

Cuerpos de Cuba: mujer y Nación en *Tres tristes tigres*

Nivia Montenegro

I

Tres tristes tigres ha hecho en el campo literario lo que el ron, el mar, el tabaco y la mulata en el campo del turismo: contribuir a la mitificación de una Habana profana, perdida y, por tanto, deseada y deseable. Si la mulata —tal como se anuncia en los carteles de Havana Club— representa «el alma de Cuba», esta obra constituye un *corpus* cultural de La Habana de los años 50, esa Habana, excéntrica y pecaminosa, imaginada en innumerables libros, filmes y hasta perfumes de marca internacional. La diferencia radica en que Cabrera Infante no nos ofrece una visión única de La Habana sino visiones fragmentadas y encontradas. En ellas confluyen diversos aspectos de la ciudad y su cultura: los lenguajes de la época, el encuentro de la ciudad con su geografía y su historia, con las provincias, la política, la corrupción y la violencia, y el turismo norteamericano, entre otros.

Todas estas visiones quedan montadas por medio del gesto paródico concebido como acción ambivalente: por una parte, reconocimiento y aproximación; por otra, agresión y distanciamiento. En la medida en que la parodia se define como doble movimiento —sincrónico pero disonante— entre dos textos o contextos, surge siempre entre ellos un espacio imaginario¹. Y es en este espacio equívoco en el que se entrecruzan deseo y rechazo, se confunden diferentes voces, y nos imaginamos otras posibilidades. Así, el libro recorre obsesivamente la distancia que media entre original (siempre ausente) y traducción, voz y escritura, actor y espectador.

Son precisamente estos recorridos los que más se han comentado del libro, destacándose con frecuencia su estructura fragmentada, su experimentación lingüística y sus juegos retóricos². Creo, sin embargo, que todavía queda mucho por decir en cuanto al sentido de estos recursos como comentario sobre la cultura cubana y como crítica cultural. *TTT* no sólo enfrenta una serie de perspectivas narrativas, o de voces masculinas y femeninas, o un mundo nocturno, ya por desaparecer, a una nueva era que se vislumbra al final; explora también, desde distintos ángulos y de manera espectacular, la construcción de mitos nacionales. Se nos ofrece, por ejemplo, la perspectiva de los turistas que visitan la Isla («Los visitantes») y se la enfrenta a la de los propios cubanos («Los debutantes»), muy distinta, aun cuando también ellos recién llegan a La Habana³. Se entretajan, además, comentarios sobre la visión de la Isla de escritores extranjeros, como Melville y Hemingway, y de cubanos, como Lezama Lima, Piñera y el propio Cabrera Infante. Y se contraponen también

personajes femeninos contruidos como representaciones de la imagen nacional: Estrella Rodríguez, Cuba Venegas y Laura Díaz. Lo que me interesa de estas perspectivas es cómo, al funcionar por separado y, después, en conjunto, se deconstruyen una serie de mitos, pero se reelabora a su vez una nueva construcción de la Isla a partir de ese conjunto. ¿Cómo se concibe o construye la cultura de la Isla? ¿Cómo se utiliza la figura femenina en la representación de Cuba? Y, de manera implícita, ¿qué relación hay entre cuerpo y voz femenina, por una parte, y cultura cubana, por la otra, tal como se articula en *TTT*?

II

Comienzo explorando cómo se utiliza la figura femenina como metáfora de la Nación. Al enfocar a dos cantantes, Cuba Venegas y Estrella Rodríguez, la construcción de cada una y la relación entre ambas, el texto las privilegia como dos posibles vertientes o versiones de la representación nacional. De hecho, ambas se insertan en una larga tradición cultural que instaura a la mulata —o, al menos, cierto tipo de mulata— como objeto de la mirada y el deseo masculino y, además, como producto representativo de Cuba⁴. Laura Díaz, modelo blanca, actriz de teatro, y después esposa reprimida, figura como versión menos pública quizás, aunque no menos dramática, de la Nación. Su figura, su historia y finalmente su voz sirven para explorar la situación de la mujer en un marco doméstico que adquiere valor metafórico-nacional.

