



El cine, el gramófono y máquina de  
escribir:  
*TTT*, novela mediática latinoamericana

Valeria de los Ríos  
Cornell University

---

*Tres Tristes Tigres* (*TTT*, 1967) de Guillermo Cabrera Infante ha sido leída por la crítica a la luz de la ambigua “advertencia” que se inserta al inicio de la obra. En ella se informa al lector que “el libro está en cubano,” y que su escritura “no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo” (5). Siguiendo estas indicaciones al pie de la letra, la novela aparece como una muestra fidedigna de la oralidad cubana, más específicamente habanera y nocturna, dejando en segundo plano una de las características quizá más relevantes del texto: la mediación. *TTT* es una novela mediada y mediática, y su novedad no radica tanto en la captación minuciosa de un modo de hablar existente, sino más bien en la forma en que la escritura misma se revela como un medio que *reproduce* de manera simbólica a otros medios, específicamente el cine, gramófono<sup>1</sup> y la máquina de escribir. La novela se presenta como una red discursiva<sup>2</sup> en que diferentes medios tecnológicos se superponen. Esta red se imprime o se sustenta en la ciudad, específicamente, en La Habana en el año 1958.

### **El cine: De Hollywood al “Tropicana”**

Josefina Ludmer afirma que el cine es el modelo de la escritura en *TTT*, “en tanto esa escritura trata de reproducir cada vez la totalidad de las imágenes visuales y auditivas” (499). En esta afirmación, Ludmer destaca el carácter mimético del cine sin reconocer lo que a mi juicio constituye el elemento central en la utilización del “lenguaje” cinematográfico en la obra de Cabrera Infante: su artificialidad. Según Ludmer, *TTT* “graba” primero el sonido y después la imagen visual, “siguiendo el camino opuesto al de la producción de un filme” (499). Lo interesante aquí, más que si el sonido antecede a la imagen o no (hay directores como G. Pontecorvo que aseguran que sus filmes parten de la banda sonora), es que imagen y sonido no coinciden, lo que da a la producción artística un carácter ficcional. A diferencia del cine documental, en que imagen y sonido son captados simultáneamente, el cine de ficción debe montar imágenes y sonidos.

La idea de montaje, como la unión de sonido e imagen, es fundamental en *TTT*. El personaje de La Estrella está construido en base a la idea de un mal montaje. En su caso no se trata de una mala sincronización entre mímica y sonido -como solía suceder en los comienzos del cine sonoro-; el problema radica en que la imagen monstruosa de la cantante no coincide con el encanto de su voz. Cuba Venegas, en cambio, como su doble invertido, tiene una imagen que invita a la mirada, pero su voz ahuyenta al oyente:

a mí me gusta Cuba por otras razones que no son su voz que no son su voz que no son su voz precisamente, que se pueden tocar y se pueden oler y se pueden mirar, cosa que no se puede hacer con una voz o tal vez solamente con una voz, con la voz de La Estrella, que es la voz que la naturaleza, en broma, conserva en la excrecencia de su estuche de carne y grasa y agua. (208)

La repetición de la frase “que no son su voz” apunta, por un lado, al percance tecnológico, a la repetición-el “ruido” en términos comunicativos- o al “error de montaje” que se produce en estos dos personajes femeninos. Por otro lado, esta estrategia textual niega el carácter transparente o mimético del medio de reproducción de la voz que la escritura imita.

Además del montaje imagen/sonido, es posible distinguir otros dos tipos de montaje en *TTT*. Primero, el montaje vanguardista - especialmente de origen ruso: Vertov y Eissenstein-, que concibe la unión entre tomas a modo de *shock* perceptivo y no como un fluido encadenamiento narrativo. El segundo es el montaje “invisible”, característico del realismo mimético a lo Bazin, que reproduce convencionalmente las coordinadas espacio-temporales. El montaje vanguardista es el que caracteriza al texto *TTT* en general. De ahí que este texto haya sido considerado por la crítica durante mucho tiempo como un ensamblaje desconectado de narraciones, cuyo único enlace o punto en común era la ciudad de La Habana.

En los años veinte Vertov, tratando de alejarse de las concepciones literarias y teatrales del cine, intenta producir películas que sean producto no del ojo humano, sino que del ojo mecánico de la cámara, al que él denomina como “Kino-eye”. El cineasta ruso define el montaje como (1) la elección de un tema, (2) el conjunto de observaciones hechas por el “Kino-eye”, y (3) la selección y edición de las tomas, realizada en base al concepto de intervalo. Éste último, se concibe como el movimiento, correlación y transición entre tomas, es decir, como el paso desde un estímulo visual a otro<sup>3</sup>. En este sentido, el texto de Cabrera Infante se presentaría como un conjunto de “tomas” o narraciones en las que no existe una hilación necesaria o continua, sino intervalos, y en las que el lector/espectador no percibe la intencionalidad omniabarcadora de la mirada humana, sino más bien, un registro mecánico de momentos seleccionados por el “ojo cinematográfico” del autor.<sup>4</sup>

El montaje “invisible”, narrativo, característico del cine hollywoodense, también aparece retratado en *TTT*. Un ejemplo claro es el relato de Silvestre, que está enmarcado en la historia contada por Códac en “Ella cantaba boleros”. Allí, Silvestre cuenta la historia de cómo descubrió que Ingrid -una guapa mujer con la que salía- era calva. Toda la escena de seducción está relatada como si se tratara de un guión técnico (énfasis mío): “y yo que veo en *big-close up* su mano en el pestillo”; “y comienzo a trabajarla en *planos medios* o *plano americano*”; “y le pido, comienzo muy bajo, casi *en off*, a decirle, a rogarle”; “consigo que se quite los pantaloncitos, pero, pero, momento en que el viejo *Hitch* cortaría para insertar *inter-cut* de fuegos artificiales”; “en el *shot* inmediatamente anterior yo dejé la peluca donde estaba”; “y yo estoy bien dormido con los ojos entreabiertos, viéndolo todo: la *cámara ubicua*.” (123-4)

