

# Excedente español en la Cuba postsoviética: *Muerte de un murciano en La Habana* (2006).

---

Marelys Valencia  
Saint Mary's College  
[mvalencia@saintmarys.edu](mailto:mvalencia@saintmarys.edu)

## Abstract

This essay analyzes the visual strategies used in *Muerte de un murciano en La Habana*, by Teresa Dovalpage, a novel that parodically interrogates the social impact of economic dynamics in post-Soviet Cuba, based on a scriptural enterprise that uses intertextuality and self-referentiality. The writer deploys a series of postmodern strategies in which both subjects and Spanish Baroque pictorial signs are mobilized and parodied in the same operation as they are relocated onto a specific local urban space: Havana. I propose here that the author includes herself, as Velázquez would do in *Las Meninas*, not to shed light on representational strategies, but to draw attention to the figure of the migrant writer in a regional linguistic market, intent on capturing the gaze of Spanish transnational publishers, who exercise a hegemonic control in that market.

**Keywords:** Cuban literature; diasporas; Baroque; Neo-Baroque; Teresa Dovalpage; globalization; neoliberalism; regional linguistic market; Spanish publishing houses; transnationalism

## **Resumen**

En este ensayo se analizan las estrategias visuales utilizadas en *Muerte de un murciano en La Habana*, de Teresa Dovalpage, novela que interroga de forma paródica el impacto social de las dinámicas económicas en la Cuba postsoviética, a partir de una empresa escritural que apuesta por la intertextualidad y la auto-referencialidad. La escritora despliega una escritura postmoderna en la que se desplazan tanto sujetos como signos pictóricos españoles, parodiados en la misma operación traslaticia a un espacio local urbano: La Habana. Se propone que la autora se incluye a sí misma, como lo haría Velázquez en *Las Meninas*, no para arrojar luz sobre estrategias de representación, sino para llamar la atención sobre la figura del escritor emigrado en el mercado lingüístico regional, quien debe capturar la mirada de las editoriales transnacionales españolas, que ejercen su hegemonía en ese mercado.

**Palabras clave:** literatura cubana; diásporas; barroco; neobarroco; Teresa Dovalpage; globalización; neoliberalismo; mercado lingüístico regional; editoriales españolas; transnacionalismo

La literatura de Teresa Dovalpage no imagina regresos a la isla para cerrar ciclos de duda ontológica o nostalgias míticas. En *Muerte de un murciano en La Habana*, Cuba se dibuja (y uso este verbo con toda intención) con tintes tragi-cómicos dentro de un circuito trasatlántico de circulación de cuerpos, objetos y estéticas. La trama versa sobre los eventos que suceden a la llegada a La Habana de Pío Ponce de León, un murciano mayor de sesenta años y representante de una firma española en Cuba. Durante un paseo por el barrio El Vedado, Pío se encuentra con la desdichada Maricari, una joven que vive junto a su tiránica madre y que cose muñecas de trapo para sobrevivir en plena crisis económica de la década de 1990. El español se enamora de la cubana, pero a esta le cuesta imaginarse a sí misma como su pareja, hasta que Teófilo, una santera travestida bajo el nombre de Mercedes, recibe a la lánguida Maricari en su consulta espiritual. La juventud, bríos y “sabios” consejos de Mercedes/Teófilo en el juego de la simulación seducen a Maricari, quien decide aceptar a Pío pero también comienza una relación con Teófilo, luego que él se (des)cubre como antiguo amigo de la escuela secundaria. Con esta trama Teresa Dovalpage resultó finalista del Premio Herralde de Novela en 2006 y, por consiguiente, mereció la publicación ese mismo año de la novela por la editorial Anagrama.

Luego de la publicación en inglés de *A Girl like Che Guevara* (2004), Dovalpage ha apostado principalmente por novelas que hacen guiño al mercado hispanohablante. En particular, *Posesas de La Habana* (2004), *Muerte de un murciano en La Habana* (2006), y *La Regenta en La Habana* (2012), performativizan desplazamientos (la Regenta y el murciano) entre la antigua metrópoli colonial y la urbe caribeña. La Habana como toponímico en cada uno de estos títulos apunta a un interés en el mercado transnacional, particularmente el español, por temas cubanos. A este tipo de literatura la he llamado en otra ocasión “artefactos seductivos”, objetos de consumo cultural destinados a un público, ávido por consumir autores del llamado Sur Global y

que degusta los restos del socialismo, ya sea desde acercamientos literarios estilizados, o desde el realismo sucio o distópico en general (Valencia, *The Children* 151). En *Muerte de un murciano* y *La Regenta* el humor negro se combina con referentes culturales de la exmetrópoli europea mediante procesos de inversión (o carnavalización), con la relocalización de esos referentes peninsulares en la Habana de la era postsoviética. Es decir, las novelas se sitúan en una Cuba epítome del despojo poscolonial y del turismo de la ruina bajo los influjos de una economía controlada en el contexto neoliberal postcomunista. España entra en circulación con sus turistas, empresarios y una proliferación de signos diversos (géneros musicales como la zarzuela, el barroco pictórico o el realismo literario español del siglo XIX). Otros imperios también se sugieren: Estados Unidos es incluido en la trama a partir de la conexión entre cubanos de la isla y los de la heterogénea diáspora cubana en ese país-imposible de desconectar de los lazos neocoloniales del pasado republicano y de la influencia material y cultural contemporánea de Estados Unidos a nivel global—mientras, la antigua URSS se materializa en fantasma del descalabro material y la ruina espiritual del presente que viven los personajes.

