

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE LETRAS**

**UN NOVELÓN CON ESPINAS:  
TE DI LA VIDA ENTERA, DE ZOÉ VALDÉS,  
COMO DISCURSO PARÓDICO**

**Trabajo para optar al título de  
Licenciada en Letras**

**AUTORA**

**MARLENE CAIRES GOUVEIA**

**TUTORA**

**MARIANA LIBERTAD SUÁREZ VELÁZQUEZ**

**CARACAS, OCTUBRE DEL 2003**

UN NOVELÓN CON ESPINAS: TE DI LA VIDA ENTERA,  
DE ZOÉ VALDÉS, COMO DISCURSO PARÓDICO

Porque ésta es una historia de amor y dolor, como la de la canción de María Teresa Vera. Es como una de tantas rosas que hinca, un novelón con espinas, pero ya lo dice la canción: amor con herida es dulce dolor (Zoé Valdés, Te di la vida entera).

Marlene Caires Gouveia

2003

ii

APROBACIÓN DEL JURADO EXAMINADOR

UN NOVELÓN CON ESPINAS:  
“TE DI LA VIDA ENTERA”, DE ZOÉ VALDÉS, COMO DISCURSO  
PARÓDICO

Por: Marlene Caires Gouveia

Trabajo de Grado aprobado, en nombre de la Universidad Católica  
Andrés Bello por el siguiente Jurado Examinador, en la ciudad de Caracas a los  
\_\_\_\_\_ días del mes de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
Nombre y Apellido

\_\_\_\_\_  
Nombre y Apellido

\_\_\_\_\_  
Nombre y Apellido

## DEDICATORIA

A Dios, por todos los regalos que me ha dado, por estar siempre conmigo y ser mi guía en el camino...

A la mujer que más admiro y quiero: mi mamá, por ser tan especial y haber sembrado en mi corazón la fe y confianza necesarias para alcanzar los sueños...

A papá, por su apoyo incondicional y sus palabras de aliento en los momentos más difíciles...

A mis hermanos por el apoyo, la comprensión y el cariño que siempre me han brindado...

## RECONOCIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Dios por haberme dado la oportunidad de estudiar y concluir esta hermosa carrera.

Expreso mi más profundo agradecimiento a papá, porque sin su apoyo esto no hubiese sido posible y a mamá, porque siempre estuvo a mi lado para brindarme el cariño y el apoyo que tantas veces me impulsaron a continuar...

Agradezco el cariño, la ayuda desinteresada y el apoyo incondicional de Yosmar Pineda.

Doy las gracias a mis compadres, Luci y Agustín, por el cariño y la gran ayuda que siempre me prestaron a lo largo de la carrera.

Agradezco a Mariana, mi tutora, su gran apoyo y su enorme colaboración en la elaboración de este trabajo. ¡Gracias por haber asumido este compromiso!

También expreso mi agradecimiento a la familia Dias, por el cariño sincero, la amabilidad y el apoyo que me han brindado siempre.

Finalmente agradezco a aquellos profesores que dejaron una huella en mi formación como profesional y como ser humano, porque siempre los recordaré...

## ÍNDICE GENERAL

Aprobación del jurado .....	iii
Dedicatoria .....	iv
Reconocimientos .....	v
Índice general .....	vi
Resumen analítico .....	viii
Introducción .....	9
Capítulo I	
Aproximación teórica .....	12
1.1. Un acercamiento al confuso concepto de parodia .....	12
1.2. Historia del melodrama y su presencia en la literatura .....	26
1.3. Narrativa sentimental: la novela rosa .....	37
1.4. Construcción de una posible lectura: estética de la recepción .....	43
Capítulo II	
Las voces de la crítica .....	53
2.1. Literatura y Paraliteratura: dos conceptos relacionados .....	53

2.2. Comentarios críticos a la obra de Valdés .....	60
 Capítulo III	
El discurso paródico en Te di la vida entera .....	65
3.1.La estética neobarroca y su presencia en Te di la vida entera .....	65
3.2. Una cenicienta en la Habana: La parodia del melodrama y de la novela rosa .....	91
3.3. El “Comediante en Jefe”: Parodia del discurso político .....	123
 Conclusiones .....	 139
Bibliografía .....	144

## RESUMEN ANALÍTICO DEL TRABAJO DE GRADO

Autor Marlene Caires Gouveia

Título Un novelón con espinas: Te di la vida entera, de Zoé Valdés, como discurso paródico.

Tutora Mariana Libertad Suárez Velázquez

Curso Académico 2002-2003

Número de páginas 152

En el presente trabajo se hace un análisis de la novela titulada Te di la vida entera de Zoé Valdés, para demostrar que en esta obra se efectúa una parodia doble. Por un lado se parodian ciertas características del género melodramático y de la novela rosa presentes, además, en otros objetos culturales latinoamericanos como las telenovelas y radionovelas. Y, por otro lado, se parodia el discurso político de Fidel Castro.