El atractivo de la historia no radica en el descubrimiento del artificio de la peluca, sino que en el suspenso creado por la forma de narrar, como si se tratara de una película de Hitchcock, a quien Silvestre nombra dos veces durante su relato. Los acontecimientos, relatados como si se tratara de las escenas en un filme, corresponden a una descripción detallada de los

movimientos de la cámara, dejando al descubierto lo que Benjamin denominó el “inconsciente óptico”: el cameraman penetra profundamente en la red de la realidad, haciendo consciente un espacio que permanecía oculto para el ojo humano (de ahí que el narrador -con los ojos entreabiertos- pueda ver todo gracias al registro de la “cámara ubicua”).

En *TTT* el cine no aparece sólo a un nivel material, sino también en el sentido aurático que este medio recrea mediante la trivía cinematográfica y el *star-system*<sup>5</sup>. A la ya mencionada figura de Hitchcock, se suma una larga lista de directores (Welles, Kazan), películas (*Casablanca*, *Sed de vivir*), personajes (Cantinflas, Drácula) y estrellas cinematográficas (Cary Grant, Jean Harlow, Marilyn Monroe), que constituyen una red de referencias para los personajes de Cabrera Infante. Pero si bien los personajes comparten una base común de conocimiento cinematográfico, este conocimiento no es igual en los distintos personajes. Laura y su amiga de infancia estaban “enamoradas de Jorge Negrete y de Gregory Peck” (117). Cuando Códac pasa la noche en su departamento con La Estrella, dice que dormiría “como un Rock Hudson subdesarrollado, falto de exposición y a la mañana siguiente La Estrella sería Doris Day” (98). Magalena y Beba pasean en carro con Arsenio y Silvestre, que hablan en inglés, y ellas se quejan de “to esa habladera en inglés y sin titulito” (279). Silvestre y Cué, aparte de conocer la glamorosa parafernalia cinematográfica y de poder citar diálogos de películas de memoria en su idioma original (71), poseen un conocimiento técnico del medio (recordemos, por ejemplo, el catálogo de términos técnicos utilizados por Silvestre en la historia de Ingrid). Un atardecer se convierte para ellos en el “crepúsculo de final de película religiosa en Technicolor” (103), mientras que el automóvil de Cué “se desliza como un travelling” (223).

Lo cinematográfico constituye la mediación privilegiada entre los personajes y la realidad. El cine representa una versión de la realidad - aunque bidimensional- más cercana a la experiencia (y por ello se lo privilegia por sobre la fotografía<sup>6</sup>). Los personajes en el libro están obsesionados por el cine porque quisieran vivir “como en el cine.”<sup>7</sup> De ahí la fascinación por la farándula, la vida nocturna, la fama y la vida alejada del trabajo. El glamour del “Tropicana” es lo más cercano a la vida de la estrellas que se puede acceder en Cuba. Incluso el deseo de Cué de hacerse guerrillero (260) es percibido como una determinación cinematográfica. Silvestre le advierte los riesgos de semejante decisión: “Sigues así y terminarás como Ronald Colman. Primero mucho Beau Geste y después creyéndote Otelo y al final muerto en el cine y muerto en la vida y muerto total” (261).

El cine traspa el aspecto meramente referencial y se ubica como un filtro perceptivo que se imprime sobre cualquier tipo de experiencia. En la sección XI de “Bachata”, Silvestre y Arsenio, conversan sobre las conexiones entre cine y velocidad<sup>8</sup>. Silvestre narra:

Un café en 12 y 23, al alba, amaneciendo, al aire de la mañana y del Malecón en la cara, golpeando con mis sentidos y la velocidad (lo que tiene de embriagador la velocidad es que convierte un acto físico en

experiencia metafísica: la velocidad transforma el tiempo en espacio - yo, Silvestre, le dije que el cine transforma el espacio en tiempo y Cué me respondió, esa es otra experiencia más allá de la física), la velocidad, yo mismo, pegado de frente y de perfil a esa aura mañanera, el estómago vacío y el cansancio haciéndote consciente del cuerpo, con la feliz lucidez del insomnio por delante y por detrás una noche, una-noche-toda-de-murmullos-y-de-música-de-fondo, grabando ... (244-5)

En esta cita podemos encontrar, por un lado, una concepción teórica “moderna” del cine, y por el otro, percibimos la influencia que el medio produce sobre la percepción humana. En cuanto a la teoría cinematográfica, la idea de Silvestre de que el cine transforma el espacio en tiempo, corresponde a la visión deleuziana de la imagen-tiempo. Deleuze, partiendo de la definición que Bergson hace del movimiento, sostiene que el cine clásico (imagen-movimiento) entrega una falsa versión de éste. El movimiento cinematográfico es el resultado de una ilusión perceptiva, en la que el tiempo se da como consecuencia del montaje, es decir, gracias a los sucesivos intervalos de movimiento. El cine moderno<sup>9</sup> (imagen-tiempo), en cambio, constituye una representación directa del tiempo, en el que ocurre una reversión de la subordinación: el movimiento se subordina al tiempo y como resultado, nos encontramos frente a situaciones puramente ópticas y auditivas, ante las que el personaje principal ya no sabe cómo reaccionar (*Last Year in Marienbad* de A. Resnais, basada de la novela de A. Robbe-Grillet, es un ejemplo claro). En este tipo de películas, para el espectador también se hace imposible distinguir entre qué es lo real en la representación y qué es lo imaginado.