En busca de la representación de la heterogeneidad de prácticas y subjetividades que emergen localmente en el contexto de flujos globales a los que está expuesta Cuba, *Muerte de un murciano* remeda un cuerpo polifónico y carnavalesco. Está dividida en cuadros, como una zarzuela, y despliega una multiplicidad de puntos de vista: voz narradora en tercera persona, monólogos, y confesiones policiales de los personajes, así como de supuestos testigos. No obstante, este ensayo se enfoca en lo carnavalesco a partir de la traspolación de personajes literarios y pictóricos españoles a la Cuba postsoviética y las estrategias visuales que dejan ver el interés de la autora en seducir un mercado lingüístico y cultural familiar, en parte configurado por las editoriales transnacionales españolas con respecto a Latinoamérica. Ana Serra afirma que en España:

Cuba as a whole receives the fallout of the widespread transmission of ideas concerning the state of the revolution post-Special Period, and both negative and positive portrayals contribute to strengthening the thriving market for Cuban books in Spain, as well as the influx of Spanish tourists to the island (210).

Incluso, de esas convergencias entre consumo turístico y cultural de Cuba en España se nutren algunas novelas de escritores españoles que la propia Serra ha estudiado, como *El lado frío de la almohada* (2004), de Belén Gopegui y *Davalú o el dolor* (2001), de Rafael Argullol (publicada originalmente en catalán como *Davalú o el dolor: crònica d'un duel*). Ambas constituyen “paradigmatic examples of influential representations of Cuba as it is perceived in Spain. Havana, a city that epitomizes both the resilience and the cost of socialism in the Western world” (Serra 216). Esa resistencia y costo del socialismo en la excolonia de ultramar suscita un deseo de consumo, en parte construido por la maquinaria publicitaria de las editoriales: una Cuba (re)presentada según sus términos.

En una entrevista con la editora francesa, Ann Marie Métaillié, la también dueña de la casa editorial homónima explica:

Cuba es un tema que seduce, es un caso original en nuestra civilización... viene con toda una mitología, que sea revolucionaria, que sea musical, que tropical, según la cultura del individuo, y es una aventura ir a Cuba para la mayoría de la gente. Después, si te cortan la idea que tienes de este paraíso tropical, es un riesgo (Valencia, “Entrevista”).

Métaillié recalca un imaginario que responde a la mirada externa, de quien no lidia diariamente con la Cuba más allá del mito, aquella de las izquierdas europeas y latinoamericanas durante la avalancha de una revolución insólita en los años 1960 (Díaz Infante 2014; Rojas 2016). Es más, “the branding of Cuba as place or idea reflects the dialogic relationship between globalization

and locality, and how it caters to the “nativist” authentic seal (albeit ‘contaminated’) claimed by cosmopolitan audiences” (Valencia, *The Children* 24). La autenticidad, sobrevalorada en la globalización, se convierte en un marcador de fenómenos globales corrientes, aunque ya no sean los “imperios” ni los “estados-nación” los actores principales, sino redes y flujos económicos, ideológicos, culturales y mediáticos que rebasan las soberanías de estas formaciones socioeconómicas y políticas. Y quién mejor para representar esa “autenticidad” que los autores locales, atados a los términos de las editoriales transnacionales en espera de que los autores cubanos “hable(n) de lo suyo...” (Valencia, “Entrevista”).

La declaración de Métaillié arroja luz sobre cómo se refuerzan los topoi literarios conocidos por el público. A la vez que los escritores se apegan a las fórmulas y los temas esperados, las editoriales explotan paratextos, comunicados de prensa, reseñas, reportajes, entrevistas e incluso las presentaciones de los libros, reduciendo de tal manera el objeto de venta que a veces lo convierten en una distorsión o simplificación flagrante (Quesada Gómez 25). Es así que la contraportada de la primera edición de *Muerte de un murciano* destaca que “entre el griterío habitual de las calles habaneras y la música salsa que sale de las puertas abiertas se oyen los compases de una zarzuela española”. La editorial barcelonesa amplifica detalles visuales y sonoros, creando una sinestesia que subraya el topos del paraje tropical al mismo tiempo que convierte la escritura en “una buena cocina literaria” que “permite con circunstancias como la cubana hacer pequeñas radiografías, muchas veces más eficaces y certeras... Incluso esa misma cocina nos puede aleccionar con la necesaria distancia narrativa sobre temas tan en boga como el turismo sexual o la caza del turista para lograr emigrar a la añorada y opulenta Europa” (*El País*, 2006). Entre los cubanos y “la añorada y opulenta Europa”, median el turista y la obra literaria que “alecciona”, en todo caso, al turista/lector proclive a ser cazado en/por La Habana, ciudad paraíso para