Cuba Venegas aparece por primera vez en la sección de «Los debutantes». Allí se nos da un resumen de su historia antes de hacerse famosa —cuando se llamaba Gloria Pérez— y de su transformación en cantante. Como tantos de los personajes de *TTT*, Cuba viene de provincias a La Habana en busca de un futuro mejor. Reaparece en la narración de Eribó, el músico que se autoproclama su descubridor y hasta cierto punto su «hacedor», ya que es él quien «descubre» su talento y le cambia el nombre por uno más publicitario. La figura de Cuba se construye como imagen visual, atractiva y vendible. Se trata, nos dice Eribó, de una mulata alta, clara, de pelo lacio («bueno») y facciones casi blancas («india»). Pero en cuanto a su talento musical es un producto mediocre, una modelo/cantante que actúa respaldada siempre por la música, casi más para ser vista que oída. En Cuba la envoltura es tan importante como el producto. Lo que se vende es el paquete: el cuerpo, los gestos, la voz. De ahí su pronta popularidad. Nos dice Eribó: «Cuba pegó enseguida... tiene una voz muy linda y una cara muy bonita (Cubita la bella le dicen en broma) y tremenda figura en la escena» (pp. 89, 90)⁵.

Mientras que en la construcción de Cuba Venegas se destaca el aspecto visual y el comercial (véase el comentario de Códac, p. 272), la figura de Estrella Rodríguez se construye desde el principio como algo fenomenal, único, excéntrico, y, ¿por qué no decirlo? original. Si Gloria Pérez se cambia el nombre e intenta borrar las huellas de su origen humilde para poder triunfar, Estrella mantiene el suyo y solamente le añade «La», para convertirse en La Estrella, y señalar desde su mismo nombre —es decir desde su origen— su carácter excepcional⁶.

La excepcionalidad de La Estrella se articula como monstruosidad y su carácter único se destaca a través de la parodia de Moby Dick: La Estrella es una ballena negra. La Estrella cautiva también a su público, pero esta atracción se concentra

principalmente en su voz, una voz despojada de afeites musicales. Lejos de presentarse como objeto sexual consumible y apetecible, La Estrella se construye como personaje que escapa de los típicos parámetros masculinos de belleza femenina: su gigantesco cuerpo funciona como envoltura de una voz fenomenal. Pero existe, aun en el traspaso de esos parámetros patriarcales de belleza, una nueva admiración. Es la mirada masculina, ahora distanciada estéticamente (la de Códac, el fotógrafo que narra las secciones de «Ella cantaba boleros»), la que se enfoca en La Estrella, aunque no desde el punto de mira del macho cubano dispuesto a la aproximación, sino de la del fotógrafo profesional que reconoce lo insólito, la presencia de lo original.

Veamos la descripción de Códac la primera vez que ve a La Estrella:

(...) fue entonces que la vi por primera vez. Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque de agua que era su cuerpo. ... Pues allá en el centro del chowcito estaba la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara (p. 62).

Comparemos esa descripción de La Estrella con la que hace el propio Códac de Cuba Venegas cuando la ve en escena:

Y me zambullo en la música... y oigo el famoso final de ese bolero... que es el tema musical de Cuba Venegas y veo que ella saluda elegante y bella y toda de azul celeste de arriba a abajo y vuelve a saludar y muestra los grandes medios senos redondos que son como las tapas de unas ollas maravillosas que cocinan el único alimento que hace a los hombres dioses, la ambrosía del sexo, y me alegro que está saludando, sonriendo, mostrando su cuerpo increíble y echando hacia atrás su hermosa cabeza y que no está cantando porque es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oírla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla, nunca (p. 276).

Aunque en ambas descripciones se utiliza el concepto de belleza y se recorre el cuerpo femenino paso a paso, la belleza de La Estrella lleva el signo de lo nuevo, de lo descomunal. Su cuerpo está marcado por la desmesura, lo excesivo. Su ropa marrón, sus sandalias, que se confunden con el color de su piel, sus labios morados, todo se funde en una tonalidad achocolatada que sirve para arropar, no disfrazar, el hecho que es su voz. Aun cuando interpreta una canción conocida, La Estrella la hace nueva, la rehace, haciéndola renacer en su interpretación (p. 65: ver el comentario de Códac sobre «Noche de Ronda»). La belleza de Cuba Venegas, en cambio, se proyecta como artículo de consumo inmediato, dibujada en el telón de fondo de un ropaje que apela al apetito sexual masculino. Tanto el color —azul celeste— como la forma de su vestido —ceñido a los senos— están diseñados para hacer

resaltar el color de su piel y funcionan como plumaje colorido que le dan una visibilidad casi lumínica. Todo en Cuba, desde sus gestos hasta sus palabras («estoy mala», «aprende a perdonarme»), tiene una calidad aprendida, esperada, casi diría que puntual. No existe nada en ella que sorprenda. Su belleza, aunque deslumbrante, es una belleza mulata tópica que se repite, por ejemplo, en la literatura cubana y que *TTT* retoma y contrasta con la de *La Estrella*⁷.