El viaje en automóvil de Arsenio y Silvestre se relaciona con la experiencia del espectador cinematográfico que en la oscuridad de la sala de cine, mira una película que es como un sueño con música de fondo: “la feliz lucidez del insomnio por delante y por detrás una noche, una-noche-toda-de-murmullos-y-de-música-de-fondo, grabando...”. La velocidad -el movimiento- es la causante de este tipo de experiencia que ficcionaliza<sup>10</sup> la percepción que los personajes tienen de la realidad. Flora Süssekind afirma:

Thus, while the cinematograph made familiar the sight of mechanical reproduction of movement, the popularization of motor cars automated, by means of mechanical transportation, a way of looking at the things around one as though they were pure images flashing by. Even as the movies seemed to make technical images even more verisimilar, the stream of autos, streetcars, and trains gave everyday objects a half-magical aura: it suddenly made them unreal. (31)

La influencia del medio tecnológico es tal, que llega al extremo de restarle realidad a la percepción sensorial de lo cotidiano. La mirada del pasajero es similar a la mirada del espectador cinematográfico, porque a pesar de que ambos están sentados con un punto de vista fijo (ya sea en la butaca del cinematógrafo o en el asiento de un automóvil), la velocidad provoca la sensación visual de un filme en el que las imágenes pasan como relámpagos.

El medio tecnológico-en este caso el cine- cambia por completo nuestra percepción de la realidad y, aún más, la reemplaza, desrealizándola. Silvestre cuenta una historia de su infancia, en la que la ficción fílmica llega a ser más real que lo real:

Vimos una vieja película de Ken Maynard que entonces era estreno. La serie de El crótalo. La moraleja estética de esta fábula sangrienta es que Maynard de negro, audaz y certero, El crótalo misterioso, malvado y la muchacha bella y pálida y virtuosa son reales, están vivos. En cambio Cholo y su rival, que eran amigos de mi padre, la sangre en el suelo, el duelo espectacular y torpe pertenecen a las nieblas del sueño y del recuerdo. (325)

Así, para Silvestre la realidad de un acontecimiento no está dada por el carácter empírico o familiar de la historia, en que dos amigos de su propio padre se enfrentan en un duelo mortal; sino que más bien por la inscripción de los acontecimientos en el celuloide. Silvestre -para muchos el alter ego del propio Cabrera Infante- asegura haber crecido en el cine (319). De niño, junto a su hermano generaba estrategias para colarse en las funciones, llegando al extremo de vender por peso el patrimonio literario familiar y así poder pagar la entrada (27). Cine y literatura aparecen unidos aquí bajo el concepto de intercambio. Este intercambio -evidentemente económico- tiene una contraparte simbólica en la traducción de medio a medio: Silvestre es escritor, pero su pasión es el cine. La escritura para él funciona como suplemento ya no sólo de la oralidad, sino de la realidad misma, que para él está previamente filtrada por el lente de la cámara cinematográfica. La escritura se revela así como una práctica de traducción y no como una transcripción directa ni mimética de la realidad.

Otra de las versiones en que el cine aparece retratado en *TTT*, es en su relación con el psicoanálisis. Éste y el cine se relacionan a partir de los sueños<sup>11</sup>. Kittler afirma que la interpretación onírica sugiere inconscientemente la idea de traducción, es decir, de trasposición de un medio a otro, en este caso, de imágenes a palabras. “Movies and the gramophone remain the unconscious of the unconscious” (*Discourse* 285): para Kittler, la práctica psicoanalítica se revela como la versión discursiva de los alcances de las tecnologías post-imprensa, específicamente del gramófono y por supuesto, del cine. Desde una perspectiva muy distinta, Žizek (“How did Marx invent the symptom?”), siguiendo a Lacan, sugiere que el sueño es una construcción fantástica que permite al sujeto enmascarar la Realidad del deseo. Surge aquí una posible conexión con el concepto de ideología<sup>12</sup>: ésta no se presentaría como una “falsa conciencia”, o una forma de escapar de la realidad, sino que ofrecería la realidad social misma como un escape a un núcleo real, traumático. Žizek sugiere que la ideología “is directly linked to - occupies the place of, stands in for- what is ‘deeper than depth itself’, more real than reality itself” (30). En este sentido, el cine como construcción onírica o ideológica, se presentaría como un medio que es más real que lo real.

La lectura ideológica es pertinente en el caso de *TTT* porque la acción está situada en La Habana durante la fase final del gobierno de Batista, un año antes del triunfo de la Revolución. En este contexto, la fascinación por el cine y por las tecnologías mediáticas podría ser leída como un síntoma de la permeabilización de lo real por sus representaciones. En ese sentido, la diferencia existente entre el montaje hollywoodense al interior del texto y el montaje vanguardista que representa en texto en su totalidad, sería elocuente. *TTT* encarnaría en sí mismo el efecto de un “mal montaje”, en que el cine de Hollywood y las técnicas de montaje de las vanguardias rusas, se superponen. La situación histórica cubana quedaría inscrita *entre* esos dos modos de representación, a primera vista incompatibles.

En síntesis, en *TTT* la tecnología cinematográfica aparece a un nivel estructural en la idea de montaje, tanto del texto en sí, como de los personajes al interior de él. El *star-system* se presenta como un referente constante para los personajes, puesto que el medio cinematográfico actúa como mediador privilegiado entre éstos y la realidad: el cine filtra toda experiencia y se transforma en algo que es más real que la realidad misma.

