

«TRES TRISTES TIGRES». ORDENES LITERARIOS Y JERARQUIAS SOCIALES

Hay en la parodia (además de la crítica formal, desnaturalizante de los textos que exaspera; además de la ambigüedad —sumisión y ruptura— que dirige su ejercicio) un gesto de dominio; su manifestación más visible es cierto trazado de fronteras en el campo de los sujetos. Una divide a los lectores —los que pueden, porque conocen los «originales», captar el efecto y los inconscientes de las remisiones—; la otra suele pasar por el escritor mismo: es la forma involuntaria de la parodia, que proviene de la reiteración o exhibición descarnada de sus propios motivos, giros o procedimientos: el escritor se divide entre sus textos «originales» y los que los parodian. En 1975 y 1976 Cabrera Infante practicó esta última forma de autocrítica en dos libros tautológicos¹, cuya materia es el esqueleto formal de *Tres tristes tigres*: hechos de epigonismo y de exceso retórico (bromas ya dichas, sedimentos) han vuelto transparente un «original» sobre el que ciertos críticos cavilaron sin pasión. El doble gesto suscita estas notas retrospectivas; su finalidad es mostrar el carácter siempre ideológico de las formas literarias.

ORDENES

I

La operación estructural básica de *Tres tristes tigres* es una gran escisión en el campo del lenguaje que instaura dos series heterogéneas: por un lado, el lenguaje como música, ritmo, canto (fonetismo, sonido), y por otro, el lenguaje como letra, juego gráfico, espacial, visual. Estos

¹ O (Barcelona: Seix Barral, 1975) y *Exorcismos de esti(l)lo* (Barcelona: Seix Barral, 1976). Nuestras citas o remisiones a *Tres tristes tigres* se refieren a la primera edición (Barcelona: Seix Barral, 1967).

dos polos están encarnados por las voces ejemplares de los dos «muertos» (inmortales) del texto: La Estrella y Bustrófedon. La Estrella hace música con la palabra (pero sin acompañamiento musical) y Bustrófedon trata las palabras como dibujos o grafismos reversibles (pero sin escribirlas). Musicalizar y escribir: combinar estas dos prácticas es la segunda operación estructural del texto; los cuatro narradores «hombres» se dividen para esto en instrumentos no verbales (Códac y Eribó) y funciones verbales (Cué y Silvestre), y establecen con sus objetos narrados un sistema de complementos que mantiene y analiza constantemente la polaridad grafismo-fonetismo. Códac, identificado metonímicamente con la máquina fotográfica que debe producir imágenes visuales (pero no lingüísticas), se encarga de narrar las «voces» sacralizadas; sus dos relatos (el referido a la Estrella: «Ella cantaba boleros», y el referido a Bustrófedon, a su vez dividido en «Rompecabeza» y «Algunas revelaciones») correlacionan o correlatan las artes verbales de los dos monstruos: el canto femenino y los juegos y esquemas masculinos. Códac, que paradójicamente no les tomó fotografías, fija gráficamente esas voces añadiéndoles lo que les falta, el campo visual, puesto que ellos ya habían grabado su sonido en disco y cinta. El método de la división, que se resuelve en oposición inversa y complemento al ligar el instrumento de la reproducción visual con las dos prácticas auditivas, traza una de las formas fundamentales de *Tres tristes tigres*, cuyo procedimiento doble —escindir y correlacionar— se reitera en todos los niveles del texto.

La otra máquina narradora está representada por el «personaje» complementario e inverso de Códac, Eribó. Este, en tanto bongó —«Seseribó»—, es el instrumento de la música no vocal o del ritmo sin voz; correlativamente debe narrar un campo visual: toma como objeto de su contar y, por tanto, relaciona dos personajes femeninos añadiéndoles otra vez lo que les falta, aquí el sonido: por un lado, Cuba Venegas, cantante mediocre a quien es mejor ver que oír (p. 278, y «es para los ojos lo que Beny para el oído», p. 104), es decir, la antítesis de la sublime Estrella, y, por otro, Vivian Smith Corona, la máquina de escribir que fija gráficamente el lenguaje y, por tanto, carece de «música»². Códac y Eribó representan entonces los aparatos productores de datos no lin-

² En *Tres tristes tigres*, los nombres son significantes privilegiados de funciones narrativas; fundarse en ellos para pensar la estructura del texto no implica reducir el personaje a esa función. Obsérvese que no oponemos el nombre Cuba Venegas como representante de «lo nacional» al imperialismo que encarnaría Vivian Smith Corona, aunque es obvio que puede trabajarse con esta oposición. Cuba tiene la función de mala cantante y buena para mirar, y es difícil leer en su nombre esta antítesis.

güísticos que hablan de sus correspondientes correlatos verbales: orales auditivos uno, gráfico visuales el otro. Pero así como Códac se refiere a las funciones más altas del lenguaje en dos diferentes relatos (uno concentrado en una sección, el otro dividido en episodios que recorren todo el texto), es decir, *desdobra su objeto*, Eribó se *desdobra él mismo* como narrador en sus dos relatos: es un dibujante (produce grafismos no verbales) en el texto de la sección «Los debutantes» y como tal se llama Ribot, y es bongosero como «Seseribó»; el título de esta sección duplica entonces algo ya duplicado: Eribó se llama además Silvio Sergio (p. 220). La escisión entre campo masculino y femenino refuerza el sistema de series complementarias. El esquema hasta ahora es el siguiente:

- | | |
|---|--|
| 1) Las dos funciones verbales más altas («hay que oírlos») representadas por dos personajes muertos que grabaron sus voces; | <i>La Estrella</i> : el lenguaje hecho música sin acompañamiento instrumental;
<i>Bustrófedon</i> : el lenguaje hecho juego espacial y cálculo sin escritura. |
| 2) Dos instrumentos narradores, productores de imágenes no verbales. | <i>La cámara fotográfica Códac</i> : narra los dos muertos en la parte que les falta la grabación visual;
<i>El instrumento musical bongó</i> : narra «auditivamente» lo que debe mirarse, sobre todo la máquina de la grabación gráfica del lenguaje (es decir, del enmudecimiento lingüístico: Vivian; obsérvese la duplicación del <i>ver</i> que implica su nombre. |

El paralelismo inverso entre los narradores-instrumentos se refuerza en cada uno de los datos: Códac descubrió a La Estrella, la voz hecha música, mientras que Eribó descubrió a su inversa, Cuba Venegas; Códac y Eribó comparten a Cuba como objeto común (el sistema implica además la rivalidad de los pretendientes). Eribó fue el primero que tuvo relaciones con ella —en la sección «Seseribó» cuenta el fin de esas relaciones—; después las tendrá Códac. Eribó se liga con Vivian por el mutismo: el tema del silencio, del secreto de la «tumba», alrededor del cual se construye precisamente «Seseribó». El juego entre los sujetos de la enunciación (narradores) y los del enunciado en los registros: serie fónica o auditiva —lingüística y no lingüística— y serie gráfica o visual —lingüística y no lingüística—, tiende a construir cada vez un campo total, visual y auditivo, uno de cuyos aspectos graba (fija, cuenta).

