respectivamente “Los hachacitos de Rosa” y “El indisime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua”, el lenguaje o “estilo” de cada autor queda ridiculizado cuando se traslada al presente de Cabrera Infante para tratar un tema político contemporáneo, pero como veremos después de examinar sus parodias, esto no es necesariamente la culpa de los dos autores.

La musicalidad y cromatismo que caracterizan el verso modernista se encuentran en la supuesta descripción de la muerte de Trotsky de José Martí, como vemos en su uso de la aliteración y una imagen de bronce para describir al maestro marxista como “el hebreo grande, de apellido de piedra broncea, y a quien parece que enoblecían la faz fulgores de rabino rebelde” (p. 245). Su bella comparación del corazón de Trotsky con el de su traidor también se destaca por su musicalidad (más aliteración) y énfasis en imágenes sensoriales, tanto visuales como de tacto (“helado”, “fuego”, “negra noche”):

Pronto fueron maestro y discípulo, y mientras el anfitrión noble olvidaba sus cuitas

y cautelas y dejaba que el afecto abriera una trocha de fuego de amor hasta su corazón antaño helado de reservas, en el aire hueco y como de negra noche que llevaba el protervo a la izquierda del pecho, se anidaba, siniestro, lento, tenaz el feto de la traición más innoble—o de taimada venganza...” (p. 245).

Por cierto, no es casual que el adjetivo “noble”, que caracteriza el lenguaje modernista, aparezca en éstos y muchos otros fragmentos de la parodia de Martí para describir a Trotsky.

Sin embargo, la adjetivización preciosista modernista de “Los zapaticos de rosa”, el cuento en verso infantil al que el título de la parodia nos remite, no parece nada apropiada para la descripción de un asesinato horrorífico y sangriento ejercido con el golpe de un hacha en el cráneo, que sin embargo se describe en el texto como el momento en que “*la acerada alabarda fue a clavarse en la nevada testa ennoblecida*” (p. 246, subrayado nuestro). Elzbieta Sklodowska también observa la falta de “decoro” en el texto de esta parodia (74), y es verdad que el énfasis en la creación de bellas imágenes cromáticas y nobles (“acerada”, “nevada”) parece más importante aquí que la comunicación del horror de la traición de Mercader.

Por su parte, Lydia Cabrera es una escritora cubana contemporánea de Guillermo Cabrera Infante, pero cuya obra se destaca por su rescate del folklore africano y su extenso trabajo etnográfico al cual se debe la inclusión al final de su parodia de un “glosario” de palabras de lenguas africanas. Por eso, el uso de su lenguaje literario para relatar la muerte de Trotsky más que implicar un cambio de contexto temporal, implica un cambio de contexto cultural, y por eso, el resultado de la parodia es un texto aún más humorístico y ridículo que el supuesto texto de Martí. La ironía cultural se subraya el la

descripción de cómo la madre del agente comunista visita a un santero para que le bendiga a su hijo durante su misión y en la siguiente descripción de la muerte de “Simba” Trotsky: “[e]l hombre blanco (*Molná mundele*) llegó, vio y mató a León (*Simba*) Trotsky. Le clavó la ‘guámpara’ en el ‘coco’ y lo mandó para su ‘In-Kamba finda ntoto’ (tumba fría). Para asestar el golpe final, los *orishas* siempre fueron consultados de antemano” (p. 257). El cambio de contexto cultural también viola el horizonte de expectativas del lector de Cabrera, por ejemplo, cuando éste descubre que el noble santero Baró se niega a dejarse retratar por Mercader (un aficionado de la fotografía o “*fotu-fotu fan*” según el texto) no porque se considera una profanación o posible hechizo, sino porque al sagrado *babalasha* le parece cuestionable la calidad de la cámara, como explica en un español humorísticamente ‘africanizado’: “Aparato mágico qu’ atrapa image po’ medio d’ impresió e’ reflejo luminoso n’ papel sensibilisao ej’ una Asahi Pentax Spotmatic, con fotómetro Cds, abertura f: 2.8. Viejo y noble Baró quedal siempre mu’ mal n’ esa fotoj!” (p. 256-257).

Es verdad que los estilos literarios de Martí y Cabrera quedan ridiculizados en estas dos parodias, pero también nos parece obvio que los dos autores no son los culpables aquí, ya que estas dos parodias parecen demostrar lo que pasaría si se les impusiera a estos dos autores el mismo tipo de limitación (o “responsabilidad”) que los críticos revolucionarios les quieren imponer a Cabrera Infante y otros en el contexto literario revolucionario, específicamente, la de tratar una sólo temática relacionada con la realidad socio-política inmediata. Stephanie Merrim también concluye que un posible significado de las parodias como conjunto es demostrar cómo varios escritores cubanos se hubieran adaptado a la llamada por una literatura “socialista” (109). Por eso, nos

parece que “La muerte de Trotsky” no sólo quiere prevenir contra la insistencia en un solo “estilo” o lenguaje literario, sino también contra la insistencia en una sólo temática, porque pocos negarían que los textos de José Martí y Lydia Cabrera constituyen una contribución indispensable a los estudios culturales cubanos, y sin embargo, vemos que sus textos hubieran resultado ridículos según el estándar de la crítica literaria revolucionaria contemporánea. Cabe recordar también que tanto José Martí como Lydia Cabrera sí se valían de su lenguaje literario para responder a su realidad social extraliteraria; el trabajo de Cabrera le dio por primera vez una voz a un sector importante pero marginado de la sociedad cubana, y es bien conocido que Martí escribió dentro de un contexto revolucionario también, para animar a su pueblo. Aun “Los zapaticos de rosa”, el cuento en verso infantil del cual Cabrera Infante saca el título de su parodia, con su preciosismo modernista (“Hay sol bueno y mar de espuma, / y arena fina, y Pilar / quiere salir a estrenar / su sombrerito de pluma”) es un texto subrayado por resonancias colectivistas (si no socialistas) ya que la niña rica se olvida de los regaños de su madre de no manchar sus zapaticos de rosa para regalarlos a una niña pobre, quien los aprecia no por su belleza estética sino por su utilidad.

Aunque vemos que no hay necesariamente una crítica específica hacia figuras como José Martí y Lydia Cabrera en “La muerte de Trotsky”, es igualmente importante reconocer que sus estilos literarios no son universales, como vemos en el humor y ironía que resulta de la transcontextualización de su lenguaje a otro contexto temporal (en Martí) o cultural (en Cabrera).²⁵ Por eso, nos parece que otra tendencia que se critica en

²⁵ Cabe notar que por lo menos una crítica, Sharon Magnarelli, difiere con la opinión de nosotros ya que opina que las parodias ejemplifican el hecho de que los estilos literarios duran más allá de la muerte de un autor: “the revolutionist and the individual authors have died or will die, but their styles survive and can be

“La muerte de Trotsky” es la institucionalización o “canonización” de ciertas formas literarias sobre otras. El mismo Silvestre deconstruye la oposición entre cultura seria y popular en *Tres tristes tigres* cuando afirma que “[e]n un tiempo admiré mucho a José Martí, pero luego hubo tanta bobería y tal afán de hacerlo un santo y cada cabrón convirtiéndolo en su estandarte que me disgustaba el mero sonido de la palabra martiano. Eara preferible el de marciano” (p. 438). Asimismo, Bustrófedon, el autor de las parodias dentro del texto observa, después de matar a siete vacas sagradas de la literatura cubana, que “la literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene mayor importancia y que ser escritor es lo mismo que ser vendedor de periódicos...y que no hay por qué darse aires/seria, después de todo o antes que nada”, añadiendo que “hay que escribirla [literatura] en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando...” (p. 281).

