

La profundidad de la interpretación que de la historia hace Carpentier se puede medir por el hecho de que, a medida que progresamos en la lectura del texto, nuestro conocimiento de la realidad social, cultural e histórica, se ve notablemente aumentado, no sólo en el aspecto informativo, sino englobado en una perspectiva que lo hace aplicable a la realidad mexicana de nuestros días. En este sentido representa una real superación de, por ejemplo, *El Siglo de las Luces*, novela cuya estructura es similar a ésta.

La Consagración de la Primavera de Stravinsky, aparece en el texto cual verdadero leit-motiv, en diferentes planos: como el gran ballet que Vera quiere escenificar liberado de coreografías preciosistas que, por decadentes, no logran manifestar la fuerza y universalidad de la música; como ritmo y secuencia temática que estructura y matiza el conjunto de la novela; como fusión de culturas "locales" en una cultura universal. De este modo, se produce una síntesis que muestra las posibilidades de una literatura cuya concepción y fuente creadora es la música, a la vez que plantea interesantes problemas teóricos en torno a la interdependencia e interacción de las artes.

El contenido positivo, es decir, las propuestas y alternativas que nos ofrece Carpentier en *La Consagración de la Primavera*, revelan una profunda convicción humanista de la que, al terminar de leer el libro, somos también copartícipes.

Fernando Castillo

* Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, siglo XXI, México, 1979.

Los silencios de Eduardo Torres

Ya habíamos tanido noticia de él: en un libro anterior (*Movimiento perpetuo*) y, fragmentariamente, en distintas revistas y suplementos culturales (*Revista de la Universidad de México*, *Plural* (primera época), *La cultura en México*, y el honorable y tan injustamente olvidado *Suplemento literario* de *El Heraldo de San Blas*). Ahora, después de más de veinte años de espera, aparece por fin Eduardo Torres, a los ojos del lector, en *Vida y Obra. Lo demás es silencio** de Augusto Monterroso, nos cuenta su

historia y su pensamiento. Son varias las voces que hablan en él y son ellas precisamente las encargadas de configurar un ámbito y un personaje. Porque San Blas, S. B., "ciudad grande con los encantos de un pueblo chino y al revés", sólo podía secretar a un personaje como Torres, ¿y en qué otro sitio habría podido vivir, tan a gusto y sin traicionarse, el pintoresco doctor Eduardo Torres, "espíritu chocarrero, humanista, sabio o tonto"? Geografía y biografía de trenzan, así, en ese singular juego dialéctico al que sólo puede dar lugar la ironía.

El libro, de hecho, se divide en dos partes: la primera, a cargo de Juan Islas Mercado, Luis Jerónimo Torres, Luciano Zamora y doña Carmen de Torres, trata de reconstruir (o de ocultar) a un personaje; la segunda, lo hace hablar, entre dichos, aforismos, poemas y concienzudos artículos doctorales. Pero en general, el libro entero es un juego de ocultamientos que parece no tener fin. ¿Dónde está realmente Eduardo Torres? ¿Qué llegamos a saber de él al final de la lectura?

A lo largo de las primeras 84 páginas del libro, Eduardo Torres es sólo un *pretexto*: desaparece en el relato de los otros. Amigos y parientes, entregados a la tarea de buscarlo, no hacen otra cosa que suprimirlo de su discurso, silenciarlo. Está allí, sí, pero sólo por su ausencia. La memoria, que debía recuperarlo, actúa entonces como censura. ¿Y qué otra cosa podía ocurrir en San Blas, esa pequeña ciudad, ese pueblón, en el que los celos, los chismes y la envidia constituyen el pan espiritual de cada día? Parientes y amigos aprovechan la oportunidad que les ofrece la memoria de Eduardo Torres para narrarse a sí mismos. "Desde que E. Torres fundó el Suplemento Dominical de *El Heraldo de San Blas* —escribe Luis Jerónimo Torres—... nuestro periodismo dio un gran vuelco al recoger en sus columnas, sin distinción de sexo, moral alguna o ideología, ya no sólo lo que nuestro Estado produce, sino los aportes de la nueva generación de los alrededores, sin contar con la producción del samblasense de fuera y hasta del español o hispanoamericano de dentro... Por lo que a mí respecta, hace tiempo que abandoné San Blas y vivo aquí en donde ejerzo el periodismo, no diré que sin eficacia, pero sí con modestia. Mis ambiciones de novelista y poeta..." Es este el mecanismo de que se valen los apologistas de Eduardo Torres para, al enunciarlo, suprimirlo de su discurso y, con ello, poder