### **Tecnología del gramófono o Trotsky *grababa* boleros**

En el texto de Cabrera Infante, la tecnología que introduce el gramófono aparece a nivel temático o referencial al mencionar tocadiscos (207, 218), grabaciones (69), discos portátiles (245) o a los ingenieros de la Víctor (247). Las voces de la Estrella -protagonista de “Ella cantaba boleros”- y Bustrófedon -el personaje detrás de “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después-o antes”- han sido inscritas por medio de la tecnología gramofónica. “La muerte de Trotsky” corresponde a la transcripción de una grabación en la que Bustrófedon imita el estilo narrativo de escritores cubanos desde José Martí hasta Nicolás Guillén, pasando por Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás y Alejandro Carpentier.<sup>13</sup> En esta sección, el lector se encuentra ante la imitación hablada de un estilo de escritura, en el que el “original” corresponde al texto de cada autor y la “copia” a la versión oral que Bustrófedon hace. En *TTT*, los personajes cuya voz ha sido inscrita en un disco o cinta son justamente los personajes ausentes: La Estrella, después de grabar su primer y único disco, muere; y Bustrófedon -grabado y reproducido constantemente a lo largo de la novela- es quien recibe el homenaje fúnebre que es *TTT*. En ambos casos, el registro sonoro otorga paradójicamente un carácter aurático al personaje ausente. Como consecuencia de esto, es posible reafirmar que la reproducción mecánica (en ese caso gramofónica) no contribuye a la desaparición del aura como postulara Benjamin a mediados de los años 30; sino que más bien provoca su aparición. La percepción fantasmagórica de la voz de un difunto, o de una persona conocida pero distante espacial o temporalmente, puede inducir a la percepción de esa distancia única de la que hablaba Benjamin, sin importar la cercanía material del estímulo auditivo que se percibe.

El inventor del gramófono, T.A Edison, conocido por sus contemporáneos como “el mago the Menlo Park”, sugirió que una de las aplicaciones de su aparato era la producción de los registros de vida de una persona, un panorama sonoro condensado, que abarcara desde los primeros sollozos hasta las últimas palabras del miembro familiar moribundo<sup>14</sup>. En este sentido, el gramófono y la cámara fotográfica se complementan, ya que el primero captura una voz descorporeizada y la segunda, una imagen muda. Ambas tecnologías se relacionan con la posibilidad de registrar, ya sean sonidos o imágenes, para la memoria. Códac -el “fotógrafo de la estrellas”- es el encargado de retratar o de *fijar* las imágenes de La Estrella y Bustrófedon para la posteridad<sup>15</sup>. Silvestre, por su parte, sostiene que “sería bueno que el verbo grabar (un disco, una cinta) fuera el mismo que en inglés, recordar también, porque eso es lo que es...” (226). La definición barthesiana de la fotografía como *memento mori* (14) sugiere la fantasmática noción de espectro, que también se relaciona con la tecnología del gramófono: la voz es espectral porque está dissociada de su referente natural: el cuerpo.<sup>16</sup>

Una vez capturado el registro sonoro, la tecnología gramofónica hace posible la reversión del axis temporal y a distintas velocidades, permitiendo al oído escuchar lo inaudible. La reversión se relaciona con antiguos juegos de palabras, como palíndromos y anagramas. Cué cuenta que Bustrófedon “se preocupaba, mucho, de las palabras como si estuvieran siempre escritas y nadie las dijera nunca, nada más que él y entonces no eran palabras sino letras y anagramas y juegos con dibujos.” (269). De este modo, Bustrófedon utiliza los sonidos como palabras ya escritas, dándole menos peso al aspecto sonoro que al aspecto gráfico del lenguaje. Arsenio, en cambio, encarna la versión tecnológica de estos juegos: “yo me ocupo de los sonidos” -dice- “Al menos, ese es el único oficio que aprendí de veras” (269). Silvestre reproduce el diálogo en que Arsenio le pidió pronunciar una frase que luego transformaría, en un gesto de pura “acrobacia verbal”, aplicando un procedimiento aprendido en las sesiones de grabación:

-Di una frase cualquiera.

-¿Para qué?

-Por favor.

Acompañó la petición con un gesto insistente.

-Bueno-dije y me sentí un poco en ridículo: en una trampa sonora: a la prueba de un micrófono ilusorio y estuve tentado de decir uno dos tres probando, pero dije-: Deja ver -hice otro silencio y dije por fin-: Mamá no es un palíndromo pero ama sí.

Homenaje al difunto tan execrado en estos días.

De labios de Cué salió un ruido familiar y a la vez desconocido.

-Ísama orep omordnílap núseón ámam.

-¿Qué cosa es eso? -le pregunté sonriendo.

-Lo que acabas de decir pero con los sonidos invertidos. (269)

Silvestre tiene la sensación de estar frente a un micrófono inexistente y más aún, siente la pranoia de que lo que dice está siendo grabado. La prueba de sus sospechas es la reproducción sonora de Aersenio, quien como una grabadora, repite su frase invertida.