Me interesa recalcar aquí cómo se utiliza la figura femenina —encarnada en la mulata—, pero desdoblada en dos versiones: una, la belleza comercial apetecible, construida con miras al público y a la publicidad, lista para ser consumida y exportada. Cuba Venegas, el «nombre que vende», resuena con ecos vegueros y venéreos (vega es, en Cuba, un tabacal) y su figura ofrece una imagen canónica de la belleza mulata, mestiza pero clara, de la Isla⁸. Es un producto de la fantasía masculina, apetecible a su mirada y destinada a su consumo. Es también el objeto visual y sexual que predomina en la visión de la Isla que se proyecta hacia el extranjero. Imagen consumible, comestible, melodiosa y musical que sirve para encarnar y exportar nuestras materias primas: azúcar, ron y tabaco. Es más, con su ceñido vestido azul celeste, el cuerpo de Cuba bien pudiera proyectarse como metáfora de la Isla, rodeada por las aguas del Caribe. La imagen de *La Estrella*, a diferencia de la de Cuba, se construye como algo único, monstruoso en su diferencia y genuino en sus características. En una imagen excéntrica, volcada al mar a través de la parodia y constituida a partir de la voz, una especie de sirena *sui generis* que sienta su propio estilo musical. *La Estrella*, mulata oscura, casi negra, no necesita que la inventen. Ella sola se hace a partir de su propio nombre: «*La Estrella*», y queda inscrita en el texto también a partir de ese nombre: es el «*ella*», de *La Estrella*, la que «canta boleros». Este proceso de mitificación a partir del nombre propio convertido en genérico —de *Estrella* a *La Estrella*— metafORIZA a nivel del lenguaje lo que el texto realiza visualmente con las imágenes de su inmenso cuerpo. *La Estrella* se construye como fenómeno que desborda los parámetros tradicionales —es decir patriarcales— de belleza femenina. Representa otra versión de Cuba, más heterodoxa y, por tanto, menos comercial. Su figura se construye como contrapartida de la mulata vendible, y constituye, como aquel que dice, «el cuarto de atrás» de la casa cultural cubana, una imagen que no se exporta, que no «viaja bien». *La Estrella* es la otra cara de Cuba.

Laura Díaz es el tercer personaje femenino que cumple una función simbólica. Aunque quizá menos evidente que el de las dos cantantes, Laura se proyecta como imagen de la Cuba por venir. Laura, quien aparece anónimamente en la sección de «Los debutantes» al principio de la obra, se presenta inicialmente como narradora ingenua, aunque sólo a medias. Es la niña que «hace cositas» debajo del camión de la escogida con su amiguita mientras observa los escarceos sexuales de Petra con su novio en la sala de su casa (pp. 21-25). Sabemos también que, a pesar de la reticencia de la niña en revelar los juegos sexuales en que las dos se enfrascaban mientras espían a los novios, existe un interés equívoco por parte de los hombres que piden, repetidamente, la relación del suceso. Es decir, a la pregunta masculina las niñas relatan solamente lo que ellas veían, pero los hombres indagan/sospechan también de su papel como participantes y no sólo espectadoras del espectáculo sexual. En realidad, esta sección continúa la dinámica que se establece en el Prólogo:

en Tropicana no existe una línea divisoria entre actores y espectadores. Todos los personajes participan de ambas funciones y cada espectáculo crea su propio público, y viceversa, en una continua cadena de dramáticas reverberaciones. En la historia de las niñas, por ejemplo, la pareja de novios proporciona a las dos un espectáculo; ambas se convierten, a su vez, con sus dramáticos recuentos, en una función ambulante que el pueblo y los hombres en particular disfrutan. Por último, nosotros, como lectores, nos convertimos en espectadores de varios espectáculos: el de las niñas, que ocultan un secreto en su narración inicial; el del equívoco interés que proporciona un placer vicario a los hombres que cuestionan la participación de las niñas, y el de las confesiones de la narradora de esta sección que rompe su silencio al revelar «lo que no dijimos *nunca* a nadie» (p. 21; con énfasis en el original).

