

Université de Montréal

Contar la historia de la Revolución cubana. La
desconstrucción del discurso oficial en *Te di la vida entera*
de Zoé Valdés y *Tres tristes tigres* de
Guillermo Cabrera Infante

Par
Véronique Taschereau

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Études Hispaniques

Août 2006

© Véronique Taschereau, 2006



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Contar la historia de la Revolución cubana. La desconstrucción del discurso oficial en Te di la vida entera de Zoé Valdés y Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante

présenté par :

Véronique Taschereau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Poupeney Hart
président-rapporteur

James Cisneros
directeur de recherche

Monique Safarti-Arnaud
membre du jury

Montréal, le 12 Décembre 2006

Índice

Índice	iii
Resumen	v
Résumé	vi
Summary	vii
Dedicatoria	viii
Agradecimientos	ix
Introducción	1
Capítulo 1	12
Literaturas al margen de los márgenes. Esbozos de los contextos históricos.	
El momento de la Revolución	13
Cambia el escenario	16
Plantear la Revolución. Ideología y arte	18
El intelectual en la Revolución	21
La nueva literatura isleña	24
Literatura de nostalgia	30
Capítulo 2	35
Revolución y andanzas. <i>Tres tristes tigres</i> en La Habana.	
El momento del <i>boom</i>	37
Revolución en La Habana	38
Fragmentos	43

Lo popular y lo culto. Discursos confusos	45
Actualidad	49
Las voces de la historia de Cuba	53
Ridículo y destrucción	57
Bustrófedon	60
¿Y qué es lo que decía?	63
Capítulo 3	67
La Cuca entregada, desconstruida, desilusionada.	
La crítica y la cuestión del intelectual	69
Entre ficciones y actualidad	73
Otra historia se cuenta	75
La política de la cultura popular	79
Ridículos	82
Desilusiones	93
Conclusión	98
Bibliografía	107

Resumen

Desde el triunfo de la Revolución en 1959, la población cubana se vio dividida entre dos polos opuestos: por un lado, los cubanos revolucionarios que se quedaron en la isla y, por el otro, los contrarrevolucionarios que se exiliaron a los Estados Unidos. Esta división se acentuó a medida que más y más cubanos optaban por el exilio a consecuencia de las políticas instauradas por el nuevo gobierno o de las dificultades económicas que sufría el país. La literatura producida luego del establecimiento de la Revolución hace el retrato de las preocupaciones divergentes de los dos campos: por una parte, los que se dedican a transmitir el ideal de la Revolución y, por otra parte, los que añoran su isla perdida.

Dos escritores, Guillermo Cabrera Infante y, más tarde, Zoé Valdés, se apartan considerablemente de estas tendencias. Exiliados en Europa, rechazan la política difundida por el conflicto Cuba/EEUU y las versiones de los hechos que imponen a la historia. En realidad, ambos escritores, por medio de sus obras y eso cada uno a su manera, realizan un proceso de desconstrucción de todo discurso reivindicado por los cubanos tanto de la isla como del exilio.

Sin embargo, por el hecho de ser redactadas a partir de contextos y estéticas muy distintos, sus obras fueron recibidas por la crítica de maneras muy diferentes. La institución académica siempre ha hecho el elogio de Cabrera Infante, mientras que deplora y condena la obra de Valdés.

A partir de las teorías elaboradas por parte de varios autores sobre la cuestión del intelectual y mediante un análisis de *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres* y del recorrido profesional de Cabrera Infante, el trabajo siguiente intenta demostrar cómo, a pesar de ser escrita según la estética de la cultura popular y difundida por los medios de comunicación de masas, la obra de Zoé Valdés puede ser leída como una toma de posición intelectual.

Palabras claves: Guillermo Cabrera Infante, Zoé Valdés, cultura popular, intelectual, Revolución cubana, literatura del exilio.

Résumé

Depuis le triomphe de la Révolution en 1959, la population cubaine s'est divisée en deux pôles opposés : les révolutionnaires qui sont demeurés sur l'île et les contre-révolutionnaires qui se sont exilés aux États-Unis. Cette polarisation s'est accrue au fil des diverses vagues d'exil qui se sont produites lors des mesures prises par le régime de Castro, ce qui a maintenu les cubains dans une relation de conflit jusqu'à aujourd'hui. La littérature produite à la suite du triomphe de la Révolution trace le portrait des préoccupations divergentes des deux clans : les uns cherchent à transmettre les valeurs de la Révolution tandis que les autres expriment la nostalgie de leur île perdue.

Deux auteurs, Zoé Valdés et Guillermo Cabrera Infante, se démarquent considérablement de ces deux tendances. Exilés en Europe, ils rejettent la politique véhiculée par le conflit Cuba/É.U., ainsi que les versions des faits qui s'imposent à l'histoire. En fait, Cabrera Infante et Valdés procèdent, par le biais de leur œuvre et ce, chacun bien à leur façon, à la déconstruction de tout discours revendiqué par les cubains de l'île et ceux de l'exil.

Cependant, provenant d'époques et d'esthétiques très distinctes, les œuvres des auteurs ont aussi été reçues par la critique de façons différentes. L'institution académique ne cesse de faire l'éloge de Cabrera Infante, alors qu'elle déplore et condamne l'œuvre de Valdés.

Inspirée de la pensée de divers auteurs sur la question de l'intellectuel, éclairée par une analyse pointue de *Te di la vida entera*, tout en s'appuyant sur l'exemple de *Tres tristes tigres* et le parcours professionnel de Cabrera Infante, cette étude tente de démontrer que, bien qu'écrite selon l'esthétique de la culture populaire et diffusée aux moyens des médias, l'œuvre de Zoé Valdés devrait être reconnue par l'académie.

Mots clés : Guillermo Cabrera Infante, Zoé Valdés, culture populaire, intellectuel, Révolution cubaine, littérature de l'exil.

Summary

Since the triumph of the Revolution of 1959, the Cuban population has been divided into two opposite groups: on one side, the revolutionaries who have stayed on the island and on the other, the counter-revolutionaries who went into exile in the United States. This division was accentuated by the multiple waves of exile that followed the change in government that has maintained the Cubans in a conflictive relationship until today. The literature produced after the establishment of the Revolution draws the portrait of the diverging preoccupations of both clans: on one hand, those dedicated to the transmission of the Revolution's ideals and on the other, those who cry with nostalgia for their island.

Two authors, Zoé Valdés and Guillermo Cabrera Infante, distinguish themselves considerably from these tendencies. Exiled in Europe, they both reject the politics carried out by the conflict, as well as the versions of the story that the two opposed parties have imposed on history. Actually, Cabrera Infante and Valdés, by means of their work and each in their own way, proceed to the deconstruction of the discourse proclaimed by the Cubans on the island as well as the one produced by those in exile.

However, having been written according to very distinct contexts and esthetics, the two novels were received from the critics under very different terms. The academic institution does not cease to praise Cabrera Infante, while it deplors and condemns the work of Valdés, targeting the novel's popular culture esthetics and mass media distribution.

Inspired by the thought of several authors on the question of the intellectual; enlightened by a concise and acute analysis of *Te di la vida entera*; while supporting my argument on the example of *Tres tristes tigres* and Cabrera Infante's professional career, the following study demonstrates how the work Zoé Valdés is one that should be acknowledged by academia.

Key words: Guillermo Cabrera Infante, Zoé Valdés, popular culture, intellectual, Cuban Revolution, literature of exile.

À Nadine Pirotte et François Carrier qui m'ont donné le goût de savoir.

Gracias a James Cisneros y a Cecelia Lawless por su orientación, sus consejos y su apoyo.

Merci à Stephanie Bellemare-Page et Marie-Ève Laneville pour leur énergie, pour les nombreux échanges que nous avons entretenus, pour leur appui et leur amitié.

Et toujours, merci à mon père, Michel Taschereau.

Introducción

“Érase una vez... un país así tan chiquitico, ahí perdido en medio del mar...” Una historia que ha sido escrita cuántas veces ya, tratando de conseguir alguna respuesta a Cuba, a lo que ha resultado de la Revolución cubana. Zoé Valdés y Guillermo Cabrera Infante, escritores auto-marginados, primero, de la isla de Cuba y, luego, de la comunidad cubana establecida en los EEUU, también escribieron las suyas.

Este proyecto propone un análisis de los elementos formales, del lenguaje y de las estéticas de las obras *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres*, con motivo de reconocer la desconstrucción discursiva a través de la cual se hace una crítica de los discursos políticos que surgieron de la Revolución cubana. En un segundo momento, se tiene la intención de mostrar cómo Valdés cumple su rol como intelectual, tanto como Cabrera Infante, al contrario de la posición que han tomado los críticos frente a su escritura.

Valdés y Cabrera Infante se encuentran en una situación marginal frente al contexto polémico de “las dos Cubas” actuales, basadas en La Habana y en Miami. Los dos se han exiliado a Europa, terreno neutro fuera de las guerras entre revolucionarios y contrarrevolucionarios, y publican obras que resultan muy críticas de la relación dicotómica en la que se encuentran los cubanos. Por otra parte, sus narraciones se distinguen de las producidas en la isla y en el exilio durante los cuarenta últimos años, sin caer en las temáticas de la resistencia revolucionaria, por un lado, o de la pérdida y de la nostalgia, por otro. De tal manera, Valdés y Cabrera Infante se destacan como intelectuales modelos, según

las definiciones expuestas por varios estudiosos a través del tiempo, al iniciar la desconstrucción de los discursos que nutren y que han nutrido la situación conflictiva que nació y se mantiene desde 1959, haciendo tabula rasa para establecer la posibilidad de otras voces múltiples, también legítimas como discursos políticos e históricos y, a la vez, cada uno a su manera, elaborando una estética que es el reflejo de sus épocas bien distintas.

Existen muchas semejanzas entre las trayectorias personales y profesionales de ambos escritores. Dentro del contexto de la historia de la Revolución, comparten la particularidad de haberse exiliado de la isla, no hacia EEUU, como se ha visto en lo común, sino a Europa, lo que resulta ser un gesto político en sí. El evento de la Revolución cubana, y las olas de exilio que ocurrieron a continuación, definen el territorio de los EEUU y el de la isla de Cuba como dos espacios políticos, es decir, uno donde se reunió la comunidad cubana que escogió no participar en el régimen socialista, luego comunista, de Fidel Castro, y el otro donde quedarse implica ser revolucionario. Zoé Valdés y Guillermo Cabrera Infante decidieron no integrarse a ninguna de estas dos comunidades y publican, desde afuera, obras literarias altamente críticas que tratan de la isla, de los hechos de la Revolución, del pasado y de la actualidad. Por otra parte, apoyándonos en las teorías elaboradas por Edward Said, veremos cómo el exilio, no solamente el de la isla, sino del conflicto entre revolucionarios y contrarrevolucionarios en sí, era imprescindible para la redacción de tales obras como *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres*. Y, además, es a consecuencia de este contexto tan polémico en el que publican que sus obras recobran un valor

político que merece ser reconocido. Como afirma Frantz Fanon, basándose en el ejemplo de Aimé Césaire, la creación literaria “n’est pas seulement une démarche intellectuelle, mais une démarche politique” (279). Entonces, Valdés y Cabrera Infante comparten similitudes importantes: los dos están exiliados del contexto dicotómico de “las dos Cubas” en la Habana y Miami, y los dos toman una posición muy crítica frente a la polémica cubana que exponen en sus novelas.

Ahora, la situación de ambos escritores también se distingue de manera considerable. Por una parte, publican en épocas muy distintas: es durante los primeros momentos, cuando la Revolución se está definiendo todavía, que Cabrera Infante deja la isla. Por su parte, Valdés se exilió en la década del 90, luego de la caída del bloque soviético que hizo que el gobierno declarara el principio del “Período especial”. Son momentos determinantes en la historia de la Revolución que influyeron la producción artística que se realizó en su momento. Las obras de Valdés y de Cabrera Infante reflejan las distintas estéticas de estas épocas y un análisis comparativo entre los dos nos permitirá estudiar esa evolución política y artística a la cual corresponden. No se discute el hecho de que Cabrera Infante es un autor que comparte las preocupaciones estéticas del “boom” latinoamericano, junto con otros autores canónicos tales como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar etc. para nombrar sólo a algunos. Paradójicamente, refiriéndose al boom, el mismo Cabrera Infante nos decía: “Inclúyanme afuera” y, además, tal como lo reconocen Stephanie Merrim, Alfonso García Morales y otros críticos,

Cabrera Infante “se inscribe, pues, en una línea de literatura subversiva que sigue atacando los cánones” (García Morales, 68).

Por su parte, se le critica a Valdés el escribir una literatura populachera, violenta y vulgar, grosera y pornográfica. Se le critica también el recurrir a medios de comunicación de masas –Internet, periodismo popular, marketing y publicidad– para incitar al público a “consumir” sus obras, métodos que dicen no ser propios de lo culto, de lo serio. Sin embargo, Valdés, tal como hizo Cabrera Infante en los 60, responde a esa época de los medios de comunicación masivas y responde a la estética que es propia del mundo en el que produce.

Así, aunque desde dos ámbitos antagónicos –el culto y el popular–, ambos autores han recurrido a métodos, o a modas, propios de sus épocas respectivas para difundir sus novelas. Uno mediante la academia y la otra mediante los medios de comunicación de masas. No cabe duda que *Tres tristes tigres* dé pruebas de gran erudición por la habilidad impresionante que demuestra el autor en la manipulación del lenguaje y de la forma, pero también por la cantidad de referencias que se hacen a lo culto, guiños que sólo un lector sabio pueda percibir. En realidad, aunque Cabrera Infante siempre se ha mantenido fuera de los ambientes académicos, la redacción de *TTT* se dirige a un público ilustrado, mientras que la escritura de Valdés no da muestra de ninguna intención erudita. *Te di la vida entera* toma su fuente, se difunde y se dirige a las esferas de la cultura popular. Su público es claramente distinto del que ha celebrado *TTT*, evidencia que se tiene por el registro en el que se desarrolla la narración de la novela. Una hipótesis que se puede plantear es, como veremos en el capítulo tres,

que el público, influido y moldeado por las tendencias de cada época, ha cambiado. También, el intelectual o el académico ya no existe de la misma forma que en los años 60. Russell Jacoby irá hasta constatar su casi desaparición. De tal manera que un discurso elaborado en el presente contexto cultural regido por los medios de comunicación de masas y por la globalización no tiene a su disposición el mismo conjunto de lectores para recibirlo.

Sin embargo, y eso es muy significativo, la misma autora afirma y presenta su trabajo como una continuación de, y un homenaje a Cabrera Infante (29). De esta manera, leer a Valdés junto con Cabrera Infante nos permite mostrar cómo el contexto histórico cubano entre 1959 y el periodo especial ha cambiado y también cómo, en consecuencia, cambió el rol del intelectual, y así entender sus divergencias estéticas. Por otro lado, las similitudes que comparten apoyan el hecho de que, como la obra Cabrera Infante ha sido reconocida por la academia, ¿puede, entonces, el trabajo de Valdés recibir el mismo reconocimiento y ser valorada como una obra potencialmente intelectual, al contrario de lo que ha postulado la institución?

Se sabe que la cuestión del intelectual en la Cuba revolucionaria es particularmente problemática: me refiero al famoso discurso, “Palabras a los intelectuales” dado por Fidel Castro en 1961 en el que define el rol del intelectual cubano estrictamente dedicado o bien al proyecto revolucionario, o bien al exilio. Por su parte, y al contrario de lo que reclama Fidel Castro, los estudios de Edward Said lo llevan a definir al intelectual de la manera siguiente: “real intellectuals are [...] moved by metaphysical passion and disinterested principles of justice and

truth, they denounce corruption, defend the weak, defy imperfect or oppressive authority” (1994, 6). Se da como tarea formular esas preguntas que incomodan, enfrentarse con toda figura dogmática, representar a los que quedan apartados, y eso, a base de principios universales, aplicables a cualquier situación o contexto. Es precisamente lo que logran Valdés y Cabrera Infante mediante la publicación de *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres*.

Más allá de la situación y del contexto geopolítico en el que publican, también hay que tomar en cuenta que es a través de la ficción que escogen discutir la situación a la vez histórica y actual de la polémica cubana: en *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres*, la forma estética implica una crítica discursiva. De nuevo, cumplen con lo que indica Said: “[...] it is the intellectual’s task to show how the group is not a natural or god-given entity but is a constructed, manufactured, even in some cases invented object [...]” (1994, 33). No se puede hacer abstracción de la cuestión de la lengua al analizar estas dos obras, elemento esencial que, paradójicamente, al proceder a la destrucción de los discursos que salieron de la Revolución, muestra las intenciones y los motivos detrás de sus fabricaciones iniciales. En este caso, asistimos de nuevo a la invención del grupo revolucionario y a la del grupo contra-revolucionario, ambos inventados en 1959 con la intención de garantizar el apoyo patriótico y sentimental del público al poder establecido. Uno existe porque existe el otro y así se han mantenido, alimentándose, durante los 46 últimos años. No es una novedad afirmar que la lengua de una nación encierra en sí su nacionalismo en la rigidez de sus convenciones, un “passive acceptance of unexamined ideas and sentiments”, para

emplear los términos de Said, que garantiza el statu quo de la sociedad de la que proviene. De tal manera, el escritor que manipula la lengua y la desvía de sus normas y de su estructura, pone bajo cuestión el lenguaje mismo y, por extensión, toda la red semántica de un nacionalismo latente, vislumbrando la posibilidad de otros significados, de otras perspectivas. El hecho de contar una historia presupone una reconstrucción de los hechos que, tal vez ya fueron contados de una u otra forma. La reconstrucción que hacen estas dos obras es, paradójicamente, destructiva. Lo que Valdés y Cabrera Infante proponen es que una nueva historia se tiene que contar y eso, a partir de otros referentes y de otras voces múltiples.

Las dos novelas ponen en escena a una Cuba quebrada en dos momentos determinantes de su historia y hacen, cada uno a su manera, la desconstrucción de la ciudad letrada y su discurso en sus novelas: Cabrera Infante por medio de un lenguaje fragmentario y Valdés, por la desconstrucción de la figura de autoridad a través del humor y de la parodia. Así representan lo que se desliza de la ciudad letrada, la ciudad real, es decir, ese mundo de la cultura popular.

Con Valdés y Cabrera Infante, nos enfrentamos a lo que Bakhtine describe como “le drame comique qui englobe a la fois la mort de l’ancien monde et la naissance du nouveau” (152). No se puede negar el ambiente festivo y vulgar de la cultura popular que forma la esencia misma de estas obras. Valdés y Cabrera Infante hacen de la representación de la cultura popular, como dice Bakhtine, “une arme puissante dans la possession artistique de la réalité” (212), esa realidad que sobrevive a la decadencia de la ciudad letrada. Además, son construcciones

polifónicas que insisten en esas otras voces y formas entremezcladas que se interrumpen para decir su realidad y descomponer todo lo oficial.

En *Te di la vida entera* se superponen las voces de la protagonista, la de la narradora y de su “buena conciencia”, y la de la autora, hasta que el lector se da cuenta que, dentro del mismo texto, hay varias versiones de la historia de Cuca Martínez, protagonista de la novela, y por extensión, la de Cuba. También, hay varios intérpretes y narradores, que no están de acuerdo en la manera en que se desarrolla el mismo cuento.

Por su parte, la trama de *Tres tristes tigres*, su forma narrativa y su lenguaje son fragmentarios, una fragmentación tan compleja que, como afirma Merrim, resulta traicionando el mismo mensaje de su contenido. Juegos de palabras sofisticados, invención prolífera de nuevas palabras, voces súbitas y desconocidas, oralidad, música, cine... Es una obra que pone en escena el discurso mismo, digo, una multiplicidad de discursos, que se superponen y que se pierden en su propio laberinto y que nos lleva a preguntar “pues, y ¿qué es lo que decía?”

De tal manera, las dos novelas insisten en que existen varios cuentos de la misma historia. Lo que ocurre aquí es que las versiones de Valdés y Cabrera Infante son las que han sido ilegítimizadas, las que los historiadores, los críticos y los profesores de literatura han tratado de callar y que, inevitablemente siguen obstinadas en sobrevivir. Considero los textos de Valdés y de Cabrera Infante como los de resistencia de los que habla Michel de Certeau en *L'écriture de l'histoire*:

...ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent –déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé par une explication – revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation. Ce sont des lapsus dans la syntaxe construite par la loi d'un lieu. Ils y figurent le retour du refoulé, c'est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est *devenu* impensable pour qu'une identité nouvelle *devienne* pensable. (1975, 17)

Me interesa observar cómo Certeau considera al espacio mismo como agente creador o productor de un discurso, lo que es un elemento esencial al relato que desarrollan los dos autores del estudio. El escenario desde el que cuentan los personajes de las novelas, es decir, el de La Habana, resulta ser el punto eje del argumento que afirma que es necesario elaborar otro lenguaje, otra historia que les es propia. Y por consecuencia, con *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres*, trataré de pensar la historia de Cuba y la situación polémica actual según otros parámetros que no fueron los dictados por lo oficial, reconsiderar lo “impensable pour qu'une identité nouvelle devienne pensable”.

Esto me lleva a las investigaciones de Gilles Deleuze y Felix Guattari en cuanto al concepto de la literatura menor. Ya he insistido sobre el hecho de que Valdés y Cabrera Infante son autores desterrados, de Cuba y de la comunidad exiliada en Miami. Se establecen como una minoría en las afueras del conflicto político y social, lo que les permite escribir su versión de los hechos, tal como lo postulan Deleuze y Guattari:

[...] et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité (31-32).

Así, representan a otra comunidad que existe fuera de la polémica Cuba-EEUU. Además, lo veremos con el personaje de Bustrófedon en *TTT*, es por medio de la lengua, pues, española en este caso, destrozada por el personaje, que se abre la posibilidad de expresar otra realidad fuera de lo establecido. La lengua debe convertirse por razón del destierro, pero también al pasar de los ámbitos letrados a los reales.

Por otra parte, *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres* son obras que insisten en incorporarse a la actualidad del lector, que sea por guiños que le hacen acerca de hechos históricos y reales, o bien por apóstrofes que lo interpelan y que mantienen un diálogo estrecho entre él y la obra. De tal manera, realizan su propia auto-renovación constante a través del lenguaje y del lector. Ahí desarrollan ese otro espacio, esa otra comunidad posible, fuera de la dicotomía Cuba-isla/Cuba-EEUU, pero siendo aún muy presentes y potentes al nivel político. Deleuze postula que “[...] ce que l’écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu’il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d’accord” (31). *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres* adquieren así un potencial colectivo, insertándose a la vez dentro y fuera de la red de la producción literaria y del discurso político.