los visitantes e infierno tropical para los nativos que, desesperados, salen a “la caza”. De modo que la novela de Dovalpage, como “radiografía”, según la nota del periódico *El País*, diagnosticaría una realidad social, clave en el universo literario del momento, que incluye el turismo sexual en Cuba (la “radiografía”, considerada una captación orgánica de la realidad, en un sentido casi naturalista). El escritor actual tiene que lanzarse a un proceso en que, como dice Guillermina de Ferrari, por un lado, “allow(s) the periphery to own not just the work and the experience behind the work, but also its hermeneutic discourse as well” (232), a la vez que refuerza “the traditional roles that center and periphery usually play in cultural transactions given that their main objective is to certify the legitimacy of difference” (232).

Dicho de otro modo, el posicionamiento de los escritores y el arte cubanos responden a paradigmas culturales externos que registran y circulan la representación de la diferencia cultural desde una supuesta legitimidad otorgada de acuerdo al origen “auténtico” del autor/a y, por tanto, del producto. Los escritores conscientemente despliegan un realismo “local” y cínico que abunda en el acercamiento hiperrealista más que la confesión testimonial, para seducir a un lector fascinado con la diferencia. Tal estética remite al realismo no desde la mirada disectiva y teleológica de algunas novelas del siglo XIX cubano y latinoamericano, sino desde una aproximación hiperbólica de la realidad que marca un extrañamiento. Aquí la “radiografía” no pretende un diagnóstico con metas higiénicas, sino que parodia la realidad desde un exceso improductivo, pues los personajes buscan salidas temporales en un presente sin referencialidad (Puñales-Alpizar 2012; Birkenmaier 2001). Lo cínico también supone una carencia de pudor del escritor vinculada al hecho de que

Si en los años 20 había una independencia que permitía a los jóvenes escritores latinoamericanos sublevarse indignados, hoy las grandes editoriales, sobre todo las que generan más reconocimiento a nivel de la lengua, están en Madrid

y sobre todo en Barcelona. Es por allí, lamentablemente, por donde pasa hoy nuestro meridiano editorial y, en no poca medida, también el intelectual (Fornet, “Escritores y mercado editorial”).

Pudiéramos decir que se trata de una desfachatez escritural derivada de la dependencia de los meridianos editoriales y de mercadeo. En el caso de Teresa Dovalpage y su *Muerte de un murciano* se verifica la situación de una escritora emigrada en Estados Unidos, quien desde su nuevo lugar de enunciación, subestimado por esas grandes editoriales en España, busca situarse en un ángulo visible dentro y fuera de la obra. Según De Ferrari “[a]n artist who ‘emigrates’ in themes and methods that are usually considered his or her ‘natural habitat’ runs the risk of falling out of sight as much as an émigré artist” (222). Es decir, los escritores cubanos emigrados deben continuar atados a su origen nacional (¿una nueva forma de control colonial?), por medio de nociones de “autenticidad” cultural/étnica y, por tanto, aprehendidos a la erosión económica y social que los catapultó a la emigración misma, como Sísifos irónicos y cínicos. Estas circunstancias, unidas a las historias particulares de cada ola migratoria cubana, tienen un peso en la poética de los escritores emigrados en los últimos treinta años. De ahí que—planteo—Dolvapage apueste por una empresa escritural que explota el flujo de signos (visuales, económicos, ideo-políticos, humanos, entre otros), entre la Cuba actual y España, mientras llama la atención sobre la propia figura del escritor periférico en la trama. Los escritores cubanos emigrados suelen quedar fuera del radar de las editoriales españolas, por lo que pudiéramos referirnos a su condición como doblemente periférica en una economía global de excesos diferenciales, en la cual estos autores intentan sobrevivir.

Aún más, sugiero que los recursos narrativos utilizados en *Muerte de un murciano* dan fe de una escritura que capitaliza la inversión en lo visual-corporal, para resaltar una economía cotidiana de la sobrevivencia, tanto de los cubanos en la isla como de los escritores emigrados. Con ese fin se