El trabajo ha sido dividido en tres capítulos, en el primero se presentan las bases teóricas en las que se fundamenta el análisis de la obra. Luego, en el segundo capítulo se dan a conocer algunas de las escasas críticas hechas a la obra de Valdés y se presentan las características de los objetos culturales “neobarrocos”. Finalmente, en el tercer capítulo, analizamos algunas de las críticas expuestas en el segundo capítulo, pues es necesario conocer la recepción que la obra ha tenido en otros lectores. Apoyándonos en los postulados de la teoría de la recepción, ofrecemos una lectura propia del texto y proponemos que debe ser analizado teniendo en cuenta su estética neobarroca. Nuestra lectura contempla el análisis de la parodia del discurso político, en el cual comprobamos que ocurre un proceso de deconstrucción y reactualización crítica de los tópicos recurrentes en dicho discurso.

Finalmente, señalamos que la inserción de algunos elementos tomados de subgéneros literarios como los melodramas y las novelas rosa, responde a la intención de parodiar sus discursos a través de una subversión de los mismos. Además, se plantea que Valdés reescribe algunas de las constantes estructurales y temáticas presentes en la narrativa del boom femenino, para parodiarlas y hacer una crítica a la persistencia y reforzamiento del discurso falocéntrico en dicha narrativa.

## INTRODUCCIÓN

La parodia es un término cuya definición plantea serias dificultades, lo cual ha dado lugar a la aparición de múltiples y variadas teorías, sobre todo en Europa. Algunos autores han señalado que el origen de la parodia está en el momento en que los rapsodas griegos creaban breves poemas que imitaban los versos de La Ilíada y La Odisea, pero introduciendo ligeras variantes que los diferenciaban de los versos originales; es decir, del “referente serio”. De este modo, el carácter imitativo y el elemento humorístico son dos características centrales en la esquivada definición del término; no obstante, es necesario conocer las diversas aproximaciones teóricas que se ocupan de estudiarlo, para precisar mejor cuáles son sus características.

Algunos autores señalan que la parodia se ha constituido como un elemento importante, presente en gran parte de la narrativa latinoamericana. Esta afirmación se sustenta en ejemplos concretos de escritores que adoptaron la parodia como mecanismo de escritura; tal es el caso de Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Haroldo de Campos, Jorge Luis Borges y escritores más recientes, como Manuel Puig o Vargas Llosa. De este modo, es innegable el hecho de que la parodia ha estado presente en gran parte de la narrativa latinoamericana incluyendo, además, la narrativa escrita por mujeres, la cual se ha constituido, en determinados casos, como una literatura de carácter contestatario a través de la cual se efectúan críticas y cuestionamientos dirigidos a cualquier instancia del poder, ya sea político o literario.

En el presente trabajo nos ocuparemos de estudiar la dimensión paródica de *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, para lo cual será fundamental manejar adecuadamente el término “parodia”. El trabajo estará dividido en tres capítulos principales que, a su vez, se subdividirán en otras secciones. En el primer capítulo se presentarán las bases teóricas

que sustentarán el análisis de la obra, entre las cuales destaca el concepto de parodia, por ser clave en el análisis que pretendemos realizar. En este mismo capítulo se hará una aproximación teórica a subgéneros literarios como el melodrama y la novela rosa, precisando cuáles son las relaciones existentes entre ambos y las características más importantes de cada uno, para ver luego cómo son objeto de una deformación que desemboca en la parodia. Finalmente, concluiremos el primer capítulo con una exposición de los postulados fundamentales de la estética de la recepción, los cuales nos servirán de apoyo en nuestro propósito de ofrecer una lectura propia del texto en la que se tengan presentes las prácticas aceptadas en literatura, nuestros conocimientos y la consideración del texto como un campo de indeterminaciones que dependerán de nuestra interpretación para adquirir un significado. En este sentido, conviene advertir que, al tratarse de un texto paródico, es muy importante la función lectora del receptor, ya que éste debe detectar la presencia de la parodia dentro del texto, tomando en consideración algunos referentes y entablando cierto grado de complicidad con el texto.

Teniendo en cuenta el hecho de que cualquier texto es susceptible de múltiples lecturas y que en el análisis de una obra paródica es necesario atender al contexto en que se produjo y las diferentes recepciones que ha tenido, tal como señala Hutcheon, ofreceremos una revisión de las críticas halladas. En cierto modo, la escasez de estudios críticos académicos abocados al estudio de la obra de Valdés fue uno de los factores que nos impulsó a iniciar este trabajo. En Venezuela, por ejemplo, no hemos hallado un solo estudio crítico de esta obra, por lo cual se tendrá que recurrir a la búsqueda en internet y en publicaciones extranjeras.

Por otra parte, teniendo en cuenta el hecho de que algunos de los pocos autores que se han dedicado a estudiar la obra de Valdés señalan que su escritura responde fundamentalmente a intereses comerciales, ahondaremos en este punto e intentaremos descubrir la pertinencia de tales afirmaciones. Para ello, nos apoyaremos en la obra de Omar Calabrese, quien propone la existencia de una nueva estética que está presente en

gran parte de los objetos culturales producidos en la actualidad. Teniendo en cuenta esto, se estudiará la obra de Valdés para descubrir si puede o no, ser ubicada dentro del grupo de objetos culturales “neobarrocos” y si dicha estética justifica algunos de los rasgos frecuentemente condenables en la obra.