La construcción de Laura como mujer queda marcada por dos sucesos: la competencia que sostienen Cué y Silvestre por ella y los monólogos de Laura con el psiquiatra después de haberse casado con Silvestre, en un futuro que parece desbordar los límites temporales de la novela. Si la contienda —verbal y amorosa— entre los dos tigres termina con la boda/unión de Laura y Silvestre, el escritor, las dificultades de Laura continúan aun después de su matrimonio. Estas dificultades, expuestas en los once monólogos de Laura con el psiquiatra, revelan la opresión prototípica de un personaje femenino construido como objeto del deseo masculino. En una cadena de revelaciones en las que la fachada de su personalidad se desmorona gradualmente, nos enteramos de que Laura ha sido víctima de varios hombres. Primero, es tal vez la misma niña violada por el panadero en cuya casa vive. Segundo, parece ser utilizada sexualmente por el hermano de su novio, de quien sale embarazada, y también por el novio, quien la utiliza de pantalla para ocultar su homosexualidad ante su familia y se mata después en la noche de bodas. Tercero, es traicionada por su novio, Cué, y su mejor amiga, Livia, a quienes encuentra en una situación comprometida. Cuarto, es traicionada por los dos primeros psiquiatras, quienes intentan aprovecharse de ella en la consulta. Y, por último, es utilizada por Silvestre, su marido, quien primero la envía al psiquiatra y después escucha y recoge sus recuentos de todas estas traiciones para convertirlas en relatos de *TTT*.

Este proceso de apropiación —de Laura y de su voz— se registra no sólo en sus monólogos, sino en el aparente silencio del médico y del marido. Si el lenguaje de la psiquiatría, según Foucault⁹, se construye como monólogo de la locura que ha sido establecido precisamente sobre las bases del silencio de la razón, ese silencio registra en *TTT* todo el peso de una sociedad patriarcal. Asentada sobre la pareja médico-enferma, la dinámica del psicoanálisis se caracteriza por los poderes totales, casi divinos, del médico, así como por su aparente ausencia que es, en realidad, presencia total. El médico, parapetado detrás del enfermo, aparece como silencio, como juez que castiga y recompensa por medio de un juicio «mudo» (p. 258). De ahí que al leer los comentarios de Laura y escuchar sus quejas sobre el silencioso acoso sexual de su primer psiquiatra, el diagnóstico sexualizado del segundo («usted necesita un hombre como yo», p. 71), y la dominación hermética de su marido, el monólogo femenino se convierte en un diálogo a medias en el que observamos, en un mismo registro verbal, el espectáculo de su enajenación y soledad en un mundo regido por el deseo y el verbo masculinos. Deseo de los tres hombres que se convierte en dictamen;

palabras que asumen el lenguaje de la ciencia para imponer su superioridad; autoridad establecida por la palabra y también por la ausencia de la palabra. Si por una parte, tenemos el silencioso acoso sexual del primer psiquiatra, y por otra, el dictamen de pretendida cura sexual del segundo, por detrás de estas dos figuras de autoridad se perfila la voz de Silvestre, marido de Laura y autor implícito de *TTT*. Mientras que, como marido, no sólo la manda al psiquiatra, sino que tiene su propia teoría sobre el mal de su mujer («dice mi marido que todo lo que tengo es que ahora almaceno toda mi energía nerviosa y no la gasto nunca», p. 124), como escritor, utiliza y manipula los relatos de Laura para convertirlos en parte de su ficción. De ahí que la declaración muda de Silvestre reitere la de los dos psiquiatras: Laura necesita a un escritor como él para darle forma a sus relatos. Laura —mujer— es sólo materia o materia prima; necesita siempre del hombre para darle forma, alma o dinamismo a su experiencia. En realidad, esta sección ilustra una frase hecha de nuestra cultura que revela la posición asignada a la mujer dentro del patriarcado: Laura tiene «inquietudes literarias». Pero es sólo el hombre quien hace literatura. El deseo de escribir, de crear y no de procrear, se percibe como movimiento —falta de quietud— y adquiere por tanto carácter de amenaza a los códigos tácitos que avalan ese mundo.

Tal cuestionamiento se registra de otro modo cuando Silvestre, en su largo recorrido verbal y espacial con Cué, comenta que «no hay naturaleza. Todo es historia. Histeria. La histeria es un caos concéntrico. La historia, perdón» (p. 262). A nivel del argumento ficticio personal, es significativo que sea el propio Silvestre, el autor implícito, quien equipare ambos discursos, ya que es él precisamente quien convierte la «histeria» y las historias de Laura en su propia narración. Con su silencio y silenciamiento, Silvestre se apropia de la voz de Laura y la despoja de su historia. En ese sentido, tanto la práctica del psiquiatra como la escritura del marido se construyen como regímenes de opresión y de supresión de la subjetividad femenina.