Obviamente el texto de Cabrera Infante no quiere sugerir que la tarea literaria debe abandonarse, pero si toda escritura es una violencia que hacemos a la realidad, ya que el escritor toma sólo unas cuantas partes de la vida en movimiento (es decir, unos cuantos significantes de todo el contexto de la “realidad”) para fijar sus significados en la página escrita (de manera que toda realidad que se construya es una realidad subjetiva y parcial) no debemos darle más importancia a algunos estilos literarios sobre otros (de ahí a la crítica de las muestras pretensiosas de erudición en el lenguaje literario de un Carpentier, aparentemente insoportable para un escritor postmoderno como Cabrera Infante). Asimismo, podemos celebrar ciertos logros literarios, pero no debemos dejar de

imitated” (327). Sin embargo, nos parece obvio que las parodias de “La muerte de Trotsky” son ridículas y humorísticas precisamente porque los estilos literarios parodiados ya no son apropiados en el contexto temporal y cultural de Cabrera Infante y la revolución cubana.

renovar el lenguaje constantemente para “hacer la literatura hablando” o recrear constantemente nuestra realidad, al igual que lo hace Bustrófedon (¡siete veces!) en “La muerte de Trotsky”, para sugerir otras realidades posibles.

En este capítulo, hemos visto que tanto Julio Cortázar como Guillermo Cabrera Infante quieren destruir el convencionalismo en el lenguaje literario, especialmente cuando este lenguaje quiere pasarse erróneamente como “universal” o totalizador. Ya que el lenguaje puede significar diferentes realidades en diferentes contextos, nunca debemos dejar de renovar nuestras formas literarias, para que la literatura nunca deje de experimentar con otras visiones y construcciones posibles de nuestra “realidad”. ¿Pero qué tipo de literatura puede ayudar a crear percepciones nuevas sin caer en la misma tendencia de presentar una sola versión parcial de la “realidad”? Este será el tema del próximo capítulo de nuestro estudio.

CAPITULO IV: De la deconstrucción a la reconstrucción del universo literario: La teoría del “texto” en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*

En el último capítulo, vimos cómo Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante se valen de la parodia literaria para deconstruir las pretensiones de universalidad, objetividad y totalidad en el lenguaje literario. Es verdad, como vimos en el capítulo II, que estos autores reconocen que cualquier “realidad” construida por el lenguaje es sólo una de un infinito número de realidades posibles, y por eso, es irresponsable presentar una sola realidad parcial y mitificada como la única o la verdadera, sin reconocer su carácter material y la importancia del contexto discursivo en el que se construye. Como explica Horacio Oliveira, quien habla a propósito de Morelli, el posible alter-ego de Cortázar: “está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un organum falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad...” (99, p. 609).

Pero, ¿qué tipo de literatura puede tratar la “realidad” sin caer en la violencia discursiva que Cortázar y Cabrera Infante tanto denuncian? ¿Es posible combatir la violencia discursiva desde el mismo discurso? La contradicción inherente en la idea de criticar las limitaciones del lenguaje desde el lenguaje mismo se subraya en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*; en el texto de Cortázar, Oliveira lamenta “[l]a violación del hombre por la palabra” y el hecho de que se ve “forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir”, deseando y dudando a la misma vez la posibilidad de “[s]in palabras llegar a la palabra” (19, p. 216). Asimismo,

Etienne observa que según Morelli, “no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado” (99, p. 619) y los dos amigos se preguntan “por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma...” (141, p. 716). En *Tres tristes tigres*, Arsenio Cué incluye la literatura en su lista de discursos parciales incapaces de aprehender la realidad en su totalidad, insistiendo a su amigo que “[e]l arte (como la religión o como la ciencia o como la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a la tiniebla del caos. Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees que puedes hacerlo por el verbo” (p. 363). De hecho, para Cué, la manipulación del discurso es inevitable, es decir, una característica inherente de él: “¿Tú crees también que la retórica es culpable de la mala literatura? Es como achacarle a la física la caída de los cuerpos” (p. 454).

En este capítulo, veremos cómo los textos de Cortázar y Cabrera Infante tratan de superar esta contradicción; específicamente, examinaremos cómo las teorías del “texto” y la “*écriture*” (definidos formalmente más tarde por Roland Barthes, véase abajo) permiten que Cortázar y Cabrera Infante postulen la literatura como un juego, en el que entra el lector, quien “escribe” el texto a la par que lo lee. Después, consideraremos algunas de las implicaciones éticas del “texto” literario propuesto por estos escritores. Es cierto que una de las implicaciones éticas de mayor importancia es su incitación al lector a participar activamente en el proceso de significación, formando así una percepción más activa no sólo en su acercamiento al texto literario, sino también en su acercamiento al texto de su “realidad”. Antes de cerrar este capítulo, examinaremos las características metaficcionales de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* y cómo ayudan a Cortázar y a Cabrera Infante a evitar la presentación de una sola realidad parcial en su literatura.

I. El “texto” y la “escritura”: La literatura como un juego muy serio

Recordemos que la violencia discursiva resulta de la fijación de ciertos “significados” a los “significantes” que componen nuestra “realidad” para instaurar un orden simbólico en la estructuración de nuestras sociedades. Aunque algunas obras literarias sirven para reforzar los discursos y estructuras sociales imperantes en el mundo extraliterario (véase nuestro análisis en el capítulo anterior del lenguaje de Galdós y su apoyo de la sociedad burguesa en la literatura “realista”) la literatura propuesta por Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante es más radical; específicamente, estos autores proponen una literatura en la cual no se fijan los significados, es decir, una literatura que se presenta como una gran red de significantes—en otras palabras, un texto abierto postulado como un juego que permite la reconfiguración constante del mundo literario ya que los significantes pueden interconectarse de muchas maneras posibles, y así posibilitar la construcción de una variedad de distintas realidades, sin insistir en una sola como la única verdadera o posible. En otras palabras, en la literatura propuesta por *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, no se cierra el proceso de significación—de hecho, el énfasis está en el mismo *proceso*, que permite la reconfiguración constante del texto. En este sentido, la literatura propuesta por *Rayuela* y *Tres tristes tigres* comparte el espíritu del postestructuralismo ya que anticipa conceptos claves como el “texto” y la “écriture” o “escritura” de Roland Barthes.²⁶ Aquí esbozaremos estas teorías y veremos cómo los conceptos del “texto” y la “écriture” se manifiestan en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*.

²⁶ Decimos que *Rayuela* y *Tres tristes tigres* “comparten el espíritu” del postestructuralismo y que anticipan sus conceptos claves ya que los ensayos teóricos que examinaremos a continuación, “The Death of the Author” y “From Work to Text”, aparecen en 1968 y 1971 respectivamente, o sea, después de los textos de Cortázar y Cabrera Infante. Sin embargo, como reconoce el mismo Barthes, las ideas resumidas en sus ensayos ya estaban en circulación en el campo intelectual (“From Work to Text” 1475).

Después, consideraremos las posibles implicaciones éticas del “texto” y la “*écriture*” y su importancia en el debate sobre la relación entre la literatura y sus referentes socio-históricos y una comprensión mejor del tipo de literatura propuesto por estos textos.

