

# Oralidad más escritura

es igual a

*Tres tristes tigres*\*

**Liliana B. Jalk Barrios**

Universidad del Atlántico

## Resumen

Existe la creencia de que la Oralidad y la Escritura corresponden, cada una, a planos distintos dentro del discurso. Sin embargo, este trabajo tiene como finalidad analizar la persistencia de la oralidad en la escritura en uno de los apartados de la novela *Tres Tristes Tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; más específicamente en la carta que escribe Delia Doce a su amiga Estelvina para contarle las andanzas de su hija Gloria Pérez (segundo monólogo del primer capítulo). Uno de los aspectos es establecer cómo los rasgos de la oralidad persisten en el estilo narrativo de la novela, en una serie de reivindicación de la palabra hablada que surte unos efectos estilísticos y semánticos particulares. Pero también constituyen la visión de mundo cubano; un modo de pensar compuesto por una serie de prejuicios que reflejan un atraso en la clase popular.

## Palabras claves:

Oralidad, escritura, discurso, estilo, persistencia, visión de mundo, popular.

## Abstract

There is a belief that Orality and Writing correspond, each one, to different levels within the discourse. However, this work focuses in the analyze of the persistence of orality in the writing in one of the sections of the novel “*Tres Tristes Tigres*”, by Guillermo Cabrera Infante, more specifically in the letter Delia Doce writes to her friend Estelvina to tell her the wanderings of her daughter Gloria Perez (second monologue of the first chapter). One aspect is to establish how the features of orality persist in the narrative style of the novel in a series of claim of the spoken word that takes particular and semantic stylistic effects. But they are also the Cuban world view, a way of thinking composed by a series of prejudices that reflect a delay in the lower class.

## Key Words:

Orality, writing, speaking, style, persistence, world view, popular.

\* Orality plus writing is equal to *Three Trapped Tigers*.

Recibido y aprobado en octubre de 2010.

¿Son la oralidad y la escritura instancias disímiles de la lengua? ¿Es una más importante que la otra? Estas son formulaciones que desde la aparición de la escritura el hombre se ha planteado pero de las que no ha podido llegar a acuerdos definitivos. Antonio Viñao Frago (1996) señala en una de sus reflexiones sobre la cultura escrita que los estudios sobre la oralidad y la escritura se han preocupado más por determinar el contraste entre un plano y otro, en determinarlos mundos separados y autónomos que por las interacciones, prestamos o influencias entre ellos. Lo cierto es que ningún historiador se ha interesado por realizar un estudio histórico-antropológico para establecer las relaciones entre oralidad y escritura como un proceso de ganancias y pérdidas, cambios, transformaciones y consecuencias que afectan ambos modos de expresión y pensamiento, profundizando en sus diferencias y similitudes.

Las investigaciones han arraigado a tal la distancia entre el plano de lo oral y de lo escrito que no se permite notar las correspondencias entre uno y otro en sus actos interactivos. Por tal razón, Antonio Viñao anota que hay que afirmar el peso y la presencia de lo oral en el contexto de producción del texto, en el del autor mismo, en el texto a modo de huella de lo real, en quienes intervienen en su producción y acceso y en los lectores y contextos de lectura pues, aunque los contextos no son solo orales, en ellos siempre hay oralidad. Puesto que, una vez que lo oral y lo escrito coexisten no vuelven a ser campos autónomos. Y es justamente en esa combinación-interacción-intersección donde la historia de la cultura escrita ofrece perspectivas que suponen un profundo replanteamiento de la noción de *textualidad*.

Ahora, entendiendo texto como todo aquello susceptible de interpretación, tanto las expresiones orales como escritas requieren ser interpretadas. De aquí se desprende una diferencia entre lo oral y lo escrito en cuanto la primera requiere del contexto en que es emitida para poder ser interpretada, lo mismo que de la situación, las personas, estados de ánimo, lenguaje corporal, silencios, tonalidades, posiciones en el espacio y en el tiempo, entorno físico, etcétera. En cambio, en los textos escritos sucede todo lo contrario. Se interpretan en contextos distintos en los que fueron creados.

Aunque todo texto remite a otro texto en la medida que en cada texto resuenan los ecos de otros textos, con los contextos sucede lo mismo que con las expresiones orales: se desvanecen, quedando únicamente la materialidad única de la escritura.