Siguen a continuación tres capítulos. El primero vuelve sobre los eventos de la Revolución y sus consecuencias en el mundo literario y artístico tanto en Cuba como en los EEUU. Se exponen las circunstancias en las que han publicado Valdés y Cabrera Infante para que se tenga mejor entendimiento de la particularidad de sus recorridos personales y profesionales, lo que da luz sobre los

motivos de su trabajo. El segundo y el tercer capítulo constan de un análisis de *Tres tristes tigres* y de *Te di la vida entera*, de sus elementos formales y de su estética para mostrar la destrucción que ahí se opera de los discursos políticos que oponen aún hoy a los cubanos isleños y los cubanos-americanos. A medida que se desarrolla el siguiente análisis, veremos cómo Valdés toma posición como intelectual frente a la situación dicotómica en la que se encuentra Cuba. A través del tiempo, Antonio Gramsci, Frantz Fanon, Edward Said, entre otros, han establecido las pautas que definen al intelectual y las circunstancias propias a su labor. Es necesario volver a estas definiciones para demostrar cómo, aun cuando la academia le ha dado la espalda, el trabajo de Valdés sí corresponde a lo que han prescrito estos pensadores.

En fin, para anticipar mis conclusiones, propongo intentar otra lectura de estas novelas; tratar de leer y entender la función de la estética de *Tres tristes tigres* y descodificar su forma como mensaje en sí. Y, en cuanto a Valdés, ir más allá de la grosería, de las vulgaridades y de la pornografía y demostrar cómo, según las definiciones propuestas del intelectual y en base a mi lectura de *Tres tristes tigres*, escribió otra versión de la Revolución cubana y se realiza como intelectual.

Capítulo 1 – Literaturas al margen de los márgenes.

Esbozos de los contextos históricos

Al transcurrir el tiempo, cambian las instancias políticas, fluctúan las economías, se modifica el terreno social y todos los que lo habitan adaptan su realidad a la que están nuevamente confrontados. Y el tiempo sigue su transcurso.

En 1959, el triunfo de la revolución armada contra el general Fulgencio Batista rompió con todas las esferas de la vida cotidiana que conocían los cubanos hasta ese momento. Todas. Cambiaron las infraestructuras políticas y sociales que regían cómo uno vivía, cómo uno comía, cómo uno trabajaba, cómo uno se cuidaba. Cambió el vecino. Cambió el lenguaje. Cambió lo que era ser cubano.

En 1995, los cubanos cumplieron ya 36 años de revolución y de contrarrevolución. El bloque soviético, principal fuente que proveía lo necesario para sobrevivir, cayó. Sin embargo, lo que mantenía el “ser cubano”, tanto revolucionario como contrarrevolucionario, era invencible. La ideología, que aún sobrevive gracias al conflicto, quedó más fuerte que el hambre y más fuerte que la nostalgia.

La literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX ha conocido múltiples revueltas, todas ligadas al contexto histórico, político, social y económico del país, que arranca del triunfo de la Revolución de 1959. El evento dio resultado a una división entre la población cubana, primero ideológica, pero

también geográfica, entre los territorios de la isla de Cuba y de algunas ciudades de los Estados Unidos, sobre todo Miami y Nueva York. A consecuencia de ello, los dos espacios geográficos adquirieron un valor ideológico emblemático reconocido internacionalmente y, a partir de ese momento, la dicotomía geográfica siempre ha sido ligada a otra dicotomía de orden político. La producción literaria, por su parte, ha mantenido su evolución creativa en base de ésta división y según los nuevos patrones sociales de cada territorio.

Por cuestiones cuantitativas, esa situación dicotómica en la que viven los cubanos es la que prevalece, hasta que se tiene que reconocer que es la que establece la norma. Sin embargo, los países de Europa también recibieron a cubanos que escogieron no participar en el proyecto revolucionario, pero tampoco en la contrarrevolución que se organizaba en los Estados Unidos. Entre ellos se encuentran los escritores Zoé Valdés y Guillermo Cabrera Infante.

En fin, a partir del momento de la Revolución, *Cuba* ya no representó un país encerrado entre las costas de una isla del Caribe, sino más bien representa un *concepto* de nacionalidad que no está definido por fronteras políticas. En 1871, escribía José Martí: "Cuba nos une en extranjero suelo" (467). Aunque se trate de conjeturas políticas muy distintas, esa Cuba hoy aún existe. Cuba está ahí donde hay cubanos.

El momento de la Revolución

Marchando triunfalmente en La Habana, Fidel Castro acabó con el régimen militar de Batista para instaurar el socialismo, que luego declarará como

el comunismo, en Cuba. El nuevo gobierno se dio como meta aniquilar la pobreza, el analfabetismo, la prostitución, la corrupción y los demás vicios del gobierno anterior. Para lograrlo, había que hacer la re-educación de los cubanos en base a una filosofía humanista, de la que se proclamaba la Revolución. Entonces, el éxito de la Revolución no dependía sencillamente de esta nueva infraestructura política sino, y sobre todo, de la buena voluntad de sus miembros, de sus beneficiados. La visión que tenían los cubanos de su gobierno y la manera que iban a participar a ese gobierno tenía que cambiar, tanto como la que tenían de ellos mismos, de su comunidad, de su cultura y del cuento de su historia hasta ese momento.

Sin embargo, el triunfo de uno siempre significa el fracaso de otro, en este contexto, de alguien a quien se le ha quitado el derecho a ser lo que siempre ha sido. De tal manera que la instauración muy precaria de la nueva ideología revolucionaria formaba parte de un esquema más grande aún que consistía en defender esa nueva Revolución y su poder frente al enemigo de suprema potencia que ella misma se creó. Para lograrlo, había que creer en la Revolución y animar el deseo de los cubanos de luchar por ella.

Es cierto que la Revolución del 1959 no fue sencillamente la sustitución de un poder político por otro, sino la instauración de toda una nueva máquina ideológica. En cuanto a la población, al triunfar la Revolución, las elites de la isla establecieron campamento en Miami, llevando consigo toda una cultura –burguesa y católica– y dejando las huellas de su poder económico y social. Según las investigaciones de Clifford Staten, esa elite que salió de Cuba entre 1959 y

1962 representaba un total de 250 000 personas (100). Mientras tanto, quedó en la isla una población compuesta de gente que, por una parte, quería participar al proyecto revolucionario y de otros que no tenían forma de irse, creyeran o no a la Revolución. Eran los que, bajo Batista, formaban las clases medias y bajas, pero que ya, con la llegada de Fidel, iban a desempeñar otro papel en un rango supuestamente igualitario, tal como lo dictó la nueva constitución: “El derecho de todos los ciudadanos, independientemente del color de su piel u origen nacional, a la plena igualdad”. Ya no representaban meramente a la pobreza cubana, sino que participaban a y llevaban la responsabilidad de la creación de la *nueva* nación cubana y revolucionaria. Cambios dramáticamente ideológicos que tenían que asentar sus bases en todos los aspectos de la vida cotidiana de los cubanos, de manera que les fuera visceral, con el objetivo que llegara a ser su modo de vida.

Primero, se enumeraron los posibles beneficios de la Revolución: alcanzar una mejor calidad de vida, un mejor sistema de salud, una mejor educación que fuera accesible a todos, ofrecer más oportunidades de vida a todos y a cualquiera, sin que interviniera la noción de rango o de jerarquía. Por otra parte, había que definir el rol de la población en la Revolución es decir, mantenerla, criarla y defenderla a través de su labor y por medio de la comunidad y de la familia. Estos cambios se instauraron a través de lo que constituyó la piedra angular de la Revolución cubana, la educación, pero también por medio de las infraestructuras políticas, culturales y urbanas. Había que aprender de nuevo cómo pensar el cubano, su futuro y su pasado, dentro del contexto de una revolución socialista.

Cambia el escenario

A partir de ahí, se instauró toda una infraestructura que iba a garantizar las bases sólidas del gobierno y asegurar los anclajes de la nueva política revolucionaria. Las casas majestuosas que dejaron las elites en el exilio fueron o bien convertidas en hogares múltiples accesibles a todos, o bien sirvieron a la administración de la Revolución; los comercios, las empresas y las tiendas, antes privadas, ya pasaron a ser propiedad del estado y se nacionalizó una por una cada parcela de la economía cubana; los cabaret y los clubes chic de la alta sociedad se llenaron de una cultura propia de las calles, de tal manera que las masas populares dieron otro sabor a la ciudad dejada por la burguesía exiliada. Por su parte, el gobierno planteó los emblemas de la Revolución en la infraestructura de los centros urbanos: hicieron del palacio de Batista el museo oficial de la Revolución; instalaron las oficinas gubernamentales en todas las casas lujosas de la elite dominante de Batista; cambiaron los nombres de las calles, de los parques, de los cementerios, de manera a rendir homenaje a los actores más importantes y a los héroes de la Revolución. Aparecieron en las calles de las ciudades series de afiches de propaganda: unos que celebraban a los mártires de la Moncada y otros a Martí, revelando a través de su mito una correlación evidente con el espíritu revolucionario del cubano: “Admiramos infinitamente a Martí por su gigantesca tarea, formando una conciencia revolucionaria en el seno de nuestro pueblo” y luego, “Cuba y Martí presentes en el Moncada” (Cushing 35, 34). En fin, cambió el escenario en el que vivían los cubanos a medida que se asentaba el nuevo poder, un escenario que confirmaba la presencia de la ideología de la Revolución.

Más allá de la infraestructura de la ciudad, la creación del Comité de defensa de la Revolución (CDR) fue magistral en la difusión de la fe revolucionaria, en la defensa de sus valores y en la supervisión de la aplicación de la Constitución. El CDR tomó asiento en el centro de la comunidad misma, en cada aspecto de su vida cotidiana, hasta cierto punto que quedaba claro que la participación voluntaria de la población era fuertemente recomendada para “asegurarse una buena conciencia revolucionaria”. Aparecieron también la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC), la Federación de las Mujeres Cubanas (FMC), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y se entregaron a todos los miembros los carnés del Partido Comunista y las libretas de racionamiento de los productos de necesidad primaria... Cada uno pudo encontrar su lugar dentro del sistema establecido. Ya todos eran compañeros y compañeras de la Revolución, ya no había tensiones raciales entre blancos y negros, ya no existía más el sexismo ahora que las mujeres eran iguales a los hombres... Cambió por completo la manera con la que se organizó e intercambió la gente de la comunidad, todos juntos dentro de un proyecto común que era el de la Revolución.

Se hizo “tabula rasa” del pasado, de toda la experiencia Batista y se instauraron las pautas de una nueva Cuba: “las instituciones fueron los obligados instrumentos para fijar el orden y para conservarlo [...]” (Rama 18). Cuba cambió así, de un día para otro.

Plantear la Revolución. Ideología y arte

La literatura y el cine de los primeros años de la Revolución trataron de crear un imaginario y una identidad potentes que determinaran la fe y la fidelidad de los cubanos al gran proyecto revolucionario. De nuevo, toda una serie de afiches ilustran bien los valores y la actitud del buen revolucionario: “Ni pueblos ni hombres respetan a quien no se hace respetar”; “Alegría en los campos de tabaco”; “Avanzamos inspiradas en la hermosa causa del socialismo” (Cushing 25, 47, 74). Se fundaron también instituciones que fueron importantes al establecimiento de la ideología revolucionaria: las más importantes son el Instituto de cine y de artes de Cuba (ICAIC), la Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y la editorial Casa de las Américas. Sólo revisar las obras publicadas en las primeras ediciones de la Casa de las Américas permite ver cuáles eran las preocupaciones del nuevo gobierno en la isla y así asistir a la concepción del buen cubano revolucionario.

Esta revista es una esperanza, incierta y riesgosa de la posibilidad de cambiar la realidad. Porque, si existe América no es la que encontramos cada día, deshecha y superficial, sino la que en política ha demostrado que la utopía puede hacerse real, y que por tanto la Revolución no es una falacia. Es una razón ante la cual podemos aceptar morir sin dramatismos pero conscientemente (*Casa de las Américas*, 1960).

Pues el proyecto revolucionario no se limita meramente a la isla de Cuba sino que tiene la ambición de extenderse a todo el continente americano y luego, como lo demostrará la historia, a África. En ese primer número de la revista también se nombra en un artículo anónimo a los enemigos, “el monstruo imperialista” y el falso revolucionario, y se impone la experiencia cubana como un reto para los “verdaderos revolucionarios”.

Esos sectores constituyen ciertos partidos pseudo-revolucionarios, con líderes que no son más que grandes figurones, que acuden a las farsas electorales, engañando al pueblo que todavía tiene alguna fe en ellos, en contubernio con las oligarquías y en poses antiimperialistas verbales.

Y luego:

Prueba de lo anterior es como esos falsos líderes latinoamericanos uno tras otro, van quitándose la careta y enseñando su faz reaccionaria y retrógrada, contraria a la Revolución cubana. (*Casa de las Américas*, 1960, 36)

Se reconoce ahí la retórica habitual que Fidel usará en sus discursos, la del dedo amenazador que apunta al mal ejemplo a la misma vez que dicta, indirectamente, la etiqueta que deben seguir las buenas conciencias y los valores que deben demostrar. También se denuncia, ya en el primer número de la revista, a los países de América Latina que no han apoyado a la Revolución cubana:

...aunque el resto de América la abandone a su suerte. Pero ¿acaso permanecerán impasibles ante un atropello que decidirá a la vez la suerte de todos los demás países víctimas del mismo agresor? (Martínez Estrada, 39)

De esta manera, la Casa de las Américas fue un órgano ideológico importante que sirvió a establecer la conciencia revolucionaria dentro de la población cubana, definiendo claramente el proyecto revolucionario, sus metas y sus expectativas, sus miembros y sus enemigos.

Por otra parte, al consultar los títulos de los primeros documentales del ICAIC, no se puede negar el papel considerable que ocupó esa institución en la re-definición del cubano, su identidad, su cultura, sus tradiciones, su historia y su futuro. *Soy Cuba*, película realizada en 1964 por una colaboración rusa-cubana, vuelve sobre todo el proceso de la explotación del pueblo cubano bajo Batista, tanto la explotación humana como económica, hasta la guerrilla armada y el

triumfo de la Revolución. Sólo cabe mencionar que es una película que figura entre las más grandes del mundo y que aún está muy difundida y estudiada. Otra película importante en aquél momento es *Historias de Revolución*, realizada en 1960 por Tomás Gutiérrez Alea y que también tiene como tema central la lucha contra Batista. Gutiérrez Alea recibió varios premios honoríficos por la película en Italia, en Rusia, en Australia y en Camboya. Es decir, la Revolución cubana reescribe a través del cine su propia historia, no solamente para el público cubano, sino también para la comunidad internacional. Con toda evidencia, es una historia que consigue cierto reconocimiento y por extensión, cierta legitimidad.

Observando las primeras publicaciones y las realizaciones de Casa de las Américas y del ICAIC, queda clara la voluntad del nuevo gobierno revolucionario de *crear* y de *fabricar* un imaginario colectivo moldeado en función de los ideales de la Revolución.

Cambió el poder. Cambiaron las ciudades y las infraestructuras del espacio físico. Cambiaron los métodos con los que los cubanos se organizaban como comunidad, como trabajadores, como mujeres, como estudiantes. Cambió la visión que los cubanos tenían de ellos mismos, de su cultura y de su tradición, de su historia. Cambió la identidad del cubano y cambiaron sus valores. Con ello, inevitablemente, cambió el lenguaje. Todo era nuevo, todo se nombraba de otra forma, todo significaba algo nuevo. Por fin, Fidel organizó el discurso de la Revolución a partir de todos los elementos que tenía al alcance de la mano —la ciudad, los hombres, las palabras. El proyecto en sí impuso las leyes de su propia supervivencia. Como se publica en el primer número de Casa de las Américas, se

trataba de alcanzar un ideal, una utopía frágil que no había sido lograda en otros países del continente: "...la utopía se puede hacer real, y que por tanto la Revolución no es una falacia" (*Casa de las Américas*, 1960). En fin, era por y para esa utopía que uno luchaba, era ese poder que uno buscaba, que ya no estaba encarnado en una materialidad. Al cambiar las apariencias de Cuba, Fidel puso en lo concreto los puntos de referencia de lo abstracto de la idea revolucionaria.

El intelectual y la Revolución

Ya vimos que se otorgó a la literatura, y a las artes en general, una función directa e íntimamente ligada a la situación política. En junio 1961 fue cuando la realidad del intelectual, su esencia misma, chocó con las metas que le eran impuestas por la ideología revolucionaria. En el momento en que la Revolución cumple su primer aniversario, los intelectuales cubanos vocean cierto malestar frente al discurso, a su omnipresencia que llega hasta la intimidad del ser. Por la constante amenaza que venía del exterior, por la fragilidad del ideal, Fidel no podía permitir nada que dudara de la existencia misma de la Revolución.

En junio 1961 tuvieron lugar días de asamblea en los que se abrió el debate sobre las actividades de los artistas y de los escritores en una Cuba revolucionaria. En respuesta a estas discusiones, Fidel Castro dirigió un discurso titulado "Palabras a los intelectuales", en el que define el rol del intelectual en la nueva sociedad cubana. Durante las asambleas, destacó la preocupación del artista por su libertad de expresión bajo el gobierno revolucionario. Fidel les contestó que tal preocupación no tenía razón de ser si uno estuviera convencido

de su posición *vis-à-vis* la Revolución: “Para un artista o intelectual mercenario[...] no sería nunca un problema; ese sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marchar” (7-8). La duda es válida para aquellos que no toman posición en contra de los principios de la Revolución, pero que tampoco tienen la voluntad de participar a su programa. Fidel resuelve el problema afirmando que, pues, si uno no está definitivamente con la Revolución, está, entonces, contra. Se devuelve la libertad al artista de situarse dentro de estos parámetros:

Si no se piensa así, si no se piensa por el pueblo y para el pueblo, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces, sencillamente, no se tiene una actitud revolucionaria. (8)

En fin, Fidel cierra definitivamente el debate concluyendo que “esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada” (10).

En el mismo discurso, Fidel elabora el tema de crear una organización dedicada al mandato de la producción artística, necesidad expresada por los intelectuales durante las asambleas. Una de las razones más importantes, según el Comandante, y que da legitimidad a la existencia de tal empresa, es orientar la fuerza de la influencia de las artes sobre “la educación del pueblo o [de] la formación ideológica del pueblo” (16). Se reconoce el poder comunicativo de las artes que, entre las manos de contrarrevolucionarios, puede comprometer a la Revolución. Fidel define entonces la función esencial del arte dentro de la Revolución que es la de alimentar, divulgar y promover los principios revolucionarios entre la población cubana. Se concede también el derecho a los intelectuales de reunirse, mientras “contribuyan con todo su entusiasmo a las

tareas que les corresponden en la Revolución [...]” (19). En fin, se le da al intelectual cubano todo lo necesario para producir su arte, siempre que sea según los patrones y al beneficio de la Revolución.

Pues, apunto aquí a la paradoja, inmensa, entre lo que exige Fidel Castro de los artistas cubanos y lo que Said ha prescrito ser la principal función del intelectual. Claramente, Fidel le impone al intelectual cubano pensar en función de las necesidades de la Revolución, a menos que se exilia, mientras que lo que Said estipula va como sigue:

...the intellectual [...] is neither a pacifier nor a consensus-builder, but someone whose whole being is staked on a critical sense, a sense of being unwilling to accept easy formulas, or ready-made clichés, or the smooth, ever-so accommodating confirmations of what the powerful or conventional have to say, and what they do. (1994, 23)

Lo que les pide Fidel a los intelectuales es que sean ni más ni menos que otros tantos soldados de la Revolución. Si consentimos con las proposiciones de Said, está en contra el propio interés del Comandante que laboren como intelectuales.

Otro momento importante que vino a reforzar el discurso de Fidel fue la confesión pública de Heberto Padilla en 1971, condenado por organizar reuniones privadas de poetas en su casa. Reinaldo Arenas, otro autor cubano exiliado en Nueva York al final de su carrera, estaba presente en la asamblea en la que se dio dicha confesión. En su autobiografía, Arenas comenta el evento:

[Padilla], que había escrito hermosos poemas, se arrepentía de todo lo que había hecho, de toda su obra anterior, renegando de sí mismo, autotildándose de cobarde, miserable y traidor. (162)

La seguridad le impuso al poeta el papel del sacrificado, el que serviría de modelo frente a todos los intelectuales activos en aquel momento, los que, además, habían sido todos invitados a asistir a la “confesión”. Padilla fue encarcelado por un mes,

junto con su esposa, y tuvo que exiliarse ya la pena cumplida. La comunidad internacional protestó y, sobre todo, los intelectuales. Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Italo Calvino, Alberto Moravia, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Jorge Semprún... unos cuantos escritores importantes y respetados firmaron una carta dirigida a Fidel Castro, pidiéndole que revisara su posición frente al caso y que respetara el principio del “derecho de la crítica dentro del seno de la Revolución” (Desnoes, 1981, 546).

Después del discurso pronunciado por Fidel, “Palabras a los intelectuales”, y después del “caso” Padilla, no hubo necesidad por parte del gobierno revolucionario de “revisar” las producciones literarias de los escritores cubanos, sino que los mismos intelectuales aplicaban cierta autocensura al producir sus obras. Jugar las cartas del comunismo era lo que se debía hacer si uno deseaba vivir en la isla y así no tener problemas con la seguridad del estado.

Dice Edmundo Desnoes acerca del tema que

...la trampa está en que el revolucionario profesional nunca tiene que abandonar su vocación: la revolución. Pero acepté la subordinación y durante cerca de diez años decidí mi silencio. Admiro a los que así lo siguen creyendo y practicando, pero ya no puedo callarme y antes de morirme quiero echar mis prosaicas experiencias del alma. Traicionar el dogma sin, espero, traicionar la fe. (1981, 540)

La nueva literatura isleña

Me interesa la secuencia de etapas sucesivas de la historia de la literatura cubana de la Revolución que desarrolla Adriana Méndez Rodenas en *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. En un primer momento, “la Revolución influyó en el redescubrimiento y rescate de textos olvidados de la tradición literaria cubana” (96). De esta manera, se repasa la historia de Cuba a

través de sus cuentos, novelas y canciones, para redefinir al cubano a partir de la perspectiva revolucionaria. También se produce lo que Méndez Rodenas define como una escritura del “realismo documental” en que se presta atención a la etapa insurreccional de la Revolución: son narrativas que vuelven sobre la dictadura de Batista y la formación de una resistencia en contra de su gobierno, también sobre el momento en que cayó la dictadura entre las manos de los rebeldes. La autora cita varias obras representativas de esta literatura tales, *La situación* de Lisandro Otero (1963) y *No hay problema* (1961) de Edmundo Desnoes. Es importante reconocer cómo destaca a Guillermo Cabrera Infante que también publica en esta etapa de la historia literaria, pero quien, según ella, no corresponde al modelo expuesto. *Así en la paz como en la guerra* (1960) es la “interpretación de la historia de Cuba desde la violencia que se lee como versión invertida de la historia positiva inculcada por el régimen fidelista” (100). Ya desde los primeros momentos, Cabrera Infante se sitúa no solamente en las afueras, sino también en el orden de la crítica.