En “From Work to Text”, Barthes distingue entre la “obra” literaria, que representa un producto cerrado, terminado y reificado destinado a ser ingerido pasivamente por el lector, y el “texto” literario, un “tejido de significantes” (1472) en el que no se fijan los significados, que permanece abierto para que el lector haga las conexiones, o sea, “escriba” el texto a su manera²⁷:

The Text can be approached, experienced, in reaction to the sign. The work closes on a signified....The Text, on the contrary, practices the infinite deferment of the signified, is dilatory; its field is that of the signifier and the signifier must not be conceived of as ‘the first stage of meaning’, its material vestibule, but, in complete opposition to this, as its *deferred action*. Similarly, the *infinity* of the signifier refers not to some idea of the ineffable (the unnameable signified) but to that of a *playing...*” (“From Work to Text” 1472).

Asímismo, en “The Death of the Author”, Barthes define el texto no como una “fila de palabras” o signos fijos, sino “un tejido” de significantes que pueden mezclarse de muchas maneras distintas:

We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a

²⁷ Veremos en la próxima sección de este capítulo la importancia del lector en la escritura de *Rayuela* y *Tres tristes tigres*.

tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture” (“The Death of the Author” 1468).

Ya que el “texto” implica la posible construcción de infinitos significados distintos, la “escritura” o “*écriture*” propuesta por Barthes se refiere no al momento en el que un autor se sienta a redactar un texto, sino al proceso de significación en el que el texto se construye a la par que el lector lo lee, haciendo las conexiones entre los varios significantes para “escribir” el texto a su manera. Es cierto que Barthes considera el escribir “un performativo”²⁸ (“The Death of the Author” 1468) e insiste que el texto ‘abole’ o ‘disminuye’ la distancia entre el leer y el escribir (“From Work to Text” 1474) y por eso, considera la lectura del texto y su “escritura” como dos actos simultáneos:

The temporality is different. The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a *before* and an *after*. The Author is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern sriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*” (“The Death of the Author” 1468).²⁹

²⁸ Enunciación donde el acto o proceso de enunciarla es más importante que su contenido.

²⁹ Cabe notar que la noción de Umberto Eco de una “obra abierta” inacabada que invita al lector a entrar en su proceso de significación no sólo es contemporánea (1962), sino también similar a los conceptos del “texto” y la “*écriture*” de Barthes: “las obras ‘abiertas’ en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor...*toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas

También encontramos las teorías del “texto” y la “escritura” detrás de los postulados de los personajes de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* en sus múltiples conversaciones acerca de la literatura. Por cierto, el concepto de una “escritura” del texto que posibilita más creatividad y posibilidades en el proceso de significación equivale más o menos a la idea de Bustrófedon en *Tres tristes tigres* de hacer la literatura “hablando” ya que insiste de la misma manera en la necesidad de una lectura y escritura *simultáneas* en vez de la clausura del proceso de significación por un autor, y manifiesta un deseo de evitar el orden simbólico (muchas veces autoritario) representado por la palabra escrita (es importante notar que las teorías de Bustrófedon aparecen inmediatamente después de sus parodias de siete “autores” consagrados de la literatura cubana). Bustrófedon les explica a los otros personajes que, “la otra literatura hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando” (p. 281) y es verdad que hay un fuerte énfasis en la *creación* artística (en vez de la recepción pasiva) a lo largo del texto. De hecho, en *Tres tristes tigres*, no sólo la literatura se hace “hablando”, sino también la música; la Estrella siempre canta sin música (es decir, sin nada para regir la creación libre de su voz) y al observarla, Códac observa que “era Noche de ronda y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora....*Noche de ronda está naciendo esta noche*” (p. 73, subrayado nuestro).

Por cierto, la misma equivalencia entre los actos de leer y escribir aparece en *Rayuela* donde el mundo se postula como una “figura” que nosotros dibujamos (o “escribimos”) a la par que pasamos por él. Se observa en el capítulo 73 (el que abre la lectura del “tablero”) que “[n]uestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir

posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal” (Eco 98).

escritura, literatura” (p. 545) y Morelli insiste en una “morelliana” que el mundo ideal “no existe, hay que crearlo como el fénix....Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla” (71, p. 540). De la misma manera, el concepto del mundo como una figura que recorremos y dibujamos parece implicar la ausencia de un “centro” o punto de origen particular en el “texto” de nuestra realidad, como vemos cuando Horacio le explica a la Maga ausente que ellos dos, con sus diferentes recorridos por París, dibujan una “figura” ilógica y original sobre la ciudad, algo especialmente significativo si consideramos que París tradicionalmente representa el orden de la civilización occidental cuya eminencia tanto Horacio como Cortázar rechazan. Horacio describe la figura que estos personajes descentrados “dibujan” o “escriben”:

Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una plaza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí...frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido (34, p. 347).

Aunque Cortázar insiste en su entrevista con Luis Harss que las figuras que nosotros dibujamos también forman parte de una figura (o “constelación”) más grande, cuyas interrelaciones y verdadera naturaleza desconocemos (278),³⁰ la idea de que nosotros

³⁰ Cortázar describe la noción de las figuras “como el sentimiento—que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa—de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras....Siento continuamente la

dibujamos nuestra propia figura original a la par que pasamos por el mundo parece anticipar el concepto de la *écriture* de Barthes con su insistencia en el *proceso* de la lectura y re-creación simultáneas del texto (aquí, el “texto” de la ciudad) y establece un importante correlato entre la re-escritura creativa del texto literario, y la re-escritura del texto de nuestro mundo, un correlato cuyas implicaciones éticas exploraremos antes de cerrar este capítulo.

Recordemos que en “From Work to Text”, Barthes relaciona la ‘infinidad’ del significante, es decir, sus múltiples significados posibles, con la idea del juego: “the *infinity* of the signifier refers not to some idea of the ineffable (the unnameable signified) but to that of a *playing...*” (1472). Por eso, no nos sorprende que estos textos abiertos también se hayan destacado por su aspecto lúdico. El mismo Cabrera Infante define la literatura como un juego (en el que entran el autor y sus lectores) en su entrevista con Rita Guibert:

Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento....Siempre escribo para divertirme y después, si hay lectores que pueden leer lo que escribo y divertirse conmigo, junto a mí, me regocija que compartamos, a posteriori, esa diversión” (537-538).

El aspecto lúdico se destaca en estos textos, por ejemplo, en la experimentación verbal que llevan a cabo los personajes, con la intención de jugar con las posibilidades sugerentes del significante o fono para tratar de crear algo nuevo. Anthony Percival cuenta entre los ejemplos del “describir” en *Rayuela* (o sea, la experimentación verbal

posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana” (en Harss 278).

que nace de un deseo de ir más allá de formas literarias “convencionales”) los juegos fonéticos y ortográficos (por ejemplo en el “Renovigo” o “Periódiko Rebolusionario Bilingüe”, capítulo 49), el falso diálogo entre españoles que imita las convenciones del habla de los peninsulares (capítulo 41), las citas literarias, letras de canciones y jitanjáforas intercaladas a lo largo de todo el texto y las mezclas de diferentes idiomas en un solo enunciado (“a rose is a rose is a rose, April is the cruelest month, cada cosa en su lugar y un lugar para cada rosa...”, capítulo 18, p. 209), la incorporación del lenguaje coloquial argentino o “lunfardo” y los pasajes escritos en “glíglico”, un lenguaje inventado por la Maga (véase Percival 253). El glíglico tal vez ejemplifique mejor la tendencia en *Rayuela* de experimentar con otros modos de significación más allá de lo convencional, como vemos en el capítulo 68, donde Cortázar juega con las propiedades sugerentes del fono o significante (aunque éstas todavía se encuentran regidas por una sintaxis convencional y “gramatical”) para crear una imagen sugerente y convincente de un encuentro sexual sin recurrir a un léxico tradicional, de manera que el lector pueda imaginarlo a su manera al leer o “escribir” el fragmento:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes....Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y

paramovía, de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio... (68, p. 533).³¹