En consecuencia, la interacción interpretativa entre lo oral y lo textual, donde la combinación de ambas hace inviable su comprensión autónoma y desligada, implica la necesidad de su interpretación interactiva. Si en el proceso de producción oral y textual se entretajan, fundiéndose elementos de uno y otro tipo, no es menos cierto que también en el proceso interpretativo concurren, influyéndose entre sí, ambos aspectos.

Finalmente, señala Antonio Viñao que si la escritura reestructura el pensamiento, también contribuye a ello la expresión oral. De ahí la necesidad en ese continuo combinado de oralidad y escritura de reconstruir el contexto oral de las comunidades textuales y de las comunidades interpretativas para entender las interpretaciones y los textos que su actividad generan. Ya había señalado Walter Ong (1982) que la oralidad presente en un contexto puede afectar profundamente tanto a la composición de textos como a su interpretación. Así mismo, señala Viñao, lo escrito puede influir tanto en la producción oral como en su recepción porque no son solo canales diferentes que transportan unidades de información sino estrategias distintas de conformación mental.

Sin embargo, es necesario en este punto caracterizarlos. El plano de la oralidad y el plano de la escritura son instancias de la lengua que se diferencian: el primero, por fluir de forma natural, flexible, en un contexto informal, permitiendo su planificación en el mismo acto de habla; la interacción es directa, en un terreno cotidiano, lo cual permite la solución de problemas de modo inmediato. El segundo, por exigir mayores grados de abstracción, implica que físicamente esté delimitado en su extensión. La interacción no es directa y por ello debe ser precisa. Así mismo, el canon se hace más evidente y necesario.

Carlos Pacheco (1992) apunta que las diferencias entre ambos planos radican en que el primero (lo oral), requiere un intercambio oral-auditivo en un encuentro directo entre los hablantes, influenciado por la situación contextual, por el potencial expresivo de la entonación y la gestualidad, la reacción inmediata del interlocutor, cuyo contenido queda registrado en la memoria de los hablantes. Mientras que el segundo (lo escrito), necesita la mediación de un objeto visual, el texto, el cual observa y porta el mensaje, independientemente de uno o ambos dialogantes. La ausencia física de un interlocutor inmediato y de un contexto compartido implica, como puede suponerse, cambios drásticos en la economía de la expresión escrita.

Si bien la actividad del hombre tiende inevitablemente al hábito y a la rutina; a una tendencia que es reflejada en la actividad lingüística, el predominio de la comunicación oral sobre la escrita, de forma consiente en la sociedad, puede ser un indicador cultural maestro en el proceso de su comprensión y representación ficcional. En cuanto la oralidad es relativamente autónoma, que implica el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistema de valores, formas de relación con la comunidad, la naturaleza, lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio.

En el desarrollo de la historia de la comunicación humana la oralidad ha mostrado un gran poder de resistencia, observa Pacheco. Aun siglos después del primer contacto y de la difusión de la escritura, sus rasgos suelen permanecer activos y visibles como residuos en la producción cultural de la sociedad cada vez más influenciada por la imprenta. La oralidad puede ser considerada como una especie de indicador o caracterizador cultural de gran importancia para la mejor comprensión de sociedades de América Latina y otras partes del mundo.

Ahora bien, la riqueza de una literatura escrita o falta de ella representa un índice muy significativo del estado general de la cultura. Sin embargo, las carencias de una literatura escrita determinadas por circunstancias históricas y socioculturales pueden estar compensadas por la presencia de una vigorosa literatura popular de tradición oral, que cumpliría un rol comunicacional y de interacción social más amplio entre los distintos sectores de la colectividad (Sosnowski, 1997).

Respecto a la asociación de la escritura con la actividad culta en el ser humano y la oralidad como un aspecto propio de las clases populares y la desnivelación de importancia entre una y otra, explica Saúl Sosnowski que la sociedad colonial y poscolonial tuvo siempre el dominio de la palabra escrita; la escritura del poder como instrumento de dominación, explotación y represión. Pero, agrega, es la palabra oral la que, a pesar de ser dominada, ha prevalecido en la entonación y especificidad comunicacional de esta cultura escindida y desequilibrada. Pero es en este campo de lo hablado que se va desestructurando y deformando con gran rapidez es donde se reflejan las anomalías socioculturales más graves de la colectividad en su doble vertiente lingüística.