La segunda etapa, la del “realismo crítico”, reúne textos que dan cuenta de las dificultades de la transición de la dictadura de Batista al proyecto revolucionario. Se ofrece como ejemplo *Fuera del juego* (1968) escrito por Heberto Padilla, libro cuyo título en sí es muy significativo. Mientras tanto, otra serie se desarrolla alrededor de los temas de un pasado aún más lejano, el del siglo XIX y del periodo de la Independencia. Los protagonistas están contruidos a partir de figuras históricas importantes y de acontecimientos y eventos claves de la historia. Aquí cabe mencionar como ejemplo, *Biografía de un cimarrón* (1966)

de Miguel Barnet, *Los niños se despiden* (1968) de Pablo Armando Fernández y *De peña pobre: Memoria y novela* (1978) de Cintio Vitier. También de acuerdo a este afán histórico, Reynaldo Arenas publica en 1968, *El mundo alucinante* que trata del personaje de Fray Servando Teresa de Mier, figura importante en la revolución mexicana. Acerca de *El mundo alucinante* dice Méndez Rodenas: “es una de las mejores y más duraderas novelas históricas escritas en Cuba después de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, y la que mejor combina el impulso poético con la amplitud del diseño histórico” (111).

Aún con la rigidez de las convenciones del gobierno frente a los intelectuales, la literatura producida en la isla resulta ser muy heterogénea. Autores que no se exiliaron, como Dulce María Loynaz, reconocida como la figura de la literatura tradicional cubana, estaban convencidos que “Fidel Castro [had] brought ruination to Cuba” (Davies, 1) y no ocultaban sus posiciones políticas. Catherine Davies estudia la obra de Loynaz en *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba* y muestra su carácter políticamente subversivo bajo un gobierno socialista: “She took no part in revolutionary activities and remained, ignored or forgotten, a figure of stubborn resistance to change for twenty years, until the 1980s” (67). La novela de Edmundo Desnoes, *Memorias del subdesarrollo* trata también del “quedarse”, pero sin que uno tenga la voluntad de participar en la transformación de la nueva sociedad cubana tal como lo tiene planificado Fidel, lo que se puede incluso interpretar como una forma de exilio. Es una obra escrita en el momento presente, que muestra al que no encuentra su lugar en la sociedad burguesa que hace su camino hacia el exilio

en Miami y que tampoco se ve en el futuro socialista. También plantea la problemática del intelectual cubano, su rol y su libertad artística dentro de los nuevos patrones revolucionarios.

El papel del escritor así definido como agente activo en la Revolución fue un cambio drástico para los escritores que eran marginados bajo el régimen de Batista. Ya con la Revolución, aunque les fuera ya calculado, prescrito y predeterminado, su papel era crucial a la sociedad, lo que significa que cumplían una función que iba más allá de la diversión. La UNEAC se dio como meta reunir a los escritores y artistas que durante los últimos 30 años estuvieron aislados de la sociedad y darles la oportunidad de producir y de publicar, pero también de enmarcar sus actividades y orientar su producción hacia el beneficio de la Revolución. Además, la voluntad del estado de alfabetizar las masas puso un nuevo conjunto de lectores muy amplio a disposición de los escritores: anteriormente, la población constaba de 11% de analfabetos en las ciudades y de 42% en los sectores rurales (Smorkaloff, 1997, 90).

Sin embargo, la organización funcionó como un arma de doble filo: la publicación de obras literarias se vio, también, regida por todo un sistema burocrático estricto y complejo. Paralelamente a la UNEAC, Casa de las Américas, fundada en 1959 por Haydee Santamaría y que está ahora bajo la dirección de Roberto Fernández Retamar, también ocupó un papel central en las campañas de alfabetización, además de la publicación y de la difusión de las obras literarias y periodísticas que se producían en la isla. No obstante, Linda S. Howe viene a matizar el papel de Casa de las Américas frente al de la UNEAC:

ésa mostraba ser una institución de carácter más liberal, “[that] maintained flexible policies toward iconoclast artists” y sigue, añadiendo:

...when individuals experienced conflicts at the more politically intransigent institutions, such as UNEAC, they sought refuge at Casa de las Américas, whose director, Haydeé Santamaría, a powerful figure, provided a haven for marginalized intellectuals. (5)

Curiosamente, en su ensayo, *Readers and Writers in Cuba. A Social History of Print Culture: 1830s-1990s*, Pamela María Smorkaloff ni siquiera menciona la cuestión de la censura en la producción artística cubana después de 1900 mientras que, y tal vez ocurre la omisión por ese propósito, el tema de la censura es central al debate. Se sabe que Haydeé Santamaría fue una de las que tuvo un momento de vacilación ya en las etapas iniciales mientras que se establecía el poder de la Revolución. Y de repente, se puso ella misma en una posición que se situaba en los márgenes de la Revolución. Como intelectual, ella misma sufrió, desafortunadamente, la tensión política luego de su desafiliación, lo cual la llevó al suicidio.

A medida que avanzamos en el siglo y que va cambiando el contexto político internacional, se añade otro factor, ahora económico, que influye y limita mucho la producción literaria. Ocurre, por culpa del embargo impuesto por los Estados Unidos o de decisiones políticas comprometedoras, la carencia de efectivos, de papel, de tinta, de goma, lo que limita la publicación de textos y su circulación dentro como fuera de la isla. Si los dos primeros años de la Revolución fueron de gran éxito, incluyendo el triunfo sobre la contrarrevolución en Playa Girón, los que siguieron hasta los años 70 fueron arduos, penosos y laboriosos. Al cambiar sus estrategias económicas a partir de los 70 –incorporar

incentivos de prestigio y económicos a los trabajadores y a los voluntarios, ser más tolerante frente al sector privado, otorgar a cubanos permisos de vender los productos agrícolas en mercados públicos y privados, respetando los precios definidos según la demanda y la oferta...— la economía cubana y, en consecuencia, las condiciones sociales de los cubanos, incrementó considerablemente. La presencia cubana en la escena mundial también fue influyente durante estos años, sobre todo por el apoyo que recibió el gobierno cubano de la Organización de los Estados americanos en 1975, por su presencia en Angola y por su participación al proyecto sandinista en Nicaragua.

A pesar de esa gran prosperidad, económicamente, Cuba era dependiente de sus negocios con el bloque soviético, intercambios que, a partir de 1989, se hicieron muy frágiles a causa de los conflictos entre Rusia y los países que le eran afiliados en el proyecto comunista. Las tensiones se agravaron y llevaron a la caída del bloque soviético en 1991, lo que tuvo repercusiones directas e inmediatas en la economía cubana. Como lo constata Staten, desde ese momento “Cuba can never be truly independent in the global political economy of today” (125). A partir de 1990, en la isla la comida se hizo escasa, los apagones más frecuentes, el petróleo ya no llegaba a los puertos y las fábricas cerraron sus puertas. La vida cotidiana de los cubanos se vio más y más difícil, lo que motivó, entre 1992 y 1993, a 7 000 personas a tirarse al mar en balsas rudimentarias y a tratar de pasar a los Estados Unidos (Staten 126), cifras que incrementaron con los años hasta tal punto que el gobierno de los EEUU tuvo que admitir a un mínimo de 20 000 inmigrantes legales (es decir, balseros...) al año. Por otra

parte, el gobierno cubano no tuvo más remedio que autorizar la circulación del dólar en la isla, presupuestos que recibían los cubanos isleños de sus familiares en los EEUU y que dio fortaleza al mercado negro ya muy activo e influyente. Para resolver la crisis, en 1994 se otorgó más espacio al sector del turismo en la economía cubana y, en 1995, se permitió el establecimiento de compañías extranjeras en la isla. También se autorizó que los cubanos se registraran como empleadores autónomos y así aparecieron los paladares privados¹, el alojamiento de turistas en las casas de particulares y el servicio especial de taxi también para turistas. Todos fueron cambios que, por cuestiones de principios, iban en contra de los ideales de la Revolución, pero que eran necesarios a la supervivencia de los cubanos y, a largo plazo, a la Revolución misma. Tal vez ya era tarde para permitir tales ajustes: ya el ideal había sido comprometido. Los cubanos, ahora de la tercera generación de la Revolución, ya no creían más en los beneficios que podían resultar de sus sacrificios y evitaba todo contacto con las autoridades, siempre con el agua al cuello. El ideal de la Revolución ya no pegaba con la realidad de la isla.

Literatura de nostalgia

En los Estados Unidos, los autores se enfrentaron a otro contexto que dominó el discurso artístico: los primeros exiliados cubanos se preocuparon por su identidad nacional, ya sumergida en la cultura de los Estados Unidos, y de su porvenir. En el octavo capítulo de su estudio, *Cuban-American Literature of Exile*, Isabel Alvarez-Borland examina la comunidad y la identidad cubanas

¹ En Cuba, un paladar es un restaurante clandestino.

fragmentadas, analizando las novelas de algunos exiliados como Pablo Medina, Omar Torres y Margarita Engles. Se lee en esa literatura la melancolía de una comunidad que añora su Cuba, su isla perdida, y que se hace la víctima de la historia, la que quedó colgada de pronto en el tiempo. Surge la necesidad de alimentar la memoria, que luego se convierte en nostalgia, para mantener las raíces de la cultura de origen. Confrontados a la cultura estadounidense, los recién llegados se ven en una situación de alienación; la lengua y las tradiciones ahí distintas de las cubanas provocan su aislamiento en el territorio extranjero. Aislamiento que ocurre por otra parte, como resultado de la distancia geográfica, social e ideológica que se establece entre los cubanos isleños y los exiliados.

La complejidad de la identidad del cubano residente en los Estados Unidos se intensificó de generación en generación, hasta que la cuestión de la lengua llegó a ser un factor de incomprensión entre padres e hijos: *Dreaming in Cuban*, novela escrita por Cristina García, muestra ese vacío que se establece entre los primeros exiliados y los de la segunda y tercera generación. Estos últimos sí se pudieron adaptar al nuevo contexto social por haberlo conocido desde el nacimiento, también por no haber tenido nunca ningún contacto directo con la cultura cubana en la isla. En realidad, la mayoría de los escritores nacidos en el exilio escriben sus obras en inglés. Para ellos, Cuba resulta ser nada más que lo que se cuenta por parte de sus padres. Pamela María Smorkaloff muestra este fenómeno a través de la escritura de Achy Obejas que empezó a publicar en los Estados Unidos a principios de los años 1990. Uno de los temas centrales de su obra es el del “false memory”, una versión nostálgica de la historia creada por

parte de los primeros exiliados y entregada como “verdad histórica” a las generaciones siguientes. Otro ejemplo significativo sale de la novela de García:

Most days Cuba is dead to me. [...] I resent the hell out of the politicians and the generals who force events on us that structure our lives, that dictate the memories we'll have when we're old. [...] And there's only my imagination where our history should be. (García 138)

Se siente la necesidad de lograr una redefinición de su identidad como cubanos, dentro del contexto de los Estados Unidos y en relación con un origen desconocido, el de la isla de Cuba. La creatividad, entonces, se vuelve en instrumento de historicidad, recogiendo lo que puede de la realidad –cubana y americana– para darle, de nuevo, un sentido viable.

En la tarea de construir un nuevo imaginario colectivo cubano en exilio, los cubanos-americanos de la segunda y tercera generación abren un espacio de diálogo entre la diáspora y la isla, ajuntando de nuevo a estas “personas” fragmentadas en la ficción. Como dice Alvarez-Borland, estos textos “can become an extended metaphor for the task of inventing and reconstructing a life in words, a life that the writers can control and arrange, unlike their real lives” (124). Añade Smorkaloff: “[...] the young off-island writers bring to shared history, culture and tradition a new perspective, a new language and an illuminating critical distance” (64).

Entonces, las dos literaturas, la del exilio y la de Cuba, se escriben en el marco de una dualidad, claro, una dualidad que las distingue entre ellas, pero que también constituye un factor característico de cada una de manera aislada: dualidad entre revolucionarios fervientes y contrarrevolucionarios callados en Cuba; dualidad entre padres e hijos exiliados en los Estados Unidos. La historia

oficial y la otra, extraoficial, coexisten y chocan entre sí para que por fin logren determinar una verdad. En Cuba, para el que no cree en la Revolución, lo que se debe publicar no concuerda con lo que se vive, a menos de arriesgar ser perseguido por la seguridad del estado, de ser encarcelado o exiliado. Afuera, lo que se cuenta está formulado a partir de una memoria, como dice Smorkaloff, “mitificada” (4), una interpretación de los eventos teñidos de rencor, de nostalgia y de odio. Las novelas forman comunidades imaginarias creadas a partir de varios puntos de vista: el de los padres que escriben a partir del pasado y de la memoria y el de sus hijos americanizados. Estas comunidades imaginarias sirven para dialogar entre estos espacios ficticios privilegiados y protegidos, protectores a su vez de la identidad, que permiten un alivio de la realidad y que sobreviven por sí solos.

La particularidad de la literatura cubana reside en que representa una cultura que está sin fronteras, un “espacio social” en movimiento constante. Ciertamente, este espacio se ha establecido entre dos terrenos fijos que son el de la isla de Cuba y el de los Estados Unidos. Sin embargo, escritores como Guillermo Cabrera Infante y Zoé Valdés, hicieron que este espacio se hubiera extendido a Europa al exiliarse el uno a Londres y la otra a París. Así, cambia la dinámica social y esencialmente política del mundo literario cubano, determinado hasta ese momento por la dicotomía que se sitúa entre Miami y La Habana. Al exiliarse fuera de estos parámetros, al salir de esa dicotomía, Cabrera Infante y Valdés producen en *Tres tristes tigres* y en *Te di la vida entera* otro significado que pinta de nuevo el cuadro de la polémica, el del espacio mismo, e imponen una

interpretación alternativa de los hechos históricos. Ya existe la posibilidad de definir la identidad cubana de forma que no resulte únicamente de la relación conflictiva entre revolucionarios y contrarrevolucionarios. Para lograrlo, Valdés y Cabrera Infante proceden a la destrucción de los discursos de lucha y resistencia, de nostalgia y venganza, elaborados por las autoridades y llevados a cabo por los partidarios de ambos campos. Muestran lo que son en su esencia, es decir, fabricaciones.

Capítulo 2 – Revolución y andanzas.

Tres tristes tigres en La Habana

Dentro del contexto de la historia de la literatura cubana producida desde la Revolución, la experiencia de Guillermo Cabrera Infante tiene un lugar aparte; escogió exiliarse a Europa y de hecho, se impuso como escritor como otra voz en la polémica ya política, ya geográfica, abriendo brecha en la rigidez del discurso-contra-discurso que ha sobrevivido como entidad singular hasta hoy.

En 1967 se publica la primera versión, censurada, de *Tres Tristes Tigres*. El título lo dice todo: *TTT* es un trabalenguas, una frase que por su forma resulta trabajoso enunciar. Al tratar de pronunciarlo, uno se enreda, se cae en sí mismo, y acaba diciendo nada. La novela de Cabrera Infante se sitúa en La Habana del 1958, en la inseguridad y en lo fortuito de una revolución guerrillera. Se traduce ese sentimiento azaroso que domina la ciudad en la inestabilidad formal y lingüística de la novela. En primer lugar, este fenómeno se manifiesta en la superposición de los niveles narrativos que no permite una lectura coherente y lineal de la obra. En segundo lugar, *TTT* muestra el proceso de una narración que se enreda en una multiplicidad de voces, una multiplicidad caótica, que lleva a la fragmentación de todos los referentes discursivos, el del emisor y del receptor. En fin, hasta la más mínima unidad del lenguaje, el signo, se ve perturbada, proceso que, como veremos, toma lugar en el personaje de Bustrófedon. A consecuencia de tal fragmentación discursiva, ese mismo caos, tan liberador, ahora lleva a inspirar una duda constante, lo que Stephanie Merrim irá hasta designar como una

traición del texto en sí. La novela muestra los personajes trabados en una incomunicación y en la incertidumbre de lo que se intenta decir, de lo que se dice y de lo que se entiende. En fin, *TTT*, la novela en sí, es un trabalenguas. Destroza el lenguaje como materia y lo desnuda del sistema semántico convencional para proponer la *posibilidad* de otro discurso.

Los padres de Cabrera Infante, y el mismo Cabrera Infante, eran comunistas activos bajo la dictadura de Fulgencio Batista, lo que les costó ser encarcelados y sufrir la represión política impuesta por las autoridades. Pues, Guillermo Cabrera y Zoila Infante fueron los fundadores orgullosos del Partido Comunista en la isla. A su vez, Cabrera Infante fundó revistas y publicó artículos y columnas cotidianas cuyo contenido transparentaba sus afiliaciones políticas, a las cuales se aplicó la censura del gobierno de Batista. En la cronología autobiográfica añadida al final de la edición de Seix Barral de *TTT*, el autor informa al lector de su participación en actividades clandestinas y en el contrabando de armas junto con los guerrilleros revolucionarios, también su intención de unirse a las luchas en la Sierra Maestra cuando triunfó, por fin, la Revolución de Fidel Castro.

Ya en una nueva Cuba revolucionaria, Cabrera Infante se vio asignado al puesto de jefe del Consejo Nacional de Cultura y al de ejecutivo del Instituto de Cine (ICAIC) y mantuvo su participación diligente en varias revistas. Sin embargo, su entusiasmo se extinguió poco a poco a partir del momento en que fue censurada la película *P.M.* en 1961 por el gobierno revolucionario, ya declarándose comunista. Aquel evento fue el que incitó el primer exilio, interior,

de Cabrera Infante. Ese mismo año, asistió a las conferencias dadas por Fidel Castro tituladas “Palabras a los intelectuales”, en las que, como vimos, el Comandante responde a las interrogaciones y preocupaciones de los artistas y escritores cubanos acerca de su rol como intelectuales en la nueva Cuba revolucionaria. Y cabe insistir que el resultado de esa conferencia fue definitivo, aunque siempre quedó ambiguo: “Adentro de la Revolución, todo, afuera de la Revolución, nada”. A su sorpresa, Cabrera Infante se vio elegido vicepresidente de la UNEAC, institución creada a consecuencia de estas conferencias.

Ya ingresado en sus nuevas funciones, el autor dejó Cuba en 1962 para tomar el cargo de agregado cultural en Bélgica, estancia que duró hasta 1965 y de la que vuelve “pasmado al encontrar que la Habana es una ciudad fantasma” (*TTT*, 507). Fue en ese momento en que, ya por fin, decidió dejar la isla por siempre y escogió vivir el exilio en Europa.

El momento del *boom*

Cabrera Infante publica *TTT* durante el famoso *boom* de la literatura latinoamericana de los años 60. La política cultural de la Revolución cubana y la visibilidad mediática que atrajo fueron elementos importantes que establecieron las condiciones esenciales a la difusión masiva, para no decir explosiva, de las novelas producidas en América Latina hacia el mundo entero. Después de la segunda guerra mundial, escritores, editores y universitarios emigraron al continente, iniciando ahí un renuevo cultural y un incremento demográfico que constituirá, luego, el conjunto de lectores de las novelas producidas durante el

boom. Por otra parte, junto con estos nuevos emigrantes letrados, aparecieron una multitud de revistas dedicadas a las letras, se abrieron nuevas casas editoriales y se organizaron varios congresos de discusión sobre las letras. Y cierto, el hecho de traducir las obras a varias lenguas, elemento también novedoso, favoreció aún más su difusión. Y asimismo, para poder abastecer la demanda, las editoriales sacaron ediciones de bolsillo baratas y así alcanzaron un público aún más amplio.

Por supuesto, este fenómeno no ocurrió sin debates. Como dice Rama, se desacreditaron obras de literatura ‘espléndidas’ por haber sido vendidas como cualquier otro objeto de mercancía (1981, 53). Se acusaron a los escritores de ser capitalistas, de tomar ventaja del mercado y de tratar de seducir al público por medio de las vías comerciales y campañas publicitarias, pues, todo lo que no debe pertenecer al dominio de las bellas artes, según creía la crítica. Por otra parte, el desprecio de las novelas del *boom* vino de que se consideraron como copias o imitaciones de las obras de la vanguardia europea o americana. En fin, *TTT*, publicada también durante ese periodo, sufrió la crítica de haberse comercializado, además la que provenía de los militantes a través del mundo que apoyaban a la Revolución cubana: “...de la línea oficial cubana, y de todos que la respetaban, era el silencio total sobre *Tres tristes tigres* y su autor” (Rodríguez Monegal, 26). El rechazo total fue, entonces, el primer destino de la novela.

Revolución en La Habana

TTT es el cuento de un par de días, poco antes del triunfo de la Revolución, en la vida de un grupo de amigos que pasean por la ciudad de La

Habana, escenario en vivo de la novela. Se pone el énfasis en la profesión de cada uno de los personajes, todos relacionados a un medio de comunicación: el periodismo, el cine, la fotografía, la música, la publicidad. Su profesión influye el punto de vista que tienen de La Habana y las voces de cada uno se enredan en el cuento que se construye a medida que recorren la ciudad, a medida que se desarrolla su reflexión espontánea, entrecortada. Y, hasta cierto punto, es La Habana la que cuenta. Los tigres siguen su itinerario aleatorio en la ciudad y van contando, paso a paso, lo que les ocurre.