Las secciones de Laura con su analista también se relacionan con la tecnología gramofónica. Freud se refería en sus escritos a la “memoria gramofónica”, que le permitía almacenar los testimonios de sus pacientes<sup>17</sup>. En *TTT*, la escritura de Cabrera Infante imita las tecnologías de grabación y “registra” la voz de la paciente, en forma escrita. Laura no es *vista* por otro, y nadie -ni siquiera ella- *narra* su historia. En un sentido estricto, no hay un narrador que *cuenta* esta historia y el efecto que se produce en el lector es el de leer *fragmentos* transcritos de las sesiones de ella con su psiquiatra. De éste último, sólo tenemos noticia por las alusiones que la paciente hace. Las sesiones de Laura se presentan así como el registro sonoro del testimonio de la paciente: la inscripción mediática se hace patente en la numeración de los fragmentos, que aparecen al lector como previamente seleccionados, ordenados y editados. Como consecuencia, el personaje de Laura también queda envuelto con un halo aurático. Ella es la mujer que tanto Cué como Silvestre aman, y “Bachata” puede leerse como un largo diálogo en el que Silvestre evita y a la vez intenta comunicarle a su amigo la noticia de su futuro matrimonio con Laura.

Las consecuencias de la aplicación de la tecnología del gramófono son principalmente tres. Primero, este medio permite la inscripción de la voz, es decir, la producción de un registro sonoro, tanto en las grabaciones de La Estrella y Bustrófedon como en las sesiones psiconalíticas de Laura. En segundo lugar, la división entre el sonido (voz) y su fuente emisora (cuerpo), produce la elevación aurática del personaje ausente, conectando la presencia de la voz grabada a un valor casi metafísico, derivado de la versión platónica de la oralidad como una instancia privilegiada. En tercer lugar, la inversión del axis temporal y lineal que hace posible la grabación, otorga un carácter lúdico a la reproducción del lenguaje, tanto a un nivel oral (Cué) como escrito (Bustrófedon).

### **La escritura y la máquina de escribir: *TTT* ó .wdyx gtsdw ñ'r hiayseos! r'ayiu drfty/tp**

Antes de referirme específicamente a la tecnología de la máquina de escribir, creo necesario revisar las relaciones entre oralidad y escritura al interior del texto. Aunque en *TTT* es posible hablar de oralidad a un nivel de “convención de lectura” (por ejemplo, en el estilo directo utilizado en los diálogos entre los personajes), no nos encontramos jamás ante ella en una

versión pura, sino que más bien ante una oralidad reproducida o mediada, primero por diferentes tecnologías mediáticas, y luego por la escritura.

En un estudio sobre las diferencias lingüísticas en *TTT*, M. Victoria García Serrano concluye que en la obra de Cabrera Infante esta clásica división se organiza del siguiente modo: el hombre se identifica con la escritura, mientras que la mujer con la oralidad. La carta que Delia Doce escribe a su amiga Estelvina es -según esta autora- un registro o una transcripción por una mano que no corresponde a la de la voz emisora, “pues ¿cómo explicaría el autor que una mujer (como Delia Doce) que comete errores de ortografía, aplique sin embargo, correctamente las reglas de acentuación o puntuación?” (13). Un análisis acucioso de esta carta permite, sin embargo, encontrar errores de acentuación evidentes, como la falta de acento en la segunda persona del singular (tu/tú), en el diptongo “creimos/creímos”, o en la conjugación en primera persona presente del verbo “saber” (se/sé). Pero más que hacer un catálogo de los errores ortográficos en la carta dirigida a Estelvina, es interesante analizar cómo en ésta, el lenguaje ha sido reproducido, registrado y traspasado en más de una oportunidad, primero desde la oralidad a la escritura a mano<sup>18</sup>, y de ésta, a la letra impresa. La oralidad implícita en el dictar no puede ser igualada a la oralidad que se produce en presencia del receptor. En este sentido, Ong afirma:

‘The writer’s audience is always a fiction’. The writer must set up a role in which absent and often unknown readers can cast themselves. Even in writing to a close friend I have to fictionalize a mood for him, to which he is expected to conform. The reader must also fictionalize the writer. When my friend reads my letter, I may be in an entirely different frame of mind from when I wrote it. (102)

Más importante que el hecho efectivo de la escritura de la carta, es el tono, el modo o la disposición de ánimo con el cual el emisor (Delia Doce, en este caso) se dirige a su receptor ausente (Estelvina) lo que determina la inscripción. La conversación telefónica de Beba Longoria (32-33) funciona de manera similar. La oralidad que se produce en este caso, también es una oralidad mediada o “segunda oralidad”, que surge precisamente con la aparición de medios tecnológicos como la radio, la televisión, y por supuesto, el teléfono. Esta oralidad se conecta con la oralidad primaria, en cuanto produce un sentimiento de participación, aunque la “segunda oralidad” es esencialmente auto-consciente, y en ella el individuo se siente obligado a ser socialmente sensitivo.<sup>19</sup>

En la sección titulada “Los visitantes”, la escritura que se presenta como copia, porque el original -en inglés- ha desaparecido. Cuando leemos la traducción literal de la aventura del robo del bastón, percibimos una traición a nivel del lenguaje. Las diferencias entre las dos versiones del señor y la señora Campbell, corroboran el carácter traicionero de la escritura ya no a un nivel puramente textual -de traspaso de un idioma a otro<sup>20</sup>-, sino que también referencial. La ausencia del original se relaciona con la escritura a partir de la pérdida del carácter artesanal y personalizado de la escritura a mano, producto de la aparición y utilización de la máquina de escribir<sup>21</sup>. En su

prólogo a *Reading Matters*, Joseph Tabbi y Michael Wutz afirman que la máquina de escribir es: “the machine that-by unlinking the hand, the key, and the imprint of the letter-breaks up the compositional fluidity of handwriting and with it the creative continuity between conception and articulation” (4).