Se tiene la creencia entonces de que la oralidad es propia de las masas y la escritura de los grupos letrados; siendo, ambos, planos lejanos y distintos entre sí. Lo mismo que, el lenguaje culto es propio del campo literario y científico mientras que los registros vulgares y coloquiales, muy distantes del primer nivel, corresponden a los usuarios menos ilustrados e instruidos. Y se ignora que los textos literarios, mediante el lenguaje elaborado, en la creación de la otra realidad a partir del mundo real los registros vulgar y coloquial son fundamentales para enriquecer el lenguaje literario pero, también, para reivindicar la palabra hablada que surte unos efectos estilísticos y semánticos particulares, y que constituye la visión de mundo de los personajes.

En un estudio de Víctor Manuel De Aguilar E Silva sobre *Teoría de la Literatura* (1982), se señala que según la evolución semántica de la palabra Literatura, ésta es una actividad estética y, en consecuencia, sus productos y sus obras también lo son. Y, lo que la hace estética es el lenguaje empleado, el cual se constituye de una forma determinada de mensaje verbal mediado por la Función Poética, definida por Roman Jakobson.

De acuerdo con la Función Poética, el lenguaje literario se caracteriza porque el mensaje crea imaginativamente su propia realidad ya que, en un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica. Lo hace semánticamente autónomo porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar mundos expresivos enteros.

De igual manera, el lenguaje literario puede ser explicado pero no verificado. Pues, constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico; una verdad propia. Sin embargo, esa realidad propia, el heterocosmo, de estructuras y dimensiones específicas que crea, no va desligada del mundo real; puesto que, es a partir del lenguaje literario que, sin deformar el mundo real, se crea una realidad nueva, la cual mantiene una relación de significado con la realidad objetiva. En esta medida, el lenguaje literario es profundamente connotativo, enriquecido de elementos volitivos y emotivos. O, según William Empson, un lenguaje cargado de Ambigüedad.

Lo anteriormente expuesto es logrado en el lenguaje literario, según Víctor Manuel De Aguilar E Silva, por su carácter plurisignificativo. La plurisignificación es una categoría en la que el signo lingüístico es portador de

múltiples dimensiones semánticas y tienen a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes monosignificativos. En esta medida el lenguaje literario conserva y trasciende simultáneamente la literalidad de las palabras.

En consecuencia, la literatura es un artefacto cultural que habla del hombre y de su cultura. Una propuesta estética que crea un nuevo mundo, a partir de la realidad humana; y que luego entrega al sujeto en un elemento ficcional que implica una elaboración simbólica que él debe descubrir e interpretar.

*Tres Tristes Tigres*, de Guillermo Cabrera Infante es una obra literaria que propone una visión estética del mundo cubano antes de la revolución; una evocación nostálgica de La Habana nocturna de 1956. Fue publicada en el año 1967, aunque en 1964 la había enviado al Premio Biblioteca breve bajo el título *Vista del amanecer en el trópico*. Es considerada por los críticos una de las producciones literarias más importantes del llamado *boom* latinoamericano de los años sesenta con la que Cabrera Infante, en su afán de destruir los esquemas establecidos para la creación estética, embiste contra la novela realista, tradicional. Sin embargo, la obra ha sido golpeada por la crítica y una muestra de esto es que, aproximadamente, 23 fragmentos de ella fueran censurados. Sólo hasta 1989, en Venezuela, fue editada por primera vez en español, sin ninguna privación.

*Tres Tristes Tigres* es una novela constituida por piezas que el lector debe ir organizando en la medida que avanza la lectura; los personajes se introducen en la historia mediante sus monólogos, sean orales o escritos, que en un principio parecieran no conectar con el resto. Pero, una vez el lector logra una lectura profunda de la obra da cuenta de que las historias se conectan y corresponden hasta formar el sentido global de éste. Así mismo los monólogos, que son presentados como apartados independientes, parecieran ser, en sí mismos, cuentos perfectos.

Respecto a la estructuración de la obra, Emil Rodríguez Monegal (1969), explica que *Tres Tristes Tigres* es una novela caracterizada por tener una estructura de tipo collage que presupone una concepción muy rigurosa del espacio pictórico. Pero un collage en sentido profundo, un rompecabezas lleno de escolios críticos que ayudan a desentrañar la historia de ésta creación estética. En esa medida afirma también que ésta es una novela de voces orales y escritas que contribuyen al elemento anecdótico. Este señalamiento se puede verificar una vez se inicia la lectura de la obra pues son

los monólogos y el registro del habla habanero de los personajes los que en un orden aparentemente fragmentado van depositando información que toma el lector para armar sus piezas de rompecabezas.