Considerando que en *Te di la vida entera* se insertan elementos pertenecientes a diversos subgéneros literarios, como el melodrama, la novela rosa y hasta los boleros, se intentará descubrir a qué intención responden dichas inserciones y de qué manera se relacionan con la literatura anterior, específicamente con las obras del boom femenino literario pues, como se verá, Valdés retoma ciertas constantes presentes en dicha narrativa para deconstruirlas y parodiar el reforzamiento del discurso falocéntrico en las mismas.

El tercer capítulo es una aplicación práctica de las teorías expuestas en los capítulos anteriores y evidencia básicamente nuestra lectura del texto a través de un análisis de los dos niveles en que se produce la parodia. En primer lugar, se analizará de qué manera son parodiadas algunas de las características que definen al melodrama y la novela rosa y, finalmente, se ofrecerá un análisis que demuestre la parodia del discurso político de Fidel Castro.

En resumen, podría decirse que este trabajo pretende, además de presentar un análisis de la obra de Valdés, ofrecer una revisión y valoración estética de la misma, teniendo en cuenta, tal como se ha señalado en líneas anteriores, las lecturas efectuadas por otros receptores. Desde nuestro punto de vista este trabajo constituirá un aporte importante, pues ofrece una lectura novedosa, a la vez que amplía el escaso número de trabajos críticos existentes sobre la materia.

## CAPÍTULO I

### APROXIMACIÓN TEÓRICA

#### 1.1. Un Acercamiento al Confuso Concepto de Parodia

En este primer capítulo, presentaremos los lineamientos teóricos que sustentarán el estudio de la novela *Te di la vida entera*, de Zoé Valdés. Como se verá más adelante, la relación entre los términos “parodia” y “melodrama” resultará terminante para llevar a cabo el mismo, dado que -en esta obra- Valdés hace una parodia del melodrama y del discurso político. De esta manera, asistimos a una parodia doble: la del melodrama como elemento constitutivo de la identidad latinoamericana y gran parte de su narrativa, y la del discurso político de Fidel Castro.

En lo concerniente a la “parodia” conviene hacer una delimitación conceptual, pues se trata de un término con enormes dificultades de definición. Unido al hecho de que los estudios sobre la parodia son escasos, no existe ninguna aproximación que ofrezca una definición aplicable universalmente. De ahí que nos veamos forzados a expresar qué entendemos como parodia. Antes, es importante advertir una limitación: en nuestro país es difícil acceder a algunos textos sobre este tema, tanto a las versiones originales como a las traducciones.

Pero, a pesar de ello, intentaremos hacer una revisión de las diferentes significaciones que se han dado al término, y la evolución de las mismas a lo largo de la historia. Para comenzar dicha revisión, consideramos conveniente remitirnos al Diccionario de la Lengua Española (1984) donde encontramos la siguiente definición de parodia:

Imitación burlesca, escrita las más de las veces en verso, de una obra seria de la literatura. La parodia puede también serlo del estilo de un escritor o de todo un género de poemas literarios.|| 2. Cualquier imitación burlesca de una cosa seria.|| 3. Mús. Imitación burlesca de una música seria, o aplicación de una letra burlesca a una melodía seria (p. 1015).

Tal como se desprende de esta definición, la parodia implica imitación y burla de un modelo considerado “serio”, del estilo de un escritor o de un género de poemas. De esta manera, tenemos que imitación y burla son palabras claves pues se repiten en las distintas acepciones del término y están presentes, como se verá, en algunas de las definiciones que hacen otros autores.

Según Piano (1989) el término “parodia” surgió en Grecia “como derivación del verbo parodeo. Originalmente tenía dos significados: uno, como poema que imitaba el estilo homérico; y en segundo lugar, como cita en prosa de un verso, donde además se producía una paráfrasis parcial” (p. 28). Según el primer significado, la imitación era lo más importante, pero Piano no descarta que también estuviese presente el factor humorístico.

Como puede verse, la noción del humor no era esencial en esta definición antigua del término, pues lo que se destacaba originalmente era el carácter imitativo y de traducción que presentaba la parodia. Piano resalta el hecho de que en 1581, Scaligero fuera uno de los primeros en sugerir la connotación humorística del término y agrega que, posteriormente, en los siglos XVII y XVIII los enciclopedistas franceses apoyaron

dicha idea (ibid: 29). Esto fue muy importante porque en la actualidad, tal y como veremos dentro de la teoría literaria, es complicado desvincular la parodia del humor.

Por su parte, Genette (1989) señala que el término parodia se ha prestado a una confusión que se remonta a varios siglos atrás y ya se evidenciaba en la Poética de Aristóteles. La confusión se origina porque al explicar el sistema aristotélico de los géneros poéticos, refiriéndose a la tragedia, la epopeya, y la comedia, Aristóteles no explica con claridad “la acción baja en modo narrativo”, que vincula con obras designadas bajo el término de parodia (p. 20).

Genette explica la etimología de la palabra y señala que “oda”, significa canto, y “para” significa al lado de o a lo largo de. El autor relaciona estos significados con el hecho de cantar de lado, cantar en falsete , con otra voz, haciendo un contracanto o en otro tono. Se trataría esencialmente de: “deformar, pues, o transportar una melodía. Aplicada al texto épico, esta significación podría conducir a varias hipótesis. La más literal supone que el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical” (idem: 20). Genette apunta que, por lo general, los teóricos concuerdan en señalar a Hegemón de Thasos (siglos VIII y IV), como el innovador en este campo; no obstante, señalan que sus parodias aún no modificaban al texto (Genette, 1989: 21).