II

Del mismo modo que Códac y Eribó encarnan instrumentos no verbales; Silvestre y Arsenio representan dos funciones en el interior del lenguaje: son el escritor (lenguaje como imagen visual: grafismo hecho literatura) y el actor (lenguaje como imagen auditiva e imagen visual no verbal: radio y televisión). Cada uno narra al otro y cada uno habla con el otro: sus relatos mutuos son «La casa de los espejos» (dos capítulos) y «Bachata», su duplicación (veintidós capítulos); inversos y complementarios, se reflejan especularmente: Cué lleva anteojos —«espejuelos»— oscuros, Silvestre los lleva claros³. Ellos, como Códac y Eribó, también cuentan dos veces y su otro relato se encuentra en «Los debutantes»: el de Silvestre sobre las infantiles escapadas al cine —la iniciación en lo imaginario— está «escrito» y su original se lee en «Bachata» (allí cuenta a Cué el recuerdo que le sirve de materia prima del cuento, p. 436); el de Cué es «oral», dirigido a Silvestre, y se divide en dos partes (ahora un relato se divide en dos): el complemento, el final, se halla igualmente en «Bachata». La figura inversa que dibujan Cué y Silvestre se hace nítida cuando se precisa que la pasión de Cué, el actor, es la literatura: quiso ser escritor de teatro y de guiones, pero Pipo lo transformó en galán (p. 58); en lugar de producir grafismos lingüísticos que después deberán transformarse en fonetismos acompañados de imágenes, será él quien «traducirá» como un eco lo visto a voz oída. Los relatos de Cué abundan en citas, evocaciones y parodias del *Apocalipsis*, Proust, Homero-Joyce, Nabokov, Carroll, Hemingway, Melville, Shakespeare y muchos otros⁴; la pasión de Silvestre en cambio es el cine, y sus relatos

³ «La casa de los espejos» y «Bachata» son estrictamente paralelos: ambos se abren con un viaje en auto; en los dos, los personajes se enfrentan con dos mujeres (lo masculino, duplicado, se sitúa ante su inversión complementaria, lo femenino, duplicado); en los dos, Arsenio cuenta cómo conoció a alguna mujer; en ambos, el centro es el amor por Laura, la actriz (fracaso de Cué en el primero, triunfo de Silvestre en el último); ambos se dicen «escritos».

⁴ En el relato incluido en «Los debutantes» (con su segunda parte o complemento de «Bachata») se cruzan por lo menos tres parodias: una es la del capítulo 35 de *Lolita*, de Nabokov (toda la obra de Nabokov es a su vez parodia, juego de dobles, hermanos e inversiones: cf. *Ada*): allí Humbert visita al *autor teatral* Quilty para matarlo (había «sodomizado» a su amada): llama dos veces, tira dos veces, luchan parodiando filmes del Oeste; cuando ha terminado su tarea, se sabe que a este escritor lo llamaban Cué. El juego de la Maga (= Magalena, Magdalena) *mojada*, que Cué recordará en «Bachata» cuando la vuelva a encontrar, es obviamente una transposición de la *madeleine* mojada en té de Proust. El ángel con el libro se encuentra, como se sabe, en el *Apocalipsis*, vols. 1 y 2; esta remisión, con diversas inversiones, define el carácter de lector de Cué, su mandato de no

se construyen con citas y reminiscencias que lo toman como materia y lo parodian. Así como los narradores instrumentos «hablaban» del o de los objetos representantes de la función o instrumento que se les oponía (hablaban *de* su otro con sus técnicas visuales o rítmicas correspondientes), aquí cada narrador «habla» *con* el otro y *con* las técnicas del otro: cada uno desea su mitad perdida (las reminiscencias platónicas son diversas) y termina por complementarse con ella para construir una vez más la imagen total: auditiva, gráfica, visual, lingüística. La lógica de la rivalidad de los pretendientes se relee aquí: el objeto erótico que los liga es obviamente la actriz Laura, que no llega a tener relaciones con Cué (dos funciones idénticas son incompatibles) y que finalmente se casa con Silvestre: la actriz y el escritor resultan perfectos complementos mutuos desde el punto de vista sexual y funcional. Cué, en revancha, dice que poseyó a Vivian: ella es precisamente la máquina que le falta (Cué no escribe, Silvestre debió anotar sus obras completas).

La figura que trazan los sujetos de la enunciación con sus sujetos correspondientes en los enunciados y que puede organizar el conjunto del texto es, como se ve, nítida y coherente, con incompatibilidades y complementos, desdoblamientos e inversiones: no se trata de individuos «vivos», sino de términos según dos series; el texto no carece de estructura ni contiene caos alguno⁵. El «mito» de Sikán y Ekué señala inevitablemente como uno de sus espejos internos la escisión estructural y el

escribir (X, 4), de comer el libro; el sueño que Cué cuenta en «Bachata» con el incendio y el calor parodia asimismo al *Apocalipsis*, y sobre todo su «confusión» entre Fiel (y Verdadero, que juzga y pelea, XIX: 11) y Fidel. El gesto bíblico remite a su vez a la literatura norteamericana (Melville y Faulkner, entre otros). Sobre el análisis del *Apocalipsis* en los textos narrados por Cué, cf. Adriana Barandeguy, «El mito del libro y la intertextualidad bíblica», en *Crítica*, núm. 7, 1977.

⁵ Dos fetiches y un desconocimiento desorientaron a la crítica en el campo de la estructura de *Tres tristes tigres*. Los fetiches: la glorificación del personaje como persona viviente (mucho más que su significación funcional), y la aplicación de «modelos». Se trasladaron a *Tres tristes tigres* los lugares comunes de la crítica joyceana, que el mismo autor difundió («aventura del lenguaje», «leerlo en voz alta», «voces», «destrucción del lenguaje»), y el poco operativo esquema de «obra abierta» de U. Eco (sin duda por influencia o reminiscencia de Cué, Ekué y Eco), además de la definición de poesía de Jakobson. El desconocimiento es el de estructura de un texto: debe recordarse que no está dada por el índice, por la intriga, por la *dispositio*, ni por los procedimientos técnico-narrativos, sino por una relación sistemática de por lo menos dos términos o series que desborda la palabra y los marcos frásticos y concierne a todos los elementos y niveles de la obra.

núcleo matriz de los nombres: *Sikán* (*Silvestre*, *Silvio Sergio*) y *Ekué* (*Cué* y *Códac*)⁶.