Otro aspecto que analiza Rodríguez M. es el lenguaje, respecto al cual sostiene que aunque no es lo más importante, existe un juego con el que contribuye al uso de una narración interrumpida que se detiene en el momento del clímax. En consecuencia, el habla habanero y en particular la jerga nocturna tienden a ser el registro lingüístico sobre el que se escribe la novela. Sin embargo, el lenguaje empleado en esta obra es bastante intencional en el autor, incluso, uno de los paratextos<sup>1</sup> denominado “ADVERTENCIA”, usado al inicio de la obra, como especificaciones del autor a los lectores, deja claro que lo que él intenta hacer es registrar lo más fiel posible el dialecto cubano, lo cual implica incluir elementos y fenómenos propios del registro oral.

#### ADVERTENCIA

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se pueden oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. Finalmente, quiero hacer mío este reparo de Mark Twain:

Hago estas explicaciones por la simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo.

GCI (Cabrera I. 1967, 18).

<sup>1</sup> La teoría de Gerard Genette sobre La Transtextualidad o relaciones que se establecen más allá del texto propone cinco variantes: Intertextualidad, las relaciones textuales que se establecen dentro del texto y que bien pueden ser a través de citas, alusiones o plagio; *Paratextualidad*, relaciones que establece el texto con otros textos ubicados al lado de él desde el punto de vista semiótico, por ejemplo: títulos, subtítulos, dibujos. *Metatextualidad*, relación que establece el texto con respecto a un comentario o crítica; Hipertextualidad, relación que un texto B llamado Hipertexto sostiene con un texto Ha llamado Hipotexto y que esta relación puede establecerse por dos procedimientos: la transformación o la imitación. Por último la *Architextualidad*, relación del texto con el género o clasificación.

A propósito de este aspecto Marisa Moyano postula en su ensayo *Tres Tristes Tigres: la fiesta del lenguaje* (2005) que esta obra bien puede considerarse una nueva forma de la novela latinoamericana en la medida en que la técnica narrativa empleada puede tomarse como una innovación lingüística literaria, que además produce una ruptura con los cánones genéricos. El lenguaje representa un desafío que emprende una búsqueda metafísica por la palabra, como un intento de transgredir la realidad inmediata. Una nueva concepción del hombre y el mundo con *nuevas formas de representación de lo real*, en cuanto la narrativa busca independizarse de la *realidad como copia o reflejo* asumiendo como realidad única el lenguaje, haciendo uso de los dilemas de la cultura en las experiencias de los personajes.

Es a través del lenguaje que los personajes se materializan: expresan lo que sienten, lo que desean, lo que les atormenta, lo que sueñan y lo que son. En igual medida, a través de éste transgreden o disfrazan la realidad. La identidad del hombre nocturno de *La Habana* se vuelve una *parodia* del hombre diurno o una *deformación*.

La carta de Delia Doce a Estelvina es un apartado de la novela que corresponde al segundo monólogo del primer capítulo denominado “Los debutantes”. Es una respuesta que Delia Doce hace, al parecer, a una carta recibida de su amiga Estelvina donde le reclama el apoyo brindado a su hija Gloria Pérez luego de huir de casa. En la carta Delia apela a su amistad de niñas: cuando jugaban o iban juntas a la escuela; y, por ende, al cariño que las unía, para pensar tan mal de ella. También aclara que el recibimiento de la joven en su casa se había dado, además de tal afecto, porque ella había leído una carta que supuestamente le enviaba ella pidiéndole que la recibiera y apoyara en su proyecto de vida.

En la carta se habla de varios acontecimientos: la instalación de Gloria Pérez en la casa de Delia Doce; la negación de Gloria para el estudio y, en efecto, el abandono del nuevo hogar para dedicarse al trabajo. Algunas visitas realizadas luego por Gloria a la casa de Delia para contarle sus diversas facetas laborales: primero como manejadora; luego, como peluquera; después, como modelo de anuncios publicitarios; vedete o empleada de la radio y la televisión; por último, artista, oficio que la llevó a cambiarse el nombre de Gloria Pérez por Cuba Venegas. En las diferentes visitas va registrando la transformación que va teniendo su identidad: en la primera,

va a presumir que ya sale en revistas; en la segunda, alardea de su carro y del asistente; en la tercera, va con el fotógrafo el cuál le hace una sesión fotográfica en la casa mostrando los peores lugares de ella; en la última, va con una amiga sobre la que Delia insinúa es su nueva pareja amorosa.