Más adelante, Genette destaca que otro de los sentidos atribuido a la parodia fue uno en el que gracias a su intervención, “el recitante puede, a costa de algunas modificaciones mínimas (“minimales”), desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta” (idem: 21). Junto con esta, se dio otra connotación al término, pues se designó como poema heroico- cómico, el cual, según Genette, “consiste en tratar en estilo épico un tema bajo y risible” (ibid: 22). Luego señala que la distinción de estos tres tipos de parodia aumentó la confusión en torno al término, y agrega, además, que la lengua francesa heredó dicha confusión y contribuyó a profundizarla aún más.

Con respecto a los orígenes, Genette señala que teóricos como Octave Delepievre, Richelet y Sallier coinciden en que la parodia nació cuando los rapsodas introdujeron, a modo de intermedio, breves poemas capaces de imitar los versos de La Ilíada y La Odisea, pero con un sentido diferente, para divertir al público. Genette rastrea la fuente originaria de esta idea y descubre que César Escalígero vio en la parodia “una recuperación más o menos literal del texto épico desviado (invertido) hacia una significación cómica” (ibid: 24,25). Este planteamiento sugiere que la parodia nació de la rapsodia. En concordancia con esta idea, el enciclopedista bizantino Suidas, afirmaba, en el siglo X, que la parodia consiste en escribir una comedia con versos de una tragedia; no obstante, Genette señala que el origen de la parodia no ha sido realmente esclarecido y que su nacimiento “se pierde en la noche de los tiempos” (idem: 25).

Por otra parte, Piano destaca que en 1969, Yoshihiko Ikegami hace uno de los pocos intentos por conceptualizar la parodia en su trabajo titulado *A linguistic essay on parody* (ibid: 29). Ikegami (citado en Piano, 1989), habla del aspecto imitativo de la parodia y señala que hay tres tipos de imitación de las expresiones lingüísticas: “1.- hasta qué punto se acerca la imitación al original, 2.- qué aspectos particulares de la estructura lingüística son imitados, 3.- qué particular variedad del lenguaje es usada en la imitación” (ibid: 30). En cuanto al primer punto, Ikegami propone que la traducción y la paráfrasis son los casos más relevantes de la imitación, y al hacer este señalamiento concuerda con la definición griega del término. Es decir, al igual que para los clásicos, la parodia consiste no sólo en imitación, sino también en traducción (ibid: 31). Basado en esto, Ikegami presenta la siguiente definición de parodia:

es, por un lado, un caso particular de acto del lenguaje en el cual hay una incongruencia semántica entre ciertos aspectos de la expresión lingüística y el contexto que le acompaña (...) la parodia, por otro lado, es un caso particular de imitación a través del lenguaje (ibid: 33).

Ikegami otorga importancia al contexto que acompaña a la expresión lingüística, idea que, como veremos posteriormente, fue retomada por los estudiosos de la parodia pues resulta indispensable para asir el fenómeno. Por ejemplo, Golopentia- Eretescu, hace un gran aporte en este campo, al enfocar la parodia desde el punto de vista del lector. Según él, existe una relación paródica entre dos textos: el texto parodiado y el parodiante. Si el lector del parodiante es el mismo lector del parodiado, será un lector avisado que conoce y, por tanto, estará en capacidad de efectuar, como señala Golopentia:

la lectura optimal del parodiante y de rehacer enseguida la lectura optimal del parodiado. El trayecto cumplido será entonces: lectura del parodiado- lectura optimal del parodiante- lectura optimal del parodiado, desde este punto de vista el parodiante funciona como análisis del parodiado (citado en Piano, 1989: 34).

La mayoría de los estudios críticos sobre el tema retoman el planteamiento hecho por Golopentia- Eretescu. Es decir, que “más allá del limitante concepto de parodia como traducción, los investigadores concuerdan en que ella es una forma de crítica, de poética aplicada” (ibid: 35). Y es que el parodista escoge ciertos elementos del texto original y, en este sentido, está diseccionando y analizando tal como hacen algunos críticos literarios. Consideramos que este punto de vista es acertado, pues no se puede negar que la parodia tiene un carácter crítico. Al respecto, Golopentia señala :“el parodiante reproduce, muestra, exagera al parodiado, provocando una nueva comprensión, más profunda (...) el parodiante nos da la visión del parodiado y desde ese punto de vista es una metaliteratura, una literatura sobre la literatura” (ibid: 36). Es decir, para Golopentia, el escritor que parodia un texto anterior está haciendo la crítica de dicho texto y está proponiendo un modelo distinto.

Por otra parte, Golopentia establece las funciones del lector, analizando una función extratextual, como lo es la lectura. Además, señala que el autor también es lector y así participa en una doble dimensión: “El parodista es un participante central,

ambiguo, activo del acto paródico, el autor del parodiado y el lector del parodiante son participantes unívocos, marginales, pasivos” (citado en Piano, 1989: 37).