III

La división entre las series visual y auditiva y la necesidad constante de su combinación puede dar cuenta además de la *sucesión* de las partes narradas en *Tres tristes tigres*: si el centro «espacial» del texto es la sección «Los visitantes», se tiene en la primera mitad del relato «Seseribó» y «La casa de los espejos», es decir, el trabajo del instrumento productor de *imágenes sonoras* (Eribó) y la función más relacionada con la *imagen verbal auditiva* (Cué); en la segunda mitad se encuentra el instrumento productor de *imágenes visuales* (relatos de Códac sobre Bustrófedon) y las funciones *verbales visuales* (narración de Silvestre en «Bachata»). Las dos partes incluyen, además del prólogo y el epílogo (que reiteran la escisión masculino-femenino y dos tipos diversos de repetición verbal), las siete partes de «Los debutantes», relacionadas directamente con las siete parodias de Bustrófedon, mientras que «Los visitantes», en el centro, reproduce y sintetiza los procedimientos generales del texto. El relato en su conjunto está atravesado por dos narraciones «por entregas»: «Ella cantaba boleros» (ocho partes) y las sesiones de Laura (once partes)⁷. La novela resulta absolutamente simétrica: los

⁶ Sikán vio y oyó el «ruido sagrado» de Ekué y contó (sólo los iniciados debían escucharlo); pagó con su vida la transgresión. De un nombre surgen dos (un «personaje» se escinde en dos); este dato es constante en el texto. Cuando muere La Estrella surgen las Capellas; puede suponerse que de Bustrófedon parten las prácticas de Silvestre y Cué. El juego con los nombres en el texto subraya este procedimiento: Moll y Bloom, Ana y Livia Plurabelles, etc. Cf. la sección «Marxismas», en *Exorcismos de esti(l)lo*.

⁷ Véase la simetría y el juego numérico: las 11 partes de las sesiones son duplicadas por los capítulos de «Bachata», 22 (otro modo de duplicación, paralelo a «Casa de los espejos», 2); ese 11, por otra parte, es un número reversible según la dirección derecha-izquierda, paralelo e inverso a las 8 partes de «Ella cantaba boleros», el otro relato intercalado, que es un número único, pero reversible en dirección arriba-abajo. Los títulos de estos dos relatos señalan otros contrastes: el siempre repetido «Ella cantaba boleros» esconde una historia progresiva con comienzo-culminación-desenlace según un modelo más o menos organicista: anónimo-surgimiento-triunfo-muerte, que se superpone con la carrera hacia la fama; las sesiones ocultan en cambio bajo su título progresivo (según el orden numérico: primera, segunda, etc.) una «historia» detenida que gira sobre el pasado y el origen; correlativamente, la historia de La Estrella se sitúa en el «pasado» (ella muere antes que Bustrófedon), mientras que las sesiones se sitúan en su «futuro»: son posteriores a «Bachata». El paralelismo entre estos dos relatos se acentúa porque las protagonistas son mujeres (y Laura podría ser una «estrella», puesto que es

narradores de la primera parte representan al sonido, los de la segunda al grafismo; cada uno toma como objeto de su relato a su inverso (su «otro»); el proceso del texto «graba» primero el sonido y después la imagen visual, siguiendo el camino opuesto al de la producción de un filme. El cine es obviamente el modelo de la escritura de *Tres tristes tigres*, en tanto esa escritura trata de reproducir cada vez la totalidad de las imágenes visuales y auditivas: los cuatro narradores y en general todos los personajes (específicamente La Estrella y Laura) son actores o instrumentos de esa producción; lo que en verdad liga a los protagonistas de *Tres tristes tigres* no es la amistad, sino el oficio: *la sociedad del texto reproduce un equipo técnico* de filmación, con su escritor-guionista (Silvestre), sus actores principales (Cué y Laura), su fotógrafo (Códac), la música (Eribó y La Estrella). La presencia del cine en el texto no se debe entonces a una supuesta utilización de «técnicas cinematográficas», sino a esta doble organización: sucesión de las partes y constitución de la sociedad del texto (*orden y jerarquía*), y a uno de los núcleos de *Tres tristes tigres* observado por casi todos los críticos: la reproducción, la repetición y la copia, la relación entre un acontecimiento original y su transcripción en otro registro. El cine es el modelo dominante hacia el cual se orienta el texto, porque su proceso de producción es un proceso de reproducción: el único hecho estructural constitutivo del cine es su producción-reproducción, la tachadura de todo «original», la identidad de las copias. *Tres tristes tigres* desarrolla en lo manifiesto y hasta en sus unidades menores este procedimiento; ninguno de los relatos aparece como original, sino que se distancia mediante la indicación interior o exterior de su reproducción, aun cuando ésta consista sólo en el pasaje de lo oral a lo escrito que aparece entonces como imagen, «foto», reproducción del original⁸.

actriz) y porque el centro en cada caso es la voz: voz cantante y voz de la analizada.

⁸ El cine y la literatura tienen en el texto un valor equivalente y son intercambiables: el «cuento» de las amiguitas que abre la sección «Los debutantes» y el de Silvestre sobre las carreras al cine con su hermano plantean de entrada esta equivalencia: las niñas cambian el cine de los jueves (p. 24) por «la función» (p. 26), es decir, por el espectáculo que ofrecen Petra y su novio y que suscita en ellas una práctica especular (hacen «lo mismo» que ven); en lugar de contar el filme que habrían visto, cuentan eso otro, a mujeres y a hombres por separado (el «público» se escinde según el sexo); lo reiteran y transforman hasta que la cantidad de reproducciones y el distanciamiento consecuente les producen una incertidumbre respecto de «la verdad» o «realidad» original; el relato es a su vez un «contar que contaba».

En el cuento de Silvestre se trata igualmente de los jueves (p. 39), y el inter-

La equivalencia o intercambiabilidad cine-literatura y la escala de «reproducciones» que marca el texto se organizan fuertemente: «por detrás de cada relato o emisión «oral» que representa el original transcritto, hay un acontecimiento mudo o hablado, un recuerdo o un sueño; «por delante» su cita, repetición, traducción o parodia⁹. Pero este siste-

cambio cine-literatura se representa en la venta de libros para poder comprar las entradas al cine, por una parte, y en el «espectáculo» cinematográfico que les ofrece el camino al cine, motivo del cuento. Pero el relato de Silvestre, «escrito», es ya reproducción de un relato «oral» que él cuenta a Cué en «Bachata» (p. 436): se trata de un recuerdo de infancia y Silvestre dice: «Algún día escribiré este cuento. Antes se lo conté así a Arsenio Cué» (p. 437). Una serie de transformaciones marcan el pasaje del relato «oral» al cuento «escrito» de «Los debutantes», que aparece entonces puesto en el «futuro» del relato, escrito después de «Bachata» (del mismo modo que las sesiones de Laura; estos dos «futuros» subrayan que los proyectos de Silvestre, matrimonio y escritura, efectivamente se cumplen). En los dos textos, el «oral» y el «escrito», el acontecimiento consta de dos partes: camino al cine y filme que vieron, de las cuales sólo se cuenta una, del mismo modo que las niñas sólo cuentan lo que vieron y no lo que hicieron (así como en la conversación de Beba y Livia por teléfono sólo se registra una de las dos voces): este procedimiento —*contar sólo una parte de las dos que constituyen el «original»*— es frecuente y *fundante* en *Tres tristes tigres*.