De la misma manera, los personajes de *Tres tristes tigres* distinguen entre la obra cerrada (aquí “literatura”) y el texto abierto o “juego”, insistiendo en su preferencia por el segundo, como vemos en el siguiente diálogo entre Cué y Silvestre: “*Jugando con la literatura. ¿Y qué tiene de malo eso? La literatura, por supuesto. Menos mal. Por un momento, temí que pudieras decir, el juego. ¿Seguimos?*” (p. 452). Es verdad que *Tres tristes tigres* destaca no sólo los “resultados” sino también el *proceso* de esta experimentación lingüística (o “juego”), por ejemplo, cuando Bustrófedon, quien parte de la obra maestra de Lewis Carroll, “se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia...” (p. 227)³² y entre las propuestas más lúdicas y radicales de los personajes de *Tres tristes tigres* es la idea de hacer la literatura al azar,

³¹ Cabe notar que esta experimentación verbal coloca a Cortázar como “vanguardista” en términos estéticos, y es verdad que algunos de los juegos lingüísticos del escritor argentino se asemejan a primera vista a la poesía creacionista de Vicente Huidobro, y que los dos escritores rechazan la mimesis de una realidad “objetiva” en el arte. Comparemos el principio del capítulo 52 de *Rayuela* con los bien conocidos versos del *Altazor* de Huidobro:

“Porque en realidad él no le podía *contar* nada a Traveler. Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, la natalidad, la nacionalidad, la naturalidad, la lana hasta la náusea pero nunca el ovillo” (52, p. 467).

“Ya viene viene la golondrina / Ya viene viene la golonfina / Ya viene la golontrina / Ya viene la golonchina...” (*Altazor* citado en Forster 760).

Sin embargo, es importante recordar que mientras Huidobro postula la poesía como la *creación* de un mundo autónomo separado totalmente de la realidad extraliteraria del poeta, la experimentación verbal en Cortázar representa más bien la reconfiguración de los significantes que componen el mundo en el que vivimos con la finalidad ética de postular otras maneras de estructurarla (la finalidad ética de la *écriture* se discutirá a continuación).

³² Vea la nota anterior. Aunque la obra de Guillermo Cabrera Infante aparece demasiado tarde para considerarse parte del vanguardismo literario, sus juegos verbales y gusto por el neologismo también recuerdan mucho a la obra de Vicente Huidobro.

tirando dados a una gran lista de palabras (p. 360). Cabe notar que en otros ejemplos de la experimentación lingüística, el juego no parece tan azaroso, y hasta se carga de connotaciones políticas, por ejemplo, en la siguiente recreación de “Los zapaticos de Rosa” de José Martí: “Váyale fiña di Viña / deifel Fader fidel fiasco / falla mimú psicocastro / alfú mar sefú más phinas” (p. 228).

Esto nos lleva a un punto muy importante en nuestro análisis del aspecto abierto de los “textos” *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, porque aunque hemos insistido hasta ahora en el aspecto lúdico de la literatura propuesta por Cortázar y Cabrera Infante, cabe insistir que la noción de la literatura como un “juego” no implica frivolidad o escapismo. Al contrario, el juego literario propuesto por Cortázar y Cabrera Infante es un juego con implicaciones éticas muy serias, y el potencial revolucionario detrás de la idea que el “texto” literario puede “escribirse” de muchas maneras diferentes se hace evidente cuando extendemos la reconfiguración libre del texto literario al tratamiento del texto que también es nuestra “realidad” (recordemos, como vimos en el capítulo II, que toda realidad es una construcción del lenguaje, o sea, algo plástico). En otras palabras, la re-escritura constante de nuestro mundo equivale a una re-evaluación constante de él y el reconocimiento de que nuestra realidad es algo plástico que puede estructurarse de otras maneras, algo en sí muy revolucionario. Recordemos también que la lectura de un texto y su “escritura” son actos simultáneos que destacan la importancia del *proceso* de la reconstrucción de la “realidad” en vez del producto reificado que resulta si se cierra el proceso de significación (en este sentido la “obra” literaria equivale a la violencia discursiva e insistencia en una sola realidad mitificada).

Guillermo Cabrera Infante, al hablar sobre las posibilidades de las palabras, que pueden organizarse de infinitas maneras distintas sobre la página en blanco (léese “mundo prediscursivo”) destaca la importancia del *proceso* de la escritura y corrección eterna del texto, y manifiesta su disgusto por la “obra” terminada, que por extensión representa una realidad autoritaria que ha dejado de cuestionarse. Cuando Rita Guibert le pregunta si se corrige mucho, el autor responde:

Eternamente, la tarea de corrección no termina para mí ni siquiera cuando un libro está impreso. No comprendo a esos escritores que hablan de cuando un libro está terminado, queriendo decir escrito, pasado en limpio o impreso, según los casos, entonces deciden olvidarse de él. Esa es otra ficción propagada por el siglo XIX, siglo nefasto en todas sus expresiones públicas porque estaban teñidas de tanta ficción y tanta mistificación presenadas [sic] como ciencias. *Para mí un libro siempre es factible de corrección y de mejora porque la perfección no es un estado sino una meta*” (p. 538, subrayado nuestro).

De la misma manera, Santiago Colás observa un leitmotivo de “invención” que subraya toda la producción literaria de Julio Cortázar, o sea, una reconfiguración constante de los elementos de nuestra realidad ya dada para sugerir otras posibles construcciones de ella (2-5), ejemplificada en *Rayuela*, según Colás, por la metáfora del caleidoscopio siempre cambiante que aparece en el capítulo 36 (Colás 9). El mismo Barthes reconoce en “The Death of the Author” el correlato entre el texto literario y el texto de nuestro mundo (“life never does more than imitate the book” 1469) y el poder revolucionario detrás del concepto del texto y la “escritura”:

literature (it would be better from now on to say *writing*), by refusing to assign a ‘secret’, an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases—reason, science, law (“The Death of the Author” 1469).³³

Los conceptos del “texto” y la “escritura” también ayudan a destacar la falacia de los argumentos de críticos como Oscar Collazos, quien veía en la experimentación lingüística de escritores como Cortázar “una explosión apocalíptica del lenguaje o del instrumento verbal que se agotará por falta de relación con la realidad que lo produce” (25) sin reconocer que la revolución lingüística y literaria llevada a cabo en textos como *Rayuela* significaba no la creación de un mundo autónomo, sino la deconstrucción y reconstrucción revolucionaria de la realidad mitificada. Por eso, aunque Cabrera Infante insiste que “[n]o puede haber libro más apolítico en la historia de la literatura latinoamericana” que *Tres tristes tigres*, no le sorprende que el texto haya sido prohibido en la Cuba fidelista, porque “[n]o hay tampoco libro más libre” y, como explica el autor, “toda libertad es subversiva. Los regímenes totalitarios temen más a la libertad individual que los vampiros a la cruz” (Guibert 544). Por cierto, una visión del mundo como un “texto” capaz de ser leído (o más bien, escrito) de diferentes maneras no concuerda con los fines homogeneizantes de regímenes y discursos autoritarios.