...y pisé el acelerador y a toda mecha atravesé Infanta y Carlos Tercero y la Esquina de Tejas se quedó en la curva de Jesús del Monte y en Aguadulce di la vuelta mal y evité una Ruta 10 por uno o dos segundos y llegamos al Sierra, que es donde esta muchacha que ahora se abrocha la camisa muy tranquilamente enfrente del cabaré quería ir... (86)

Podemos considerar el relato en función del concepto de crono topos, tal como lo define Mikhail Bakhtine, en que el momento de la narración se ve determinado por el espacio de la narración. Tiempo y espacio funcionan como dos entidades indisociables de tal manera que, pues, si no hubiera ciudad, no habría cuento. Es ella la que dicta lo que ocurre y que inspira la reflexión al que escribe. A consecuencia, la escritura se ve a tal punto dependiente del espacio que en el instante en que el narrador deja el escenario, se acaba su relato. Pienso precisamente en la serie de textos titulados “Ella cantaba boleros”, en que la narración se corta súbitamente después de unas descripciones interminables, sin puntuación. Se deja al lector pendiente en el momento, mientras que los personajes/narradores abandonan el espacio desde el cual contaban:

Tengo que trabajar, tengo que dormir, y ella no dijo nada, nada más que dijo, Está bien, y se bajó del carro, mejor dicho, inició la operación de salir del carro y media hora más tarde, saliendo yo de un pestañazo, oi

que me dijo, ya en la acera, poniendo el otro pie en la acera (al agacharse amenazadoramente sobre el carrito a recoger su paquete con zapatos, se le cayó uno de los zapatos y no eran zapatos de mujer, sino unos zapatos viejos de muchacho, al recogerlos de nuevo) me dijo, Tú sabes, yo tengo un hijo, no como excusa, ni como una explicación, sino como información simplemente, me dijo, Tú sabes, El bobo, tú sabes, pero lo quiero más, me dijo y se fue. (80)

Y en otro momento:

Siempre que se mantenga en pie, pensé yo y me dije pura mierda sonora y acababa de pensar esa palabra, estaba pensando en esta palabra precisamente cuando salió La Estrella de la cocina y dijo, Mierda Beny Moré y venía con otro trago en la mano, bebiendo y llegó hasta donde estaba yo y como todo el mundo estaba oyendo la música, hablando, conversando y Rine estaba en el balcón matándose, haciendo esa escaramuza del amor que se llama el mate en La Habana, ella se sentó en el piso y se recostó al sofá y bebiendo se fue rodando por el suelo y luego se hizo plana con el vaso vacío en la mano y se metió hacia un lado del sofá que no era moderno sino un mueble cubano, de esos antiguos, de pajilla y madera y pajilla y se metió completamente debajo y se quedó dormida y yo oía los ronquidos ahí debajo de mí como si fueran los suspiros de un cachalote y Bustrófedon que no vio ni veía a La Estrella me dijo, Nadar mi socio ¿estás inflando un globo? Queriéndome decir (yo lo conozco bien) que me estaba peando y me acordé de Dalí que dijo que los pedos son el suspiro del cuerpo y casi me reí porque se me ocurrió que el suspiro es el pedo del alma y La Estrella seguía roncando sin importarle nada de nada, y el fracaso aquel parecía solamente el mío y me levanté y fui a la cocina a tomar un trago que me bebí allá en silencio me llegué hasta la puerta y me fui. (139)

Y en cada ocasión, el cuento pasa repentinamente a otro capítulo, el de una mujer que está de cita con su psicólogo –ni los personajes ni la trama no tienen nada que ver con “Ella cantaba boleros”. En fin, el espacio es aquí primordial a lo que se cuenta, es el que dicta la narración a medida que los que cuentan recorren el laberinto de La Habana.

Por cierto, la Revolución dirigida por Fidel Castro vino romper con todo lo que era Cuba hasta ese momento. El gobierno cayó de una dictadura militar al socialismo, sustitución ideológica tan radical que impuso la fragmentación de la población cubana. En consecuencia, se produjo una fragmentación de la historia,

de su transcurso regular y rutinario, pero también del cómo se contaba –ya vimos que el nuevo gobierno revolucionario se dio la tarea de realizar una serie de documentales que volvieron al pasado y a lo que era la cultura cubana hasta ese momento. Y también se dio la fragmentación de la ciudad de La Habana: calles y parques cambiaron de nombre, edificios cambiaron de función, la manera en que se manejaban los recursos de la ciudad –transporte, trabajo, alimentación, educación, uniones diversas de la población ahora revolucionaria –cambiaron del todo. Pues, vivir según una nueva ideología impuso nuevas metas, nuevos paradigmas, en fin, una nueva forma de vivir. De la misma manera, Cabrera Infante da continuación a esa fragmentación al hacer de *TTT* un texto fragmentado en su estructura narrativa y en el lenguaje que emplea. Ese lenguaje fragmentado impone nuevos significados: produce neologismos que llegan a nombrar nuevamente los objetos, a las personas, los conceptos, los eventos... dándoles un toque de sarcasmo, de ironía, volviéndoles en parodia, en caricatura y eso, a conveniencia del autor. Cabrera Infante aprovecha ahí de la oportunidad de cuestionar, si no es de poner al ridículo, toda representación de poder: personajes políticos, ideologías, la expresión de un sentimiento nacionalista o patriótico, la academia o el canon literario, o bien, la autoridad del mismo lenguaje.

Ese nuevo lenguaje resulta ser el único que puede *decir* esta ciudad que se está [des]componiendo, que está cambiando. Dice Stephanie Merrim:

El lenguaje, pues, es incapaz de traducir la realidad. Con esto a la vista, el juego de palabras aparece como un lenguaje alternativo o como una solución al problema, un antilenguaje creado frente a la traición del lenguaje convencional. (1985a, 138)

Los personajes asisten, impasibles, al espectáculo de la ciudad que cambia casi delante de sus ojos:

–Es curioso –dijo Cué– cómo cambia el mundo de eje.

– ¿Por qué?

–Hace tiempo que éste era el centro de La Habana nocturna y diurna. El anfiteatro, esta parte del Malecón, los parques de la Fuerza al Prado, la avenida de las misiones.

–Era como si La Habana se acercara otra vez a los tiempos de Cecilia Valdés.

–No, no es eso. Era que éste era el centro, sin más explicaciones. Después lo fue el Prado, como antes debió serlo la Plaza de la Catedral o la Plaza Vieja o el Ayuntamiento. Con los años subió hasta Galiano y San Rafael y Neptuno y ahora está ya en la Rampa. Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante que, cosa curiosa, se desplaza, como la ciudad como el sol, de este a oeste.

–Batista trata de que cruce la bahía. (331-2)

En otro momento, cuenta uno de los tristes tigres, paseando por una multitud de Habanas superpuestas; la vieja, la nueva, la transformada y la idea que queda de ella: “Dejé la calle metafórica, crucé la calle de la realidad y pensé en la calle del recuerdo” (117), dándose cuenta que aún hecho todo ese recorrido, no llegará a nada y que faltará caminar aún más y cruzar aún más calles. Sin embargo, los estudios de Certeau muestran cómo el mero hecho de caminar por la ciudad resulta en una re-apropiación del espacio por parte del que camina:

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. [...] C'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue); c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue)... (1990, 148).

Los personajes de *TTT* dan vida al espacio de la ciudad y toman posesión del espacio para luego realizarlo en palabras, eso de manera propia.

Si pensamos en los términos de Rama, se puede afirmar que ya que la ciudad letrada de La Habana, y lo que ha mantenido su orden ideológico hasta ese

momento, está quebrada, los personajes de *TTT* no tienen más remedio que refugiarse en la ciudad real y más precisamente, en la noche y en la cultura popular:

Mientras que la *ciudad letrada* actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema, la *ciudad real* trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega de los encadenamientos lógicos-gramaticales. [...] Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para estos espíritus afines capaces de leer como significaciones lo que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a la lectura, reconstruir el orden (37-8).

Como veremos más adelante, los personajes de *TTT*, y sobre todo el de Bustrófedon, se divierten en estropear la materialidad del lenguaje, las palabras y las reglas sintácticas y gramaticales que las coordinan, para derivarlos de sus significados comunes. A partir de los pedazos que les quedan, crean otras palabras con otros sentidos que dan acceso a su propia realidad. La estructura conocida desde siempre de La Habana, tanto la que existe en lo concreto como en lo imaginario, ha caído. Es necesario, entonces *construir* otra palabra para expresar esa nueva ciudad, esa nueva realidad que, desde la Revolución de 1959, hace de los isleños revolucionarios socialistas.

Fragmentos

Como ya vimos, en la Cuba de 1958, estamos en un momento de fragmentación, de fragmentación política, ideológica y social. La trama de *TTT* representa, pues, *es* esa fragmentación. No sigue la forma convencional que proporciona al lector una narración lineal compuesta de una serie de hechos. Es

una intercalación de varios cuentos, narrados por varias personas que a menudo no están en nada relacionadas. Pensamos en los recortes de las visitas de una mujer desconocida con su psiquiatra puestos en medio de conversaciones entre tres amigos, los llamados tres tristes tigres; y las siete versiones diferentes de la muerte de Trostky, escritas por Cabrera Infante imitando, o mejor, caricaturando, el estilo de siete autores cubanos importantes (José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Nicolás Guillén, Lidia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier); también las traducciones, y sus correcciones, del cuento del viaje de un par de turistas.... Son elementos que a la vez se bastan a sí mismos, pero que, en forma, funcionan juntos con el corazón del texto (“Bachata”).

Y eso es lo que es clave en esa amalgama de cuentos distintos, es decir, su forma y no su contenido. Son el reflejo, cierto, de esa estabilidad quebradiza en la que se encuentra Cuba, pero también ponen al primer plano la cuestión del discurso mismo, el que en ese momento se intenta construir. Como ya dijimos, constan de insertados que en sí no divulgan más información al lector sobre los personajes y la supuesta trama de la novela. Al contrario, son muy confusos: los narradores quedan anónimos, también sus interlocutores y el espacio desde el que cuentan. Y, en realidad, el texto omite esa información porque lo importante es la forma, en fin, que prevalece sobre lo que dicta. Ésta informa al lector sobre el personaje que habla; por ejemplo, sabemos que Magalena Cruz se encuentra en una situación muy informal que no es la de la aristocracia y que es aún jovencita, eso sin que el texto lo enunciara explícitamente. Los errores gramaticales, de sintaxis y de ortografía que comete lo indican. De tal manera, puede ser que el

lector no sepa quién habla, ni siquiera de qué habla, pero sí sabe que ese registro es el de lo popular, de la calle, y no de lo refinado o de lo erudito. Pues, y es lo que constatamos, el cuento que se lee aquí no es el de los historiadores convencionales.

Lo popular y lo culto. Discursos confusos

El capítulo “Los Debutantes” ilustra bien, pues necesariamente, este fenómeno. Al contrario de lo que sugiere el título, uno se da cuenta de que los distintos relatos presentan sólo vagamente a los protagonistas, y más bien exponen los distintos tipos discursivos de la novela, los que se dedican a la desconstrucción del lenguaje. El chismorreo de *Magdalena Crús* (40-1) pone en escena el registro oral que es característico de la cultura popular, es decir, de la ciudad real. En sí, el lenguaje oral trasladado a la escritura pone el énfasis, de nuevo, sobre la forma más que sobre lo que se dice (Merrim, 1980).

...y entonse ella que me dise, tú, me dise así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, tú te puededil-aonde-te-de-la-gana, que yo no te voy paral ni ponel freno: por finés que yo no soy tu madre, me oíte, me dice poniéndose su manito así al revés sobre la bamba negra que tiene y gritándome en el mismo oído que por poco que me rompe el témpano, y dígole lo que pasa señora (sí sí de señoreo y to, que yo sé cuándo botarme de fisna). (40)

Luego, ya que el lector está ubicado en lo popular, la narración va más allá en la medida en que lo confronta con lo culto, o lo oficial, por medio de una conversación telefónica entre los personajes Beba y Livia. Las dos vecinas se ponen al tanto de los últimos chismes del barrio, los de las estrellas de cine y, pues, los del presidente del país:

...bueno yo no sé ríalmente, pero él conoció al Yéneral por allá por lo rejudome y junto entraron al ejérsito y junto asendieron y eso [...] fue y le dijo a Fulgen quel hasía falta en el estadomayor y que sus conocimientos de táctica y de no sé cuántas cosas más y allí lo dejaron quietesito. (51)

Hablan del presidente así, en medio de cuentos y chismes de amigos, de las divas del cine como si fuera cualquier otro asunto de interés y divertimento. También, al darle un apodo que les es propio, recuperan a la figura del poder, digo, al jefe de una dictadura militar totalitaria, y lo integran a su vida cotidiana, a su realidad que es la de la cultura popular. Lo reducen a cualquier asunto de anécdota y lo transforman en lo que les conviene, a “Fulgen”, en algo que les es familiar.

Poniéndolo todo junto, ya que sabemos que el corazón de la novela cuenta los últimos días antes del triunfo de la Revolución, que los elementos formales de estos dos insertados confirman que lo que se oye es la voz de la cultura popular y que los asuntos políticos encuentran su lugar en boca de dos chismosas, se puede constatar que es una nueva historia que se cuenta aquí: no es la que viene del punto de vista de los historiadores convencionales, sino que es la de la calle, de la noche, el momento en que se toma un roncito y se baila un chachachá. Estos no son los mismos cuentos.

En fin, y es la conclusión a la que llegaremos al proceder al análisis de la obra, la fragmentación del discurso y del lenguaje en *TTT*, reflejo de la fragmentación de la ciudad y del poder político, lleva a lo que Merrim llama la traición del discurso (1980, 101). Es decir que, por su forma, la narración se enreda en sí misma, llega a una confusión y consecuentemente, enreda a lo que se trata de decir. El primer relato de “Los debutantes” es el de Laura que trata de narrar-sin-narrar “lo que pasó debajo del camión” (27) y muestra el nudo en el

que se revuelve su discurso entre lo que se dice y lo que no se dice, que lleva a todos, tanto el lector como el mismo personaje, a la confusión entre lo que es y lo que no es:

Al final de la semana todo el mundo lo sabía ya y ya la gente no nos llamaban ni nos preguntaban nada y entonces Aurelita y yo nos pusimos a inventar cosas. Cada vez contábamos el cuento con más detalles y hasta por poco decimos lo que hacíamos, aunque Aurelita y yo siempre nos parábamos a tiempo y lo único que nunca contábamos fue que ella y yo hacíamos cositas mientras mirábamos. [...] Cada vez inventábamos nuevas cosas y cuando me hacían jurar por mi madre yo podía besarme todos los dedos y jurar por mi madre santa y todo, porque yo no sabía ya qué cosa era verdad y qué cosa era mentira. (28)

Vemos con este extracto cómo el personaje manipula el discurso para esconder la verdad y atraer el interés de su interlocutor hacia otros asuntos, es decir, lo que hacía la pareja y no lo que hacía ella misma. Cabrera Infante incluye este relato al principio de la novela para llevar el lector a dudar del discurso y del que lo construye; no de este en particular, como no tiene mucha importancia más allá de lo anecdótico, pero de todo tipo de discurso. Como explica Certeau en sus estudios sobre la historiografía:

Ce qui fait problème et remue subrepticement toute une organisation sémantique, c'est le soupçon qui pèse sur le locuteur de ce langage et donc sur le statut du discours en entier. (1975, 312-313)

Cabrera Infante insiste en que el lector vea la construcción del discurso para constatar los resultados que da en el significado. Lo importante ya no es lo que se quiere saber, es decir, lo que pasó debajo del camión, sino lucir, atraer, captar y retener la atención, y eso por medio de la forma. La escena proviene de un barrio popular y cuenta los chismes que ahí circulan para mostrar, inocentemente, cómo se puede contar una historia, cómo se puede inventar una historia, según los intereses del que cuenta, aquí, los de un par de niñas. Lo importante es el cómo se

cuenta. *TTT* pone el énfasis sobre la forma y muestra cómo al manipularla pueden resultar varias interpretaciones posibles de lo que se dice, del discurso. En fin, uno no se puede equivocar al afirmar que ese es el propósito de “Lo que pasó debajo el camión”, como el cuento no tiene ninguna relación con las otras partes de la novela.

Se inserta entonces en el texto una multiplicidad de voces, de posibilidades, que nos lleva a dudar constantemente del discurso mismo. Ya en el aviso al lector, se duda de todo lo dicho en el manuscrito que estamos por leer cuando el mismo autor indica que “esto es lo que quería decir –y creo que lo dije” (8). Cabrera Infante avisa así al lector que su texto no es absoluto, que la historia que cuenta se le puede haber escapado a él mismo, por la forma, por el lenguaje y por la interpretación del lector. De tal manera que tanto Cabrera Infante como Magalena Crús, Beba y Livia, Laura y los demás personajes de *TTT*, escriben una historia de Cuba, todos según la trayectoria que han recorrido hasta ese momento. Y, como explica Certeau, es así como se debe recibir el texto, como otras narraciones de la misma historia, que serán siempre *otras*, producidas a base de varias vidas:

Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée de fragments de trajectoires et en altérations d’espaces: par rapport aux représentations, elle reste quotidiennement, indéfiniment, autre. (1990, 141-2)

En fin, ya de entrada, este primer capítulo, en toda su confusión, pone las bases del escenario de la novela, es decir, del espacio de la cultura popular y del momento de la actualidad. Y luego, establece su propósito que es el de contar los eventos que ocurrieron durante los pocos días anteriores a la Revolución cubana

desde el espacio de la cultura popular, pero, como veremos a continuación, para el placer de la cultura ilustrada. Estas secciones, aunque parezcan fortuitas y aleatorias con relación al corazón de la obra, sí dialogan entre sí por medio de su forma y por su propósito, eso en un nivel, digamos, meta-novelístico, meta-literario. Reiteran el trabalenguas que enreda esa realidad que no se puede captar por el lenguaje convencional, poniendo bajo cuestión la autoridad misma del discurso histórico que ya ha contado a su manera los mismos hechos, para establecerse a su vez como otro relato en toda su legitimidad.

Actualidad

Como muestra el análisis de Ardis L. Nelson, otro elemento esencial a la novela es su estética cinematográfica que, en “los Debutantes”, está representada por el cuento de Silvestre y su hermano (45-9). Los préstamos que hace el texto, aquí literario, al cine le otorga un carácter visual, una sensación de movimiento y una presencia en la actualidad del lector de manera que su lectura sea en vivo, en el mismo momento de la narración del acción. El relato de Silvestre se desarrolla en una forma que se asemeja a la de un guión de película: las frases son simples y cortas, abundan las subordinadas y el uso del polisíndeton y del asíndeton, más los verbos conjugados en presente que indican la secuencia continúa de la acción, hasta llevarla a su clímax:

Salimos envueltos en el aroma de las fritas y los perros calientes y los panes con bistecques que hay casi en la esquina, en un puesto de *ad hoc dog*. No hemos comido, no vamos a comer. [...] Cruzamos con pocos pasos tres calles –un pedazo de Prado, Neptuno y San Miguel– en esta ajetreada, ruidosa, oliente, coloreada, espesa encrucijada donde un día el futuro se ha de pasear la Engañadora, caminando con la armonía de un chachachá. Llegamos a una de las etapas del camino, El Rialto. [...] De

pronto, todo es confusión. La gente corre, alguien me empuja por un hombro, una mujer chillaba y se esconde tras una máquina y mi hermano me hala me hala me hala como un sueño persistente por la mano, por el brazo, por la camisa y grita: ‘¡Silvestre que te matan!’ [...]. (47-8)

... y la escena se cierra súbitamente con una sola frase que remedia a todo: “seguimos para el cine”. Hay palabras que hacen que el ritmo y el tiempo de la narración choquen con su propia realidad, es decir, con la de un recuerdo: “...y me siento impulsado hacia un lugar que *luego sabré* que es una fonda de chinos... veo un hombre gordo y viejo y mulato (*no sé cómo sé ya que es mulato*)” (48, énfasis mío). La escritura funciona como una cámara que pasa de lo lento a lo rápido, siguiendo la acción minuciosamente, imponiendo el ritmo en vivo.

En esa actualidad que se reproduce con cada lectura, el texto recobra un carácter gestual y una calidad visual. Se puede afirmar que el trabajo de Cabrera Infante no basta con lo literario, tampoco con lo cinematográfico, el cual representa un lenguaje que por su instantaneidad limite la interpretación. Al contrario, el lenguaje que construye *TTT* va hacia una apertura, hacia un infinito fuera de las limitaciones formales del lenguaje visual. Introduce las técnicas cinematográficas –el montaje, la cámara lenta o rápida, el ángulo de la cámara, el *fade in fade out*–, las adapta a lo literario y logra crear una ruptura con la estructura convencional novelística, así dando a la obra su carácter fragmentado, su inmediatez, su fluidez. También logra representar la ciudad real, esa nueva ciudad cambiante.

Arsenio Cué y Silvestre, dos de los tristes tigres, atraviesan La Habana en carro durante todo el cuarto capítulo, “La casa de los espejos”, subiendo y bajando las calles, comentando la gente que encuentran en su camino,

acordándose de los momentos pasados. La ciudad que nos presenta toma vida, toma forma, a través de su discurso, de su narración y viceversa. Como están en movimiento constante, describen una ciudad que se mueve delante de ellos a través del parabrisas. De tal manera que el ritmo del relato, el uso del polisíndeton, la sobreabundancia de subordinadas, las frases interminables, da muestras de ese movimiento en vivo al que asiste el lector, a medida que va contando el narrador.

En sí, la narración mantiene una interacción directa y constante con el lector; se impone así en su realidad, y al toque recobra un valor realista, actual y activo, que fuera escrito hoy o hace 40 años: "...a que ustedes no saben a quién veo en la puerta" (87). Luego, le hace guiños al lector, haciéndole su cómplice en el mismo texto que se está leyendo/escribiendo: "...en realidad de verdad somos las ovejas de Polifemo. (Lindo ¿verdad? Pero había que oírlo)" (93) y otra vez, "...es de la carne de Livia y de la carne de Laura y de mi carne que quiero hablar ahora" (164). En otros momentos, el lector sigue a los personajes de la novela, a través del lenguaje, en el camino que recorren en La Habana: "viajar con Cué es hablar, pensar, asociar como Cué y ahora que él está callado aprovecho para mirar y viendo el mar, mirando cómo el ferry de Miami avanza..." (323-4). En fin, el mero hecho que esté escrito en presente es muestra que el texto formalmente quiere mantener un carácter actual, que se quiere insertar en la actualidad del lector. En consecuencia, el mensaje que transmite también queda de actualidad, es decir, su preocupación, su intención y su 'comentario'. Y eso, dentro del contexto de la polémica cubana que se ha mantenido estable,

paradójicamente, en una ‘crisis’ que dura desde 1959. En fin, el texto logra sobrevivir a su propia realidad.

Arsenio Cué es un actor de cine que tiene como tema favorito nada más y nada menos que la ciudad, la que, según su opinión:

[...] no fue creada por el hombre, sino todo lo contrario y comunicando esa suerte de nostalgia arqueológica con que habla de los edificios como si fueran seres humanos, donde las casas se construyen con una gran esperanza, en la novedad, una Navidad y luego crecen con la gente que las habita y decaen y finalmente son olvidadas o derruidas o se caen de viejas y en su lugar se levanta otro edificio que recomienza el ciclo. (332)

La relación ciudad y ciudadano funciona de manera intrínseca, dialógica: el uno cambia porque el otro ha cambiado. Cue resume, en este párrafo, la experiencia de la caída de Batista y del nuevo gobierno que toma su lugar, una Navidad, entre los edificios, en la ciudad. El hombre ha cambiado, entonces la ciudad también cambia. Durante su rodeo a través del capítulo “Bachata”, al lado de Cué en el asiento del pasajero, Silvestre constata, decepcionado, que lo que imaginaba perdurable en todo este derrumbe, ya no lo es:

- ¿Y qué? –me dijo–. Es una loca.
- Sí, ya lo sé, pero asombra que esté ahí, que siga ahí como hace diez años.
- Va a seguir ahí todavía un buen rato. [...]
- No es ella –dije.
- ¿Qué?
- Que no es ella. Es otra.
- Me miró como diciendo, ¿Tú estás seguro?
- Sí, sí. Es otra mujer. Aquella era mulata, pero parecía china.
- Ésta también es mulata.
- Sí, pero más negra. No es aquella.
- Si tú lo dices. (329-330)

Estos locos, anónimos, ¿no hacen parte de los parques, de las aceras, de cada rincón de la ciudad? En un primer momento, Silvestre cree que ve la misma loca que siempre y parece darle algún reconforte acordársela. De repente, le

asombra que no sea ella, tanto como le asombraba que hubiera sido la misma durante estos diez años. Sin embargo, la descripción que da de ella podría ser la de cualquier mujer: mulata, china, negra... anónima. Es la idea de permanencia que lo estorba, de la trampa del reconforte de una continuidad y de una estabilidad en tanta decadencia, reconforte que resulta ser ilusorio.