⁹ Uno de los ejemplos más nítidos es el del «Prólogo», donde además de la serie de duplicaciones internas (repeticiones, sinonimias, traducciones, es decir, duplicaciones intra e interlingüísticas, que a su vez son de dos tipos, literales y «literarias») se lo vuelve a contar en la conversación de Beba, se lo evoca en la sección «Los visitantes» (esta vez la mención es «literaria») y se vuelve a aludir en la séptima parte de «Ella cantaba boleros» (p. 276); pero ese «original» aparece aquí como parodia. Dice Códac: «y en alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia» (p. 277). El tratamiento del «Epílogo» es semejante: el discurso de la loca repite internamente y es reiterado por Silvestre, que lo anotó y lo reprodujo (pero «hace unos años», p. 299); la loca vista en «Bachata» con Cué es «otra», o sea, que duplica la anterior (pp. 299 y 300).

No hay relato, por breve que sea, que no contenga algún tipo de geminación, repetición o desdoblamiento. Se ha visto que en el primer cuento de «Los debutantes» las niñas reproducen o duplican las prácticas de Petra y su novio —y que ellas mismas están gemelizadas—; en la misma sección es evidente que el mismo tipo de gemelización liga a las mujeres que hablan por teléfono y a las que mantienen correspondencia: dice Delia Doce a Etelvina que «cuando chiquita las confundían como hermanas» (p. 33); la misma carta cuenta además cómo la hija de Etelvina se transforma en dos personas: a la originaria Gloria Pérez añade Minerva Eros (en las ediciones posteriores Cuba Venegas) (p. 31). En el relato de Ribot hay otro como él que intenta pedir trabajo al jefe; en el de Cué, él mismo se ve duplicado en el espejo al entrar en casa de Pipo. Los relatos, además, se gemelizan entre sí: los dos hermanos en el de Silvestre con las dos amigas en el de Laura; el de Ribot con el de Cué por el motivo «Una lección de sumar», página 46, que el jefe dio a Ribot, y en el de Cué: «me dijo que quiso darme una lección» (p. 424).

ma dice cada vez, en el polo valorativo opuesto al cine (si el cine es antiplatónico y democrático, no lo es sólo por la identidad de las copias, sino por su desprecio del «original»), el carácter traidor e imperfecto de toda traslación; el conocido motivo platónico de la «traición al origen» («original») es otro de los fundamentos manifiestos de *Tres tristes tigres* no sólo porque el escritor aparece como «traidor» y toda traducción o grafismo traición, sino porque las siete partes de «Los debutantes» constituyen otras tantas variaciones sobre el tema, esta vez *desde el punto de vista social*: debutar es ascender, trasladarse del pueblo o campo a la ciudad, traicionar a la madre o padre, a la clase social de origen o a la «carrera» que se había elegido: esta sección resulta así absolutamente simétrica a la de las siete parodias de Bustrófedon, otras tantas traiciones a los «originales» literarios: su tema, el asesinato de Trotsky, el «traidor» y autor de *La revolución traicionada*, adquiere sentido sólo desde esta perspectiva.

IV

La escisión en el campo de lenguaje y la instauración de un sistema de narradores que establecen con su objeto una relación inversa, dual y complementaria y tienden a reconstituir-reproducir la imagen total (cinematográfica: en el cine se percibe a la vez todos los grafismos y fonetismos, musicales y verbales) se liga directamente con la escala jerárquica de copias, traslaciones y reproducciones (que otra vez se orientan hacia el proceso de un filme en la medida en que borran todo rastro de «original»). Los dos órdenes del texto son en realidad uno y el mismo: la escritura es lo que falta a la voz (el «original» sonoro borrado, silenciado), su complemento gráfico que la duplica pero la traiciona. Este orden, que somete a un esquema de dobles especulares todo el material narrativo —incluido el «estilo»—, se lee nítidamente en el centro del texto, la sección «Los visitantes»:

— el «autor» William Campbell tiene un homónimo (su «doble» de las sopas con quien es confundido en el «Prólogo», p. 17); como siempre, hay dos WC;

— el «original» inglés del cuento ha desaparecido; lo que se lee es ya una reproducción en forma de traducción;

— la voz del autor, borrada, es asumida por dos «representantes» narradores, el señor y la señora Campbell (en «la realidad» es soltero), siguiendo el eje masculino-femenino;

— en el cuento se narran dos veces los mismos acontecimientos: el

segundo relato, el «femenino», supone la lectura del primero: es una crítica, corrección y repetición;

— el centro del cuento es la existencia de dos bastones idénticos;

— finalmente, la «víctima» del robo se transforma en su inverso complementario, el ladrón;

— el cuento tiene dos traducciones que lo duplican: una literal y paródica a cargo de Rine (quien, a su vez, se duplica con un seudónimo: Rolando R. Pérez, p. 439), y la literaria de Silvestre, plagada de censuras diversas (la escritura de esta traducción es posterior a «Bachata»); los que «escriben» el cuento son entonces cuatro: dos narradores y dos traductores;

— en «Bachata» una carta de G. C. I. habla del cuento, su autor y traductor, p. 438.

El autor y la lengua «originales» quedan eliminados («muertos») en el sistema de transcripciones y cambios de registro; cada traslación supone un desdoblamiento: *uno, borrado, segrega dos en el registro encargado de reproducirlo*: de «Campbell», autor cuya voz «propia» ha enmudecido, surgen dos narradores, y de su lengua original borrada dos traductores, del mismo modo que a La Estrella muerta sucede las Capellas. Se sabe que el muerto o la función anulada (o la amenaza de anulación) puede suscitar el doble (imagen onírica, ídolo, espectro, *colosos*) o, en otros términos, que el cero produce dos. *La ficción en su conjunto se constituye por esa eliminación*, generadora de parejas y dobles: en *Tres tristes tigres* hay también una voz «original» borrada, la del sujeto que escribe o la del director del filme, que segrega dobles complementarios en una escala de registros jerárquicos: sus primeros representantes son La Estrella y Bustrófedon, pero estas «voces vivas» geniales, a su vez, han desaparecido, muerto (y esta desaparición representa obviamente el primer proceso, el de la borradura de la voz del autor); siguen entonces Cué y Silvestre, «reproductores» verbales, y Códac y Eribó, los últimos de la escala, «máquinas» no lingüísticas. El espejo interno del texto, «Los visitantes», *reproduce e invierte* el sistema general, pues su punto de partida es *escrito*; la traducción equivale a la traslación de lo oral o lo escrito y ambas degradan el «original», lo parodian (obsérvese además que en «Los visitantes» la escritura «femenina» es crítica y posterior a la masculina, invirtiendo otra vez el procedimiento del texto en su conjunto, donde las voces femeninas son transcritas-criticadas por las masculinas).