Piano señala que, en 1974, Claude Bouché publica un análisis basado en los trabajos de semiótica de Julia Kristeva y de Michail Bachtin. En primer lugar, Bouché señala que en la parodia se realiza una comunicación intertextual. Él toma el término “intertextualidad” de la traducción que hace Kristeva de los términos bachtinianos “polifonía” y “dialogismo” (ibid: 43,44). Pero, según Bouché la intertextualidad es el diálogo que se establece entre el texto parodiante y el texto parodiado. Con respecto a esto, afirma:

el texto paródico es, por definición, un texto construido con otros textos, elaborándose a la vez por ellos y en contra de ellos, al punto que perdería toda significación si el mecanismo de referencia que es su principio mismo cesara de ser percibido como tal (citado en Piano, 1989: 31,32).

De este modo, vemos que se reitera la idea de que la parodia literaria existe gracias a la obra-referente. Luego, para elaborar una definición de la parodia, Bouché recurre al diccionario y encuentra lo siguiente: “imitación burlesca de una obra seria de la literatura”. Según Piano, Bouché extrae cuatro elementos importantes de esta definición del diccionario:

1.- La imitación, que implica la demarcación en relación a otra obra. La imitación puede ser más o menos adecuada en relación al objeto imitado, al texto tomado como modelo, de allí la pareja fundamental de la parodia: semejanza y desemejanza. 2.- La literalidad no se imita sino de una obra literaria (...) 3.- Dinamismo y/o estatividad. La imitación es a la vez un mecanismo: el acto paródico, y una naturaleza: el objeto paródico; hay un proceso, pero también un estado definitivo (...) 4.- Lo cómico (citado en Piano, 1989: 46).

Piano refiere las interrogantes que se plantea Bouché al estudiar el fenómeno paródico: “¿Cuáles textos toma la parodia como objeto de la imitación? y ¿por cuáles procedimientos marca ella su diferencia con el modelo original?” (ibid: 47). Bouché

plantea que dichas interrogantes son un punto de partida importante para estudiar la parodia y establece una clasificación del tipo de referente que puede ser parodiado:

1.-Un texto único (...) 2.- El conjunto de textos de un mismo autor (...) 3.- Un género o un subgénero literario: el parodiar el melodrama es un ejemplo bastante ilustrativo del caso que refiere este apartado. 4.-Una escuela, un período, una corriente literaria: es el caso de las parodias sobre romanticismo (...) 5.- Un texto del mismo autor (citado en Piano, 1989: 47,48 y 49).

Tal como aclara Piano, esta clasificación es un intento de reunir y sintetizar las infinitas posibilidades existentes y aclara, en cierto modo, cuáles son los posibles objetos de parodia. Bouché establece una distinción entre la parodia y la sátira, respecto a ello señala que la parodia no puede ocuparse -como lo hacen la sátira, el libelo o el panfleto- de realidades extratextuales. Esto se debe a que la parodia existe fundamentalmente gracias a la relación que establece con otro texto. Teniendo en cuenta esto, Bouché afirma lo siguiente:

la esencia paródica, se revela siempre y pro la escritura (...) no podrá haber parodia sino a partir del momento en que una realidad, social u otra, literaria o no, se encuentre traducida por medio de un cierto número de textos, que tienen por función registrarla, codificarla, formalizarla, con lo que este proceso implica de esquematización, y también, por lo mismo, de mitificación. En todos los casos subsiste, explícita o implícitamente un modelo proporcionado por los textos anteriores (citado en Piano, 1989: 50).

Por su parte, Bouché señala que para que se efectúe la parodia de una realidad, ya sea social, política o de cualquier índole, ésta debe estar traducida en textos. En el caso de Te di la vida entera, la autora construye una parodia del discurso hegemónico de Castro, registrado dentro de innumerables libros de la Historia de Cuba y en los discursos públicos emitidos por el mandatario. Que, como es obvio, ha logrado insertarse en el imaginario sociocultural cubano y latinoamericano. A este respecto, cabe recordar que la parodia es imposible sin la comunicación que se establece entre el texto parodiado y el parodiante y, tal vez por ello, no necesariamente ambos objetos culturales

deben compartir sus códigos de comunicación. Sin desvincularse de esta idea, Bouché señala que parodia es:

el mecanismo por el cual un texto literario demarca (indica, remite), por medio de ciertos procedimientos, de forma caricatural (burlesca, irónica o enfática) ya sea un texto, ya sea un conjunto de textos, ya sea ciertos caracteres y procedimientos de un género, de una escuela, de una corriente, que pueden aparecer dentro de ciertos textos literarios o no literarios (citado en Piano, 1989: 52).

La consideración de que la parodia es un mecanismo indica que Bouché dio especial importancia al carácter dinámico del fenómeno; es decir, a su configuración como un texto en movimiento donde se pueden detectar ciertos procedimientos importantes. Para ampliar esta idea, Bouché señala que existen diferentes formas intertextuales, entre las cuales están: el plagio, la parodia (y la autoparodia), el pastiche, el estereotipo y la referencia. El plagio se caracteriza fundamentalmente por su alto grado de semejanza con el texto original, en tanto lo reproduce totalmente y, en ocasiones, lo subvierte a partir de dicha reproducción. Por su parte, el pastiche se asemeja menos al texto original pues en él funciona un juego de semejanza y desemejanza con el referente. Al respecto, Bouché explica el tipo de imitación que se evidencia en el pastiche:

es torcida sin cesar, “pervertida” por los elementos que la alejan del texto referencial, entre los cuales podemos distinguir, con la crítica: la exageración de rasgos, o su concentración, la disparidad entre el objeto descrito y la manera de describirlo; la presencia de rasgos anacrónicos o insólitos (citado en Piano, 1989: 57).