Entonces, tenemos ya en el capítulo "Los Debutantes" la introducción formal (o informal, como quieran) del espacio de la cultura popular, luego a su confrontación con lo que pertenece a la cultura oficial y nos ubicamos en un tiempo que es constante en el presente, digo, en un pasado que se obstina en ser del presente.

Ahora, no solamente la novela como entidad está fragmentada, sino que el desarrollo de la narración está también trabado en el sentido que no permite una lectura lineal y coherente. Se interrumpen constantemente las voces de varios personajes, sin que se anuncie quién habla cuándo. El autor acentúa así la fluidez del texto, su carácter oral, rítmico y musical, llevándolo aún más al ámbito de las esferas populares, donde se capta el pulso de la ciudad. Tal como advirtió Cabrera Infante al principio del texto, "[...] la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo".

Las voces de la historia de Cuba

Un fotógrafo, Codác, tercer triste tigre, escribe con los ojos, no con palabras y gramática. Lo particular de su medio, lo estático de la fotografía, se transmite por la narración en tiempo pasado, mostrando algo acabado, pero usando adverbios circunstanciales que indican el momento presente. Sus

monólogos constan de frases interminables, enlazando momento tras momento, imagen tras imagen, sin perder aliento. Es el narrador de una serie de relatos titulados “Ella cantaba boleros” que dan vuelta sobre el personaje de La Estrella, una mujer de cabaret, *enorme*, que es objeto de fascinación de Codác. Las constantes referencias al *Moby Dick* de Herman Melville hacen imposible reconocer la relación intrínseca entre el personaje de la Estrella y la famosa ballena blanca, tal lo comenta Codác: “[...] y juro por John Huston que así miró Mobydita a Gregory Ahab. ¿La habría arponeado?” (136). La búsqueda del capitán Ahab, esa ballena inalcanzable, que a su vez representa, dentro del contexto literario estadounidense, a ese país, otro monstruo, indefinible, en transformación. Por otra parte, la caza de la ballena se motiva por venganza de haberlo dejado inválido (le arrancó una pierna): en esas circunstancias, es la ballena/el país que impone la transformación. Con esto en mente y volviendo a *TTT*, no se puede negar la analogía entre la figura de La Estrella y la isla de Cuba. Esa Cuba que se busca, que se desliza en varias formas, que no se deja agarrar:

[...] un pez fosforescente que era largo y *se parecía a Cuba* y después se achicaba y era Irenita y se volvía prieto, negruzco y era Magalena y cuando lo cogí, que picó, comenzó a crecer y a crecer y se hizo tan grande como el bote y se quedó boyado, bocarriba, jadeando, haciendo ruido con la boca de hígado, ronroneando, rugiendo y después hacía otros ruidos, como los que hace un tragante tupido, y se quedó quieto [...]. (176)

A pesar suyo, La Estrella representa, en el imaginario de Codác, a ese monstruo desvaído (314-316), que no cesa de cambiar de forma, que no se deja fijar en un ser inteligible y que nos impone una transformación. En fin, se está cazando Cuba, tal como el Capitán Ahab cazaba la ballena blanca: “[...] bajé a

buscar por todos los mares de la noche a esa sirena que encarnó en un manatí, en Godzilla que canta en la ducha oceánica, a mi Nat King Kong” (135).

Y sí existe, vive Cuba en *TTT*. Sin embargo, no la Cuba que descubrió Colón (100) sino otra, que inventa uno de los tigres. Una Cuba que cambió de nombre, que engañó y que pide bajito: “aprende a perdonarme” (124). Y existe también Miami, un “tipo medio bizco, anfibio de mierda, de cadena al cuello y pulso de identidad en la muñeca, [...] el Muchacho Confundido de Vivian” (131). Pero, perdón, no se puede sencillamente leer “...y vi a Cuba, entera, como está...” (300) o “...Cuba tú eres el centro de mi caos” y no pensar en la isla, en la problemática, en esa crisis eterna. Pues, eso ni debería mencionarlo. Sin embargo, es otra Cuba. No es la triunfadora de Fidel Castro, tampoco la perdida por los exiliados, sino *otra*. Sencillamente, otra.

Estos relatos narrados por los tres tristes tigres, más todos los demás que giran en su alrededor (tantos los relatos que los personajes), constituyen esa multiplicidad de discursos, una multiplicidad de voces que se deslizan de esa ciudad, de esa realidad que se les escapa. Constan de una multiplicidad de puntos de vista, de maneras de contar-interpretar-recibir los mismos hechos: todo el capítulo “La Muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes” lo comprueba. Son textos que no están relacionados con el contenido del resto de la novela. “La Muerte de Trotsky” consta de siete entradas escritas por Cabrera Infante, pero firmadas por autores cubanos de importancia mayor tales como José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Nicolás Guillén, Lidia Cabrera, Lino Novás y Alejo Carpentier. Todos tienen el objetivo

de contar, obviamente, las circunstancias de la muerte de Trotsky, y cierto, cada uno lo hace de manera muy distinta y eso, de acuerdo al estilo que se conoce de ellos. Formalmente, ese capítulo confirma la hipótesis que estipula que no existe una sola versión de la historia y que el cuento de los hechos históricos depende del interés de su autor. De tal manera que, de nuevo, lo que se cuenta ya no es tan importante como el cómo se cuenta.

Por otra parte, también *TTT* desacredita la autoridad, el 'copyright', que se reconoce normalmente a cualquier texto como perteneciente a un solo autor, a una verdad única. "ustedes saben que yo fui quien descubrió a Cuba, no Cristóbal Colón" (100). En el contexto de *TTT*, según la lógica y los principios que hemos desarrollado hasta ahora, Colón no tiene el único poder de haber descubierto a Cuba, sino que Cuba se descubre por miles todos los días. Colón no tiene la autoridad sobre el relato de la historia de Cuba, que el mismo Cabrera Infante también está escribiendo en ese momento. Igual a Bustrófedon que se divierte cambiando el cuento de *Alicia en el País de las Maravillas*, un clásico establecido, reconocido y universal de la literatura, "con su ritmo tropical" (231). Y de nuevo, cuando Silvestre asiste al espectáculo de *La Estrella* y, pasmado al verla cantar, constata: "Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: Noche de ronda está naciendo esta noche" (77). Precisamente, estos tres personajes, y su autor, sustraen el derecho de autoridad sobre cualquier creación. La creación, la historia, Cuba, pertenecen a todos los cuantos que la tocan, que la viven, que la recorren.

En fin, en el mismo momento en que se anula el poder del autor, inevitablemente se pone bajo cuestión la validez del discurso, sus intenciones y sus motivaciones. La figura de Bustrófedon ira más allá al poner en tela de juicio el mismo lenguaje y las reglas gramaticales que lo ordena en base de las mismas acusaciones, es decir, su autoridad supuestamente indiscutible, su legitimidad intrínseca, sus posibilidades preestablecidas.

Ridículo y destrucción

En otro momento, aún por medio de estrategias formales, se reduce al ridículo la figura misma del poder, precisamente, en este caso, la que representa el jefe de trabajo. Mientras va contando los sucesos de un encuentro con su superior, Silvestre afirma que su propia actitud es la de alguien que finge el respeto. Ocurre una distinción, dentro del lenguaje, entre lo que se piensa y lo que se dice, entre lo que se siente y lo que se muestra, contradicciones evidentes de las cuales el lector es testigo. La escena es la en que un empleado viene a entrevistarse con su jefe para que le suba el sueldo. Describiendo al jefe, se muestra lo que es particular a su persona y a su posición de poder, en relación a la de Silvestre que es de subordinación. El poder del jefe se manifiesta por lo innecesario, por el adorno y por fórmulas vacías de etiqueta: "...tomó con calma una pluma inútil de un tintero innecesario, porque tintero y pluma, negros, eran como el grabado, la perla, el estuche de tabacos, el portacartas y el cortapapeles, otro adorno". Además, se destrona al jefe de su posición prestigiosa del poder a la de un hombre cualquiera, bestial, al hacer referencia a sus intestinos: "no oía más

que [...] el viento fenomenal que creaba en sus tripas de la tarde de los gases de la digestión” (59).

Y de nuevo, estamos trabados entre las formalidades del lenguaje y la realidad. En el momento en el que el jefe le pregunta al empleado la razón de su visita, este piensa, eso para el beneficio del lector: “-Diga, diga. Era como si dijera, No diga nada, pero sabía colocar aquellas dos palabras o aquella palabra repetida con tal sabiduría, que me rendí” (58). Y a la inversa, al enunciar sus demandas, el empleado confiesa: “hablé con la construcción gramatical exacta para producir en el castellano la idea de respeto y jerarquía y necesaria distancia. Todo lo que predispone a la caridad, pública y privada” (59). La relación jefe y empleado, según la narración, existe meramente por el lenguaje. De hombre a hombre, el personaje no cree en el poder, en el respeto que se debe tener, la narración de golpe anula, al mencionarlas, el poder de jerarquía y hace el ridículo de las formalidades que hacen del jefe un jefe, para mostrarlo tal como lo es, es decir, un hombre cualquiera. Se enfoca entonces en el discurso para mostrar que todo poder jerárquico es cuestión de creación discursivo sin fondo.

A final de cuentas, se desacredita a cualquier figura de poder, sutil referencia que hace el autor, de nuevo, al cuento de *Alicia en el País de las Maravillas*:

– ¿Tú sabes lo que te pasa? [...] – ¿Qué cosa? – Que estás cansado de crecer y decrecer y de subir y bajar y correr y de que dondequiera, por todas partes anden esos conejos dando órdenes. [...] Los conejos que hablan y miran el reloj y organizan y mandan en todo. (384)

Por otra parte, se toca, ahora sin discreciones, el asunto que concierne directamente a Cuba y a la Revolución. El sentimiento de desilusión es obvio en

que el narrador constata que el nuevo líder no es nada mejor que el anterior. La alusión a Fidel Castro es evidente: “uno entra en [la vida] con la prepotencia de la joven inmaculada concepción de la vida pura, sana y al poco tiempo comprueba que es también otro enfermo” (333).

Y por fin, pierden legitimidad los discursos religiosos, políticos, hasta artísticos, todos de golpe, por ser eso mismo, es decir, meros discursos. Pasando por La Habana con dos muchachas, los hombres hacen bromas que las mujeres, por lastima, no entienden ni pie ni cabeza. Decepcionado que sus intentos no han provocado la risa esperada, constata Cué: “así, en la incomprensión, empezaron el cristianismo, el comunismo y hasta el cubismo” (419).

En otro momento, obviamente perturbado por la muerte de su amigo, Codác, insatisfecho de la explicación dada por el médico, lo acusa, en primera, de haber asesinado a Bustrófedon y luego rechaza por completo su diagnóstico, otro discurso cualquiera, hecho legítimo por el reconocimiento del poder de la institución científica: “porque los médicos son los únicos pedantes elefantinos, los solos mamuts de la pedancia que quedan vivos una vez que se extinguieron en el MíoCideno Jaimes Joiyce y Eesra Pounk y Adolfo Solazar” (245). Y con el médico, también vienen abajo los nobles de la gran cultura.

Pues, sí, otra institución que sufre el ridículo en *TTT* es la del canon literario, digamos, esa institución indefinida que es *la* cultura, lo que dicta lo que son las obras clásicas, que hace la distinción entre las cultas y las populacheras. Además de secciones enteras que hacen la parodia de proverbios y citas reconocidas universalmente y de sus autores, también premiados

internacionalmente, se desvalora completamente a la cultura en general... “y me callé y me caí y me cagué en la cultura que siempre viene a interrumpir con su metafísica la felicidad” (241) y se desmitifica el prestigio que le otorga la academia al escritor y a la literatura: “que la literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene mayor importancia y que ser escritor es lo mismo que ser vendedor de periódicos” (285). Por una parte, las parodias llevan al ridículo lo que se considera de prestigio y por otra, se afirma claramente el desdén de la cultura como institución.

En fin, hasta ahora, hemos visto que ninguna instancia del poder oficial, que sean personajes políticos, discursos ideológicos o instituciones que siempre han sido dadas por sentadas, sobrevive a la narración, siendo una por una parodiada o abiertamente rechazada.

Bustrófedon

Ahora, un personaje, ausente en la trama de la novela, pero presente en el recuerdo de los demás, lleva el fenómeno de la fragmentación al colmo. No es nada nuevo afirmar que toda nación –toda ideología– existe dentro de su lenguaje. Además, para retomar las palabras de Said, la misma función del lenguaje “is to preserve the status quo, and to make certain that things go smoothly, unchanged and unchallenged” (1994, 27). En *TTT*, Cabrera Infante introduce a Bustrófedon, uno de los personajes más fascinantes de la novela, que se divierte en desintegrar el lenguaje, empezando por el pilar de toda lengua, el diccionario: “lo único que lamentaba era que el diccionario, los diccionarios todos

admitieran tan pocas palabras” (237-8). La ironía se encuentra en que la función misma del diccionario es de ser el referente de todas las palabras posibles de una lengua. Lo que, en realidad, lamenta Bustrófedon es la autoridad del diccionario y su propósito exhaustivo que impone limitaciones semánticas al lenguaje en base de su materialidad. Para, entonces, remediarlo, propone su propio “Diccionario de Palabras A-fines y ideas Sin-fines” (236), así abriendo brecha en el lenguaje, en el sistema de la lengua y logra que “una de sus palabras [valga] por mil imágenes” (241). Cito aquí solo unos ejemplos del texto, cuestión de divertirnos: “...y el músicastro (de apellido Castro, por cierto)” (294); “...diciendo que los ucranianos tenían la cabeza en forma de U y su verdadero nombre era ucranianos o llegar y decir que venía implacablemente vestido cuando quería decir que estaba elegante” (243); “...era tan enemigo del matrimonio (mártirmonio decía él)” (237); “...finalmente supo que tenía una lesión (él, el pobre, hubiera dicho una lección)” (244).

Más interesante aún, como explica Codác, la razón por la cual Bustrófedon así “destruía todos los días el español” (243) era que padecía de una lesión en el cerebro, es decir, el centro de la razón del cuerpo. El lector asiste a la operación, pues a la lobotomía que sufre Bustrófedon, y más importante aún, a sus consecuencias sobre su habla; dice Bustrófedon, dirigiéndose directamente al lector, aún en la mesa de operación:

Yo, este anónimo escriba de jeroglíficos actuales, podría decirles más, decirles por ejemplo una última cosa ni derecho tengo ya) El a abrió lo él :nombre su en a pronunciar su nombre) y Lo miró y Lo cerró y no vio él ,nunca pero ,nuca supo nunca porque – nada pero que tenía sobre la mesa de operaciones, finalmente, *final punto* coser de máquina la y paraguas el. (298)

Asistimos cómo, al extraer el hueso, el nudo o, pues lo que causó la lesión, Bustrófedon, pierde el poder del habla, digo, el médico le quita el poder del habla. Pues, Bustrófedon es único, existe fuera de las normas y decide no conformarse. Es esa lesión que le “obstruía” el juicio y que “le hacía decir esas maravillas y jugar con las palabras y finalmente vivir nombrando todas las cosas por otro nombre como si estuviera, de veras, inventando un idioma nuevo” (244). Un idioma que convenga a su deformidad, a su realidad. La figura de Bustrófedon es una fragmentación, la cual el lenguaje convencional no puede decir.

Y se llega mucho más allá, aún, que la desconstrucción del discurso, luego del lenguaje, cuando Bustrófedon propone la desintegración de la palabra, es decir desnudar el significante de su significado. El narrador transmite al lector el pensamiento fundamental de Bustrófedon:

...proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo. (292)

Entonces, volvemos a Said: si la función del lenguaje es mantener cierto estatus quo nacional, la del intelectual es de, en primera, demostrar cómo el lenguaje cumple esa misma función, y luego imponerle su propia voz:

...the intellectual is obliged to use a national language not only for obvious reasons of convenience and familiarity but also because he or she hopes to impress on the language a particular sound, a special accent, and finally a perspective that is his or her own. (1994, 27)

Es lo que intenta Cabrera Infante a través del personaje de Bustrófedon. De manera que la institución misma de la lengua pierde su propia autoridad sobre lo que se dice y el cómo se dice. Cabrera Infante recupera el lenguaje, no meramente poética, sino políticamente.

¿Y qué es lo que decía?

Sin embargo, al destruir la materialidad del lenguaje común, se escapa el mensaje; se abre el significado a una posibilidad ilimitada, pero a la misma vez se confronta a una imposibilidad colectiva de cualquier significación en común. Así lo explica Merrim:

As a result of the failure of language to successfully translate reality or a given message, wordplay de-emphasizes the signifier, centering its discourse on the actual physical properties of the sign –its plastic and musical dimensions- and not [...] on the conveying of a message. (1980, 107)

Y luego:

If before, as in “Rompecabeza”, the nightworld and language held strong, here they are crumbling, with the infiltration of reality transforming wordplay into a pathetic avoidance of the truth. (1980, 113)

Elusión de la verdad, en consecuencia, elusión de la realidad. La forma trabada se autodestruye y el trabalenguas acaba en sí. Lo reconocen los mismos personajes que inventaron el juego: “Si sigues hablando así terminarás, Tú Juana, Yo Tarzán. Anti-lenguaje” (431). Ya el juego no es placentero y la figura de Bustrófedon no se vale de ningún homenaje: “– ¿Por qué no entierras a Bustrófedon? Comienza a apestar.” (441).

De tal manera, el trabalenguas, y es importante precizarlo, no intenta formular un contra-discurso, sino que pone bajo cuestión la autoridad, la construcción y los límites del discurso y del lenguaje:

... (ya sé que alguien va a decir que cómo es posible, *que si yo sé lo que digo*, que si no veo que un convertible es un carro abierto y todo se ve mejor: una persona o personas o muchedumbre *puedo decirles que yo he dicho solamente* que 'en un convertible no es fácil darse cuenta si es de día o de noche', ver más arriba, y que *todavía no he dicho* si la capota está baja o subida [...] *lo que quise decir y no dije* es que lo que los felices propietarios de convertibles comparten conmigo *sin que yo se los diga*, de manera que *lo digo solamente para aquellos* que nunca han paseado en un convertible por el Malecón, entre cinco y siete de la noche, el 11 de agosto de 1958 a cien o ciento veinte ... (*TTT*, 151, énfasis mío)

Y más adelante:

Lo cierto es, doctor, que yo no sé si me pasó a mí o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma. Aunque estoy segura que no lo inventé. Sin embargo, hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita. (489)

Ahora, puesto en el contexto de la Revolución cubana, a raíz de la cual se estableció una fuerte confrontación política entre los cubanos, -revolucionarios y contra-revolucionarios-, *TTT* se impone como tercera voz. Una voz que no lleva en sí ninguna propuesta, sino la de una reflexión sobre el discurso mismo y una apertura hacia la *posibilidad* de otros discursos. Como ya hemos constatado, el conflicto mismo define a cada campo dentro de una dinámica torcida de dependencia que les da su razón de ser, el uno luchando por sobrevivir y el otro en la esperanza que éste caiga. Cabrera Infante rechaza la Cuba tal como dictada por Fidel, rechaza la construida por la comunidad en los EEUU, además de la que resulta, por encima del todo, del mismo conflicto. Los estudios de Deleuze y Guattari sobre la literatura menor dan luz sobre la participación de Cabrera

Infante, y luego la de Zoé Valdés, en la creación de una nueva conciencia colectiva:

[...] et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. (31-32)

Alejado de ese conflicto efervescente, tanto política como emocionalmente, más allá de tener pie en otra tierra y fuera de la arena política, Cabrera Infante crea con *TTT* otro territorio ficticio que no proviene de un imperativo de resistencia o de un sentimiento de nostalgia. *TTT* rechaza esas representaciones y, sobre todo, destruye el lenguaje, la misma herramienta, que las realizó. De esta manera, el destierro voluntario del autor no se sitúa meramente en lo geográfico, luego en lo lingüístico, sino también en otro nivel, el de un imaginario colectivo. Así, por medio de la publicación de *TTT*, el autor pone en escena la posibilidad de otra realidad potencial, distinta de la que se conoce de Cuba hasta ahora. La representación de la ciudad fragmentada se traslada a la de un mundo fragmentado: "Toda La Habana, que es como decir todo el mundo, arde. Los edificios están derruidos, todo es destrucción." (461). La Habana que, por las migraciones de los cubanos, se ha extendido al mundo, La Habana que es un mundo, un ser, se destruye.

En fin, a través de *TTT*, Cabrera Infante inventa ese nuevo lenguaje que le sirve para representar esa nueva realidad de la Cuba de 1958 y eso, a partir del pulso de los clubes, de las calles, de la cultura popular que anima la ciudad, es decir, la ciudad real. A través del lenguaje, o mejor dicho, a través la destrucción

del lenguaje, el autor define otro espacio crítico e impone la necesidad de abrir el discurso dicotómico hacia otras posibilidades.

Capítulo 3 – La Cuca entregada, descontruida, desilusionada

Zoé Valdés, autora cubana exiliada en Francia desde 1995, es famosa por su escritura cruda, obscena y provocativa. Ella ha sido muy activa en la vida pública, sobre todo por su colaboración con varios periódicos españoles y por su participación en manifestaciones de carácter político muy controvertidas en contra del gobierno cubano. Desde 1986, su obra ha sido muy prolífica, tanto en la poesía, en la novela y en el periodismo. A menudo, sus narraciones se componen de tramas hechas de historietas de amor con trasfondo autobiográfico, mezcladas a una crítica política rigurosa. Fue, precisamente, su posición política declarada de manera tan impetuosa lo que le ha merecido la mala reputación de ser escritora de una literatura populachera. Y la crítica no se ha equivocado: Valdés sí escribe novelas que, por su forma, son propias de una literatura llamada popular. Sin embargo, entre los amores apasionados y los desdichados existe *Te di la vida entera*.

Como hemos visto, Valdés escoge escribir y publicar fuera del contexto literario ya muy polémico que pone en confrontación dos polos a la vez distintos y complementarios, el de la isla de Cuba y, al opuesto, el de los Estados Unidos. En *Te di la vida entera*, Valdés vuelve sobre la historia de la isla a partir de 1934 hasta mediados de los años 90, enfocando en el evento de una Revolución ficticia que ocurre, por casualidad, en 1959 y las dificultades económicas y sociales del periodo especial que le son consecuentes. También, formula una crítica de la dualidad que existe entre el discurso oficial y el extraoficial y muestra la

oposición entre estos dos mundos antagónicos que, paradójicamente, sobreviven a razón de su convivencia, aunque el uno niega la existencia del otro. Valdés formula su crítica de acuerdo con los principios y la estética de la filosofía de lo carnavalesco –como lo define Mikhaïl Bakhtine–, en que la ideología y la estructura del poder oficial que están ahí representados se ven puestos en ridículo por la narración que intenta desconstruir la ilusión de un ideal creada y promulgada por la esfera oficial. Por otra parte, se pone en tela de juicio la institución académica y el canon literario, la Iglesia católica o cualquier discurso que recaea en lo dogmático.