encuentran en *Muerte de un murciano* una serie de desplazamientos pictóricos trasatlánticos y una estética neobarroca de lo corporal. Al hacer un recuento del día en que llegó Maricari a su consulta espiritual, Teófilo describe así a su Mercedes: “Aquella tarde yo llevaba un pantalón de lycra con reflejos marinos y un capotito verde-azul que me hacía parecer ofídico” (15). A estos detalles se une el contraste de una peluca rubia, italiana. La auto-descripción de Teófilo/Mercedes revela el auto-reconocimiento de su simulación visual (en este caso, la simulación ofídica), a la vez que hace un guiño intertextual a *Cobra*, de Sarduy, como la imagen serpentina, hipnotizadora, que remite a la ornamentación barroca de la piedra: el uso de columnas ofídicas y de imágenes selváticas. Esta simulación “ofídica” no presume, como en Sarduy, una obsesión por el cuerpo, sino un gesto de insistencia hipnótica que le permite a Mercedes continuar atrayendo extranjeros y nacionales a su consulta de santería. La crítica Irune del Río Gabiola comenta que el cuerpo de Teófilo/Mercedes se convierte en un espacio intersticial entre lo externo y lo interno, lo local y lo global. En cuanto la relación con Maricari se torna provechosa por la presencia de Pío, la santera Mercedes desaparece y en su lugar Teófilo se convierte en el “machango imponente en jeans. Con unos brazos musculosos que parecían hechos de alambres torcidos” (Dovalpage 74). En su “hacerse loca, macho, homosexual, heterosexual, mulato, cubano” Mercedes/Teófilo invierte “en contactos multiculturales y económicos que su trabajo (santera postmoderna), y la compañía de Maricari le proporcionan” (Del Río Gabiola 14). No es mi intención entrar en el debate sobre el tema de la masculinidad en la novela, explorado por Del Río Gabiola en conexión con las estrategias de sobrevivencia de los sujetos locales expuestos a (in)flujos globales, sino exponer el carácter performativo de la escritura de Dovalpage en un panorama global mediado por la acción del mercado, donde casi todo aparece en exhibición y venta, y en un plano local donde, a propósito de sostener la visibilidad, los personajes despliegan una disonancia estética abigarrada, paródicamente barroca.

Lillian Manzor, quien ha ahondado en el estudio de la visualidad dentro de la obra de Sarduy, observa que la única figura grotesca de *Las Meninas* es la que sirve como pre-texto de la Señora reducida de *Cobra*. En efecto, dice el texto sarduyano: “Tenía [...] la Señora, las proporciones —¡y también la compostura y majestad!— de la azafata de una infanta prognática parada junto a un galgo que pisa a un pajecillo y contemplando a los monarcas que posan (47-48).” Para hacer la conexión con *Las Meninas*, Sarduy se regodea en la écfrasis, es decir, en la descripción de un objeto pictórico que, además, sustituye el significante “grotesco”. La escritura hace gala de la perífrasis para cifrar aún más el simulacro y explotar su espectacularidad: con esto, el texto queda expuesto a la multiplicidad de lecturas, espejo de una ambigüedad, igual que la pintura de Velázquez (Manzor 155). Dovalpage dialoga con Velázquez a través de la mirada de Sarduy, pero subraya una exterioridad visual que elude la artificialización del lenguaje de Sarduy, acudiendo al habla cotidiana, popular, con chispazos humorísticos, de modo que Velázquez aparece de golpe, como una felonía de la autora que hace visible su abandono de la perífrasis y del rebuscamiento sarduyano. Es el caso de la caracterización física de Maricari, que no recurre a la sustitución o a la proliferación de significantes, sino al referente pictórico inmediato: “la Infanta Margarita pintada por Velázquez; la niña real reencarnada, por mañas de la suerte, en una cubana de a pie del siglo veintiuno” (27). A Pío se le introduce de la siguiente manera: “Hay vejetes con caras de sátiros y de camajanes, pero aquel señor tenía tal tipo de patriarca viejotestamentero que se podía adornar un altar barroco con él. Se daba un aire al Retrato de Juan Martínez Montañés pintado por Velázquez, aunque sin bigotazos” (9); la madre de Maricari, la Mandonísima, poder ser tomada por la “Vieja friendo huevos” (60), también de Velázquez, y, por último, Maricari, además, de la Infanta, es “la Mimí de la Bohème injertada en Jane Eyre” (21). Así, la descripción de Maricari evoca tanto al referente *Las Meninas* vía Sarduy, como a la irrisión en torno al mismo Velázquez. El exceso

(o despilfarro), en todo caso, señala una aberración de la suerte: el injerto de diferentes figuras históricas, a la vez mediatizadas por el arte pictórico y la literatura, en el personaje de Maricari. De este modo, más allá de lo especular y su juego entre lo real y lo imaginario, la trasplatación de la Infanta “en una cubana de a pie del siglo veintiuno” muestra a una Dovalpage que se sitúa, en su uso de la intertextualidad, a una distancia crítica de ambos, neobarroco y barroco, para remarcar la impronta colonial en la materialización de la actual globalización neoliberal.