En otras palabras, se podría decir que en el pastiche la imitación del referente no es directa, sino “pervertida”, pues deforma los rasgos característicos del texto original. Pero tal como destaca Piano, dicha deformación apunta más hacia el estilo parodiado, que hacia la anécdota narrativa (ibid: 58).

En lo concerniente a la parodia, Bouché afirma que se apoya en un procedimiento que podría denominarse como “caricatura del referente” (idem: 58). De esto se desprende que en la parodia hay también deformación del referente hasta convertirlo por medio de diversos procedimientos en una caricatura. Además, es importante tener en cuenta que, a diferencia del pastiche, la parodia opta por imitar los motivos narrativos del texto referente, más que el estilo del escritor de dicho texto (idem: 58), con lo cual, da posibilidades al escritor o, inclusive, a la masa lectora de construir estereotipos.

El estereotipo es un caso particular de cita que, según Piano, ha sido ampliamente relacionado con la subliteratura. La base del estereotipo está en la fabricación; es decir, en la utilización de ideas y esquemas pertenecientes a textos anteriores, que son introducidas dentro de nuevos textos. El cliché y el lugar común son los componentes del estereotipo. Con referencia a esto, Piano destaca que “el lugar común está relacionado con el contenido de la frase, al contrario del cliché, que opera sobre la forma de la frase” (ibid: 60). Esta diferenciación es fundamental para entender ambos conceptos, ya que aclara la esencia de cada uno. Por último, tenemos que la referencia se caracteriza por su alejamiento del texto original. Esto se debe, según Piano, a que “las inserciones no tienen lugar a campo abierto, sino en un hábil juego subterráneo en donde son asimiladas totalmente por el texto, adquiriendo potencialidad propia, y únicamente son identificables como ‘señales’”(ibid: 62). Según este planteamiento, el texto presentará referencias que el receptor debe captar mediante una lectura atenta.

En líneas anteriores explicamos brevemente cada una de las formas intertextuales. Ahora retomamos la explicación de la parodia ya que, de todas, es la forma que más nos interesa en este estudio. A propósito de su funcionamiento, es necesario saber que para que un texto sea considerado parodia de otro, deben existir ciertos mecanismos apoyados en un principio dinámico fundamental. Piano señala que dicho principio se constituye de la siguiente manera:

por la deformación y la caricatura, cuya máxima expresión vienen a ser dos figuras retóricas clásicas: la hipérbole (deformación que por exceso llega a la caricatura) y la antifrase (deformación que llega a la caricatura por inversión de los rasgos distintivos del modelo) (ibid: 69).

Por su parte, Bouché agrega otros procedimientos que son presentados y explicados ampliamente por Piano. Dichos procedimientos, indispensables para detectar cómo opera la parodia dentro de un texto literario, son los siguientes:

a.- Supresión y/o adjunción: consiste en la eliminación (en el texto paródico o parodiante) de ciertos pasajes, o personajes o caracteres de esos personajes, que son esenciales en el modelo original. En la misma categoría se incluye el procedimiento inverso, esto es la adjunción; el añadir al texto paródico episodios, personajes o rasgos de esos personajes que nunca existieron en el modelo original (...) b.- Extensión y/o restricción: el procedimiento se basa en la exageración o la minimización (disminución) de elementos aislados (...) su acción se limita a elementos concretos y de poca significación dentro de la evolución global del texto referente (...) c.-Inversión: precisamente se trata de invertir (...) d.-Desplazamiento: dentro de esta denominación se agrupan todos los mecanismos que operan sobre la transferencia, (...) de una cualidad de un personaje sobre otro para quien la última resulta totalmente inadecuada (...) El desplazamiento puede ser cronológico o espacial. E.- Esquematización y desdoblamiento: la esquematización funciona, según Bouché, por la eliminación de ciertos elementos del modelo original (...) El desdoblamiento es el mecanismo a la inversa; acá el parodista repite, duplica, incluso triplica una fórmula (...) f.- Condensación y fragmentación: en la condensación distintos elementos esparcidos dentro del texto original, son concentrados alrededor de un mismo nudo (...) la fragmentación es (...) el mismo mecanismo invertido; los elementos que constituyen una pieza homogénea dentro del modelo original, (...) son fragmentados (ibid: 71, 72, 73 y 74).

A partir del fragmento anterior notamos que la escritura de un texto paródico contempla, necesariamente, la ejecución de ciertos procedimientos que desencadenan el efecto esperado.

Piano advierte que estudiosos como Bouché y Morton, coinciden en su señalamiento de que el hecho paródico es contradictorio y ambiguo. Tomando la idea de Bachtin, Bouché relaciona la parodia con el carnaval. La coronación y el destronamiento son acciones importantes dentro del carnaval y connotan, una vez más, la ambivalencia del acto paródico. Un acto que, como bien señala Piano, puede burlar al objeto que

parodia, pero puede, a un mismo tiempo, homenajearlo (ibid: 85). De esta manera, el texto paródico es susceptible de una doble lectura, pues no se sabe si con dicha parodia surgirá un nuevo modelo; o si es cómplice del modelo que imita. Para responder esta interrogante es importante tener en cuenta lo que advierte Piano, cuando señala que “de todas las teorías expuestas, una sola idea se impone como absolutamente cierta: la parodia es ambigua y ambivalente (...) La única forma otorgable a la parodia es precisamente su pluralidad de formas” (ibid: 87).