³³ Barthes también reconoce en “From Work to Text” que “the text participates in its own way in a social utopia; before History (supposing the latter does not opt for barbarism), the Text achieves, if not the transparency of social relations, that at least of language relations: the Text is that space where no language has hold over any other, where languages circulate...” (1475).

II. La muerte del autor y el nacimiento del “lector cómplice”

En nuestra discusión de los conceptos del “texto” y la “escritura” y su importancia para una comprensión mejor del tipo de literatura propuesto por *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, nos hemos enfocado hasta ahora en la manera en que los mismos autores y personajes como Morelli y Bustrófedon llevan a cabo una deconstrucción del mundo literario. Sin embargo, aun más importante que la deconstrucción de la realidad y experimentación lingüística llevadas a cabo por los autores y sus personajes dentro de sus textos, es su incitación al lector para que éste lleve a cabo la reconstrucción y reconfiguración del texto literario a su manera. Para nosotros, es en esta incitación al lector en que radica gran parte del valor ético de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* y el tipo de literatura que proponen ya que estos textos, al otorgarle al lector la responsabilidad de reconstruir su mundo literario, lo ayudan a formar una percepción más activa no sólo en su acercamiento al texto literario, sino también en su acercamiento al texto de su mundo o “realidad”.

Aunque la participación del lector en la “escritura” del texto literario tal vez sea obvia para el lector contemporáneo, cabe notar que en el contexto histórico en el que escribieron Cortázar y Cabrera Infante (o sea, el contexto latinoamericano revolucionario) el lector fue relegado al papel del receptor pasivo del texto literario, y autores como Mario Benedetti, Oscar Collazos y Alejo Carpentier no sólo preferían que el lector aceptara pasivamente su versión de la realidad, sino que también parecían desconfiar en la capacidad de su lector de participar activamente en la reconstrucción de su sociedad y aportar ideas nuevas productivas. Recordemos que según Carpentier, el escritor ha sido dotado del talento especial de interpretar a su pueblo y “darle una forma”

a su mensaje (166). Como veremos a continuación, Cortázar y Cabrera Infante son más modestos ya que dejan que el lector sea libre para interpretar y dar forma a su “realidad”. Mario Benedetti manifiesta una curiosa falta de fe en las capacidades críticas e intelectuales de sus lectores (quienes aparentemente deben ser protegidos por el autor) cuando regaña a Heberto Padilla por haber rebajado “ese estado de ánimo colectivo que tantas fatigas ha costado crear” (31). Aún más preocupante es la posición de Oscar Collazos, quien desconfía en la tarea literaria deconstruccionista (por bien intencionada que sea) en una sociedad en “vías de construcción” (como la sociedad cubana posrevolucionaria) porque aparentemente teme que el lector no sea capaz de entender bien las intenciones del autor:

Los esquemas liberales del escritor en plan perenne de subversión seguramente son válidas frente a un mundo en descomposición. Pero la palabra subversión trasladada a otro contexto, a otro tipo de sociedad, pierde su significación; la pierde frente al socialismo....Es que, en términos generales, se puede ser disolvente, subversivo, peligrosamente combativo en una sociedad en descomposición. Cuando una sociedad está en vías de construcción (enfrentada a todas las amenazas de un enemigo real...) *el significado de las palabras se hace equívoco*, los esquemas se destrozan, la buena fe y los actos sentimentales se resienten....En una revolución cada carta barajada es una carta clara. Las palabras, cuando el lenguaje está reestructurándose, con el tono de una nueva conducta y de un nuevo tipo de relaciones culturales y sociales, se vuelven rigurosamente significantes (36-37, subrayado nuestro).

A diferencia de lo que piensan Benedetti, Carpentier y Collazos, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante no sólo tienen más fe en sus lectores, sino que la antigua idea de la eminencia del “autor” les parece risible y queda totalmente destruida en sus textos, como vemos en la parodia constante de los nombres propios de autores consagrados en *Tres tristes tigres*.³⁴ De hecho, para Cortázar y Cabrera Infante, el lector no sólo puede participar en la construcción del texto literario, sino que *debe* hacerlo, para que llegue a formarse una percepción más activa no sólo en su acercamiento al texto literario, sino también en su acercamiento al texto extraliterario, es decir, su “realidad”. Es verdad que en el capítulo 79 de *Rayuela*, Morelli habla de la necesidad de incitar a un lector “cómplice” que escriba el texto al mismo tiempo que el autor (aquí Cortázar parece anticipar el concepto de la “escritura” de Barthes): “[p]osibilidad tercera: la de hacer un cómplice, una camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (79, p. 560), pues lamenta que la novela “[c]omo todas las criaturas de elección del Occidente...se contenta con un orden cerrado” (79, p. 559) y aparentemente no quiere que el lector caiga en el mismo estado de pasividad que el lector de la novela tradicional (su mal-definido lector-hembra) ya que este tipo de novela “malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista” (79, p. 559). Para Morelli (al igual que Cortázar y Cabrera Infante), toda percepción de la realidad es parcial y por eso, concibe de la realidad no como “cine”, sino “fotografía” ya

³⁴ El texto de Cabrera Infante describe como “mamuts de la pedancia” que se han extinguido “el MíoCideno Jaimes Joyce y Eesra Pounk...” (p. 241) e incluye a “Ortega und Gasset” y “Unámonos” en su lista de “Filósofos más Ilustrados” (p. 292).

que “no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados” (109, p. 646), y por eso, insiste en que la literatura también sea fragmentaria, como una serie de fotos inconexas, cuyos “puentes” o interconexiones deben ser inventadas por el lector (109, p. 647). Por cierto, hay pocas narraciones más fragmentarias que *Rayuela*, un texto dividido en 155 capítulos que se pueden organizar de varias maneras (presumiblemente más que las dos indicadas por el “Tablero de dirección”), lo cual obliga al lector a ser más activo en su lectura.

Además, como observa Santiago Juan Navarro, *Rayuela* es un texto tan abierto que el lector ni siquiera sabe el destino de sus dos protagonistas principales, es decir, si Horacio y la Maga se han suicidado o no (238). Asimismo, Juan Navarro insiste que la importancia de la “búsqueda” de otras realidades posibles y la indagación activa del mundo es un aspecto fundamental de *Rayuela* tanto al nivel de su forma como su contenido ya que el lector cómplice, al igual que Horacio, participa en una búsqueda constante de otras perspectivas de la realidad (236). Asimismo, los “huecos” o “gaps” que existen en la narración (por ejemplo, lo que pasó entre la detención de Horacio y la *clocharde* en París y el regreso del primero a Buenos Aires) provocan la imaginación activa del lector, lo cual ha llevado a algunos críticos a relacionar *Rayuela* con las teorías del *Reader Response* de Iser (véase Juan Navarro 241-242 y Percival 241). De hecho, según Percival, la propuesta de *Rayuela* es aun más radical, ya que no sólo se encuentran en el texto huecos en la narración, sino también huecos “espaciales” ya que el lector, al ir de capítulo en capítulo, se libra constantemente de la página escrita (pues los capítulos no se publican en orden) lo cual excita aun más su imaginación.