Maricari, epítome de la (in)movilidad del ciudadano común de la isla, es descrita como un palimpsesto de personajes femeninos de la cultura europea: Mimí (de *La Bohème*), *Jane Eyre*, y la Infanta Margarita. De la inversión y el gasto en la visualidad transnacional no solo se anticipa el tono dramático-burlesco de los personajes, sino la necesidad de situarlos en una espacialidad transnacional. La translocación de la imagen de la Infanta en la Cuba del siglo XXI subraya la apariencia naïve de Maricari que le permite engañar a Pío. No obstante, el lector ha sido avisado por una voz narradora en tercera persona de la naturaleza económica de las relaciones que emergen entre nacionales y extranjeros en Cuba. Ante Pío, Maricari explota su apariencia *naïve* o al decir de Mercedes/Teófilo, su imagen de “mosquita muerta”, para llevar una vida doble: entre la abundancia material propiciada por el español, y la satisfacción sexual con Teófilo. Mediante la simulación, al igual que Teófilo, la cubana participa de una movilidad social negada por el estado al ciudadano común en el nuevo entramado de relaciones económicas. La imagen de la Infanta real debe atravesar el océano para completar un destino más trágico que el que le aguardó en vida con el matrimonio arreglado desde niña por Felipe IV con el tío de la infanta, Leopoldo I, para consolidar el poder transfronterizo monárquico de los Habsburgo en una época, también, de dinámicas globales. Es más, el desplazamiento de la Infanta Margarita de figura real a plebeya, y de niña a mujer, ilumina las dinámicas neocoloniales de la globalización.

Los signos culturales (visuales) recreados en la novela realzan una sincronía colonial entre pasado y presente, entre España y Cuba.

La imagen de Margarita en el trópico vestida con harapos, “tenis muertos de risa” (Dovalpage 16), y angelicalmente pálida no debido al clima europeo, sino a la hambruna, refleja una mirada crítica a la relación entre la Cuba postsoviética y el mundo occidental, en la que los ciudadanos locales aparecen en desventaja. Por citar un ejemplo, mientras el capital extranjero se afirma en Cuba, principalmente el español en la industria hotelera, a los cubanos se les limita la acumulación de capital y se les niega su participación en sectores económicos estratégicos. Tal cual afirma Pérez Villanueva (2014)

[...] en el año 1992, se aprobó la modificación de la Constitución de la República para incluir el reconocimiento de los derechos de propiedad de las sociedades y asociaciones económicas con capital extranjero y, en 1995, la Ley No. 77 de Inversión Extranjera, normativa que brindaba el marco fundamental en el que se definían las prerrogativas y garantías de los inversionistas extranjeros, los regímenes laborales e impositivos, los posibles destinos de la inversión y las diferentes modalidades de negocios.

De modo que el retorno del capital extranjero a Cuba luego de la caída del campo socialista y del fin de una era que se caracterizó por una especie de colonialismo soviético, como lo han llamado Janusz Korek y varios estudiosos de Europa del Este, significó para la mayoría de los cubanos la reconfiguración de una realidad jurídica. Esta se manifestaba en términos prácticos a través de la exclusión económica, convirtiendo a los cubanos en mano de obra explotable no solo por el estado, sino por el empresario occidental europeo. Los cubanos se vieron a sí mismos como los “otros” del proceso de reformas económicas, marginados de la posibilidad de crecimiento financiero con respecto a ambos agentes: el estado diluido en una serie de compañías anónimas (SA) y servicios turísticos (con sus respectivos gerentes y sus contrataciones), y los

empresarios foráneos. Esta exclusión de corte económico se extendió incluso a los servicios turísticos, tales como el alojamiento en instalaciones hoteleras, en las que resaltaban, además de los canadienses, alemanes e italianos, los turistas españoles.

La “conexión española” se intensificó también al nivel cultural como se refleja en la creación del Centro Cultural de España en La Habana en 1995 (cerrado en 2003 por orden de Fidel Castro) y en los contratos de coproducción con el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas que permitieron la salida de varios proyectos fílmicos. El sentimiento de “recolonización” llegó a un clímax cuando el emblemático personaje del cine animado de ficción, el capitán mambí Elpidio Valdés, que había representado la continuidad histórica entre las guerras de independencia contra España y las luchas libradas contra el llamado imperialismo yanqui y su interferencia de corte neocolonial a fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, en vez de enfrentarse a los españoles, regresaba en 1995 a las pantallas con esas fuerzas aliadas contra Estados Unidos. Juan Padrón, creador del personaje y director de la saga, había estrenado en 1983 el largometraje *Elpidio Valdés contra dólar y cañón*, en el que Estados Unidos intervenía como actor de ambición imperial y un obstáculo para los mambises. Para la década de los noventa, la salvación del cine nacional dependía entonces de coproducciones entre el ICAIC y compañías extranjeras, y la continuidad de la saga de largometrajes de Elpidio Valdés, de tales colaboraciones, principalmente con España. De forma que en 1995, justo cuando se cumplían 100 años del inicio de la última guerra de independencia contra la metrópolis, Elpidio retornó, pero esta vez como obra de una nostalgia imperial bajo el título *Más se perdió en Cuba*. El título de la película mostraba no tanto el mantra con que España navegó la pérdida de los territorios trasatlánticos y su definitivo colapso imperial, sino el lamento de una metrópoli ante la imposibilidad de recuperar su colonia más apreciada, tal vez por ser la última de las Américas, junto a Puerto Rico y Filipinas (sobre esta

conexión afectiva, ver *La Razón*). Curiosamente, el nombre de Elpidio había desaparecido del título, a diferencia de las producciones anteriores. Así, la saga arroja luz sobre una visión de rehabilitación imperial luego de un siglo, que resonó en Cuba en forma de reconquista tal como ya el gracejo popular anunciaba también en las calles. La alianza entre las fuerzas de Elpidio y los españoles para detener la incursión imperial de Estados Unidos a fines del siglo XIX se convertía en parábola de la situación cubana en las postrimerías del XX, cuando el gobierno había perdido a sus socios comerciales y políticos de cuarenta años, en medio de un fuerte embargo económico y comercial por parte de Estados Unidos.