La lógica del doble, de la imagen especular: de lo imaginario, rige entonces el sistema de reproducciones en la medida en que (*y porque*) el objeto original se considera perdido, anulado o amenazado de anula-

ción; la lógica de lo imaginario dual invade todo el texto, incluyendo lo que la ficción postula como «realidad» original; todo el material narrativo pasa por el esquema de Narciso (se constituye por y en ese pasaje), de las escisiones, reflejos y desdoblamientos¹⁰; lo enfrentado, producto de la división, a su vez producto de la anulación, se transforma en complementario e inverso y realiza el deseo de fusión y de restitución de lo perdido. El texto satura la temática y la retórica de los dobles con todas las figuras posibles del reflejo: uso metafórico del espejo, el primer reproductor en imagen, proliferación de ecos, de simetrías, oxímorons y paradojas; se simula el fragmento o mosaico para recomponerlo; no se tolera otra enunciación que la del yo. En tanto exhibe un sistema único de formalización, *Tres tristes tigres* es un texto estructuralmente cerrado: un solo discurso formal lo recorre; el virtuosismo consiste en variarlo, permutarlo, acentuar uno u otro nivel, nunca transformarlo ni introducir una ruptura cualitativa.

¹⁰ Se sabe que esta forma de amor por la imagen propia puede acentuar el momento de sí mismo (el polo autista) o el del otro, la imagen (y aquí se insiste en el corte y en el desdoblamiento); la relación especular con la imagen del cuerpo propio permite escapar al despedazamiento y constituirse como totalidad organizada. Se sabe además que el drama de Narciso consiste en que los dos polos no pueden reunirse: la unidad deseada y postulada, en caso de realizarse, lleva a la muerte o a la locura. Las sesiones exhiben el vértigo narcisista de la imposible adición: $1 + 1 = 1$; Laura y sus dos maridos, los hermanos, la confusión entre Raúl y Arturo, entre Arturo y Ricardo, entre ella y su amiga; los dos perros del sueño, los dos psiquiatras (con y sin *p*). Como trasfondo, los dos personajes que la aman: Arsenio y Silvestre. Laura se duplica y duplica su objeto; su hija aparece como su reedición, y su profesión consiste en reproducir, duplicar oralmente lo escrito, además de hacerla otra. Cf., en *Exorcismos de esti(l)lo*, «Consecuencias del amor de Narciso por Eco», p. 47; «Cancrine», p. 25; «Acerca del eco», p. 97, y «La voz detrás de la voz», p. 143.

El verso de Ennio, citado por los retóricos hasta entrada la Edad Media, no hubiera chocado en *Tres tristes tigres*: *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tullisti*. El texto se inserta manifiestamente en la tradición del barroco y del manierismo, que se remonta a la antigüedad tardía y penetra la literatura latina medieval y el siglo XVII en España; la utilización de paronomasias, homófonos, juegos lipogramáticos y pangramáticos; la combinación de poemas con figuras, la proliferación de epigramas y «agudezas». Se sabe que dividir para unir es una de las fórmulas del orden barroco, que exalta el juego de miradas reflexivas y los temas del narcisismo. No se trata entonces de destrucción del lenguaje, de cuestionamiento de la literatura ni de «revolución», sino de una inflexión latinoamericana 1964 (1967), perfectamente legible sobre el fondo de esa tradición.

JERARQUÍAS

I

Toda escisión implica una jerarquización: las dos series verbales fundantes de *Tres tristes tigres*, el lenguaje como sonido y el lenguaje como grafismo, no son equivalentes; el texto afirma en su superficie que la escritura —el sistema gráfico— es una mala reedición del habla original —fónica—; que el discurso escrito es simulacro, traidor, infiel; en una palabra: el texto reitera la conocida condena platónica a la escritura tal como puede leerse en *Fedro*, 276, a), y sobre todo en el mito de Toth frente a Amón; se sabe que el platonismo funda el campo de la representación cubierto por las copias y simulacros fantasmas [cf. *Sofista*, 236, b), y 264, c)]. Estructuralmente, sin embargo, en virtud del inevitable carácter ideológico de la forma, que valora eso de lo cual habla, y en virtud del carácter paradójal que el texto atribuye a todo elemento (el sentido se divide, o mejor: toma siempre dos caminos a la vez; estas dos direcciones son inseparables, en cada una se encuentran las dos: la teoría de los «contradictorios» es la expresión del manejo de la paradoja, representación en el plano del sentido de la estructuración general del texto¹¹), *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.

La primera división y jerarquización se instaure entre la representación social y radical del sonido-fonetismo frente al grafismo: la voz y el sonido son asumidos por negros (La Estrella) y mulatos (Eribó el bongosero: la incompatibilidad entre Vivian y Eribó es social); los grafismos verbales, al contrario, corresponden a las clases «altas» del texto: Vivian, la aristocrática máquina, y Bustrófedon son los únicos que tienen «criada» (pp. 105 y 163). (Quien representa el nivel social más bajo del texto, el mendigo «morón» de «Los visitantes», es curiosamente mudo.) En realidad, el «original» oral de *Tres tristes tigres* se escinde en dos hablas, la popular y la letrada; las voces populares y puramente «sono-

¹¹ En «Bachata» (pp. 407 y s.) se define los contradictorios como los «que siempre hacían lo contrario de lo que se esperaba de ellos»: un modo de definir a los personajes y procesos del texto. Bustrófedon es el lenguaje y no escribe; Códac no toma fotos, etc.