tranquilamente desovillar su propia biografía. Personaje esculpido sobre su ausencia, la escritura, que al omitirlo paradójicamente lo hace posible, nos arroja de pronto a ese ambiguo y pantanoso territorio en el que el juego de la ironía y la nostalgia constituye el signo en el que se desdibuja su presencia. Esa sonrisa constante que recorre sobre todo la primera parte del libro, deviene de pronto franca carcajada, pero una carcajada que, al pronunciarse, no olvida sin embargo el lejano reducto en el que se origina y al que necesariamente remite: la carencia que implica descubrirse al final de la vida sin haber estado nunca en ninguna parte. ¿San Blas te recuerda, doctor Eduardo Torres?

En la segunda parte del libro (considerablemente menos atractiva que la primera), al hacerse *texto*, Eduardo Torres desaparece también. No sólo se oculta detrás del aforismo, del chiste, del chascarrillo, que ponen distancia, distancia insalvable, entre quien escribe y quien lee, se oculta también detrás de aquellos sobre quienes escribe. ¿Dónde queda Eduardo Torres frente a Miguel de Cervantes, don Luis de Góngora o Augusto Monterroso? ¿No será sólo una pura invención de alguno de ellos? O al revés: ¿no serán Augusto Monterroso, don Luis de Góngora o Cervantes una fantasmática invención de la sarcástica y burlesca de Eduardo Torres? Hay, evidentemente, más que un punto de contacto entre Torres y Monterroso: no sólo la ironía y el espíritu burlón que recorren sus textos, no sólo el absoluto rechazo de las múltiples formas de la solemnidad —más acentuado tal vez en el segundo que en el primero— que los caracteriza, ni tampoco exclusivamente el simpático bestiario que sus obras conforman, sino también, y sobre todo, una cierta vocación por lo pequeño: "Cada quien, pues —ha escrito Torres sobre Monterroso—, lleve el fardo que sus energías le permitan, y recuerde que en cualquier caso arar ha sido siempre una tarea que pueden compartir al unísono el Buey y la Mosca". Ellos, los dos, han optado felizmente por la Mosca. Y eso será algo que, como lectores, siempre tendremos que agradecer a un texto. Pero a fin de cuentas ¿quién ha inventado a quién?, ¿cuál es el personaje y cuál el autor? De cualquier forma, y para cualquier conclusión al respecto, habría que tener en cuenta la carta que don Librado Valencia remitió a la redacción de *La gaceta*¹ del Fondo de Cultura Económica, en la que se duele de que se haya "tomado a broma a



San Blas y lo samblasense" y en la que reivindica a Eduardo Torres como "un pensador insigne".

Eduardo Torres, ese secreto demonio de Augusto Monterroso (¿o al revés?), habita *in absentia*, como un fantasma burlón, cada una de las páginas de *Lo demás es silencio*. Acercarse a él, buscarlo allí, en ese ambiguo y pantanoso territorio de la ironía, constituye una experiencia particularmente recomendable. Lo único que lamentamos, tal vez, es que hayan sido tan escasos los "testimonios" sobre su existencia, ¿sobre su existencia?

Armando Pereira

Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio*, México, Joaquín Mortiz 1978, 188 pp.

¹ *La gaceta*, F.C.E. Nueva época, abril de 1979, núm. 100, pp. 5 y 7.

Tres tristes tigres en tesis

Este estudio del profesor Jiménez* ubica la novela *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante dentro del desarrollo de la novelística cubana como paso previo para el análisis del texto de la novela.

En el primer capítulo, el autor anota cómo en Cuba en el siglo XX, la inclinación hacia el realismo-naturalismo va evolucionando, hasta que con Enrique Labrador Ruiz (*Laberinto*, 1933) el lenguaje idiomático pasa a ser empleado en la literatura. Importante también en el desarrollo de la literatura cubana es el grupo *Orígenes* en la década del 40 (Lezama Lima, Eliseo Diego, Rodríguez Feo, entre otros) así como lo habían sido *Social* y la *Revista de Avance* en la década anterior. Durante los cuarenta, se consagran también otros escritores de ámbito internacional como Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo y Alejo Carpentier, quien va a dominar enteramente la siguiente década (que coincidirá con los años de la dictadura de Batista). A raíz del triunfo de la revolución en 1959, la narrativa trata de temas referentes a la insurrección contra Batista y de ambientes de gran angustia existencial a la Jean Paul Sartre (quien visita Cuba en 1960). Jiménez describe en forma cronológica la producción novelística de los años 1960-1969 porque "para considerar a Guillermo Cabrera Infante y en especial a *Tres tristes tigres* era lógico familiarizarnos con el am-