A pesar de la presencia e influencia soviética en Cuba, sería erróneo afirmar que las relaciones entre España y Cuba fueron nulas en las décadas previas al colapso del campo socialista. Como explica Joaquín Roy, de “1980 a 1992, Cuba recibió un impresionante 46,6% (39,3% en 1992) de toda la ayuda española a América Latina... Para Cuba, en consecuencia, la ayuda de España es la fuente más importante de toda la Unión Europea” (31). Con la caída del socialismo en Europa del Este, España estratégicamente intentó acercarse mucho más a la isla perdida un siglo antes, intentando ocupar un sitio privilegiado durante la transición política que supuestamente debía ocurrir en el país. Canadá y España, principales socios comerciales luego serían desplazados por China, que pasó al primer plano, y Venezuela, en la primera década del siglo XXI (Feinberg). En realidad, el tránsito de una economía dominada por el sector estatal a una economía mixta con inversión extranjera y el impulso del sector turístico expusieron a los cubanos a nuevas formas de transacción y, por consiguiente, a espacios de negociación en dimensiones varias, en los que también participaron artistas y escritores. Como productos culturales, los personajes cubanos del filme de Juan Padrón y los de la novela de Dovalpage, a pesar de representar momentos históricos distantes, responden a lógicas de creación artística entroncadas en la colisión de una sociedad y economía

desvalidas con el mercado y el neoliberalismo global. En última instancia, Elpidio Valdés y Maricari pueden considerarse símbolos de la nueva “lucha” por la sobrevivencia. Sin embargo, a diferencia del largometraje de Padrón, en *Muerte de un murciano* el signo de las alianzas estratégicas y las negociaciones se vislumbra trágico.

En *Muerte de un murciano*, las alianzas se materializan más allá de estados e imperios: los cubanos emigrados hacia Europa y Estados Unidos se delinean como los salvados y salvadores, mientras los que permanecen en la isla sobreviven mediante estrategias de simulación y el soporte material de aquellos. La isla se asemeja a una trampa, tanto para quienes la habitan como para los visitantes. De ahí que “los contratos” entre los emergentes socios españoles y cubanos en la novela no resulten productivos a largo plazo. El español conquistador, parodiado en la figura de Pío Ponce de León, termina burlado y muerto accidentalmente: Maricari le propina un bandejazo al ser agredida por él cuando esta le informa que espera un hijo suyo, sin saber que él se había sometido a una operación en España que le impedía procrear. Tal como su coterráneo en el siglo XVI, este Ponce de León no regresa a España con vida luego de su empresa “conquistadora”. Y tampoco puede considerarse un “aliado”, sino un instrumento de la desesperación económica de los cubanos, quienes se apropian de las tácticas clientelares de instrumentalización del estado cubano y sus representantes corporativos. De hecho, una de las primeras alusiones en la novela al status de las empresas españolas que negocian con el gobierno de la isla, remite al nivel de corrupción de la parte administrativa cubana que Pío debe supervisar. La confabulación para aprovecharse del capital extranjero (una suerte de “jineterismo” sistémico) y de la figura del hombre de negocios y del turista, en todo caso, comienza desde los altos niveles de gobierno. Maricari y Teófilo, por otro lado, terminan en la cárcel acusados de asesinato, al ser interceptados por la policía cuando buscaban deshacerse de la bolsa con los restos de Pío. En la prisión, ella pierde a su criatura, mientras

continúa soñando con el futuro que no pudo lograr en Europa. En conclusión, el contacto entre locales y extranjeros se anuncia productivamente trágico: su inicial potencialidad es cancelada luego por la muerte o la prisión. Con este desenlace, la historia proyecta la imposibilidad de beneficios reales para una y otra parte involucradas en la transacción/relación. Irónicamente, la otredad del murciano, como habitante de otro planeta, no resulta menos dramática que la del sujeto cubano marginado. De manera curiosa, tras la Guerra Civil y décadas de hambre, los murcianos han sido un grupo marginado o periférico en su país, al constituir parte de los sectores que han viajado al norte de España en busca de fortuna, o se les percibe como el paradigma del provinciano, tal es el caso de la obra de teatro de Miguel Mihura, luego adaptada al cine en varias ocasiones, *Ninette y un señor de Murcia*, y del famoso pícaro Pijoaparte de la novela *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé.