El lenguaje empleado en el monólogo muestra la persistencia de la oralidad en la escritura, en la carta de Delia Doce a Estelvina. En la escritura se puede reflejar la contradicción de la sociedad, donde se desenmascara o delata la falta de preparación e instrucción académica. Aunque en el paratexto elaborado por el escritor se previene el registro del dialecto cubano este monólogo refiere un discurso escrito del que el enunciante, Delia Doce, no es consciente y, por tanto elabora, como si siguiera operando en el plano de la oralidad.

Una carta generalmente se compone de un encabezamiento, saludo, cuerpo, despedida y firma. Aunque aparentemente la carta de Delia Doce contiene todos estos elementos: el encabezado, en el que se informa que fue escrito en La Habana el 22 de Abril de 1953; el saludo, donde nos enteramos que va dirigida a Estelvina, una mujer de importancia sentimental para el enunciante porque la llama Querida; el cuerpo, donde cuenta con muchos detalles las razones que la motivan a escribirle; la despedida y la firma, en la que sabemos quién es el enunciatario; y notas extras, en el que tenemos más detalle de la vida sentimental de la destinataria. Todos estos elementos no cumplen con los requisitos anteriormente analizados, respecto a la escritura: el nivel de abstracción y la precisión en los detalles, por ejemplo. Así pues, no se hace uso correcto de signos de puntuación, parte de la despedida está incluida en el cuerpo de la carta y las notas aclaratorias estas escritas de forma alterada.

Sin embargo, los anteriores no son los únicos elementos que hacen pensar en el tema de la persistencia de la oralidad en la escritura. Durante todo el discurso de la carta se encuentran elementos propios del plano de la oralidad. Los fenómenos son los siguientes:

1. El enunciante escribe su discurso como si siguiera operando en el plano de la oralidad y no tiene capacidad de abstracción ni síntesis, por eso dice cosas innecesarias como:

(...) ya acabé de fregar la losa del almuerzo y ya Gilberto se fue otra vez para el trabajo y puedo seguirte la carta de esta mañana

con más tranquilidad. (...); Tu hija Cuba Venegas, perdóname Estel pero es que me da una risa, ella vino por aquí varias veces, cada vez mejor vestida que la otra vez. Una de las veces bino y entró y benía junto con ella un muchachito muy delgadito, muy delicadito (...)

2. Realiza interrupciones y apelaciones al destinatario como si estuvieran en una interacción directa, por ejemplo:

(...) ya acabé de fregar la losa del almuerzo y ya Gilberto se fue otra vez para el trabajo y puedo seguirte la carta de esta mañana con más tranquilidad. (...); nada Estel que ya bamos para vieja y orita un poquito más pa allá; tú me preguntas ahora por ella y me dice que hase como cosa de ocho meses que no te escribe y yo te puedo decir que...; yo no se si tu te habrás enterao que ella empesó a trabajar aquí...; Tu hija, ¿tu sabes lo que dijo?; Ella y la amiga se cuchichiaban y se traían un secreto de lo más molesto y te juro que no me gustó nada y asta se ensendían los sigarros una a la otra tú sabes.

3. No hay uso de la macrofunción experiencial del lenguaje y, por tanto, hay numerosas repeticiones e inclusión de detalles y redundancia en las descripciones. Las repeticiones son marcas propias de la oralidad; en la escritura sirve para la coherencia y la cohesión. Pero las que se usan en la carta pertenecen al plano de la evaluación que hacen parte de la subjetivización con la que el enunciante busca sumarle cualidades para que el destinatario se haga más la idea de lo que le hablan. En otras palabras, sirve para mostrar que la acción se intensifica. Por ejemplo:

(...) después de tanto y tanto tiempo sin que nos escribieras...; Estar molesta y estar brava...; Nos engañó a nosotros...; Ella decía ella...; Se iciera una mujer de provecho y todo y nosotros...; que hace mucho pero mucho...; Ud. le dije a ella, no parece hija de mi co madre Etelevina Garcés, mi co madre Etelevina le dije es una mujer desente y caval y le digo...; y hay un teatro y cafés y restaurantes y muchas cosas más...; Bino aquí una tarde por la tarde con una amiga rubia y las dos traían pantalones, pantalones largos más apretados que visto en mi vida...