Diversos autores han señalado que la parodia contiene la fuerza que genera cambios en los estilos literarios y los modelos considerados como norma. Teniendo en cuenta esto, es importante señalar lo que advierte Piano: “la parodia, desvalorizando modelos y esquemas considerados como la norma, a la vez realiza una indirecta valorización de esa misma norma” (ibid: 85). De este modo, insiste en señalar la naturaleza ambivalente de la parodia y agrega que el estudio científico que hizo Bouché es insuficiente. Según Piano, ese estudio no tiene la capacidad de “mostrar la complejidad del fenómeno (...) su capacidad de ser hecho concreto (...) y de ser, a la vez, esencia de la literatura que se recrea a través de sí misma y de su propia crítica” (ibid: 88). De este modo, la debilidad del estudio de Bouché está en su incapacidad de analizar la parodia como una metaliteratura (Piano, 1989: 88).

Como se ha visto hasta ahora, no es sencillo establecer una definición de la parodia. Es común ver que la mayoría de los autores que estudian el tema insiste en señalar que no hay un concepto único. El término es, comúnmente, un lugar de confusión porque no se ha hecho una delimitación rigurosa del mismo. A propósito de esto, Genette señala que dicha confusión se agrava porque:

se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo “parodiado” (ibid: 37).

Genette señala que es necesario delimitar las diferencias entre las tres fórmulas y propone una conceptualización novedosa, para aclarar el concepto de parodia:

Propongo (re) bautizar parodia la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación, tipo Chapelain décoiffé; travestimiento, la transformación estilística con función degradante, tipo Virgile travesti; imitación satírica [charge] (y no parodia, como en páginas anteriores) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los A la manera de..., y del cual el pastiche heroico- cómico es una variedad; y simplemente pastiche la imitación de un estilo sin función satírica (...) Finalmente, adopto el término general de transformación para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de imitación para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística (ibid: 37,38).

En otras palabras, Genette hace una distinción entre parodia, travestimiento, pastiche satírico y pastiche, además, atribuye a la parodia y al travestimiento el procedimiento de la transformación, y al pastiche satírico y al otro tipo de pastiche, el procedimiento de la imitación.

Por su parte, Elzbieta Sklodowska (1995) a propósito de las dificultades conceptuales, señala lo siguiente: “Mientras que las definiciones de la parodia abundan sobre todo en la crítica angloparlante, alemana y francesa-, en realidad resulta importante sacar en claro una definición satisfactoria y de aplicabilidad universal” (p.101); no obstante, ella enumera las premisas que, desde su punto de vista, deben tenerse en cuenta al estudiar la parodia:

- 1) La clasificación de un discurso como paródico va a basarse en el reconocimiento de una presencia consistente, no incidental, de un pretexto dentro del texto estudiado.
- 2) La relación paródica entre el texto y el pre-texto debe caracterizarse por una distancia irónica que puede producir varios efectos (lúdico, satírico, cómico, etcétera).
- 3) La parodia- sus recursos, sus implicaciones ideológicas- no es una forma atemporal; al contrario, “la historia está explícitamente inscrita” (Paul. St. Pierre).
- 4) Debido a su carácter dinámico y hasta subversivo (confrontación “defamiliarizadora” con el pre- texto) la parodia puede constituir un factor positivo en la evolución literaria (Tinianov, Shklovski).
- 5) Si bien la parodia no es un rasgo privativo del género novelesco, los críticos coinciden en reconocer la peculiar inclinación de la novela hacia la parodicidad (Bajtín) (pp. 101, 102).

Teniendo en cuenta las apreciaciones de Sklodowska, notamos que ella no se aventura a entregar una definición, como tal, de parodia, sino que retoma las ideas y las conclusiones más importantes de otros estudiosos y las convierte en premisas importantes para aproximarnos a una comprensión del término. Tal vez por eso, añade que la parodia ha sido un factor importante en la evolución literaria en Hispanoamérica y propone, como tantos otros críticos, que el contexto es muy importante al estudiar la parodia en literatura:

El escrutinio de estrategias paródicas en los textos debe compaginarse con el análisis de los mecanismos de la parodia en función del contexto. En otras palabras, frente a la esquivada naturaleza del concepto “parodia” hay que recordar que su plasticidad se vincula al cambio histórico e implica una evolución literaria (ibid: 107).

Según nuestro punto de vista, es acertada la postura que asume Sklodowska, ya que no limita el fenómeno paródico a lo meramente textual, sino que tiene en cuenta el contexto donde se produce. Idea reforzada por Linda Hutcheon, cuando advierte que los estudios semánticos sobre la ironía verbal y no situacional, presentan muchas limitaciones analíticas al tratarse del análisis de un texto entero cerrado en sí mismo. De hecho, para Hutcheon (1981) el método analítico empleado hasta entonces no era el indicado:

Este fracaso no hace más que poner en evidencia una limitación del método analítico utilizado y demuestra, también el tipo de problema que resulta de la restricción de la ironía a un fenómeno únicamente semántico, en particular ahí donde se trata de su contextualización literaria (pp. 173, 174).