Fiel a la estética carnavalesca, la novela toma como escenario principal la cultura popular: su música, sus espacios y sus personajes. La narración también desborda un lenguaje vulgar y obsceno, hiperbólico y satírico; se vale de escenas grotescas y desestabilizadoras para el lector desavisado y se explota en abundancia la parodia y la caricatura, envueltas en un humor a la vez cómico y dramático.

De la misma manera que Cabrera Infante, Valdés rompe con la dicotomía Cuba-Miami al redactar un texto que, desde el territorio neutro de Europa, refleja y reflexiona sobre la nueva realidad cubana. Da luz sobre la situación a partir de un tercer punto de vista que permite analizar la problemática como un todo y ya no como dos entidades conflictivas. Cristina Ortiz Ceberio ha dedicado un estudio a la obra de Zoé Valdés en el que afirma que, no solamente “‘el fenómeno Valdés’ resulta particularmente interesante [por] el alejamiento novedoso de esta escritora respecto a sus coetáneas cubanas” (116), sino también por hacer “la

combinación en su prosa de experimentación formal y comentario social” (117). Agrega Ceberio que la escritura de Valdés “cuestiona tanto la construcción de la identidad de la nación como la del sujeto” (118). Políticamente, la novela molesta: está por un lado rechazada, prohibida y desvalorizada por parte del gobierno cubano, y valorada como obra emblemática por parte de los miamienses. Sin embargo, no solamente Valdés como intelectual, sino también su discurso sale del conflicto geopolítico y, entonces, escapa de la nostalgia y la memoria mitificada. Abre otro espacio de diálogo que no está comprometido por las tensiones sociales y políticas de cada región, que no lo es tampoco por la distinción política e ideológica que connotan. En fin, a través de la literatura, Valdés crea un tercer espacio ficticio que dialoga con la historia y con la actualidad de las múltiples Cubas posibles.

La crítica y la cuestión del intelectual

La crítica literaria no ha escrito mucho sobre la obra de Zoé Valdés, si no fue para comentar su carácter novedoso en el mundo literario de los últimos cincuenta años. En el prefacio a su texto *Cuban Authors On and Off the Island*, Smorkaloff afirma, sin más, que Valdés constituye una “notable exception to the rule of the Cuban diaspora based in the United States” (viii). Catherine Davies, por su parte, sólo menciona rápidamente a la autora en *A Place in the Sun*, destacando lo provocativo de su obra: “Valdés has left Cuba for Spain and has made a reputation for herself by criticizing the Cuban government and writing novels that some would call erotic and others pornographic” (223-4). En los

estudios de Alvarez-Borland, el comentario es parecido: el nombre de Valdés aparece brevemente en la conclusión del ensayo donde sólo se menciona su situación como exiliada en Europa y su último “instant best-seller” (153). Sin embargo, estos tres estudios tuvieron el objetivo de estudiar el panorama de la literatura cubana del siglo XX de la isla y de la diáspora. Si la obra de Valdés ha sido tan leída, ¿por qué no haberle dado más importancia? ¿Por qué limitarse sólo a su carácter popular y a sus vulgaridades?

En realidad, *Te di la vida entera* ha provocado mucha controversia en el ambiente de la crítica literaria y fue recibida como una obra obscena, grosera y populachera. Y cierto, fiel a su estilo, Valdés bombardea al lector con escenas de las más crudas y violentas, por medio de un lenguaje de lo más vulgar y áspero. Describe la vida engorrosa de Cuca Martínez, la que, y tal vez será eso lo que más incomode, podría ser la vida de cualquier cubano. ¿Qué hay, entonces, más allá de la vulgaridad? ¿No es esa, precisamente, la definición y la tarea del intelectual de criticar lo que se da por sentado?

...a being set apart, someone able to speak truth to power, a crusty, eloquent, fantastically courageous and angry individual for whom no worldly power is too big and imposing to be criticized and pointedly taken to task (Said, 1994, 8).

El segundo “error” que cometió Valdés fue que su novela ha logrado, aprovechando las vías comerciales y los medios de comunicación de masas, tremendo éxito comercial. Y entonces no se puede valorar como una crítica, como una obra seria. Menciona Michi Strausfeld que *Te di la vida entera*

...se beneficia de una campaña de publicidad extraordinaria y presenta las dos obras premiadas con un marketing y una distribución

admirables. Con estos esfuerzos de comercialización siempre se logran grandes ventas (19).

No obstante su mala reputación, la novela ha llamado mucha atención y ha captado el interés del público; constata Alvarez-Borland que es un best-seller ahora en Europa y que ha sido editada nueve veces. Los que sí hablan y celebran la publicación de *Te di la vida entera* son, por cierto, las revistas populares. En realidad, la novela está dirigida al público masivo fuera de Cuba, es decir, aquellos que consumen los productos –música, literatura, moda, cine– propios de la cultura popular. Dice el texto: “porque ésta, señoras y señores, sin complejo ninguno, es literatura para mayores de dieciocho, fronterizos, autistas, mongolianos, y amas de casa...” (172). La única manera que Valdés pudo alcanzar su público era mediante los medios de comunicación de masas. Como explica Jean-Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?*:

...de même que la physique soumet aux mathématiciens des problèmes nouveaux qui les obligent à produire un symbolisme neuf, de même les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles (32).

Es crucial que Valdés escriba dentro de los parámetros de la cultura popular de manera a alcanzar el público. Ella puede ser una de los últimos “nonacademic intellectuals”, de los que Russell Jacoby tema ser “an endangered species”. Este constata lamentablemente que: “the new academics far outnumber the independent intellectuals, but since they do not employ the vernacular, outsiders [the public] rarely know of them” (7). Sin embargo, como apunta Gramsci, queda utópico pensar que el intelectual pueda ocupar una posición de

autonomía y de independencia frente al grupo social dominante (8). Pues, si el intelectual ya no tiene relación con el público mayoritario, digo, *la sociedad*, es la cultura misma de las masas la que se ve entonces en peligro: "...the issue is the vitality of a public culture", como lo dice Jacoby (4). Y de ahí lo esencial del trabajo de un intelectual como Valdés, que pone en duda lo establecido dentro de las esferas públicas para luego animarlo a llevar cambios. Citamos a Sartre: "[...] si la société se voit et surtout si elle se voit *vue*, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer" (89). Además, la situación en la que publica Valdés, la de la globalización y del mercado de las comunicaciones de masas, se asemeja a la de Cabrera Infante, la del *boom* de los años 60. También en aquel momento los escritores sufrieron una crítica intransigente que les acusaba de aprovecharse del mercado. La respuesta de Rama fue: "sacarlo de tales escenarios y colocarlo en un nivel intelectual más digno y proficuo es obligación imperiosa de la crítica" (1981, 54). Sin embargo, de nuevo, cabe insistir en el hecho que Cabrera Infante escribía aún para un público letrado, mientras que Valdés escribe hoy dentro del contexto de la cultura de masas. Hay que revisar la posición de la crítica en cuanto a las estrategias literarias empleadas por un autor, al público receptor de sus obras y al impacto que resulta a consecuencia de ello en la valorización de estas novelas publicadas. Es decir, que una obra sea erudita o popular no debe ser ya un factor decisivo en su valor literario. Es el argumento que defiende Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*:

Critics of mass society from both the left and the right are missing the point when they continue to set up cultural oppositions in terms of the old aristocratic/populist framework which seeks a base of authenticity in either a superior culture or in the popular culture of the past. Both oppositions are outmoded by a new cultural reality of a mass culture that is at the same time, 'the culture of everybody and the culture of diverse groups' (35).

De la misma manera que, en los principios de la Revolución, los intelectuales tenían el mandato de re-escribir Cuba a lo socialista, de reformular la identidad y la cultura cubana, Valdés hace esa misma transcripción del proceso histórico a través de lo popular y fuera de un poder académico que ya ha dictado su versión de los hechos. La Cuba dividida de hoy está enferma; antes de iniciar cambios políticos amplios, es imprescindible y urgente ahora pensarla de otra manera. Solución que ofrece Valdés en *Te di la vida entera*.

Entre ficciones y actualidad

Por otra parte, a través de varias estrategias formales, *Te di la vida entera* es una obra que logra mantener un diálogo con la actualidad. Digamos que, en un primer nivel formal, la narradora interpela al lector directamente y lo invita a leer/escuchar el texto: "ahora, paren las orejas, o mejor, zambúllanse en estas páginas..." (13). En otros momentos, ella mantiene el texto activo con comentarios destinados precisamente al lector sobre la escritura misma: "sus ojos eran tan claros como el cielo, cualquier cielo, no hay que ponerse ahora a describir un cielo en específico..." (41); "...pronunció mucho más grande que las mayúsculas posibles de esta máquina con la que escribo" (49). El momento de escritura se ve entonces constantemente ligado al momento de lectura.

Por otra parte, la autora hace un constante vaivén entre la ficción y elementos que pertenecen a la realidad del lector, no solamente el lector cubano, sino también el lector internacional. Por ejemplo, menciona a personalidades importantes de la cultura como Jane Austen, Virginia Woolf, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe y The Beatles; a políticos como JFK, Charles de Gaulle y Boris Yeltsin; y a eventos históricos, también de importancia internacional como la guerra de Vietnam, la de Angola y a la última sublevación en México dirigida por el subcomandante Marcos. Además, Valdés hace referencia a personajes de su propia novela publicada el año anterior a *Te di la vida entera*: "...o como le pusieron a mi vecinita, Patria? Menos mal que ésta última se fue y se lo cambió [...], pues escogió llamarse Yocandra" (1995, 103). *La nada cotidiana* también tuvo gran éxito entre el público europeo y ganó muchos premios. Todos son elementos que no son ficticios y que son referencias conocidas para el lector. Ponen al texto en un espacio temporal que le es activo, en el espacio a la vez de la ficción y de la crítica.

Más allá de estas formalidades, Zoé Valdés sitúa la trama de *Te di la vida entera* en el contexto político en el que fue redactado, eso ya desde el primer párrafo de la novela: el lector choca con un emblema, de lo más grotesco, que lleva en sí una carga política que no puede ser insignificante para el lector. Dice la narradora: "lo imprescindible ahora es contar, tal vez con la boca llena de gusanos [...]" (13). La autora confía que el lector estará al tanto de la situación geopolítica en la que se encuentra Cuba. Confía que sepa que en el diccionario de Fidel, un "gusano" es un contrarrevolucionario y que la obra que tiene entre las

manos pertenece, según él, al discurso que lleva ese grupo de gente. Es el uso del adverbio de duda –“tal vez”– que se encuentra aquí muy significativo, en lo que pone la duda en el discurso ideológico de la novela. Ya la cuestión no es de saber si es de tendencia revolucionaria o contrarrevolucionaria, sino que lo crucial es que la historia *se tiene* que contar.

Otra historia se cuenta

Y, como constatamos con *Tres tristes tigres*, contar una historia presupone una reconstrucción de los hechos que tal vez ya fueron contados de una forma u otra. En el caso de *Te di la vida entera*, sabemos que la historia que ahí se cuenta es muy particular a lo que se ha escrito hasta el momento, la crítica lo ha mostrado. Valdés propone dar otra voz al mismo relato que ya ha sido narrado por los demás a partir de otros puntos de referencia, es decir, el de Cuba y el de los Estados Unidos. Esto se representa a través de la figura del personaje principal, ya que la ficción que se cuenta no es meramente la de la humilde Cuca Martínez, sino que, y eso por la subversión de su nombre, es la de la isla de Cuba. A la misma vez, se deduce que la historia de Cuca representa a la de la colectividad cubana tanto como a la de cualquier individuo. En eso, otra vez, el texto ficticio mantiene un vínculo real con la actualidad de la vida de los cubanos.

Por otra parte, la novela reproduce el juego cervantino de una autoría múltiple a partir de un narrador desconocido que se deshace de la responsabilidad de la escritura de la obra y de la interpretación que se puede hacer de ella: “No

soy la escritora de esta novela. Soy el cadáver” (13). Ya de entrada, se nos presenta un desdoblamiento de la fuente narrativa, donde se hace una distinción entre escritora y narradora, personificada por el cadáver. Como lo comprueba el lector más adelante en la novela, estamos frente a un texto de testimonio que el cadáver dicta a la escritora de la obra: “si no se ha entendido ni un comino, es culpa de la recepción que ha tenido mi dictado, y no de mi estilo” (166). Dicho por parte del cadáver, se supone que la que es responsable de la recepción del dictado es la que escribe, es decir la narradora en tercera persona, pero también puede ser la autora. Sin embargo, tanta ambivalencia en el lenguaje hace que se puede referir a la recepción por parte de la crítica y del público, y al estilo de la misma Valdés. Esta forma testimonial se mantiene en tercera persona del singular hasta el capítulo tercero, pero la voz de la primera persona aparece en el capítulo cuatro, la de Cuca Martínez, lo que viene a cambiar los patrones narrativos y el punto de vista de la historia que se cuenta. Al jugar con los múltiples niveles de narración, la autora insiste en que no se puede plasmar a la obra una sola interpretación o una sola lectura. En fin, igual a Cabrera Infante, lo admite modestamente la autora/narradora: “verdad es que no tengo ni idea de cómo ser fiel a la cabrona verdad” (167). No hay verdad, no existe un solo cuento, no existe una sola historia. Y a continuación añade: “es una inocentada lo que me propongo. [...] Ninguna historia es inocente, no te creas esa bobada” (170). Valdés se deshace de esa responsabilidad para abrir el espacio para *su* narración.

El capítulo siete también es muy importante y significativo en cuanto a la forma narrativa. Se nos presenta con más detalle a Pepita Grillete, “la buena

conciencia revolucionaria” de la narradora, que es la que tiene el mandato de narrar el cuento. Dar un nombre a la conciencia es otorgarle una identidad, un cuerpo, componerla en una entidad independiente del cuerpo que la lleva. Esa entidad discute dentro del mismo texto con la escritora, reprochándole escribir lo que le puede dar “jodadera con los segurosos” (168). Esta doble narrativa lleva en sí un doble discurso, uno oficial y el otro extraoficial, que luchan entre sí y comprometen toda comprensión del texto: “siempre tengo que aclarar, porque aquí entre el lenguaje oficial, el oficialista y el callejero, existen unos troques del carajo, si cambias de barrio debes llevar intérprete” (313). Valdés exagera la dualidad social, trasladándola a otro nivel, ahora psicológico e individual.

Para llevar el juego narrativo al extremo, interviene de nuevo el cadáver que dice que al menos “yo ya no poseo conciencia. Y ella [narradora], para colmo, tiene dos: la auténtica y la falsa” (166). De esta manera, la muerte es lo que permite tener libertad de conciencia y, otra vez, deshacerse de su deber ideológico. Asimismo, el lector se da cuenta de que, dentro del mismo texto, hay varias versiones de la historia de Cuca Martínez, y por extensión, de Cuba, varios intérpretes y narradores, que no están de acuerdo en la manera en que se desarrolla el cuento. A este propósito, concluye la narradora, en boca de la cual se oye la voz de la autora: “Con el tiempo he corroborado que, en verdad, la historia se cuenta a lo comoquiera, a conveniencia de los que la cuentan” (60). Denuncia a los que han tratado de encerrar la historia de Cuba y de su diáspora en discursos fijos e inmutables. Estos juegos polifónicos reflejan la dinámica social e ideológica del contexto de Cuba en el que los hechos históricos y los de la

actualidad están manipulados entre los exiliados, los isleños y la comunidad internacional, en lo que unos están acusados de traición, otros vistos como héroes modélicos, todo según el discurso que llevan. Así se cuestiona la manera con la que se debe escribir o contar la historia y la validez del género, tanto lo periodístico o ensayístico como la ficción. También refleja la intención de la autora de mantener su discurso fuera de lo dicotómico y en lo flexible.

Valdés aprovecha, por otra parte, la ambigüedad de estos juegos narrativos, del desdoblamiento del escritor entre mano y conciencia, para incorporar la cuestión de la autocensura. Se pone en ficción la situación incómoda de los escritores cubanos isleños, del miedo de escribir, de la interpretación que se puede hacer de sus obras y de las consecuencias que resulten de ello. Pepita Grillete, el personaje de la buena conciencia revolucionaria, se queja que la escritora la ha censurado. Le responde la escritora:

¿crees tú que estoy contando todo lo que sé? Si no fuera porque cada vez que se me desatan las manos del teclado, tú me das un reglazo, o un mochazo, porque a veces me has pegado con una mocha de cortar caña, como buena conciencia revolucionaria que eres [...] (314).

Se insinúa que la buena conciencia le está, a su vez, censurando. Del juego absurdo entre las dos entidades, resulta que la totalidad de las dos partes se está *autocensurando*. La barbaridad del juego demuestra lo ridículo y califica de absurdo la situación real que viven los artistas cubanos.

Por otra parte, Valdés recurre a varios géneros literarios para componer la novela que van desde varios testimonios personales a la ficción relatada en tercera persona, al realismo histórico, y a lo fantástico a través del sueño y de la locura. También, estos cruces entre registros y formas literarias hacen que el texto sea

aún más ambiguo y abierto a la interpretación. Por otro lado, el hecho de otorgar la palabra al Uan, novio desaparecido de Cuca, es muy particular en una novela que parece ser dedicada a la vida (dada por entera) de Cuca Martínez. Hacer ese cambio de punto de vista da otra vuelta a la historia, matizando la voz de Cuca y su interpretación de los hechos. Paradójicamente, ese control del lenguaje al manipularlo hacia lo confuso, protege el texto de ser calificado como una literatura disidente, contrarrevolucionaria o, al otro extremo, revolucionaria. Sobre todo en el contexto en el que fue publicado, es decir, como precursor fuera de los polos conflictivos Cuba-Estados-Unidos.

La política de la cultura popular

Ahora, el objetivo que se dio Bakhtine al analizar la obra de Rabelais era demostrar el dialogismo entre el lenguaje y la estética de una obra creativa y el contexto sociopolítico en el que se publica. La estética carnavalesca que desarrolla Rabelais en su ficción se calca sobre el evento mismo de la fiesta del carnaval de la Edad Media. La trama de sus novelas pone en palabras el menosprecio del público del siglo XVI para toda figura de autoridad. Su escritura recobra en sí misma, entonces, un poder subversivo. Al inspirarse de esa estética, *Te di la vida entera* se hace político: por los temas que toca, por el lenguaje que utiliza, por el ambiente popular en el que se mueve y por el conjunto de todos estos elementos que chocan, chocan con una realidad, una 'norma', que no nos deja impasibles. Su escritura forma parte de la literatura llamada de combate y *actúa* como un combate, tal como definido por Marc Angenot: una literatura que

tiene el propósito de romper con las ideas de un discurso establecido, elaborando su crítica a través de la parodia, la sátira y el argumento retórico, de tal manera que hace de la palabra un arma de combate.

Una de las múltiples formas en la que se manifiesta la literatura de combate es la del pastiche y de la parodia. Angenot se refiere a Freud para explicar cómo funciona la crítica dentro de tales obras: “La caricature, la parodie et le travestissement s’attaquent aux personnes et aux objets à qui l’on doit le respect qui détiennent quelque autorité...” (1982, 63). Esa parodia resulta en una crítica, una desconstrucción o una degradación de la figura de dicha autoridad que se maneja por el lenguaje, y más precisamente, dentro de un contexto que es propio de la cultura popular que, por definición, se opone a la cultura reconocida como oficial. Mikhail Bakhtine delimita esa cultura popular al espacio de la plaza pública y a un lenguaje familiar y, digamos, grosero. Estos elementos forman parte del ambiente del carnaval, el lugar de fiesta de las clases sociales bajas, escenario donde hacen el espectáculo ridículo de la cultura oficial. Es, entonces, el lugar por excelencia donde se puede hacer, a partir del humor, de la risa y de la parodia, la desconstrucción de la figura de la autoridad. Como dice Bakhtine, es con el espíritu de la cultura popular, en la plaza pública y durante el carnaval, donde “le peuple [a] toujours le dernier mot” (156), el mismo pueblo que normalmente desaparece detrás de lo oficial por no tener poder económico ni político.

Te di la vida entera de Valdés es una obra que en su esencia es carnavalesca: toma vida en un ambiente sumergido en la cultura popular

habanera; se transmite a través de un lenguaje de lo más vulgar y grosero, hiperbólico y caricaturesco; exhibe imágenes crudas y obscenas; desestabiliza todo lo que es equilibrado y destruye todo lo que pueda ser fáctico e indiscutible. Además, es un texto que tiene un pie en la ficción y otro en la realidad. El lector podrá reconocer con facilidad las calles que se recorren en La Habana, los personajes políticos a los que se mencionan y los eventos históricos que se relatan.

La novela cuenta la historia de Caridad Martínez, la Niña Cuca, nacida en 1934 en Santa Clara, Cuba, y que se muda a La Habana a los 16 años para trabajar como criada en la casa de una amiga de su madrina. Una noche de baile en el Club Montmartre, Cuca conoce al amor de su vida, Juan Pérez, el Uan, que de pronto se va de la isla, dejándola esperando su regreso. Ocurre una Revolución en el 1959 y la narradora pasa lista de todos los cambios burocráticos, sociales, económicos y políticos que lleva el nuevo gobierno a la isla. A consecuencia de ello, describe los sufrimientos que vive Cuca Martínez y la gente en su alrededor al adaptarse a su nueva realidad que durará casi cuarenta años.

La cultura oficial en el contexto de la dualidad entre Cuba y los Estados Unidos en 1996, fecha de publicación de la novela, está representada por el gobierno de Talla Súper Extra Larga, el socialismo revolucionario y su sistema burocrático, por las normas de la sociedad machista patriarcal y el canon de la institución literaria. Valdés destruye al descaro todas estas instancias que son referencias fijas y seguras para la población mayoritaria, más todo sentimiento

nacionalista, patriótico o religioso. El uso que hace Valdés de la estética carnavalesca, en el contexto en el que escribe, es en sí político.

A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous (Bakhtine 18).

Te di la vida entera rompe con todo lo que se da por sentado y pone en primer plano la desilusión de un ideal a la vez confortable e inseguro.