Cabe notar que la presentación fragmentaria de *Rayuela* no implica la ausencia total de su autor (su “muerte”, como diría Barthes) y no podemos negar el didactismo detrás de la contraposición de ciertos capítulos, por ejemplo, los capítulos 14 y 114, leídos consecutivamente según el orden indicado por el tablero. Como indicamos en el segundo capítulo del presente estudio, la contraposición de las fotos de tortura china de Wong y un recorte de prensa sobre una ejecución en la cárcel de San Quintín tiene la finalidad muy didáctica de deconstruir la oposición binaria oriental/occidental que nos permite denunciar las fotos como “tortura” y aceptar pasivamente la ejecución estadounidense como “castigo”. Sin embargo, a pesar de este didactismo, es obvio que *Rayuela*, por medio de este tipo de contraposición, quiere por lo menos demostrar *qué* tipo de conexiones el lector activo debe hacer con respecto a su mundo, aunque no sea siempre provocado explícitamente, como en este caso.

La teoría del lector cómplice no se hace tan explícita en *Tres tristes tigres* como en el caso de *Rayuela* (no existe un Morelli teorizante, sino un Bustrófedon más juguetón), sin embargo, el texto de Cabrera Infante es un texto igualmente abierto que involucra al lector de la misma manera. Elżbieta Skłodowska insiste que “*Tres tristes tigres* de Cabrera Infante simboliza—junto a *Rayuela*—el apogeo de la ‘hora del lector, ’...” (70) y Reynaldo Jiménez opina que el ataque al lenguaje literario tradicional y su carácter monológico (que nosotros examinamos en el capítulo anterior) también se extiende en el texto de Cabrera Infante al lector pasivo, lo cual lleva al autor a presentarlo con una narración fragmentaria para impulsarlo a ser más activo (116). Por cierto, el lector tiene que mantenerse muy despierto para darse cuenta que el Mr. Campbell que se presenta en la Tropicana en la página 17 es el mismo que narra su viaje a Cuba en la

página 185, o que el joven humilde “Arsenio” y la concubina que se encuentran en la casa de un general de Batista en la página 60 son el mismo Arsenio Cué y Magalena de “Bachata”, el capítulo final.

Además, Sharon Magnarelli define *Tres tristes tigres* como un texto “escribible” o “*writerly*” en el título de su artículo ya que el texto cuenta con catorce voces en primera persona. Según Magnarelli, el “yo” tradicionalmente aporta unidad al texto (sabemos, por ejemplo, que en el caso de la novela picaresca puede ser la única unidad que se le otorga), pero en este caso, el lector tiene que ser activo para poder distinguir entre tantas voces dispersas (322) especialmente si tomamos en cuenta el hecho de que estas voces muy pocas veces se identifican explícitamente. Es interesante que la propuesta de Morelli en *Rayuela* de un texto abierto “en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética” (115, p. 657) se lleva a la práctica en *Tres tristes tigres*, donde los diálogos entre los personajes pueden extenderse por varias páginas sin que ninguno de ellos se identifique. Por esta y otras razones, la literatura aparece como un *ejercicio* en estos textos, que “entrena” al lector a ser más activo en su acercamiento y desafío al texto “extraliterario” que es su realidad.³⁵

III. La metaficción y auto-reflexividad

En este capítulo hemos visto cómo Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante proponen la literatura como un texto abierto (o “tejido de significantes”) en el que entra un lector cómplice para hacer las conexiones entre los significantes y “escribir” el texto a

³⁵ Asimismo, Umberto Eco habla de la forma artística como una “metáfora epistemológica” que se relaciona con la manera en que una cultura ve su realidad (88-89). En este sentido, podríamos decir que *Rayuela* y *Tres tristes tigres* no sólo son “obras abiertas” sino también metáforas epistemológicas para una nueva manera de ver el mundo como un texto que se puede deconstruir y reconstruir de diferentes maneras.

su manera, tomando así un papel más activo en su acercamiento al texto literario, lo cual puede traducirse a una percepción y actitud más activas frente al texto que también es su “realidad” extraliteraria, para que reconozca y combata la violencia discursiva operante en ella. Pero antes de entrar en nuestras conclusiones, queremos esbozar brevemente otra característica de los textos de Cortázar y Cabrera Infante que tal vez nos ayude a comprender mejor su visión de la literatura y su relación con sus referentes socio-históricos. Específicamente, examinaremos las características metaficcionales de estos textos.

La presencia de la metaficción en *Rayuela* y *Tres tristes tigres* es significativa porque las narrativas metaficcionales se caracterizan por definición por su auto-reflexividad y el hecho de que están concientes de su propio carácter textual, o sea, de construcción; es decir, están concientes de que no existen como una unidad autónoma, sino que sólo constituyen una sola de la multitud de posibles construcciones, al igual que nuestra “realidad”. Ya que admiten su carácter textual y no tratan de presentar su realidad como algo pre-existente o incuestionable, las metaficciones son otro medio eficaz para combatir la violencia discursiva y mitificación de la realidad.

La metaficción está presente en *Rayuela* no sólo en el tablero de dirección que indica desde el principio las diferentes maneras de leer el texto, sino también en el personaje de Morelli, un autor experimental estudiado por el Club de la Serpiente y posible *alter-ego* de Cortázar. Es verdad que muchas de las teorías de la novela expuestas por Morelli, quien reflexiona sobre el lenguaje y el papel de la literatura dentro del texto, se llevan a la práctica en *Rayuela*. Al igual que Morelli postula la literatura como una serie de fotos inconexas cuyos “puentes...debería presumirlos o inventarlos el

lector” (109, p. 647), la fragmentación de la narración de *Rayuela* en 155 capítulos le exige al lector que ayude a reconstruir el texto activamente como acabamos de demostrar. Asimismo, la filosofía detrás de la observación de Morelli que “[m]i libro se puede leer como a uno le dé la gana” (154, p. 737) es decir, que los capítulos se pueden leer en cualquier orden de manera que se permita la libre reconfiguración de los elementos (o significantes) que componen el texto, también es aparente en la filosofía detrás del tablero de dirección que Cortázar incorpora a su texto. Por fin, el capítulo 60, en el que se observa que Morelli eliminó una lista de “acknowledgements” (o influencias) de su texto ya que todos parecían “demasiado obvios” (60, p. 519) explica el motivo detrás de la libre incorporación de citas literarias y letras de canciones a lo largo de *Rayuela*, pues indica que Cortázar, al igual que Morelli (y Borges, quien los precede) está conciente del hecho de que el texto o “tejido de significantes” con que él trabaja no es un texto original y que sólo forma parte del gran texto que es nuestra “realidad”, que a su vez ya ha sido tratado por varios otros escritores anteriormente.