4. Uso de la hipercorrección, función del lenguaje con la que el hablante busca corregir lo que considere dice de forma incorrecta. Un ejemplo de este caso es la escritura de la palabra “*co madre*”, una palabra poco usual en la escritura y de la que es muy probable que se dé el

fenómeno porque seguramente la palabra *madre* es conocida por la enunciante, entonces, al ver la composición *comadre* considerará que no pertenecen a una misma palabra y por eso la separa.

**5. Vacilación en el uso de las consonantes v-b, c-s-z, ll-y, g-j, h, q-k:**

(...) pasesiera, haser, injenio, aqueyos, desente, disjustos, tulla, todavía, buelto, jente, pernisirosa, servesa, olles, bale, bimos, inde-sente, veses, bino, benía, asiendo, rebista, Yama, hase, bino (del verbo), sigarrillos, dulce, ise, lusía, becinos, cojían, desían, cesoría, yamaba, brete, olbido, enbullada.

**6. Vacilación en la marcación de la tilde diacrítica y mal uso de los signos de puntuación:**

(...) ya se que tu tienes toda tu razón...; y ya tu sabrá enseguida en, lo que anda esa hija tuya; Pos data Gilberto le manda saludo también a tu marío.

**7. Uso de apócopos y elisiones:**

(...) pacá, paca, conque, uyó, pa, iciera, enterao, almenho, abia, uerfanos, tendío, ice, usté, etelvina, parío, tranquilidad, ciudá, asiendo, uele, ise, contantemente, ubiera, aora.

**8. Reformulaciones:**

(...) y la dejamos dormir aquí y todo eso; Ella parece se metió artista de esas; Eso mismo, eso mismo fue lo que dijo y se fue.

**9. Alteraciones morfológicas y sintácticas, diptongaciones:**

(...) En rialidá no fue culpa nuestra si Goría te se uyó...; volvió, parese, halma, sinberguensería, parejería, esperensia, refrigidaire, bequini, zatén, dispués.

**10. Conjugaciones incorrectas de verbos, uso de verbos de habla, entre otros:**

(...) como te iba diciendo esa hija tulla (...).

**11. Expresiones propias del registro coloquial, del habla relajada:**

(...) Tu carta me dio lo que se dice un alegron...; Vaya, por todo lo que pasó y eso; Y nosotros fuimos tan bobera...; No sabemos ni j de ella; donde ustedes viben que es, donde se perdió el chaleco

como dice Gilberto...; Y la cuestión fue que...; vejiga culicagá; la cosa es que...; Y me dije vaya una hija de mi amiga Estelvina que se encarrila en La Habana...; Y entonces tu hija se pone a llorar como moco tendió...; esa hija tulla que tú has parío Estel te salió por un mal costao...

Finalmente, el tema de la persistencia de la oralidad en la escritura es claro en la carta de Delia Doce a su amiga Estelvina; la escritura de Estelvina deja ver a una persona con un nivel académico precario y estrato social bajo. Pero además desenmascara una sociedad en contradicción. En esta propuesta estética de Cabrera Infante no se desliga lo oral de lo escrito; contrario a ello, se complementan en una interacción estrecha. El registro oral y coloquial enriquecen el discurso formal, y como fiel copia de la realidad, esta nueva realidad reivindica la palabra hablada, surtiendo unos efectos estilísticos y semánticos particulares. Pero también constituyen la visión de mundo cubano; un modo de pensar compuesto por una serie de prejuicios que reflejan un atraso en la clase popular.

## Referencias:

- Cabrera Infante, G. (1967). *Tres Tristes Tigres*. Bogotá: Planeta.
- De Aguiar E Silva, V. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Moyano, C. *Tres Tristes Tigres: La fiesta del lenguaje*. En: Revista de estudios literarios Espéculo, No. 28, Año X. Madrid: Universidad Complutense, Noviembre-Febrero de 2005.
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura*. México: FCE.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la escritura narrativa latinoamericana*. Caracas: La casa de Bello.
- Rodríguez Monegal, E. *Estructura y significaciones de Tres Tristes Tigres*. En: Sur, No. 320, Septiembre-Octubre de 1969, pp. 38-51.
- Sosnowski, S. (1997). *Lectura crítica de la literatura americana*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Viñao Frago, A. (1996). *Por una historia de la cultura escrita: observaciones y reflexiones*. "SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita" 3. Universidad de Alcalá de Henares, pp. 41-68.