biente donde en última instancia, esta obra artística se forjó. Por otro lado, es interesante observar que la novela cubana actual parece estar en un proceso de resurrección, después de unas décadas de silencio casi absoluto".

El segundo capítulo contiene una reseña bio-bibliográfica de Guillermo Cabrera Infante, donde se anotan características y tendencias estilísticas que después se verán ampliadas en *Tres tristes tigres*. Acierta el profesor Jiménez al exponer su premisa de que "lo que se propuso Cabrera Infante al escribir *Tres tristes tigres* fue esencialmente la fijación de una forma de vida a punto de desaparecer, y que específicamente se puede definir como la expresión de la cultura habanera nocturana".

En el tercer capítulo, "Recreación de un mundo perdido", hay una descripción detallada de la estructura externa de *Tres tristes tigres*, una presentación de los personajes principales y un catálogo de los muchos elementos que constituyen esta novela: desde la técnica cinematográfica (Cabrera Infante había sido crítico de cine) hasta la música popular.

Los dos capítulos que siguen tratan del choteo a nivel anecdótico y a nivel formal, basándose en el ensayo de Jorge Mañach, *Indagación sobre el choteo*, donde explica que el choteo es una actitud idiosincrática habitual de no tomar nada en serio. La manifestación más evidente del choteo es la "sistemática quiebra de autoridad o de cualquier estructura jerárquica... así se va creando un ambiente de burla que lleva a la caracterización grotesca y desfigurada del objeto o persona choteada". Jiménez dice que el choteo "en gran medida subraya la realidad ambiental de *Tres tristes tigres* y, consecuentemente, rige el compor-

tamiento de sus personajes". De alguna manera el choteo desarticula la realidad recreada, ya que Cabrera Infante "asume la tarea de escribir su novela con una actitud similar a la que sus personajes manifiestan en su experiencia vital". Así se relacionan el fondo y la forma y se pueden concretizar las características de la novela: la falta de transición lógica de una sección a la otra, la yuxtaposición de acciones a manera cinematográfica, la simultaneidad de las acciones "rechazando totalmente la tradicional construcción episódica y cerrada, optando por la fragmentación como sistema", y la ambigüedad como sistema formal apoyada por referencias librescas y citas filosóficas y por la "constante interpolación de textos que no parecen guardar relación directa con las narraciones que preceden o que siguen."

El profesor Jiménez está de acuerdo con otros críticos que sitúan la importancia de *Tres tristes tigres* en el idioma como vehículo de expresión y de creación. Cabrera Infante opone al lenguaje rígido de la escritura formal, un lenguaje popular y oral "que opera libremente en el nivel de la intuición y de la espontaneidad sin verse circunscrito a y limitado por categorías escolares, y que finalmente rescata y explota las posibilidades que el lenguaje ha enterrado y fosilizado en la frase hecha". Acertadamente Jiménez plantea que, paradójicamente, al crear este supuesto idioma real, por así llamarlo, Cabrera Infante ha creado sus propias estructuras que rigen su novela. Este aspecto creador a nivel del lenguaje viene dado de dos formas distintas: la manera de hablar de los personajes (la jerga nocturna de la ciudad de La Habana donde están representadas varias clases sociales e infinidad de tipos de la farándula), y los juegos lingüísticos de Bustrófedon, personaje eje que rechaza la literatura escrita por la oral.

Este estudio del profesor Jiménez es altamente recomendable porque explica por medio del análisis riguroso que la aparente descoyuntura de la novela es en realidad una característica que apunta a la íntima relación entre texto y contexto. Asimismo, señala el valor lingüístico de la obra desde el punto de vista de la creación artística y de la captura del lenguaje en un momento histórico-social que ya no existe.

Armando Armengol

* Reynaldo Jiménez: *Guillermo Cabrera Infante y tres tristes tigres*, Ed. Universal, Miami, 1977.