Ridículos

El personaje víctima de la crítica más tenaz y reductora es el de Talla Súper Extra Larga, también nombrado XXL, el que lleva la Revolución a cabo en la isla. No se puede negar la cercanía entre el personaje ficticio y Fidel Castro, lo que implica entonces, en consecuencia, la caricatura de éste. En primer lugar, el apelativo que se le coloca hace aquí referencia a la grandilocuencia evidente del personaje, a su poder, para no decir omnipotencia y omnipresencia: “Con los años, XXL, de novio de la patria se transformó en el padre.” (105). Luego, se burla de los programas de reforma, totalmente absurdos, que implementa XXL en la economía cubana, como si fueran de capricho: “...y a nuestro querido Comediante en jefe se le ocurrió cosechar arroz en agua salada” (107). Vale apuntar el tono de evidente sarcasmo así como la sustitución de ‘Comandante’ por ‘Comediante’. Por otra parte, se empequeñece a Talla Súper Extra Larga al describirle como una persona enfermiza: “[...] aparte de Talla Extra, que ya sabemos que es un caso patológico, o putológico” (183), “nadie es ajeno a su fama de orador y de orate” (200) y luego, “Talla Super Extra Larga, vestido de

verde podrido, sonrío una y otra vez, haciendo con la boca muequitas de retrasado mental o de alguien a quien ya le patina el coco por la arteriosclerosis” (199). Hasta se ridiculiza a su uniforme de militar, símbolo por excelencia de autoridad y de poder, pero que a la misma vez siempre se lleva con la intención de presentarse como uno del pueblo.

De la misma manera, se hace la parodia del jefe del Uan, otra figura importante de poder, que representa la otra cara de la polémica, es decir, a los que huyeron la Revolución para establecerse en los EEUU. Se refiere al hombre como el “imbécil Viejo”, el “hijo de puta del Viejo”, el “estúpido Viejo”, “el energúmeno”... Y Valdés va aún más allá de la caricatura de estos personajes políticos, anulando toda credibilidad de las guerras ideológicas que divide a los dos mayores enemigos del siglo XX. Se celebra en el ‘Palé de la Revo’ una recepción en honor a Nitiza Villainterpól donde se encuentran todos los personajes de la novela. A la gran sorpresa de todos los invitados, aparecen juntos Talla Súper Extra Larga y el Viejo. Explica éste último:

Analicemos el presente, o el futuro. Como único podremos llegar a la inmortalidad será con Super Talla Extra Larga. Nos hemos peleado mucho, durante años. Nuestras ideologías, si es que la tenemos, son diferentes, pero hemos llegado a la conclusión que debemos hacer las paces, tenemos intereses comunes. Lo último es que, después de siglos y siglos, por fin consiguió la Fuente de la Eterna Juventud (316).

Esa declaración hace que se cae abajo, y en vano, toda la historia de la Revolución, toda la miseria que ha sufrido Cuca y todos los presentes a la ceremonia, toda la ilusión, y validez del comunismo y del capitalismo. Ya no es la Revolución que se hizo eterna, sino sus dirigentes y, a pesar suyo, el pueblo entero. La novela llega así en la cumbre de la desilusión.

En el capítulo siete, Cuca Martínez es espectadora de una reunión en el Malecón entre jefes de estado, empresarios y otra gente de poder de todo el mundo. El personaje describe la escena de manera realista, tal un cameraman filmando un documental. La narración se hace en el presente, lo que da más bien la impresión de realismo y de actualidad, y hace distinción de los otros momentos de fiesta a los que hemos asistido hasta ahora, narrados en los tiempos del pretérito. Las frases se reducen a lo más corto, depuradas de hipérbole, de comicidad y de ambivalencia; la oralidad y los diálogos desaparecen y se impone la descripción objetiva. Se *dice* que “la gente está cómicamente vestida” (197), pero *no se hace la burla* de ellos para mostrar que son graciosos. Más importante aún, el ridículo deja de ser cómico y toma un tono serio e irónico. Sin embargo, la crítica permanece, todavía expresada a través de un lenguaje vulgar y obsceno, a través de la parodia y del desprecio grotesco de las figuras poderosas, pero sin risa y alegría.

Al contrario del teatro carnavalesco, el espectáculo ahora se hace por parte de los ricos –no, los millonarios–, mostrándose en todo su esplendor, y los pobres toman el papel de los espectadores, “miles y miles de espectadores semejantes a Cuquita, medio desfallecidos a causa del hambre, de la sed y del calor” (198). La escena claramente sirve para enseñar que en esta ficción hay una frontera muy marcada entre afortunados y desafortunados, en una sociedad que pretende ser socialista, en la que todos son iguales: al ver los ricos en el Malecón, le pregunta una vieja a Cuca: “–M’hija, ¿qué significa esto, o yo estoy viendo visiones? –

Visiones no, divisiones [...]” (198). Lo absurdo de la escena se muestra por sí mismo y la crítica del presidente Talla Extra se plantea así, sin ambigüedad:

De buenas a primeras, XXL sale disparado, aplaudido y aplaudiendo él mismo, se monta en su Mercedes, y recorre, lo que él llama, la *gloriosa área triunfante del Malecón*, donde, según sus roncas palabras, el pueblo, nosotros, habíamos dado, una vez más, la lección al imperialismo yanqui [...]. Me da una roña ese *nosotros* tan proletario en boca de los políticos (199-200).

Se pone en ridículo a Talla Súper Extra Larga haciendo un discurso: una paloma (mensajera), sobrevuela al dirigente del país y le caga encima. La imagen más fuerte, la que llega a empedaquescer lo más grotescamente la figura más poderosa de la novela, no provoca ninguna risa por parte de los personajes que asisten al suceso. Se comportan como si no hubiera ocurrido, por cuestiones de mostrarle respeto al jefe. De nuevo, se pierde la coherencia entre el texto formal y su contenido por lo que se describe al gesto de ridiculización, pero el texto en sí no ridiculiza. El lector nota que el desprecio hacia el personaje de Talla Súper Extra Larga se hace en otro nivel narrativo, entre la autora y su lector y no entre los personajes de la novela. Se desacredita también a los presentes en la asamblea, otras figuras de poder político y económico, a través de la ironía: “Me encantan los millonarios, lo espléndidos que son [...]” que entonan “canciones limpia-conciencia”, “vivas e himnos mal memorizados” (200).

Tomando en cuenta la trama de la novela en general, esta escena que abre la segunda parte del texto, marca el encuentro y la división entre dos culturas coexistentes. Este momento muestra también un cambio en el tono de la narración y de la crítica formulada, yendo desde el pueblo que se divierte en la cultura popular en el Club Montmartre, a la reunión de los poderosos del mundo que

convierten a la plaza popular, al Malecón, en el sitio de confrontación entre la cultura oficial y la otra extraoficial. Persiste la contradicción en que se está valorando los éxitos de la Revolución, al que se dice ser del pueblo, celebración a la que éste no está invitado.

Todo tipo de poder político anima un orgullo nacionalista y patriótico para alcanzar emocionalmente, y luego política o económicamente, a la población de un país. Se usan himnos, reliquias de héroes nacionales, días de celebración de eventos históricos y toda una serie iconográfica que representa de un modo u otro al país, a su cultura y a su pueblo, todo para alimentar ese espíritu patriótico en la población. Además, como muestra Benedict Anderson en *Imagined Communities*, la sensación de pertenecer a una comunidad, a una nación, está constantemente reforzada por las noticias, digamos, pequeñas ficciones, publicadas diariamente en los periódicos y producidas por un espectador anónimo, aún que muy familiar:

At the same time, the newspaper reader, observing exact replicas of his own paper being consumed by his subway, barbershop, or residential neighbors, is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life. [...] Fiction seeps quietly and continuously into reality, creating that remarkable confidence of community in anonymity which is the hallmark of modern nations (35-36).

Said estipula que "...intellectuals should be ones to question patriotic nationalism, corporate thinking, and sense of class, racial or gender privilege" (1994, xiii). A lo largo de la novela, Valdés ataca a estas figuras nacionalistas y las escarnece a través del humor y de lo obsceno. Por ejemplo, se hace el "destronamiento" del famoso poeta cubano, José Martí, y el desprecio de la bandera cubana comparándolos al entreseno de la mujer habanera: "Los escotes y la provocación de los entresenos abiertos de par en par, iguales a terrazas en

espera de Martí con la bandera cubana” (31-2). Se depone de nuevo a Martí, ahora en el Central Park en Nueva York, mientras el Uan se emociona de patriotismo recordando el episodio histórico de unos marineros americanos que orinaron y profanaron una estatua del poeta en la Habana. Al igual, la misma estatua en Central Park está en terrible condición, manchada y pestilente de excrementos y de orina. Así, se muestra la figura de Martí, emblema nacionalista en toda América latina por haber luchado contra España en las guerras de independencia, que está aquí en completa desolación, reducido a nada más que un bulto de piedra, sin valor simbólico. En La Habana, se armó un escándalo nacional e internacional, pero la estatua de Central Park queda olvidada, ensuciada y ridícula con sus aires “tan seriecito él, tan poeta, tan heroico, tan digno con su frente ancha [...]” (150-1). El tono de la escena no es trágico, sino es el de la mera constatación: ¿qué hay más inocente que alguien que se alivia en el parque, por casualidad, sobre Martí y luego sigue por su camino? Es el concepto del nacionalismo en sí que está cuestionado, sobre todo al ser reflexionado a través del punto de vista de un cubano exiliado.

Otra forma con la que el poder establece su autoridad es a través de un sistema burocrático severo y a menudo fastidioso para el público. Por cierto, ese sistema, que es también normativo, no escapa a la burla de Valdés. Cuca decide una tarde ir a cenar en el Montmartre –bautizado el Moscú después de la Revolución de Talla Extra– y enumera, exageradamente todo el papeleo que tuvo que entregar para concederse el permiso de entrada al restaurante:

...nerviosísimas atravesamos el umbral, después de mostrar el carné del sindicato nacional de trabajadores, mis cien diplomas de obrera

destacada, mis sellos de cotización, y mi carné de salud pública al día (120).

De nuevo, la narradora pone en ridículo una instancia proveniente del poder establecido a través de la hipérbole y la exageración. Otro ejemplo del ridículo de la burocracia y de su poder en la vida cotidiana del público ocurre en el momento en que, a falta de comida o de cualquier tipo de mercancía necesaria a la subsistencia de la población, Cuca y sus vecinos deambulan por los basureros colectivos de la ciudad en la esperanza de encontrar algún “tesoro”. Sin embargo, la pobreza de los ciudadanos es tal que los basureros abastecen a más gente que lo que permite su capacidad. Entonces:

El gobierno revolucionario, en previo acuerdo con el ministro de Relaciones Exteriores, con los órganos de la Seguridad del Estado, ay, déjenme respirar, y con el sindicato de los trabajadores de Cayo Cruz [...], decidieron, entonces, para evitar el desorden público, entregar a cada ciudadano, a través de su respectivo comité de defensa de la revolución, pretickets y tickets, para que la gente no arme barullo en las colas, y la mojonera toque igual para todo el mundo, ya que vivimos, no, perdón, pertenecemos, a una sociedad sin privilegios (176).

En eso no sólo se ridiculiza de nuevo al sistema burocrático del gobierno, sino también a la ideología del socialismo, al insistir sobre la repartición igual de derechos, hasta el acceso a la basura como último recurso a la alimentación de la población.

Bakhtine nos muestra cómo Rabelais hacía la parodia de los sermones eclesiásticos de los clérigos del siglo XVI para desvalorizar el discurso dogmático de la Iglesia católica. En *Te di la vida entera*, se hace el mismo juego con los discursos políticos de Talla Super Extra Larga, o de cualquier tipo de discurso

oficialista. En broma, se trata de Cuca de una “putica tísica” de lo cual se ofende y replica “con voz engolada” (26), como si estuviera empezando un discurso. Lo serio presuntuoso de su habla está desacreditado, en primer lugar, por no tener ninguna credibilidad puesta en la boca de una niña, pero también por la risa histérica que provoca en sus compañeros. Se hace entonces la parodia a través de la risa y de lo alegre de todo tipo de sermón o discurso solemne propio de lo oficial, de lo aceptado por normas, que choca con el vulgarismo de la Mechunga y la Puchunga, amigas de Cuca. Resulta que la Niña está rebajada por sus aires pretenciosos, tanto que se quiere tirar del carro. Su solemnidad no cabe con el ambiente popular impuesto por sus amigos y se ve obligada a adaptar su discurso.

En otro momento, se cuestiona la credibilidad de los que declaman el discurso oficial de la Revolución; la mesera de un restaurante expresa el orgullo que siente por pertenecer a una sociedad socialista:

...aquí en este país, la esclavitú y el capitalismo fueron exterminados. Somos el primer territorio libre de América, y so-mos so-cia-lis-tas, como mismo me estás oyendo. ¡Somos socialistas, p’alante y p’adelante, y al que no le guste que tome purgante!

Y luego, la misma mesera roba al restaurante en el que trabaja y disimula “una botella de aceite de cocina debajo de su falda, amarrándosela a la pierna con una liga” (122). En fin, el discurso y la actitud de la mesera no concuerdan del todo. El discurso sirve meramente para mantener la formalidad exigida por el poder establecido y no es transmisión de una ideología en la que se cree, a la que uno pertenece como ciudadano. El texto lo confirma en otro momento, ahora sin sarcasmo o hipérbole:

Nadie está de acuerdo con el gobierno, pero el primero de mayo se desborda la plaza de corderos obligados, felices de aplaudir porque es

supuestamente católico repite el nombre de Dios para expresar su goce, como si “por lo bajo, rezaba ‘ay, Dios mío, ay, Dios mío’” (17). Se usan entonces las imágenes del bajo cuerpo grotesco para ridiculizar al poder religioso y a la institución católica. Además, el ser católico se presenta como una enfermedad de la que padece el hermano como si fuera un mal o un daño, nada de lo virtuoso que connota normalmente la religión católica o, de hecho, cualquier fe religiosa.

Por otra parte, se ridiculiza también a la institución literaria. Por ejemplo, Valdés cambia los nombres de autores clásicos, consagrados, para hacerles la caricatura como a José Lezama Lima –José Lamama Mima–, a Calderón de la Barca –Calderón de la Mierda–, y a Ernest Hemingway –Jemimbuey. La caricatura se hace por el carácter sexual, fecal o animal que se le otorga al escritor. Otro autor parodiado es Eduardo Galeano al cual se refiere por medio de su ensayo, *Las venas abiertas de América latina*, obra mayor en el discurso socialista y antiimperialista:

Una voz de mujer enamorada, máster en agonías, canta un bolero de esos de tirarse por el balcón con la soga al cuello, echando candela y con las venas abiertas, las de las muñecas, no las de América latina.
(233)

La razón por la cual la autora escoge parodiar a estos autores y no a otros es que pertenecen a una ideología, escriben en función de una ideología precisa. Lezama Lima se quedó en Cuba y cerró los ojos a los absurdos del gobierno revolucionario, sobre todo en cuanto al tratamiento de los homosexuales.

Sin embargo, la autora demuestra respeto hacia algunos autores como Marguerite Yourcenar, Jane Austen, Virginia Woolf y, sobre todo, como ya hemos constado, a Guillermo Cabrera Infante. Trata también con mucha ironía las

la única oportunidad que tienen al año de comprar refrescos en latica, y en moneda nacional (83).

En fin, el discurso del poder oficial es lo que da legitimidad de existencia de ese poder. Valdés muestra aquí de manera cruda que el discurso de la Revolución de Talla Extra está completamente desprovisto de fundamento ideológico y, a consecuencia de aquello, de credibilidad y de poder. El pueblo lo recita por obligación, no por creencia.

Lo muy obsceno y grotesco de la obra ya aparece en la quinta página del primer capítulo. El lector, junto con la protagonista, asiste a un momento de intimidad entre el hermano asmático crónico de Cuca y su primo. La escena es muy gráfica y tremendamente violenta, de tal manera que el lector, igual a la protagonista, la interpreta como un acto de violación. Sin embargo, el momento se acaba en goce y nos damos cuenta que a pesar de su agresividad, la relación sexual le era placentera al hermano, el cual se “reía y lloraba” a la misma vez. Si la escena es muy obscena y chocante, si causa asco y disgusto al que la presencia, el lenguaje es lo que provoca la risa: el asíndeton, la adjetivación hiperbólica, los juegos de palabras, las rimas y sobre todo, las vulgaridades, contrastan con el contenido y le dan su tono ridículo:

Las nalgas brillaban grasientas en el claro de la luna entrante por las innumerables rendijas, la morronga del mulato blanconazo metía y sacaba en una dimensión inspecta-cular, como un sable árabe encajándose en un corazón (17-18).

El comparar el sexo del mulato a un sable árabe no es por mero adorno: la crítica a la Iglesia católica en esa escena, en su desarrollo, es indiscutible. Al disfrutar de la relación sexual, y vale insistir, homosexual, el hermano supuestamente católico repite el nombre de Dios para expresar su goce, como si

Valdés, *La nada cotidiana*, sufrió mucha controversia y fue calificada de subversiva, provocativa y de baja calidad por parte de la crítica por el hecho de ser una novela que se inscribe en el marco de lo popular. La autora hace la caricatura de la escritura misma en su segunda publicación, ridiculizando lo que se dice ser de las “bellas artes” y todas las fórmulas estéticas que se les exigen. Esa crítica se hace a través de comentarios, puestos entre paréntesis, sobre la escritura misma del texto: “¡qué fina me quedó esa palabrita de la época de ñañaseré!” (88), “Es una metáfora complicadita, no se crean, más hermética que un yale” (225), “palabrita que recuperé de las obras de Pepe Triana” (84), “no es que me ha faltado la coma entre *policías* y *proxenetas*” (277).

Si hacemos una recapitulación de los objetivos de la estética carnavalesca, acordamos que la risa, lo grotesco, el lenguaje vulgar y obsceno... todos sirven para despreciar el orden establecido, el poder dicho oficial. Los elementos carnavalescos de los primeros capítulos, hasta el cuarto capítulo, están escritos de acuerdo con esa filosofía. Sin embargo, a partir de ahí se opera un cambio importante en el tono. Si bien el ambiente era uno de fiesta y lo ridículo y la burla estaban sumergidos en la alegría, ahora el mismo tono burlesco se vacía de su comicidad y se convierte en seriedad. El lenguaje pierde su sabor cómico e hiperbólico y se endereza en un realismo aplastante. Se explica ese cambio drástico de tono narrativo por ser reflejo del cambio ideológico y político, el del triunfo de la Revolución popular, que tiene repercusiones en la estructura de la sociedad cubana en sí. Así, la estructura y el tono de la obra cambia y se adapta a la realidad que se está contando. La función de los elementos llamados

carnavalescos, entonces, siguen esa nueva lógica, ahora torcida, de la Revolución. Si pensamos en la lógica del carnaval, la revolución en sí es un acto carnavalesco: hecha por el pueblo, para el pueblo, la revolución popular es una forma de romper con todo poder e ideología oficial que oprime al pueblo común, tal como lo era la dictadura de Fulgencio Batista.

Desilusiones

No obstante, acordamos que la fiesta del carnaval es un evento momentáneo, que no se puede ligar ni fundir a la realidad del poder oficial:

Les hommes du Moyen Age participaient à titre égal à deux vies: la vie officielle et celle du carnaval, à deux aspects du monde: l'un pieux et sérieux, l'autre comique. Ces deux aspects coexistaient dans leur conscience. [...] Pourtant, [...] une frontière interne stricte délimite les deux aspects: s'ils existent côte à côte, ils ne se fusionnent pas, ne se mêlent pas (Bakhtine 103-4).

Por definición, el concepto de la revolución también implica un cambio temporal. Sin embargo, la Revolución con la que triunfó Talla Súper Extra Larga sigue su transcurso durante más de 36 años, está en un proceso continuo. Al tomar el poder, la Revolución se institucionaliza, adquiere un valor oficial y un poder ideológico que, a su turno, al menos en la versión ficticia de Valdés, oprime al pueblo. El pueblo oprimido se ve, entonces, en posición contradictoria, donde las bajas clases se ven sometidas por el mismo poder del pueblo.

En eso, el texto nos da unos casos concretos de esa situación absurda y torcida en que el pueblo se pone contra sí mismo, a través del ridículo que le permitía liberarse del poder oficial opresor. María Regla, hija de Cuca, se va becada a las escuelas del campo, sacrificio que se espera de cualquier buen

revolucionario. “A los muchachos que no aguantaban más, y que decidían volver a sus casas, les cubrían de obscenidades, de insultos vejatorios para sus familias, hasta los apedreaban [...]” (133). Los gestos son los mismos, pero el tono y la intención lleva una nueva malicia ahora que el que recibe la humillación ya no tiene poder: el placer de ridiculizar al otro en el carnavalesco era de apropiarse de su legitimidad y de su poder. Se dice ser de y por el pueblo, pero se oprime a ese mismo pueblo.

Más allá de hacerse cultura oficial, la Revolución se hace inmortal. El carnaval y sus formas desconstruyen al poderoso para acabarlo y renovar, empezar algo nuevo. Sin embargo, el pueblo oprimido en *Te di la vida entera*, después de haber destituido todo el mundo oficial que le rodeaba por la broma y la caricatura, sólo se encuentra frente a un mundo destruido, muerto, pero eterno. Al hacer su discurso en el Malecón, frente a los empresarios y los otros hombres políticos, Talla Súper Extra Larga se vanagloria de la resistencia que ha mostrado el pueblo, que

...este pueblo glorioso resistirá, que incluso cuando no quede nadie, seguirá resistiendo, y con los huesos de nuestros muertos haremos [...] una marimba gigante para entonar las notas de nuestro glorioso himno nacional (202).

Así, y como vimos con la declaración del Viejo en la fiesta en el Palé de la Revo, se garantiza la eternidad a la Revolución cubana. ¿Cómo el pueblo del carnaval puede destronar lo que es inmortal? ¿Cómo se puede renovar a la colectividad si el mismo poder oficial, a través de su discurso, es eterno? ¿Cómo rebajar a lo oficial si lo oficial es el pueblo?

Por otra parte, Cuca Martínez nace de una familia que está afligida con la enfermedad. Uno de sus hermanos padece poliomielitis, otro, que ya vimos en toda su intimidad, es asmático (y católico) crónico, su hermana está enferma de los nervios, y eso sin contar con otro hermano que murió jovencito. Única niña sana, Cuca deja el núcleo familiar tempranito para irse a vivir con su madrina que sufre dolores de muelas. Encontrará de nuevo la enfermedad en el personaje de su primer y único amor, el Uan, que tiene una halitosis insoportable. Además, se insiste en lo enfermizo a lo largo de la obra cuando sus amigas, una por una, padecen de algún daño u otro: al Fax le da un ataque epiléptico; la Mechunga y la Puchunga están nombradas “Fana y Fala, que era algo así como la pinga y su enfermedad” (113). Hasta en Nueva York, la enfermedad persigue al Uan donde su mujer y su hija sufren de depresión y se complacen en la bulimia: “[...] vivo con dos monstruos, dos esqueletos rumberos, que no paran de comer y de vomitar” (151). En este caso, la enfermedad está relacionada con la música y el baile, en fin a la fiesta. Se mantiene el carácter alegre del carnaval que no hace de la enfermedad ni de la muerte una circunstancia trágica, sino optimista. A pesar de todo ese sufrimiento, más importante aún es el momento de la muerte de la protagonista: “Isquemia. Arteriosclerosis. Muerte cerebral. Un vegetal. Un buen recurso para la salvación” (338). La enumeración de daños se termina en lo positivo, en la salvación para cumplir el ciclo del renacer. Se extiende la enfermedad a toda la isla, a la cultura cubana misma: “[...] la cubanidad, que tanto suena a enfermedad venérea: singando son fulanito cogí una *cubanidad* que no hay penicilina que acabe con ella” (167).