De la misma manera, la presencia de la metaficción o auto-reflexividad lingüística en *Tres tristes tigres* destaca la materialidad del lenguaje y la manipulación detrás de toda recreación de la realidad por medio del lenguaje, especialmente en la sección del texto titulada “Los visitantes” en la que un tal Mr. Campbell describe su viaje a Cuba y todo lo que encuentra allí desde su limitada perspectiva de un norteamericano etnocentrista. Este cuento, que es realmente el producto artístico de un profesor de Español norteamericano, se nos presenta en cuatro versiones distintas, que incluyen los “reparos” de la Sra. Campbell (otro personaje ficticio) y las traducciones al español de Rine y Silvestre. Las cuatro versiones distintas ayudan a resaltar la materialidad del discurso literario y cómo

el lenguaje manipula toda re-creación de la realidad ya que resaltan el *proceso* de la construcción de la realidad por el lenguaje; las primeras versiones todavía se nos presentan con algunos fragmentos tachados con una línea negra, y algunas traducciones del inglés poco apropiadas que tendrían que ser revisadas después (por ejemplo, “tiburón del prestamista” para *loan shark*, p. 216). Según Stephanie Merrim, la traducción presenta otro problema en la “traición” de la realidad por el lenguaje, especialmente cuando consideramos que las diferentes traducciones de Rine y Silvestre nos presentan con dos posibilidades—una traducción que fluye bien en el segundo idioma pero sin seguir el texto original al pie de la letra, y otra, más literal, pero que resulta más extraña en el español (Merrim 106-107). Para Cabrera Infante, es importante que el lector cómplice esté conciente de la imposibilidad de reflejar una sola realidad por medio del lenguaje ya que la realidad *es* una construcción del lenguaje. Como observa Juan Mestas, mientras escritores “realistas” como Galdós se esconden detrás de un narrador “objetivo” para que todo lo que presentan parezca más “real”, en el caso de escritores como Cabrera Infante vemos “los hilos, las luces, la tramoya” (63-64) (la nota que le pide la segunda traducción a Silvestre aun está firmada por un tal “GCI”). Por eso, no nos sorprende que Elzbieta Skłodowska haya observado la inexistencia de la autoparodia (una forma de metaficción y auto-reflexividad) en la narrativa de la revolución cubana (30), pues ésta resalta el hecho de que ningún discurso se puede arrogar autoridad ya que es sólo una construcción del lenguaje.

En conclusión, nuestros “textos” abiertos y metaficcionales no sólo se niegan a participar en la presentación de una sola versión parcial de la realidad, sino que también dejan que el lector entre en su proceso de significación. Aunque *Rayuela* y *Tres tristes*

tigres son narraciones lúdicas y fragmentarias, es importante reconocer que no quedan en la deconstrucción—si no llevan a cabo la “reconstrucción” de su universo literario, es sólo porque insisten en que su lector lo haga, para que llegue a formar una percepción más activa no sólo en su acercamiento al texto literario, sino también en su acercamiento al texto de su “realidad”. Según *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, debemos tratar nuestro mundo (es decir, nuestro “texto” extraliterario) como literatura también, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo constantemente para desafiar la violencia discursiva y la “mitificación” de la realidad imperantes en él.

CONCLUSIONES: “Del ser al verbo, no del verbo al ser”: *Vivir* como la literatura

“Lenguaje quiere decir residencia en una realidad...
Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos
traiciona....Hay que re-vivirlo, no reanimarlo”.
(*Rayuela* 99, p. 613-614)

En esta tesis hemos examinado el papel de la literatura y su relación con sus referentes socio-históricos, es decir, su “realidad” extraliteraria, según *Rayuela* y *Tres tristes tigres*. Ahora resumiremos brevemente algunas de nuestras conclusiones para tratar de contestar la pregunta ¿cómo aparece la literatura en estos textos?

En el capítulo II, vimos que a pesar de una llamada por una literatura “comprometida” políticamente en el contexto latinoamericano revolucionario de los años sesenta, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante se niegan a participar en la presentación de una sola realidad parcial “mitificada” como la única o la verdadera, ya que están concientes de la violencia discursiva y “mitificación” de la realidad que existen en el espacio extraliterario. Como demostramos, sus textos abiertos y lúdicos no nacen de un escapismo o nihilismo, sino de una concepción más rica y radical del lenguaje, según la cual éste no “refleja” una realidad pre-existente, sino que “crea” o “significa” la que percibimos como real dentro de las estructuras discursivas vigentes de la sociedad. Su visión de la realidad como una construcción del lenguaje comparte el espíritu del postestructuralismo y las ideas de pensadores como Michel Foucault y Roland Barthes.

En el capítulo III, vimos cómo una visión de la “realidad” como algo plástico y el lenguaje como una parte inseparable de ella lleva a Cortázar y a Cabrera Infante a parodiar las pretensiones de mimesis, universalidad, objetividad y totalidad en el lenguaje

literario. Sus parodias de Galdós y siete autores consagrados del cánón cubano sirven para destacar la historicidad y materialidad del lenguaje ya que los lenguajes de estos autores, que antes nos parecían “naturales”, ahora resultan irónicos o humorísticos en los nuevos contextos discursivos aportados por Cortázar y Cabrera Infante. De la misma manera, las siete recreaciones de “La muerte de Trotsky” de Guillermo Cabrera Infante subrayan el hecho de que diferentes lenguajes pueden “crear” o “significar” diferentes realidades en diferentes contextos.

En el capítulo IV, vimos que las propuestas de Cortázar y Cabrera Infante no quedan en la deconstrucción de la “realidad” y la “obra” literaria. Si estos “textos” metaficcionales, abiertos y lúdicos no llevan a cabo la “reconstrucción” o “reconfiguración” del universo literario, es porque insisten en que su lector lo haga, haciendo las conexiones entre los diferentes fragmentos y significantes para “escribir” el texto a su manera, formando así una percepción más activa en su acercamiento al texto literario que puede traducirse a una percepción más activa en su acercamiento al texto que también es su “realidad”. Para nosotros, es en esta incitación al lector a tratar su realidad como un “texto” y no aceptar pasivamente la realidad parcial que se le presenta donde se encuentra la mayor parte del valor ético de estos textos y su propio carácter “comprometido”.

Podemos concluir de todo esto que en *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, la literatura aparece como una *actitud* vital existencial: debemos *vivir* como la literatura, tratando nuestra realidad como un texto, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo constantemente para que ningún lenguaje pueda instalarse como un discurso autoritario que ha dejado de cuestionarse. Aunque es cierto que esta propuesta de una deconstrucción y

reconstrucción constante de la realidad puede parecer utópica,³⁶ o aun peligrosa a primera vista, ya que seguramente es necesario tomar posiciones más “concretas” para conseguir cambios sociales y políticos duraderos, cabe notar que nuestros textos no niegan la necesidad de vivir y obrar desde un discurso, pero, como enfatiza Horacio Oliveira, nuestros planes y propuestas nunca deben dejar de cuestionarse y re-evaluarse, es decir, nunca deben convertirse en “mitos” o discursos autoritarios. Para Oliveira, tenemos que obrar tentativamente, tomando posiciones, pero sin insistir en ellas como la única posibilidad: “nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar *como si*, eligiendo hipótesis de trabajo, atacando como Morelli lo que nos parece más falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre...” (99, p. 622). De la misma manera, es aparente al final de *Tres tristes tigres*, cuando regresa el “día” y el reino del discurso y el orden social, que es igualmente peligroso vivir totalmente fuera del discurso de una sociedad ya que esto sólo resulta en una impotencia, como vemos en el desesperado monólogo de la loca que constituye el epílogo del texto, y, según Stephanie Merrim, “draws the fine line between anti-language and the language of madness” (115); es decir, según *Tres tristes tigres*, hay una gran distancia entre la reconfiguración del discurso de la sociedad y el escape total de él.

Entonces, es obvio que estos textos no proponen ningún escapismo, sino que mantienen que cualquier cambio social tiene que efectuarse partiendo de *esta* realidad, en la forma de una reconfiguración de sus elementos ya dados, como ejemplifica bien la

³⁶ Según Jean Franco, quien admira la obra de Cortázar pero opina que su literatura no logra convertir la transformación ética del individuo en una práctica social viable: “[u]topia and everyday life are then the complementary aspects of Cortázar’s writing....it is possible to consider his writing as a serious, if flawed, attempt to constitute a new and more adequate rapport between literature and reality, by transforming both into practice” (“Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life” 111).

hermosa metáfora del calidoscopio en *Rayuela*, como observa Santiago Colás (9).