La ironía dramática se recalca justo en ese final, cuando Maricari, entre las cuatro paredes enmohecidas de la cárcel, sueña con las imágenes de *Cosmopolitan* y *Hola*, a cuya lectura se había entregado una vez como potencial viajera cosmopolita cuando “visualizaba las tardes lentas que pasaría en el Corte Inglés, tarjeta de crédito en mano... Y las visitas al museo del Prado y a El Escorial... Murcia con su casino y su pasado árabe, en el arco del Mediterráneo. Sevilla con su renombrada Isla Mágica... Luego París y Roma” (126). ¿Mera redundancia en las limitaciones del ciudadano local ante los flujos globales (turísticos, financieros, mediáticos) de los que intentan participar, o énfasis en un cosmopolitismo (definido como consumo Corte Inglés, Museos, Casino, turismo y compras) ¿(im)posible? La inclusión de los sueños truncados de Maricari destaca la imposibilidad del escape último de su condición de plebeya de Centro Habana, de la isla-cárcel. Maricari había disfrutado las ventajas del flujo transnacional cuando abandonó su apartamentucho en Centro Habana por una residencia en el barrio de Miramar, con las comodidades que supuestamente gozaría en España en caso de viajar con el prometido. A



partir de entonces, descubrió la abundancia de artículos y bienes materiales, culturales y mediáticos desconocidos por el ciudadano común. Los encuentros con el mundo material del capitalismo en revistas como *Cosmopolitan* u otros medios potencializaron su imaginación: el deleite de explorar museos, teatros, tiendas y restaurantes de las capitales europeas. Mediante *Cosmopolitan* y *Hola*, ella se convirtió en un sujeto móvil, definitivamente lejos del barrio en que vivió con la madre, atiborrado de apartamentos oscuros y desvencijados. Esta infatuación con Occidente, tal cual ha destacado Jacqueline Loss al analizar las novelas de otro escritor cubano de la diáspora, José Manuel Prieto, semeja el propio deslumbramiento de los sujetos de los países de la Europa del Este, esto es, la proliferación de una frivolidad consumista tras la caída del socialismo (93). Como estos, los cubanos anhelaban el mundo material del capitalismo, luego de décadas de privación.

El cubano emigrado o mejor, la escritora emigrada, también despliega estrategias de movilidad. “Teresita” (en referencia a la autora de la novela) ultima detalles para un viaje a La Habana con el objetivo de conocer los pormenores del asesinato del murciano, en los que se encuentra involucrado Teófilo, su amigo y discípulo de la universidad. “¿Eh? ¿Qué quieres hacer una novela sobre Teófilo y Maricari? ¿Tú estás loca?... ¡Oye, se nota que los escritores ya no tienen material para sus historias cuando echan mano de tanta pudrición!” (177-78), le espeta la madre a Teresita quien nunca aparece como sujeto hablante. Anteriormente, ya había sido mencionada por Teófilo, como su “amiga rubia” que vive en California y que le envía todos los insumos, la parafernalia que hace posible su performance de santera postmoderna: cuarzos, espantaespíritus, espejos de feng-shui, velas de colores y aromáticas, quemadores de latón (178).

Al igual que la Infanta, y rubia como ella, Teresita es trasladada escrituralmente a La Habana: la trinidad rubia, con Maricari, parodiando la Trinidad cristiana, y la propia noción del doble del neobarroco. El texto-espejo

conecta tres puntos geográficos, en el que Asia (o el orientalismo de Sarduy) es reemplazado por la irrupción de la emigrada cubanoamericana. Además, la autoreferencialidad evoca la elipsis en *Las Meninas*, que para Sarduy indica la “imposibilidad de tener acceso a lo elidido... la obra está en la obra... para subrayar su alteridad” (13). Esta simulación de la escritora/personaje, presencia/ausencia (como el mismo Velázquez en *Las Meninas*), refleja simultáneamente la liminalidad de la obra de arte, la escritura, sitio/cuerpo que desestabiliza, por ejemplo, las fronteras entre realidad y ficción. En *Muerte de un murciano* la escritora, tanto como la escritura misma, se mueven en esa espacialidad que obliga a los escritores cubanos emigrados en Estados Unidos más que a representarse (trascendiendo la autoridad/alteridad barroca de Velázquez) a incursionar en operaciones que hacen visible su dependencia del *topos* literario “Cuba” para sobrevivir en el mercado y flujo económico del libro como producto transnacional. De esta forma, Dovalpage sortea “el problema” planteado por De Ferrarri con respecto a los escritores periféricos, parodiándolo dentro de la obra misma: “the simplification of the work of art: for a piece to travel well, it has to stick to themes that confirm their otherness and they must do so in a clear, reductive way so that the message doesn’t get lost” (222). Al mismo tiempo que invierte en una relación afectiva con Cuba, destacando la participación de la emigración reciente en la cotidianeidad del cubano en la isla, critica esa realidad desgarrada y se incluye dentro de la economía de supervivencia de sus personajes, para enfatizar paródicamente la sujeción del escritor a las dinámicas globales de producción, circulación y consumo de cuerpos, entre los que se suma la obra de arte. Así, el texto mismo pasa a formar parte de la “proliferación” de objetos en circulación y venta y, consecuentemente, la obsesión por conectar paródicamente lo local a lo global, y viceversa.