ras» (hablas transcriptas según un sistema «fonetizado») corresponden a las mujeres del texto; los hombres, por su parte, «hablan» una lengua culta: su palabra reproduce y es reproducida con fidelidad por el sistema gráfico. Pero la diferencia entre masculino y femenino no toca sólo la escisión voz-grafismo; las mujeres se alejan de la cultura y la racionalidad (el texto es una celebración exacerbada de la cultura) y se ligan con lo inconsciente, lo animal, la locura: son evidentes las coincidencias del texto final de la loca (con su temática animal: mono, cocodrilo de sapo) con las sesiones de Laura y su temática animal (perros en la Segunda, lombriz y gusano en la Octava, vaca en la Décima), además de la relación de La Estrella con la ballena monstruosa. En otros términos: hay otra división por la cual el cuerpo y la animalidad femenina se enfrena con el «cerebro» (cf. Bustrófedon y su enfermedad) y los ojos masculinos, sitios del «espíritu». La lengua puramente «oral», femenina y popular (y cuando una mujer escribe, Delia Doce, la transcribe sin traicionarla, puesto que carece del ritual ortográfico), reproducida en su sonoridad, produce un efecto paródico por su sola reproducción: el «espejo» de la escritura la transcribe de tal modo que el humor femenino (el texto es una exaltación extrema del humor) resulta involuntario, se produce a pesar y en contra de «la» sujeto de la enunciación; lo escrito hace agresión contra el hablante y es campo de guerra entre dos voces: la emisión oral se abandona a la transcripción y queda indefensa ante su complemento gráfico. Se trata de un caso típico de *skaz* paródico y, como toda parodia, de una *emisión a dos voces*: la escritura de esa voz «oral» femenina es antagónica y la obliga a servir a propósitos opuestos a los suyos. Las únicas «mujeres» cuya habla no resulta absolutamente paródica son Vivian (la aristocrática máquina reproductora), Laura (en tanto reproduce literatura: es actriz, y sobre todo, en tanto mujer, complemento del escritor) y Livia (iniciadora de Laura: la indujo a traicionar su origen pueblerino). El habla de La Estrella, cuidadosamente soslayada en el texto, es culta (no es casual que viva —es decir, se relacione metonímicamente— en casa del locutor Alex Bayer, cuya pronunciación es perfecta según la grafía): ella ejerce el humor y la parodia (de Cuba Venegas), su arte la ha elevado hasta alcanzar las dos marcas del universo masculino.

El habla masculina es letrada y el sello de su carácter «oral» no toca el sonido, sino la sintaxis: la transcripción no deja restos de fonetismo. Los hombres citan, reproducen, parodian literatura u otras grafías; el humor masculino es deliberado y construido; los efectos paródicos no están a cargo del transcriptor —que entra en complicidad con el sujeto de la enunciación—, sino de este último: el caso supremo es Bustrófedon

y sus parodias «orales» de originales literarios cubanos. Las dos voces no son, pues, la del que habla y la del transcriptor, como en el caso del habla popular, sino la del que habla y la del texto «original» parodiado.

Del mismo modo que los sujetos de la enunciación y sus correspondientes sujetos de los enunciados establecían la oposición complementaria fonetismo-grafismo, lingüísticos y no lingüísticos, ahora la relación entre los sujetos enunciadores (los que «hablan»: fonetismo) y quien los transcribe (grafismo) *determina el lugar social de los primeros*: en la transcripción fonética del habla popular se subraya el origen social de la hablante: su voz la traiciona-delata; los hombres —y los detentadores de hablas letradas—, en cambio, han traicionado-ocultado sus orígenes: lo social (es decir, según el texto, lo sonoro) se borra en su habla culta y la transcripción acompaña y refuerza esa traición. El «Tema del traidor y del héroe» emerge entonces como uno de los fundamentos del texto: cuanto más traidor a su origen social y geográfico, cuanto más letrada, menos sonora y menos «original» sea un habla, es decir, cuanto más transcritora y secundaria, más posibilidades tiene el locutor de entrar en el sistema heroico-jerárquico del relato con el poder —de degradar socialmente— que otorga la parodia; no es casual que el cuento de Borges sea el más paradójico (por otra parte, el más cargado de referencias joyceanas) de sus textos¹².

Y una vez más puede leerse la división: del mismo modo que hay dos «hablas», popular y letrada, y dos sistemas correspondientes de transcripción, paródico y fiel, hay *dos tipos de parodias* en el habla masculina, es decir, dos tipos de relación con los «originales» gráficos: la literatura nacional cubana es parodiada-degradada o fijada en su origen nacional (las parodias de Bustrófedon reiteran e invierten, por «orales», el gesto de transcripción paródica del habla popular); la literatura universal y extranjera en cambio, a la que se refieren y parodian constantemente las hablas masculinas, es objeto de las denominadas parodias de filiación: son «originales» inspiradores y fundantes; los sujetos se hermanan

¹² Lo que narra el cuento de Borges (situado en Irlanda, con alusiones a Parnell, al *Fergus* de Yeats citado por Joyce en el primer capítulo del *Ulises*, a los druidas y su doctrina de la transmigración, a Vico) es cómo el asesinato «real», histórico, del traidor-héroe *reproduce* el asesinato «literario» de Julio César de Shakespeare (según una *traducción* al gaélico); también se copiaron partes de *Macbeth*. El asesinato, en el que participó el pueblo en una *reproducción* de los *Festspiele* suizos, *prefiguró* a su vez el de Lincoln. El investigador que descubre la «verdad» histórica entra a la vez en la trama de la historia prevista: calla la verdad y dedica un libro a la gloria del héroe. La conjunción Borges-Joyce se lee a todo lo largo de *Tres tristes tigres*.

con ellos y reiteran el gesto del transcriptor de su propia habla: complicidad heroica.

II

El sistema de división jerárquica funciona, pues, como el sistema de duplicación-multiplicación: invade los sectores mínimos del texto. La escala ideológica racial, social y nacional se reproduce en el interior del campo masculino y letrado: si se hace coincidir lo escrito (mediante Vivian) y lo literario (Bustrófedon) con lo socialmente «más alto», puede establecerse una jerarquía según los narradores ejerzan o no la escritura de sus propias voces, es decir, se identifiquen con ellas. El mulato Eribó —el único que aparece trabajando en sus dos relatos¹³— no escribe: se dirige «oralmente» a Silvestre en el cuento de «Los debutantes» («como dirías tú, Silvestre, hablando latín con acento oriental», p. 48) y al grupo en «Seseribó» («Ustedes saben», p. 90; «no voy a hablar de ella ahora, puedo contarles esto así de pasada», p. 91), marcando constantemente el carácter hablado de la emisión (Eribó, por otra parte, es el más «nacional» cubano y el menos humorista). Códac y Cué son medio escritores: el primero «habla» en «Ella cantaba boleros» («Ya estoy hablando como Silvestre», p. 132), pero escribe «Rompecabeza» al día siguiente de la muerte de Bustrófedon (pp. 264 y 270). Cué escribe «La casa de los espejos» («olvida el malvado paréntesis», p. 145, y «diría Livia si leyera esta página», p. 149); en cambio, el cuento de «Los debutantes» es contado a Silvestre, que lo transcribe como a sus obras completas. Silvestre no sólo escribe sus dos relatos, sino además el Epílogo y su traducción de «Los visitantes» (es el más reproductor: parodia filialmente cine, que a su vez reproduce literatura; es traductor, transcriptor de lo oral y escritor). Silvestre el escritor tiene la última palabra y, con Laura, futuro en el texto (tiene «el futuro» del texto); entre sus pares masculinos es el único que detenta un nombre «humano»; es no máquina, no instrumento, no eco. Sólo sus proyectos se cumplen; realiza el complemento perfecto, sexual y funcional mediante el matrimonio; escribe el cuento prometido a Cué; sólo él, traidor-transcriptor-traductor (obsérvese que detenta las tres *t* del título) tiene verdadero poder y ocupa el lugar más alto en el sistema valorativo de *Tres tristes tigres*. Se

¹³ Códac (¿mulato?) también entra en contacto con La Estrella por su trabajo (es «el fotógrafo de las estrellas»); en cambio, Cué y Silvestre se exhiben antes de insertarse en el mundo del trabajo (en «Los debutantes») o en ocio (en «La casa de los espejos» y «Bachata»).

identifica hasta tal punto con el texto en su conjunto que ocupa, junto con Laura, sus *tres tiempos*: aparece en el pasado (como niño, como Laura), en el «presente» y en el «después» del presente, como Laura.