En *TTT* la máquina de escribir aparece retratada de modos diferentes. En primer lugar, su presencia se hace patente en la afirmación de Silvestre: “siempre escribo a máquina” (255). Además, Silvestre le pregunta a Arsenio: “¿No te parece extraño que en casi todas las máquinas de escribir, en la tuya es así, me consta, el signo de número queda encima del 3, como diciendo que ese es el Número?” (248). La máquina de escribir se manifiesta además materialmente en la sugerencia de “empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar (esta frase le gustaría a B. si la leyera, estoy seguro) y mecanografiar entonces .wdyx gtsdw ñ’r hiayseos! r’ayiu drfty/tp?” (200); o en el reconocimiento de que “metafpisuco”, “es como mi máquina escribe metafísico” (230). También encontramos la presencia de la máquina de escribir en el continuo uso del slash (/) y de la letra-símbolo “&” (especialmente al final de la sección XI de “Bachata”). Al final del número XXI de esa sección, en su conversación con Cué, Silvestre vuelve a afirmar que siempre escribe a máquina:

-En el cine sí crees.

-Crezco no creo. Crecí en el cine.

Hizo como si escribiera letras invisibles en el espejo.

-¿Y en la literatura?

-Escribo siempre a máquina.

Hizo una mímica exagerada del acto de escribir que más que la caricatura de un escritor era la de una mecanógrafa. (320)

En la cita anterior, la escritura a máquina aparece relacionada y a la vez distanciada del concepto de “literatura”<sup>22</sup>, puesto que -en términos históricos- la creciente utilización de la máquina de escribir, comenzó a remecer los cimientos de la literatura como institución<sup>23</sup>. En el comentario de Silvestre, encontramos además una identificación entre la escritura a máquina y la mujer (la mecanógrafa o tipista). No hay que olvidar que en *TTT*, el personaje de Vivian Smith Corona es denominada por Cué - a partir de su apellido- la “máquina de escribir” (81). Kittler sugiere que la convergencia de estos elementos -género y profesión- no es casual: “The typewriter cannot conjure up anything imaginary, as can cinema; it cannot simulate the real, as can sound recording; it only inverts the gender of writing. In so doing, however, it inverts the material basis of literature.” (*Gramophone* 183). Como consecuencia de esto, “Typescript amounts to the desexualization of writing, sacrificing its metaphysics and turning it into word processing.” (187)

El escritor/tipista, en lugar de percibir su profesión como una expresión de la “verdadera” identidad, la asume como una traición o travestismo<sup>24</sup>, en el que el concepto masculino de autor -el que inscribe- se difumina, y aunque no desaparece por completo, se transforma más que nada en un juego con la materialidad del lenguaje. Cué sostiene: “La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria. (¿Cómo la música? Le pregunté). No, no habría ninguna partitura, sino un diccionario.” (249). Todos los juegos de lenguaje de Bustrófedon apuntan en este mismo sentido y se presentan, más que nada, como ingeniosos juegos de palabras. Estos, aunque no están escritos con tinta en el papel, sí están inscritos en una cinta y transcritos en el texto que leemos. Ludmer agrega:

*Tres Tristes Tigres* invierte el valor del esquema platónico: no es el “original” oral perdido lo sublime, sino el sistema de transcripciones; el grafismo resulta “más alto” que el fonetismo porque está más alejado del original “real”; la imagen reproducida vale más que el original y el “traidor” se transforma en el verdadero héroe del texto. (504)

Si bien Ludmer reconoce que el valor de la escritura lo constituye su carácter reproductivo, la autora no da cuenta de que la oralidad que se transcribe no es un original, sino una oralidad mediada o “segunda oralidad”, identificada con la aparición de medios tecnológicos. Ludmer identifica la oralidad en el texto de Cabrera Infante con lo femenino, postulando que “las mujeres se alejan de la cultura y la racionalidad (el texto es una celebración de la cultura) y se ligan con lo inconsciente, lo animal y la locura” (505). Sin embargo, esta supuesta oposición a la cultura y racionalidad, o el supuesto estado “original” de la oralidad femenina, se contradice con la idea de mediación: Beba y Livia hablan por teléfono, La Estrella graba un disco, el glamour femenino está dado por la imitación de modelos cinematográficos y publicitarios, la “locura”<sup>25</sup> de Laura se manifiesta nada menos que en las sesiones con su psiquiatra, una práctica marcadamente cultural y además, moderna.

Lo que se intenta demostrar aquí es que la escritura en *TTT* se manifiesta como una práctica que intenta “fagocitar” o introducir los logros alcanzados por las tecnologías mediáticas existentes, que permiten grabar -inscribir- el sonido y/o la imagen. Kittler identifica los estadios lacanianos de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico con la gramografía, el cine y la escritura respectivamente. En el texto de Cabrera Infante, podemos apreciar cómo la escritura -el terreno de lo simbólico- pretende absorber los logros de las tecnologías con las que compete<sup>26</sup>. Pero en esta absorción, la escritura en *TTT* no oculta su objetivo ni sus procedimientos, sino que manifiesta el carácter reproductivo y opaco de la escritura.