Por último, el flujo visual continuamente evocado ilumina la (im) posibilidad de fijar signos culturales en un espacio o un tiempo. Ahora “la

idea” de Cuba se manifiesta en términos visualmente prácticos y económicos frente a “la opulenta (y vieja) Europa”, mientras el escritor alude cínicamente a su propio papel de demiurgo mercantilizado. Así, este artículo no propone la “sospecha” que se desprende del análisis con que los críticos se aproximan a la literatura cubana de las dos últimas décadas. Según De Ferrari, “[t]he apparent ingenuousness of these texts becomes all the more dubious when we consider the fact that they have been produced in Cuba, a country that takes pride in its sophisticated cultural tradition” (222). En vez de la duda y la sospecha sobre la “apparent ingenuity” de esta escritura, se desprende un desparpajo postmoderno con el cinismo paródico de la autora que no solo se apropia de un capital cultural trasatlántico, sino que también se afinsa a sí misma, a la literatura y su materialidad, en una economía de transacciones globales: la desvergüenza sincera de la escritora emigrada que, desde su condición doblemente periférica, reclama una ganancia en un espacio atravesado por dinámicas lucrativas y de exclusión poscolonial-neoliberal.

### Obras citadas

- Ayala, J. Ernesto. “En la nevera está el éxito”. *El País*, 23 diciembre 2006. [https://elpais.com/diario/2006/12/23/babelia/1166835017\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/12/23/babelia/1166835017_850215.html)
- Beltrán, Juan. “Un sentimiento llamado Cuba”. *La Razón*, 27 enero 2018. <https://www.larazon.es/cultura/un-sentimiento-llamado-cuba-AH17543416>. Consultado 14 noviembre, 2018.
- Birkenmaier, Anke. “Más allá del realismo sucio: ‘El Rey de La Habana’ de Pedro Juan Gutiérrez”. *Cuban Studies*, vol. 32, 2001, pp. 37-54.
- De Ferrari, Guillermina. “Cuba: A Curated Culture.” *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. Taylor & Francis, 2014.
- Del Río Gabiola, Irune. “Forjando al Hombre Nuevo: Cartografías de la homosexualidad en las obras de Teresa Dovalpage.” *Chasqui*, vol. 38, no. 1, 2009, pp. 3-15.
- Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo*. Editorial Verbum, 2014.

- Dovalpage, Teresa. *Muerte de un murciano en La Habana*. Anagrama, 2006.
- Feinberg, Richard E. *The New Cuban Economy. What Roles for Foreign Investment?* Latin American Initiative at Brookings, December 2012.
- Fornet, Jorge. "Escritores y mercado editorial en Iberoamérica." *Revista Malabia*, no. 49, 2017. <http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/36-numero-49/45-escritores-y-mercado-editorial-en-iberoamerica.html>.
- Korek Janusz. *From Sovietology to post-coloniality: Poland and Ukraine from a postcolonial perspective*. Stockholm: Södertörn Academic Studies, 32, 2007.
- Krull, Catherine. *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*. University Press of Florida, 2014.
- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. University of Texas, Austin, 2013.
- Manzor, Lillian. *Borges/Escher, Sarduy/Cobra: Un Encuentro Posmoderno*. Editorial Pliegos, 1996.
- Pérez Villanueva, Omar E. "La inversión extranjera directa en Cuba: necesidad de su relanzamiento". *Economía. y Desarrollo*, vol. 152, no.2 (jul.-dic.), 2014. [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0252-85842014000200003](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0252-85842014000200003).
- Puñales Alpízar, Damaris. "La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de una ciudad marginal." *Mester*, vol. 41, no. 1, 2012, pp. 49-63.
- Quesada Gómez, Catalina. *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI*. Lecciones Doctorales, Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones, no. 14, 2014.
- Rojas, Rafael. *The Fight over Fidel*. Princeton University Press, 2015.
- Roy, Joaquín. "España y Cuba: ¿una relación muy especial?". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, No. 31, *La Unión Europea, España y América Latina*, 1995), pp. 147-66.
- Serra, Ana. "Postcards from Abroad. The Cuban Special Period through Spanish Eyes." *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, editado por Catherine Krull, University Press of Florida, pp. 208-23.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, et al. "Are We Postcolonial? Post-Soviet Space." *PMLA*, vol. 121, no. 3, 2006, pp. 828-36.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Editorial Sudamericana, 1974.

---. *Cobra*. Editorial Sudamericana, 1974

Valencia, Marelys. *The Children of the Cuban Revolution in the Diaspora: From Internationalism to Transnational and Cosmopolitan Imaginaries*. University of Miami, ProQuest Dissertations Publishing, 2017.

---. "Entrevista con Ann Marie Métaillié". París, 2016.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press, 2004.