Frente a este héroe, Cué, su doble y su eco, demuestran que la especularidad no iguala los términos y que la imagen gráfica reproductora del lenguaje vale más que la imagen sonora original: en tanto lector iniciado y actor cuya voz debe trasladar a lo oral lo que el escritor ha grabado en la escritura, depende de éste en dos sentidos: para que fije gráficamente sus obras y para que le suministre el *libro dirigido que desea ser Tres tristes tigres*. El destinatario interior del texto se escinde en dos ramas, masculina y femenina: la actriz Laura, la otra repetidora oral de lo escrito, será quien deba asumir del libreto las voces femeninas.

Cué termina derrotado y excluido en *Tres tristes tigres*: pierde a Laura y al futuro del texto en la medida en que éste borra a la Sierra, adonde quiso ir («me uno a Fiel, a Fidel», dice Cué, p. 347). Y como la novela gemeliza y ordena simétricamente todo el material narrativo, esta situación se reproduce en los inferiores personajes-instrumentos: el pasado de Eribó, cuando era Ribot el dibujante, estaba marcado por el matrimonio (cf. su relato de «Los debutantes»), el presente-futuro de Códac es el periodismo político («y me paso la vida retratando detenidos y bombas y petardos y muertos que dejan por ahí para escarmiento», p. 281). Este aspecto de Códac se excluye del texto; el sujeto de la escritura (que no debe confundirse con Silvestre, representante del escritor) aplica al mundo de la realidad política otro de los procedimientos característicos del sistema formal de *Tres tristes tigres*: de dos datos, en este caso el matrimonio y la lucha política, cuenta uno, el primero, caso ejemplar del cierre complementario o «armonía de los opuestos» que rige la lógica del texto y calla-borra el otro, marcado por la lógica histórica de la contradicción.

El corte-borradura es lo que funda finalmente *Tres tristes tigres*: este texto editado en 1967 resulta de una eliminación, puesto que el «originario» *Tres tristes tigres*, que en 1964 obtuvo el premio Seix Barral con el título *Vista del amanecer en el trópico*, contenía viñetas referidas a episodios históricos de la revolución cubana: su esquema era semejante al del primer libro de Cabrera Infante, la colección de cuentos y viñetas *Así en la paz como en la guerra*, según el modelo de *In our time* de Hemingway¹⁴. Desde el punto de vista formal, *Vista del amanecer en*

¹⁴ Dijo Cabrera Infante: «En realidad, *Vista del amanecer en el trópico* se movía en la zona (...) de *Así en la paz* (...), «el esquema de ambos libros era muy parecido» (...). «Había una zona del libro que de cierta manera criticaba y obje-

el trópico, el «original», contraponía dos sistemas; los materiales básicos (la ficción, el ocio y el espectáculo por un lado; la historia y la violencia por el otro) parecían fundar la lógica narrativa de cada sector; Códac (fotografía, visión) y Cué (identificado con el Fiel no traidor) adquirirían un presente-futuro que se oponía al matrimonio al cierre del texto en la pareja reproductora. La lógica del juego y de lo imaginario surgía determinada por una zona «real» histórica; el dialogismo de las estructuras otorgaba densidad a un texto que, libre de una de sus partes, se reitera indefinidamente en torno de una legalidad única.

En *Tres tristes tigres* hay estructura, no proceso; repetición, no dirección; la contabilidad (multiplicar, dividir) introduce un vértigo que no alcanza a cubrir una superficie estática. El texto demuestra que las formas literarias no existen en abstracto; que no son «moldes» ni procedimientos, sino modos de representación y prácticas sociales; que producen significación en el juego dialéctico con los materiales y evalúan ideológicamente, jerarquizándolos, los diversos elementos del relato. En la novela, estos elementos y el texto en su conjunto son pensados y, por tanto, formalizados según la lógica del doble, de la división de lo mismo en otro y de la reproducción en imagen; esta legalidad se vincula directamente con la insuficiencia, la pérdida o la anulación. Lo que hemos tratado de investigar es cómo se representa lo insuficiente, perdido o anulado, es decir, cómo se representa lo determinante: qué ilusión específica postula y conjura la duplicación. Dicho de otro modo: *no hay funcionamiento autónomo de lo imaginario*; la duplicación es un modo de imaginarizar otro nivel que se piensa como su opuesto «real» y/o «original» y que, debido a su carencia, amenaza o pérdida, debe trabajarse y transformarse mediante una serie de mecanismos; lo «real» determinará entonces las características estructurales del funcionamiento imaginario y, por tanto, su significación. El corte de la zona de las viñetas produjo en *Tres tristes tigres* un cambio esencial: la lógica de lo imagi-

tivizaba la vida de estos seres que vivían de noche, enfrentados contra la vida, si tú quieres ejemplar, de ciertos individuos o de ciertos grupos de individuos que trataban de cambiar esta vida» («Las fuentes de la narración», diálogo de Cabrera Infante con Emir Rodríguez Monegal, *Mundo Nuevo*, núm. 25, julio 1968). Hay también un testimonio de Gustavo Sainz (diálogo con Emir Rodríguez Monegal, *Mundo Nuevo*, núm. 22, abril 1968): «Por una extraña suerte cayó en mis manos la primera versión de este libro: *Vista del amanecer en el trópico*, que como sabes difiere mucho de la versión publicada bajo el título *Tres tristes tigres* (...). En la segunda versión, por ejemplo, se eliminaron viñetas crudelísimas y muy bien hechas que daban cuenta de momentos de la revolución cubana (...) y se eliminó una última parte, que era un buen relato de guerrilleros que completaba la novela de modo maestro.»

nario perdió su contraparte donde lo real se identificaba con la historia; el sistema de dobles, antes subestructura narrativa en juego de oposición contradictoria con la subestructura «real», se erigió en formalización única: el texto, antes complejo, se transformó en simple desde el punto de vista de su estructuración. La representación de la instancia determinante real del juego imaginario cambió entonces de lugar y se desplazó al interior del sistema, asentándose en la lengua: la oralidad se transforma en la materia prima, la realidad original perdida que debe trabajar el sistema imaginario ¹⁵.