Asímismo, Horacio Oliveira explica (valiéndose de la metáfora de la rayuela) que el camino al “cielo”, o una vida mejor, está en la misma tierra en la que vivimos:

no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz *allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos*, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz” (36, p. 369, subrayado nuestro).

Aunque tal vez no podamos llegar a conocer la “verdadera figura del mundo” de la que habla Horacio (si es que una sola “figura” existe) todavía podemos indagar sobre el carácter de nuestra “realidad” constantemente, para aprender más sobre nuestra existencia y sugerir nuevas maneras de ver y vivir, sin descartar nunca ningún otro lenguaje o ninguna posibilidad. En fin, el papel de la literatura tal como aparece en *Rayuela* y *Tres tristes tigres* no es el de presentar una sola versión mitificada de la realidad. Al contrario, nosotros los lectores debemos tratar nuestra realidad como “literatura”.

REFERENCIAS

- Amorós, Andrés. Introducción. *Rayuela*. Por Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2005.
- Bakhtin, M. M. "Discourse in the Novel". *The Dialogic Imagination: Four Essays*.
Ed. Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 1981. 259-422.
- Barrenechea, Ana María. "Rayuela, una búsqueda a partir de cero". En *Rayuela*. Coord.
Julio Ortega y Saúl Yurkievich. España: Archivos, 1991. 677-680.
- Barthes, Roland. "From Work to Text". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*.
Ed. Vincent B. Leitch. New York: W.W. Norton and Company, 2001. 1470-
1475.
- . "Myth Today". *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang, 1972. 109-159.
- . "The Death of the Author". En *The Norton Anthology of Theory and Criticism*.
Ed. Vincent B. Leitch. New York: W.W. Norton and Company, 2001. 1466-
1470.
- Benedetti, Mario. "Situación actual de la cultura cubana". En *Literatura y arte nuevo en
Cuba*. Barcelona: Editorial Estela, 1971. 7-32.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Carpentier, Alejo. "Papel social del novelista". En *Literatura y arte nuevo en Cuba*.
Barcelona: Editorial Estela, 1971. 153-169.
- Chiguluri, Rachel Roth. "The Politics of Discourse and the Discourse of Politics in *Tres
Tristes tigres*". *Revista de Estudios Hispánicos* 37 (2003): 249-269.

- Colás, Santiago. "Inventing Autonomies: Meditations on Julio Cortázar and the Politics of Our Time". *CR: The New Centennial Review* 5 (2005): 1-34.
- Collazos, Oscar. "La encrucijada del lenguaje". En *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970. 7-37.
- Cortázar, Julio. "Carta". *Casa de las Américas* 8.45 (1967): 5-12.
- . "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar". En *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970. 38-77.
- . *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Cosgrove, Ciaran. "Discursive Anarchy or Creative Pluralism?: The Cases of Cortázar and Puig". *Modern Language Review* 90 (1995): 71-82.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Fornet, Ambrosio. "El intelectual en la revolución". En *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona: Estela, 1971. 33-37.
- Forster, Merlin H. "Vicente Huidobro". En *Latin American Writers*. Eds. Carlos A. Solé y Maria Isabel Abreu. New York: Scribners, 1989. 755-764.
- Foucault, Michel. "The Discourse on Language". *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Pantheon/Tavistock, 1972. 215-237.
- Franco, Jean. "Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life". *Inti* 10-11 (1979-1980): 108-118.
- . "The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing". *Ideologies and Literature* 1 (1976-1977): 5-24.

- Fuentes, Carlos. "Rayuela: la novela como caja de Pandora". *Mundo Nuevo* 9 (1967): 67-69.
- Guibert, Rita. "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres Tristes Tigres*". *Revista Iberoamericana* 37 (1971): 537-554.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Hutcheon, Linda. "Modern Parody and Bakhtin". *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Ed. Gary Saul Morson y Caryl Emerson. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1989. 87-103.
- Jiménez, Reynaldo L. *Guillermo Cabrera Infante y Tres tristes tigres*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- Jones, Julie. "The City as Text: Reading Paris in *Rayuela*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 15 (1992): 223-234.
- Juan-Navarro, Santiago. "Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16 (1992): 235-252.
- King, John. "The Boom of the Latin American novel". *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Ed. Efraín Kristal. United Kingdom: Cambridge UP, 2005. 59-80.
- Luis, William. "*Lunes de Revolución: Literature and Culture in the First Years of the Cuban Revolution*". *Guillermo Cabrera Infante: Assays, Essays, and Other Arts*. Ed. Ardis L. Nelson. New York: Twayne, 1999. 16-38.
- Magnarelli, Sharon. "The 'Writerly' in *Tres tristes tigres*". *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology: Second York Colloquium*. Ed. Lisa E. Davis e Isabel C. Tarán. New York: Bilingual Press, 1976. 321-335.

- Martin, Gerald. "Narrative since c. 1920". *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Ed. Leslie Bethell. United Kingdom: Cambridge UP, 1998. 133-225.
- Merrim, Stephanie. "A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres Tristes Tigres*". *Latin American Literary Review* 8 (1980): 96-117.
- Mestas, Juan E. "Realidad, Lenguaje; Literatura: 'Tres tristes tigres'". *Sin Nombre* 5 (1974): 62-70.
- Mills, Sara. *Michel Foucault*. London: Routledge, 2003.
- Morson, Gary Saul. "Parody, History, and Metaparody". *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Ed. Gary Saul Morson y Caryl Emerson. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1989. 63-86.
- Pearce, Lynne. "Bakhtin and the dialogic principle". *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Ed. Patricia Waugh. New York: Oxford UP, 2006. 223-232.
- Peavler, Terry J. "Cabrera Infante's Undertow". *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish American Fiction*. Ed. Terry J. Peavler y Peter Standish. Albany: State University of New York Press, 1996. 125-143.
- Percival, Anthony. "Reader and *Rayuela*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6 (1982): 239-255.
- Rodríguez Coronel, Rogelio. "Una re-visión ideológica de *Rayuela*". *Inti* 22-23 (1985-1986): 91-99.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*". *Sur* 320 (1969): 38-51. 25 April 2006 <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografía/prensa/artpren/sur/sur_320.htm>.

- Rose, Margaret A. "Summary of past theories and uses of parody". *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 279-283.
- Selden, Ramon, Widdowson, Peter y Brooker, Peter. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. United Kingdom: Pearson, 2005.
- Siemens, William L. "Guillermo Cabrera Infante and the Divergence of Revolutions: Political Versus Textual". *Literature and Revolution*. Ed. David Bevan. Atlanta: Rodopi, 1989. 107-119.
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1991.
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia, SC: U of South Carolina P, 2001.
- Swanson, Phillip. "The Post-Boom novel". *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Ed. Efraín Kristal. United Kingdom: Cambridge UP, 2005. 81-101.
- Updike, John. "Infante Terrible". *The New Yorker* 29 January 1972: 91-94.
- Vidal, Hernán. "En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales". *Inti* 10-11 (1979-1980): 69-77.
- . "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideologies and Literature* 2 (1978): 45-67.
- Yurkievich, Saúl. "Mate, tango y metafísica". *Inti* 22-23 (1985-1986): 17-27.