En fin, esa enfermedad crónica y generalizada sirve para representar, a través del cuerpo grotesco a un malestar profundo y a la necesidad urgente del pueblo de renovación para salirse del mundo opresor, absurdo, corrupto. No obstante, estamos frente a una renovación que no tiene posibilidad de lograrse por la desilusión a la que han llegado los personajes de la novela, a la posible excepción de Cuca (Cuba), por la que la enfermedad es un paso que lleva a la muerte, muerte que es necesaria para renacer. A través de lo enfermizo, se comunica el malestar torcido en el que viven los personajes y del que espera salvarse en la posibilidad de la muerte. Así, se ven los personajes en plena desolación, en plena desilusión. La Habana que era el espacio por excelencia de la cultura popular llega a ser una ruina, “deshabitada. Deshabanada” (295). Lo admite la “buena conciencia revolucionaria” en las últimas páginas de la novela, diciendo a la autora: “Tú no vas a cambiar nada. Esto se jodió, no tiene remedio, es una enfermedad crónica, el muerto es de hoy p’a mañana, pero nadie tiene cabeza p’a velorio ni entierro” (258). La conclusión queda abierta, colgando en ese abismo de una muerte que no acaba de morir.

En fin, aunque está escrita fuera del conflicto ideológico y geográfico Cuba-Estados-Unidos, *Te di la vida entera* no llega a ninguna solución a la polémica, a las identidades y a las comunidades fragmentadas. Al contrario, las fragmenta aún más, desconstruyendo y destruyendo todos los referentes estables, hasta que no les queda nada en absoluto. A través de la cultura popular y de la estética carnavalesca, toda figura de poder institucional y todo discurso oficial se ven deshechos por la burla y la caricatura. Tampoco, el ciclo nacer-morir-renacer,

propio de la filosofía carnavalesca, objetivo mismo de la parodia, llega a cumplirse. La única proposición viable se encuentra fuera de la dicotomía, en exilio de la dicotomía misma, y en ese nuevo diálogo, ahora triangular. En ese sentido, *Te di la vida entera* es una obra que está activa por su carácter realista que la liga tanto a la historia como a la actualidad. Lo dice la autora en el texto mismo, interrumpiendo de nuevo el cuento de las narradoras: “Yo debo dedicarme a lo mío, hacer lo mío. Me lo está rogando a gritos esta muerta detrás de mi nuca. No debo callarme. Allá los que amordacen sus destinos” (319). La crítica que formula va más allá de lo estético y de lo vulgar y tiene repercusiones en el contexto en el que fue escrita. La prueba fue la recepción tan controvertida que tuvo la novela a la vez en el mundo literario y en las esferas populares. De esta manera, Valdés muestra que la literatura, tanto como el periodismo y el trabajo ensayístico, vale como parte de un discurso histórico y no es exclusivo a lo bello y al “entertainment”.

Era urgente escribir y publicar esa nueva versión tan brutal de la historia, que sí es difícil leer. Su vulgaridad choca, desestabiliza y desilusiona a cualquier lector. Sin embargo, es dentro de esa misma vulgaridad que reside otra historia de Cuba, y el genio de Valdés.

Conclusión

Ya vimos cómo *Tres tristes tigres* y *Te di la vida entera* son novelas que fueron escritas en respuesta a los eventos de la revolución del 1959 y a la condición en la que se encuentra Cuba desde ese momento. Fue un momento crucial en la historia de la isla en que los cambios políticos, sociales y demográficos fueron tales que se creó también una ruptura en el imaginario colectivo de la nación cubana. Una crisis a la que los artistas y los escritores trataron de remediar a través de la creación, de la invención de otro imaginario, de otra identidad. Eso no solamente para los que se exiliaron a los EEUU, sino también para los que se quedaron y tuvieron que acomodarse con esa nueva identidad revolucionaria. El exilio que vivieron Zoé Valdés y Guillermo Cabrera Infante era crucial para la redacción de *Te di la vida entera* y *Tres triste tigres*.

Como lo demuestran Alvarez-Borland y Smorkaloff, la producción literaria cubana, a partir del 1959, se divide en dos ramas, la escrita en la isla y la otra en el exilio, de acuerdo con los discursos políticos que ahí se sostienen. Una se inscribe dentro del marco del proyecto revolucionario (acordamos la prescripción de Fidel Castro) y la otra es muestra de una crisis de identidad nacional aguda que se reitera de generación en generación, sobre todo en el caso de los cubanos nacidos en los EEUU. Sin embargo, se pudiera considerar el caso de Zoé Valdés y Guillermo Cabrera Infante como los de un doble exilio: el de la isla de Cuba, el de la nueva Cuba establecida en los EEUU, pero también el de la polémica en sí que existe como entidad singular. Como dice Edward Said,

... the exile [therefore] exists in a median state, neither completely at one with the new setting nor fully disencumbered of the old, beset with half-

involvements and half-detachments, nostalgic and sentimental on one level, an adept mimic or a secret outcast on another. (49)

Así la comunidad cubana, llevando consigo los pedazos que quedan de la isla, de La Habana, la esparce poco a poco a través del mundo. El ser exiliado es una situación a la que Cabrera Infante concede mucha importancia, hasta ser lo que lo define, de antemano, como autor. En un aviso al lector indica que fue en el exilio, “donde vive”, un sitio que siempre queda abstracto, donde escribió *TTT*. A la vez, afirma que renuncia a su nacionalidad –“podía reclamar legalmente la propiedad de su tierra natal (él [autor] asegura tener una abuela india y tiene fotografías para probarlo) decidió regalarla a la erosión histórica”– y no tiene la intención de conseguir otra. Existen, tanto el autor como su obra, fuera del concepto de nacionalidad y de la necesidad de pertenecer a una o a cualquier patria. Pudiera haber escogido exiliarse a los EEUU y juntarse a la comunidad cubana que se estableció ahí y que logró constituirse un poder, en primer lugar, demográfico, y luego político, considerable. Se fue a Madrid donde le negaron residencia, y acabó en Londres. En fin, el aviso al lector da cierta perspectiva a la lectura de la novela que lo sigue: se debe leer como un texto que se sitúa fuera de la polémica geográfica Cuba/EEUU, o revolucionario/contrarrevolucionario, como quieran.

...y miraba allá al otro lado del heaviside a la gran pradera oscura de los cielos y más allá y más allá de allá y más allá todavía donde allá es acá y todas las direcciones ningún lugar o un lugar sin lugar sin arriba ni abajo ni este ni oeste, nunca-nunca, y pude ver con estos ojos que se comerán los gusanos, sabiduría de las nociones [que en página 379 es “estupidez de las naciones”, en 408, “sabiduría de la nación”]... (486)

De esta manera, la cuestión de la conciencia colectiva y nacional resulta doblemente problemática en que está ya fragmentada entre dos polos conflictivos, pero que se fragmenta de nuevo ya que el autor escoge exiliarse a Europa.

Al igual que Cabrera Infante, Valdés integra su situación de exiliada a la narración de *Te di la vida entera*. De golpe, hace que su profesión como escritora (el lector aún tiene el texto entre las manos) está intrínsecamente ligada a su estado de exilio: termina su novela sobre un tono realista en que la misma autora se pone en escena, mirando a su hija ya como el producto de otra cultura, de la francesa: “elle nous raconte une naïve histoire de monstres en français” (362). Su identidad como cubana exiliada en Francia ya va más allá de su ser, hasta que lo cubano no es algo que se ha trasladado a su hija, nacida en Europa, que ahora se define y le responde a partir de esa identidad, y no la cubana. Elemento personal de su vida que la autora integra a su ficción, ya tan asentado que recurre al francés, y no al español, para abordarlo, hasta para hablar de su hija.

En fin, no se puede negar que *TTT* y *Te di la vida entera* son textos históricos, digo, ficciones que tratan de lo histórico. Por su propia cuenta, lo confirma el mismo autor, perdón, narrador, de *TTT*: “dije que este cuento no tenía nada que ver con Cuba y ahora tengo que desmentirme porque no hay nada en mi vida que no tenga que ver con Cuba, [Venegas]” (114-5). Y en muchas ocasiones, Valdés menciona que está re-escribiendo la historia de Cuba, tarea que no le es nada sencilla; pensamos en el capítulo seis que pone en escena las discusiones entre la buena conciencia revolucionaria y la narradora/personaje. La gracia y el absurdo de sus debates son muestra que no solamente no es posible tener una sola

versión de los hechos, pero que también, es imposible llegar a una sola verdad. Todo depende de quién habla, de sus motivaciones y sus intenciones.

Además, en ambos textos, el lector podrá reconocer las calles que recorren los personajes, los clubes en los que salen a tomar y a bailar, sabe a quien se refiere el texto cuando menciona a Fulgencio Batista y sabe de la guerrilla que se está preparando en la Sierra Maestra. Sin embargo, al principio de *TTT*, el autor escribe en una noticia dirigida al lector: “cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental”. Es decir, lo que se cuenta está basado en hechos de la realidad, pero resulta que, aún así, es una ficción. Es lo que no advierte Cabrera Infante con esta noticia: que lo que vamos a leer es una ficción, a no confundir con la historia, es decir, con el relato que han escrito los historiadores. Esto, la ficción, *TTT*, describe esa misma realidad según otros patrones, con otra intención, con otro público.

Sin embargo, *TTT* y *Te di la vida entera* abarcan en lo político, inevitablemente, al poner en escena los momentos cruciales anteriores al triunfo de la Revolución, al contarlo desde una perspectiva que proviene de la calle y de la cultura popular, y no desde las fuentes administrativas (estadísticas, fechas y discursos) o desde las instancias políticas (más discursos) o desde el punto de vista de los académicos y de los historiadores. Ya que, además, todas estas fuentes están puestas al juicio, su credibilidad hace el objeto de burla a lo largo de la novela. El capítulo “La muerte de Trotsky” trata de demostrar lo que *TTT* intenta hacer dentro de un contexto más amplio, es decir, re-escribir los hechos históricos según su experiencia. Digamos que, cualquier cuento se puede contar

de cualquier manera. Hasta la muerte de Trotsky. O los tres días antes el triunfo de la Revolución cubana. Ninguno es más válido o verdadero, ni el revolucionario ni el contrarrevolucionario. Lo que pasó, pasó. Cómo se cuenta es otra cosa.

Igual ocurre en *Te di la vida entera* a través la burla que se hace de todo lo que representa algún poder oficial: el personaje de XXL; los autores importantes de la literatura y los grandes héroes nacionales; la Iglesia y los mismos discursos patrióticos e ideológicos. Rompe con todos estos monumentos para establecer su propia versión de los hechos, también a partir de la cultura popular, a partir de todo lo que queda fuera de lo que se reconoce como lo oficial. Además, el hecho que las dos obras insisten en mantenerse de actualidad, por medio del lenguaje y de la forma, los reiteran constantemente como una historia que se está aún escribiendo, cada vez que será leída.

Y es, en realidad, a largo plazo, contra la pasible aceptación que se tiene del discurso oficial que luchan estas dos obras. Destruyen todos los elementos que lo componen, sin proponer otro, para mostrarlo tal como lo es: otro discurso más.

En *Kafka pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze y Felix Guattari estudian la formación de una literatura definida como minoritaria. Argumentan que por ser desterrada, es una literatura que recobra a la vez una intensidad en lo político y lo colectivo, pero a la misma vez que se desintegra en una materialidad inerte. La lengua nativa no encuentra sus referentes habituales, quedan los significantes, vacíos de sus significados:

Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer d'intensité. Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou

même significatif, ou simplement signifiant. Arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matérielle intense. (35)

Y añaden :

Faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un usage intensif asignifiant de la langue. (41)

Cabrera Infante escribe en español en Londres y Valdés, en París. Los referentes de su lengua, además de sus particularidades coloquiales cubanas, ahí no existen y su significado no alcanza ninguna resonancia. El caso del que se encuentra en la ciudad fragmentada, la misma que describen Valdés y Cabrera Infante, es análogo al que vive el destierro. En ambos casos, los referentes son irreconocibles, la realidad se ve inconcebible según los parámetros consabidos, circunstancias que afectan tanto las estructuras políticas, tanto ideológicas y colectivas. De nuevo, la filosofía de Bustrófedon sobre el lenguaje nos vale de muy buen ejemplo:

...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. (394)

La lengua hay que vivirla, dentro de una comunidad, y hacer que su materialidad produzca resonancias infinitas.

Así, *TTT* y *Te di la vida entera*, como literatura, cumplen los dos primeros criterios de la literatura menor tal como propuesta por Deleuze y Guattari, es decir el de ser producida en una lengua desterrada y minoritaria (29), pero aún más importante, el de envolverse en un clima político inestable (30), de forzarle una apertura geopolítica a la polémica. Deleuze postula que “[...] ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait

est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord" (31). *TTT* y *Te di la vida entera* adquieren un potencial colectivo, insertándose a la vez adentro y afuera de la red de la producción literaria y del discurso político.

Por otra parte, el momento y las circunstancias de la publicación de ambas novelas fueron determinantes en su recepción por parte de la crítica. Los dos se difundieron por medio de vías que eran nuevas para cada época –el *boom* de los años 60 y los medios de comunicación masiva de los 90. Son medios que la crítica asoció de repente a los ámbitos populares, lo que motivo el rechazo de las obras. Sabemos que estos recursos de publicación y de difusión fueron voluntariamente escogidos por parte de los autores, a razón del contenido de sus novelas que corresponde a ese ambiente, y de la significación que el gesto en sí resuena en los ámbitos académicos. De publicar entre lo popular es rechazar lo académico. Por fin, se le perdonaron a Cabrera Infante y se reconoció el genio de *TTT*, sobre todo por la apreciación que se tiene por sus acrobacias lingüísticas, el muy erudito éste. El escenario cultural ha cambiado mucho entre los años 60 y los años 90 con la globalización, Internet y los medios de comunicación de masas. Las estrategias literarias de los autores necesariamente hacen eco de estos cambios, razón por la cual las de Cabrera Infante y Valdés son tan distintas. Esperamos que se conceda a Valdés también la gracia de una segunda lectura.

Es indiscutible que las dos obras están estrechamente ligadas; en dos ocasiones la misma autora hace la relación entre *Te di la vida entera* y *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Valdés le muestra agradecimiento a Cabrera Infante, hasta le dedica un homenaje: "Ivo bajó el techo convertible del auto. Mi

auto homenaje al de las novelas de Cabrera Infante” (29). La voz de la autora interrumpe sin discreción la trama narrativa para dar un guiño al lector de manera que se acuerde de las escenas parecidas compuestas por el autor de *Tres tristes tigres*. Dar tal reconocimiento a la obra de Cabrera Infante, dentro de su propia ficción, permite a Valdés de declarar su apoyo de no involucrarse en la polémica que divide cubanos revolucionarios y contrarrevolucionarios, sino de actuar fuera de ella. Y cierto, al relacionar su texto con la de Cabrera Infante, Valdés consigue la legitimidad de su propia novela.

A la misma vez, tal declaración, hecha casi 30 años después, da valor de actualidad a la novela de Cabrera Infante: los personajes de *Te di la vida entera* vagabundean en la misma Habana deshecha que los de *Tres tristes tigres*. Entre 1967 y 1996, el mundo puede haber cambiado, pero la situación polémica de las dos Cubas no ha cambiado. La autora lo plantea ya de entrada en la primera parte de la novela. Ahí se encuentra como epígrafe un extracto escrito por la mano de Cabrera Infante:

Habanidad de habanidades, todo es habanidad... Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche. Recordar es abrir esa caja de Pandora de la que salen todos los dolores, todos los olores y esa música nocturna.

Estamos en la misma novela: en La Habana, durante una noche interminable, envuelta en la música: “Ésa era la ciudad azucarada, miel de la cabeza a los pies, música y voces aguardentosas, cabareses, fiestas, cenas” (*Te di*, 32-3). Estamos en el recuerdo. *Tres tristes tigres* recuerda, a medida de lo cotidiano, los eventos de la Revolución tan como los recuerda *Te di la vida entera*, que sigue el cuento llevándolo hasta el periodo especial.

Termino convencida de que Zoé Valdés es una autora que se destaca dentro del mundo literario, tal como lo fue Cabrera Infante, por la crítica que ha desarrollado mediante la publicación de *Te di la vida entera* de la situación conflictiva en la que se encuentra Cuba desde 1959.

Bibliografía

Corpus literario

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta, 1996.

Corpus teórico

Adorno, Theodor W. *The Culture Industry*. New York: Routledge Classics, 2003.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.

Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot, 1982.

Angenot, Marc. *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1975.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

Benda, Julien. *La trahison des clercs*. New York: Norton, 1969.

Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001.

Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de minuit, 2002.

Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales". Ministerio de la cultura de la República de Cuba. www.min.cult.cu/historia/palabras.html Consultado el 23 de mayo de 2004.

Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

Cortázar, Julio. "El escritor y su quehacer en América latina", *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984.

Cortázar, Julio. "América latina: exilio y literatura", *Obra crítica/3*. Buenos Aires: Alfaguara, 1983.

- Deleuze, Gilles et Felix Guattari. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- Fanon, Franz. *Les Damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1970.
- Fernández Retamar, Roberto. *Caliban*. Montevideo: Aquí Testimonio, 1973.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- Gouldner, Alvin. *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class*. New York: Seabury Press, 1979.
- Gramsci, Antonio. *The Prison Notebooks: Selections*. New York: International Publishers, 1971.
- Gramsci, Antonio. *The Modern Prince and Other Writings*. New York: International Publishers, 2000.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals*. New York: Basic Books. Inc, 1987.
- Martí, José. *Nuestra América*. La Habana: Ediciones Pequeño Formato, 1991.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- Said, Edward. *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*. New York: Pantheon Books, 1994.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Said, Edward. *Power, Politics and Culture*. Interviews with Edward W. Said. New York: Vintage Books, 2001.
- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales", *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard, 1948.

Crítica

Alvarez-Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Persona to Persona*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.

Álvarez-Tabío Albo, Emma. *Invencción de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000.

Byron, Kristine A., "El éxtasis de la comunicación: la imagen en Tres Tristes Tigres", *Torre de papel*, 1994 Primavera, 4 (1), 43-52.

Cabrera Infante, Guillermo. *O*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

Cabrera Infante, Guillermo. *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976.

Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998.

Caulfield, Carlota. "Cuban Literature and Culture: Critical Junctures", *Latin American Research Review*, vol. 37, no 3, 2002, p. 231-246.

Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London: Zed, 1997.

Davies, Catherine. "Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics and Culture in Cuba", *Latin American Perspectives*, Vol. 27, No. 4, (Jul., 2000), 103-121.

Desnoes, Edmundo. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*. Hanover: Ediciones del norte, 1981.

Dopico, Ana María. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba", *Nepantla: Views from South*, Volume 3, Issue 3, 2002, pp. 451,493.

Faccini, Carmen. *El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera*. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html. Consultado el 5 de febrero de 2004.

Gonzalez-Abellás, Miguel Angel. "'Aquella isla': Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés", *Hispania*, vol. 83, no 1, marzo 2000, pp. 42-50.

Howe, Linda S. *Transgression and Conformity. Cuban Artists and Writers after the Revolution*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

Leary, John Patrick. "From the Capital of the Nineteenth Century to the Paris of the Caribbean: Vertigo and Modernity in *Tres tristes tigres*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 13, No 2, August 2004, pp. 261-280.

Martín-Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony. From Media to Mediations*. London: Sage Publications Ltd, 1993.

Martínez Estrada, Ezequiel. "Por qué estoy en Cuba y no en otra parte", *La Casa de las Américas*, oct.-nov. 1960, Vol. 1, No 3, p.

Méndez Rodenas, Adriana. *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.

Merrim, Stephanie. "A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres tristes tigres*", *Latin American Literary Review*. 1980 Spring-Summer; 8 (16): 96-117.

Merrim, Stephanie. "Through the Film Darkly: Grade 'B' Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer arena*", *Modern Language Studies*, 1985b Fall; 15(4): 300-312.

Merrim, Stephanie. "Tres tristes tigres: Antimundo, antilenguaje, antinovela", *Texto Critico*, 1985a Sept.-Dec.; 11(33): 133-152.

Nelson, Ardis L. "Tres tristes tigres y el cine", *Romance Quarterly*. 1982 vol. 29, no. 4, pp. 391-404.

Ortiz Ceberio, Cristina. "La narrativa de Zoé Valdés: hacia una reconfiguración de la na(rra)-ción cubana", *Chasqui*, vol. 27, no 2, noviembre 1998, pp. 116-127.

Rama, Ángel. "El 'boom' en perspectiva", *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981.

Regazzoni, Susanna (ed.). *Cuba: una literatura sin fronteras*. Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2001.

Reinstadler, Janett y Ottmar Ette. *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2000.

Rivers, Elias L., "Cabrera Infante's Dialogue with Language", *MLN*, Vol. 92, No. 2, Hispanic Issue, (Mar., 1977), 331-335.

Rodríguez Monegal, Emir. *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial tiempo nuevo, 1972.

Smorkaloff, Pamela Maria. *Readers and Writers in Cuba. A Social History of Print Culture: 1830s-1990s*. New York: Garland Publishing, 1997.

Smorkaloff, Pamela Maria. *Cuban Writers On and Off the Island*. New York: Twayne Publishers, 1999.

Staten, Clifford L. *The History of Cuba*. Westport: Greenwood Press, 2003.

Vidal, Hernán. *Literatura hispano-americana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Ediciones Hispamerica, 1976.

Whitfield, Esther Katheryn. *Fiction(s) of Cuba in Literary Economics of the 1990s: Buying In or Selling Out?*. Cambridge : Harvard University, 2001

Otros textos consultados

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2002.

<http://www.casadelasamericas.com>. La Ventana y Arteamérica. Última versión: Consultado el 27 de abril, 2005.

Cushing, Lincoln. *¡Revolución! Cuban Poster Art*. San Francisco: Chronicle Books, 2003.

La Casa de las Américas. Vol. 1, número 1 – Vol. 5, número 30. La Habana: La Casa de las Américas.

Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1968.

Engle, Margarita. *Skywriting*. New York: Bantam Books, 1995.

García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books, 1992.

Hijuelos, Oscar. *Our House in the Last World*. New York: Persea Books, 1983.

Melville, Herman. *Moby Dick*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1992.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. New York: Doubleday Anchor Books, 1956.

Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Paris: Actes sud, 1995.

– . *Café nostalgia*. Paris: Actes sud, 1997.

– . *Milagro en Miami*. Madrid: Planeta, 2001.