En el contexto cubano, la fascinación que se demuestra al interior del texto por la vida de las estrellas podría ser interpretada como una crítica a lo *Dolce Vita* de la homogenización ideológica pre-castrista, o como una celebración vitalista del período anterior a la Revolución. De cualquier modo, la superposición de los diferentes montajes se manifiesta como un síntoma. Al

nivel de la escritura, el deslumbramiento por las tecnologías mediáticas se presenta como un intento por absorberlas, más que como una crítica a la imposibilidad de acceder a ellas materialmente. Cabrera Infante realiza un gesto modernizador de la escritura, pero esta modernización no se manifiesta como una mera copia de tecnologías mediáticas foráneas, sino como una apropiación. Cabrera Infante le inyecta una nueva vitalidad a la escritura: ésta se presentará al lector y al mercado con un suplemento: la transcripción de la ya mediada oralidad cubana.<sup>27</sup>

Hay que tener en cuenta que la reproducción de cualquier medio conlleva necesariamente una variación. Esta variación se manifestará tanto a un nivel simbólico, como imaginario y real: en La Habana no hay un Hollywood, pero en su lugar están el Tropicana (“prólogo”) y el chowcito (46); no hay una Doris Day, pero está La Estrella (98); no hay un Fred Astaire, pero está Arsenio Cué, que es “la respuesta cubana a Fred Astaire” (39).

### Obras citadas

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books. Random House, Inc., 1988.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres Tristes Tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1967.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: Minnesota UP, 2001.

-. *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: Minnesota UP, 1997.

García Serrano, M. Victoria. “La oposición sexual en *Tres Tristes Tigres*: Una diferencia lingüística.” *Explicación de Textos Literarios*, 22:1 (1993-1994), 11-19.

*Guillermo Cabrera Infante. Assays, Essays, and Other Arts*. Ed. Ardis L. Nelson. New York: Twayne Publishers, 1999.

*Kino-eye. The Writings of Dziga Vertov*. Ed. Annette Michelson. Berkeley: California UP, 1984.

Kittler A., Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford UP, 1990.

-. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford UP, 1999.

Ludmer, Josefina. “*Tres Tristes Tigres*. Órdenes literarios y jerarquías sociales.” *Revista Iberoamericana*, 45:108 (July-Dec 1979), 493-512.

*Mapping Ideology*. Ed. Slavoj Žižek. London, New York: Verso, 2000.

*Materialities of Communication*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht and K. Ludwig Pfeiffer. Stanford: Stanford UP, 1994.

Ong, Walter. *Orality and Literacy*. London and New York: Routledge, 1991.

*Reading Matters*. Ed. Joseph Tabbi & Michael Wutz. Ithaca and London: Cornell UP, 1997.

Rodríguez-Luis, Julio. “Dos versiones del subdesarrollo: *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante y *Temporada de duendes* de Pedro Juan Soto.” *Sin Nombre*, 12:1 (Apr-June 1981), 39-45.

Süssekind, Flora. *Cinematograph of Words*. Stanford: Stanford UP, 1994.

Winthrop-Young, Geoffrey. “Undead Networks. Information Processing and Media Boundary Conflicts in *Dracula*.” *Literature and Science*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1994, 107-129.

#### Notas:

- [1] Si bien el gramófono puede parecer una tecnología obsoleta para el año en que se sitúa la acción en TTT -1958-, lo interesante es notar cómo los efectos de la tecnología derivada del gramófono, se hacen visibles en el texto de Cabrera Infante.
- [2] *Aufschreibesystem*: término acuñado por el teórico alemán F. Kittler, que supone una red formada materialmente por una superposición de tecnologías e instituciones que permiten seleccionar, almacenar y producir información relevante.
- [3] Ver Kino-eye, p. 90.
- [4] Es interesante recordar que Guillermo Cabrera Infante estuvo ligado al cine desde su infancia. En su “Orígenes. Cronología a la manera de Laurence Sterne” el autor asegura que en 1929, a los 29 días de nacido: “va al cine por primera vez con su madre, a ver Los cuatro jinetes del Apocalipsis ()” (351). En 1963, publica Un oficio del siglo veinte, en que reúne una colección de textos de crítica cinematográfica que escribió durante el gobierno de Batista bajo el seudónimo de G. Caín. Después de salir de Cuba en 1965, se dedica a escribir guiones cinematográficos (“The Lost City” y el guión de la película *Vanishing Point*), además de desempeñarse como director honorario del festival de cine en Miami y en Telluride, y de jurado en Cannes. En 1997 publica Cine o Sardina, que es a la vez una historia del cine y una

autobiografía de toda una vida viendo, estudiando, criticando y escribiendo sobre cine. Para más información sobre las relaciones de Cabrera Infante y el cine ver *Assays, Essays, and Other Arts*.

- [5] A diferencia de la potencia liberadora que Benjamin adjudicó al medio cinematográfico, Tabbi y Wutz advierten: “For aura can serve to mystify the act of authorship (and hence actually cooperate in commodity fetishization and the overevaluation of “original” works of art). Worse still, premodern auratic rituals can reemerge in the new media of reproduction, producing in audiences not a sense of their collective power as a distinct social and economic classes but (in Robbe-Grillet’s aestheticized politics) an immobilization of the viewing body that precedes a mass militaristic mobilization resubordinated to a mystified authority.” (*Reading Matters* 17)
- [6] Silvestre le dice a Cué: “Lo que a ti te perturba de las fotos es la fijeza. No se mueven.” (259)
- [7] “... la luz vibraba en el paisaje y era como el el cine”, dice Silvestre. Y luego agrega: “Me sentí Philip Marlowe en una novela de Raymond Chandler. O mejor Robert Montgomery en la versión de una novela de Chandler. O mejor todavía, la cámara que hacía del ojo de Montgomery-Marlowe-Chandler en los mejores, inolvidables momentos de *La Dama en el Lago*, vista en el Alkázar el 7 de septiembre de 1946.” (242)
- [8] No hay que olvidar que “Bachata” es un capítulo en el que básicamente Silvestre y Cué viajan en la “máquina” de éste último por diferentes sectores de La Habana y sus alrededores.
- [9] Deleuze se refiere aquí principalmente al neo-realismo y al *cinéma-verité*, y a cineastas como A. Resnais y J.L. Godard.
- [10] Según Seltzer “the transport of still persons across landscapes converts landscapes into the arrested and unrooted nature of the still life. That is, the panoramas in perspective, seen through the glass frame of the window, reduce motion to the shift of the gaze, and the shift of the gaze reduces landscape to “scenery” and to the cinematographic illusionism of the *trompe l’oeil*.” (18)
- [11] Laura narra sus propios sueños en sus sesiones con el psiquiatra.
- [12] Zizek toma el término de Althusser, para quien la ideología es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus reales condiciones de existencia.
- [13] Códac cuenta que las parodias de Bustrófedon eran “aquellas que grabamos en casa de Cué, que grabó Arsenio mejor dicho y luego yo copié y nunca quise devolver a Bustrófedon, menos después de la discusión con Arsenio Cué y la decisión violenta de los dos de borrar