A nivel metafórico estas prácticas de supresión constituyen también un comentario sobre la Cuba futura, la del mañana —de «la mañana»— que llegará después de la larga noche de los tigres. En momentos en que historia e histeria caminan de la mano en relación a Cuba (la década de los años 60), el comentario de Silvestre se proyecta como observación oblicua de la escena política del momento. Pero, además, como proyección de la Nación, Laura se erige en representante de una débil resistencia que se desmorona bajo el peso autor/itario de la voz de Silvestre. Todo el valor metafórico de Laura aparece claramente, valga la redundancia, al final de la novela y de la noche, cuando Silvestre despierta —de su largo sueño de todo un día y casi toda una noche— de madrugada y vislumbra los contornos de un amanecer que ya se anuncia. Es entonces que el personaje/autor rompe su largo silencio para pronunciar una palabra: un nombre de niña que no entiende o recuerda, nos dice, pero añade, «clave del alba» (p. 443). Esta clave del alba nos remite a *La Laura Díaz*: la Cuba del mañana encarnada en un cuerpo moldeado, explotado, violentado y silenciado. Es el largo amanecer goyesco que Cabrera Infante nos presentará después en *Vista del amanecer en el trópico* (1974).

Cierro esta meditación señalando que en esas tres figuras femeninas como versiones de Cuba se puede percibir también la dinámica del racismo de la sociedad cubana de la época. Al construir los itinerarios de La Estrella, Cuba Venegas y Laura

Díaz —todas mujeres pobres que intentan superar su pobreza— se explora la situación y proyección de diferentes colores en una escala social. Desde La Estrella, mulata oscura de pelo rizado, a Cuba, mulata clara de pelo lacio, a Laura, blanca de pelo castaño, cada mujer y cada cuerpo existe y se desenvuelve en una red de relaciones y expectativas culturales. Cada una «triumfa» a su manera, dentro de las posibilidades que les brinda una sociedad patriarcal. Es en este marco en el que la situación de las tres mujeres se proyecta como articulación de un engranaje social en el que cuerpo, voz y experiencias femeninas delatan la inscripción de significados culturales. Si Cuba representa la visión comercializada y exportable de la Isla, y La Estrella una versión heterodoxa que intenta resistir las presiones de su propia comercialización (su insistencia en cantar sin acompañamiento musical, por ejemplo); Laura sirve de guía para desmontar los engranajes de poder textual, cultural y político a que alude la novela. Es Laura quien nos lleva de la mano hasta Silvestre como autor implícito de *TTT*; son sus monólogos los que deconstruyen las relaciones de poder en varios registros —psiquiatra/paciente, hombre/mujer, marido/mujer— y es ella quien representa una Cuba futura sometida al poder del macho soberano. Es por eso que la voz —simulada— de Laura en *TTT* adquiere al final ecos irónicos. Es la suya una voz silenciada que alude a un futuro de sumisión de la mujer constituido sobre el monólogo masculino («Comandante en Jefe: ¡Ordene!», lema impuesto a la sociedad cubana y, por extensión, a la Federación de Mujeres Cubanas, sería un posible estandarte de esta situación discursiva), pero es también la supresión de la voz femenina y de su derecho a contar su propia historia, suplantadas ambas por la voz autor/itaria de Silvestre. Este papel simbólico de Laura como portavoz del aislamiento de la mujer y del silenciamiento de la voz femenina resuena dramáticamente en el monólogo de la loca en el parque, captado por Silvestre y utilizado como epílogo de *TTT*. Tanto el discurso como la situación de la loca constituyen, de cierto modo, una exasperación de la situación femenina en el mundo del patriarcado: es la mujer en la calle, de la calle, a la que nadie puede callar, pero tampoco entender. Es la mujer fuera de sí, contando incansablemente su propia historia, y fuera de los límites de la razón: el «cuarto de atrás» de la cultura cubana, trasladado ahora a la plaza pública y convertido en espectáculo.