III

La zona de las viñetas se escinde y borra del texto originario. Pero en 1974 apareció «otro» *Vista del amanecer en el trópico*, texto construido enteramente con 111 viñetas que abarcan desde los orígenes de la historia de Cuba hasta 1972 ¹⁶; es obvio que *el sistema formal* de

¹⁵ Es decir, no es suficiente afirmar que un texto contiene la figura del doble o de la simetría especular, sino que debe examinarse:

— si el sistema de duplicaciones es dominante (toca todos los niveles del texto: lengua, personajes, organización del relato, situaciones) o se asienta en uno u otro nivel;

— cuál es el eje semántico de la duplicación (que se opone en forma de doble en *Tres tristes tigres* dos aspectos del lenguaje en primer lugar);

— qué relaciones mantienen los dobles (complementariedad, exclusión, contradicción, inversión, oposición simple, etc.);

— sobre qué material privilegiado trabaja; este último punto determina la base de lo «real», que transforma el sistema imaginario y, por tanto, los rasgos y el destino final de la figura (si es estática, reiterativa, instantánea, si implica un proceso, si se transforma).

Por ejemplo, en nuestros análisis de *Cien años de soledad* y de *La vida breve* encontramos la lógica imaginaria en diversas formas. En el texto de García Márquez *se imaginariza la saga familiar* como representación de la historia, es decir, se la piensa según un sistema de personajes dobles enfrentados que definen cada etapa; el juego con la historia produce a su vez una dinamización del juego de dobles, que son sometidos a un proceso de transformaciones y regidos por una serie de antagonismos (los dobles se historizan) que implica finalmente la eliminación de uno de los términos-personaje, o sea, la anulación del sistema. En el texto de Onetti, la lógica de lo imaginario trabaja la «situación real» (familiar, económica) del personaje que escribe: se imaginarizan y duplican resolviéndose las condiciones de una vida empobrecida y marcada por el fracaso; el juego imaginario sostiene un proceso que representa, por un lado, la relación entre el «escritor», el narrador y el personaje, y, por otro, la construcción y enunciación de un relato con su comienzo, desarrollo y cierre.

¹⁶ Barcelona: Seix Barral, 1974

estos relatos breves era el que regía en las viñetas del texto de 1964. Su lógica está marcada por dos datos fundamentales: la absoluta impersonalidad de la narración y el enfrentamiento en cada relato de dos grupos antagónicos que se resuelve en violencia y triunfo de uno de ellos. La materia es la historia y el punto de partida la imagen impresa, una *reproducción visual*, gráfica (foto, grabado) que puntúa la narración y define los cambios en la situación histórica; el texto señala de entrada y desde su título mismo el enfrentamiento con *Tres tristes tigres*: allí el original era la voz y su reproducción «auditiva» y escrita. La primera persona unánime de *Tres tristes tigres*, los nombres-máscara y personajes-oficio, se oponen a la casi ausencia de nombres, al anonimato y la transformación de los personajes en grupo o masa en *Vista del amanecer en el trópico*; la lógica del complemento es reemplazada por la lógica de la contradicción: los enfrentados no instauran una imagen completa, son enemigos y deben excluirse mutuamente. El carácter de «fresco» de *Tres tristes tigres*, con su apariencia de presente continuo, se opone al nítido proceso progresivo de las viñetas: en la historia no importan fechas ni personas.

Si el «original» de *Tres tristes tigres* reiteraba el esquema de *Así en la paz como en la guerra*, era porque la escritura de Cabrera Infante se fundaba en un sistema compuesto, hecho de dos zonas en tensión; la literatura nacía de esa tensión y la representaba: decía cada vez que hay por lo menos dos usos del lenguaje y, por tanto, dos tipos de lectura. Cuando se anula el contrapunto y se escinden sus términos, sólo queda al escritor un sistema narrativo disponible, *marcado en el interior* del «nuevo» *Vista del amanecer en el trópico*. Las viñetas aparecen divididas en dos modos narrativos. Hasta el triunfo de la revolución cubana rige con absoluta coherencia el sistema visual, «objetivo», impersonal; a partir de la viñeta 97 (p. 197) se introducen en los relatos elementos y restos del sistema de *Tres tristes tigres*: fechas, nombres-individuos, números exactos (el asomo del procedimiento de la contabilidad), que niegan procesos, tendencias, grupos y sobre todo la referencia al lector y la narración personal: la primera persona en tres viñetas, hasta culminar en el lamento de la madre, *que se dice reproducción de la voz*¹⁷, sin

¹⁷ Las fechas «exactas» a partir de la p. 197 («2 —de ju—»; 1958, 1959 1960, p. 207; 1961, p. 209; 1960 y 172, p. 225) se oponen absolutamente al proceso histórico anterior; la referencia al lector («incluidos los que lean este inventario», p. 198); los nombres de individuos (Cheo Prado, p. 198; Pedro Luis Boitel, p. 231), números exactos («su autor, el comandante, se suicidó siete años después», p. 205; «cinco mil kilómetros y ocho horas más tarde», p. 221; «prisionero de Estado número 2.717», p. 225; «por salvar a mi hijo estuve doce años luchando», p. 227).

otro narrador, y resulta «paradójicamente» un fragmento típico de la «literatura comprometida», que se quiso eliminar borrando las viñetas del originario *Tres tristes tigres*. Lo negado reaparece ineluctablemente en otra parte y se reproduce; la irrupción del «gesto *Tres tristes tigres*», en la última parte de *Vista del amanecer en el trópico*, dramatiza, representa e invierte el corte de las viñetas practicado en el texto «originario»: dice que a partir de un momento (histórico) determinado sólo se puede narrar en el interior del universo de la voz, de la subjetividad y de la reproducción verbal; que la única realidad y verdad y el único «compromiso» posible residen en el cuento oral, que cada vez y sobre su personal situación puede emitir un personaje nombrado y debe registrar duplicando el escritor.

Y como se dispone de esa única «realidad», como los recursos y modelos del sistema y la lógica que implica son limitados, como muchos de sus hallazgos y referencias ya están dichos, sólo cabe reiterar indefinidamente (parodiar, ahora) lo que quedó: *O* y *Exorcismos de esti(1)lo*, ejercitaciones tristes sobre el mundo privado del matrimonio y los grafismos.

JOSEFINA LUDMER

Buenos Aires, Argentina.

Y la «voz» en primera persona en tres viñetas: la 106: «Salimos de un lugar en la playa de Santa Fe», p. 217; la 108: «Primero me quitaron el taller», p. 223, y finalmente la reproducción de la voz de la madre, en la viñeta 110, p. 227.