lo grabado -cada uno con razones diferentes y opuestas. Por eso guardaba aquello que Silvestre quiso llamar memorabilia, que ahora devuelvo a su dueño, el folklore. (Linda frase ¿verdad? Lástima que no sea mía.)” (165)

- [14] Un ejemplo visual y emblemático de esto, es la imagen corporativa de la RCA Víctor: la pintura “His Master’s voice” de Francis Barraud que Kittler incluye en su libro. La imagen muestra a un fox terrier llamado Nipper escuchando la voz de su amo muerto en el gramófono.
- [15] Barthes afirma que la fotografía toma el lugar de la memoria, convirtiéndose en una contra-memoria, puesto que fuerza a la vista y le impide rechazar o cambiar lo que ve.
- [16] Winthrop-Young habla de “shizophonia” como “the split between an original sound and its electroacoustical transmission or reproduction”. Y agrega: “We have internalized phonography’s ability to replace an audiovisual event with a primarily audio one so well that we no longer “miss” seeing anything.” (Reading Matters 45)
- [17] Suárez comenta que en psicología clínica, grabaciones y fotografías eran utilizadas para diagnosticar, y servían para diferenciar, por ejemplo, la histeria de la melancolía (755).
- [18] Es difícil pensar que Delia Doce escriba a máquina, sobre todo por el uso de largas oraciones y de frases intercaladas. La escritura a máquina tiende a mecanizar la escritura y por lo tanto, las frases tienden a ser más cortas.
- [19] Ver Ong: *Orality and Literacy* , 136.
- [20] *TTT* contiene una encarnizada crítica a la traducción, que se manifiesta, por ejemplo, en el mal juicio que los personajes tienen de la versión de “El viejo y el mar” de Hemingway, hecha por Lino Novás.
- [21] En *Discourse Networks*, Kittler cita al ingeniero y fundador del primer negocio alemán de máquinas de escribir, Angelo Beyerlen (1852-1912): “In writing by hand, the eye must constantly watch the written line and only that. It must attend to the creation of each written line... guide the hand through each movement. For this the written line, particularly the line being written, must be visible. By contrast, after one presses down briefly on a key, the typewriter creates in the proper position on the paper a complete letter, which not only is untouched by the writer’s hand but is also located in a place entirely apart from where the hands work.” “Hence” -agrega Kittler- “the typewriter disarticulates the relays that allow for the circular translation from mind to hand to eye to mind (the translation between prelinguistic inwardness and the expressive materiality of writing, such that the eye guides what the hand does and the eye reads.” (195)

- [22] A partir de 1880, la máquina de escribir niveló la diferencia entre escribir e imprimir, abriendo la posibilidad para el surgimiento de la literatura moderna.
- [23] “The substitution of the mechanical gesture of typing for the act of writing by hand would be followed by an inevitable confrontation with the various modern artifacts and also by the death of a view of literature as a kind of highly personalized handicraft. This, in part, was why writers hesitated before adopting the regular use of the typewriter” (Süssekind 14)
- [24] Es interesante leer la sección “Los visitantes” a la luz de esta idea, puesto que al final de la historia nos enteramos de que el señor Campbell es soltero y que por lo tanto su supuesta señora es una pura invención textual.
- [25] Desde un punto de vista foucaultiano, la locura no representa necesariamente un estado natural, sino que precisamente es el resultado de prácticas institucionales que se dan en un determinado momento en una sociedad dada.
- [26] “[The] effort to describe more, if not everything, in a far more ‘life-like,’ complex, and detailed way than literature had ever done before was an attempt to incorporate, mimic or co-opt the achievements of competing electric media.” (Winthrop-Young: “Undead Networks,” 124)
- [27] El epílogo de TTT corresponde a la transcripción que Silvestre hace de una mujer loca que solía sentarse en el Parque de los Mártires. Silvestre le cuenta a Cué: “Me senté cerca y siguió hablando, porque no me veía, no veía nada de nada y me pareció tan extraordinario, simbólico, lo que decía, que fui a casa de un amigo, un compañero de bachillerato que se llama Matías Monte-Huidobro, que vivía ahí cerca y le pedí lápiz y papel, sin decirle nada, porque él también escribía o quería escribir entonces, regresé y alcancé un pedazo del discurso, que de todas maneras era idéntico al que yo había oído, porque llegado a un punto como rollo de pianola sinfín, ella repetía lo mismo, siempre. A la tercera vez que lo oí y lo copié bien, asegurándome de que no me faltaba nada, excepto los signos, me levanté y me fui.” (227-8)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