- 1** Para una introducción al concepto de parodia ver: Hutcheons, Linda; *A Theory of Parody*; Methuen, New York, 1985, pp. 30-49. Para otros estudios sobre *TTT* que tratan el tema de la carnavalización y la parodia, ver: Merrim, Stephanie; *Logos and the Word: The Novel of Language and Linguistic Motivation in Grand Sertao: Veredas and Tres Tristes Tigres*; Peter Lang, New York, 1983. Nelson, Ardis; *Cabrera Infante and the Menippean Tradition*; Juan de la Cuesta, Newark, 1983. Malcusynski, M. Pierre; «*Tres Tristes tigres*, or the Treacherous Play on Carnival»; en: *Ideologies & Literature*; n° 3, 1981, pp. 33-56, entre otros.
- 2** Ver, por ejemplo, el libro de Merrim antes citado y Alvarez-Borland, Isabel; *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*; Hispamérica; College Park, Maryland, 1982. Magnarelli, Sharon; «The 'Writerly' in *Tres Tristes Tigres*»; en: *The Analysis of Hispanic Texts: Currents Trends in Methodology*; Bilingual Press, New York, 1976.
- 3** Para un estudio de «Los visitantes» como crítica cultural, ver Montenegro, Nivia; «Tropologías de la cultura cubana en *Tres tristes tigres*», Ponce,

Néstor (editor); *Le néo-baroque cubain*; Éditions Du temps, Paris, 1997, pp. 127-139.

4 Pienso, por ejemplo, en la imagen canónica de Cecilia Valdés, «la virgencita de bronce», en esa novela.

5 Todas las citas de la obra son de la edición de 1984 de Obras Maestras de la Literatura Contemporánea (Cabrera Infante, Guillermo; *Tres tristes tigres*; Seix Barral, Barcelona, 1967 y 1981). De aquí en adelante, las páginas se darán en el texto entre paréntesis.

6 Me interesa señalar que el nombre ficticio que Cabrera Infante escoge para este personaje, basado en la cantante cubana Freddy (Fredesvinda García Valdés), se deriva probablemente de una canción compuesta para ella e incluida en su único disco. La canción, de Ela O'Farrill, se titula «Freddy» y refiere su vida, en particular el paso de la miseria a la fama. El estribillo de la canción contiene, por así decirlo, la semilla de la historia que Cabrera Infante desarrolla en *TTT*: «No era nada ni nadie y ahora dicen que soy *una estrella*, que me convertí en una de ellas, para brillar en la eterna noche» (el énfasis es mío). O'Farrill, Ela. «Freddy». *Freddy: La Voz del Sentimiento*; CD, Antilla 50, 1995 (reeditado del disco: *Noche y Día-Freddy con la orquesta de Humberto Suárez*, LP Puchito 552, 1960).

7 La dinámica entre las dos cantantes funciona como una versión cubana del cuento «El ruiseñor», de Hans Christian Andersen, en el que dos aves, una natural que canta bien, pero no es vistosa, y otra artificial, que deslumbra por su apa-

riencia, pero cuyo canto es mecánico, compiten por la atención del emperador. El cuento presenta, además, una proyección de valores europeos sobre la cultura china.

8 Un buen ejemplo del tipo de mulata que se exporta como producto «nacional» aparece en la etiqueta del ron «Mulata» que hoy se produce en Cuba. Si, por una parte, el anuncio promete que ese ron, y por extensión esa imagen, es «lo auténtico cubano», por otra, cuando miramos la imagen, vemos que la cara de mujer que se plasma allí representa más lo que en Cuba se consideraría una «trigueña», que una «mulata». No deja de ser significativo que aún hoy la mulata —como producto de exportación y como cara y cuerpo de la Nación— se construya más como ejemplo de «blanqueamiento» de lo africano que como mezcla integral de las dos razas. En ese sentido, es instructivo escuchar la construcción de «La mulata cubana», tal y como el conjunto femenino *Gema 4* lo define en el pilón de ese título: «mezcla de sangre española y *un poquito* de africana... es la combinación perfecta de la mulata cubana» (letra de Vania Coll, incluido en el CD *Te voy a dar*, 1996, Barcelona; énfasis mío). Como vemos, el producto que se ofrece y se vende, tanto en la bebida como en la música, es más la atenuación de lo africano o, si se quiere, la «canelización» de lo europeo, que la hibridez en sí misma, visto todo desde una óptica blanca, o por lo menos de blanqueamiento.

9 Foucault, Michel; *Historia de la locura en la época clásica*; Trad. Juan José Utrilla; Fondo de Cultura Económica, México, 1967, pp. 257-59.