Luego añade que las dificultades son similares con respecto a las relaciones cuya finalidad es emparentar la ironía con la parodia y la sátira. En las definiciones de parodia y sátira, la ironía es “citada en calidad de componente definitorio (...) lo que complica enormemente la cuestión, es una lamentable ausencia de precisión de las definiciones mismas de parodia y de la sátira” (idem: 174). Está claro que Hutcheon propone revisar

las relaciones de la ironía con la parodia y la sátira, desde un punto de vista pragmático.

Respecto a la primera, afirma:

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad (...), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (...) en un texto parodiante (...). Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia, a causa de la confusión crítica que la rodea (ibid: 177).

Según esto, la parodia tiene lugar gracias a la comunicación que se establece entre el texto parodiante y el parodiado. Así, aunque la parodia represente una “desviación de una norma literaria”, muchas veces termina incluyendo y asimilando dicha norma. De este modo vemos que, una vez más, se presenta el carácter contradictorio y ambiguo encerrado en el término. Por su parte, Víctor Bravo (1993) en *Ironía de la literatura*, recalca este rasgo definidor, cuando señala:

el texto paródico es reescritura de un texto anterior, pero no por revelación o hallazgo sino por afirmación o negación. Para usar el término introducido por Derrida podemos decir que la parodia es reescritura deconstructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace un homenaje. Don Quijote, en este sentido, es la negación de la novela de caballerías, a la vez que es una novela de caballerías (p. 98).

En otras palabras, la parodia es considerada, dentro de una buena parte de las aproximaciones teóricas, una reescritura de otro texto que, al mismo tiempo, lleva consigo su negación y homenaje. Sin duda, éste es uno de los rasgos que se debe tener en cuenta para entender el fenómeno paródico, tanto más si- como es el caso concreto de *Te di la vida entera*- la dimensión paródica del texto aparece desde el momento mismo de elegir el género discursivo.

## 1.2. Historia del Melodrama y su Presencia en la Literatura

Cabe recordar que, tal como señalamos en las primeras líneas de este capítulo, la relación entre parodia y melodrama es uno de los hilos conductores de la obra de Valdés. Tras el análisis, veremos, además, que no estamos ante un caso aislado, pues si revisamos la narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, notamos que en su constitución hay elementos recurrentes del melodrama. Relacionar dichas obras con lo melodramático no es del todo injusto, pues tendríamos que observar que, tal como señala Russotto (1993) “la heroína melodramática ha consumido miles de páginas de novelas y folletines, y podríamos considerarla un módulo persistente de narratividad hasta nuestros días” (p. 93). De este modo, aparecen escritoras que emplean el melodrama, recreándolo sin atacarlo, y otras que se ocupan de parodiarlo. También es importante señalar que el Boom femenino (fenómeno comercial-literario) reforzó y hasta exigió la presencia del melodrama por considerarlo “esencialmente femenino”.

Por otra parte, para el caso específico de la obra que nos ocupa, es importante tener en cuenta que si bien el melodrama latinoamericano retoma algunos elementos del melodrama europeo, difiere de él en otros aspectos. Por ejemplo, desde el momento en que empezó a utilizarse el término, al igual que ha ocurrido con “parodia”, éste ha presentado ciertas ambigüedades.

Para entender el melodrama hay que remontarse al siglo XVIII, cuando se produce una importante reacción contra el intelectualismo y el formalismo de la tradición clásica. Dicha reacción se expresó en la doctrina de Juan Jacobo Rousseau quien, tal como señalan Jimenez y García (1992)

hizo valer la importancia del sentimiento en una época dominada por la razón, revolucionando de esta forma la filosofía del siglo. La causa de sus reflexiones fue una pregunta sometida a concurso; la de si las artes y las ciencias, en su labor en pro de la verdad y la belleza habían hecho del hombre un ser mejor o peor. Al analizar su propia situación, se sintió sobrecogido por la convicción de que, a despecho de sus triunfos, el arte y la ciencia en realidad habían dañado al hombre, tornándolo más engañoso, envidioso y malévolo (p. 58).

Estas ideas causaron impacto en el campo de la literatura, pues disminuyeron el interés exclusivo en el hombre como ser racional, dando importancia a sus instintos y sentimientos. Jimenez y García señalan que con la glorificación del hombre común y la compasión hacia el débil y oprimido, nace el ideal romántico. Además, según estos autores, el romanticismo permitió la incorporación del melodrama:

El romanticismo, además de mitos, figuras legendarias, pinturas avasallantes y novelas conmovedoras, sirvió de abrigo a un género teatral que dio preferencia a la emoción y a la trama novelesca y espectacular; forma dramática nacida al calor de tumultuosas y apasionadas ideas, el melodrama- que tan hondas raíces echaría en Latinoamérica se apropió de la escena y arrojó de su dominio al teatro de texto y las rígidas convenciones del clasicismo (ibid: 69).

De este modo, queda claro que fue en Francia -y en medio de la Revolución- donde surgió el melodrama como género teatral que dio prioridad a las emociones, más que a la razón. El Edicto Libertador de 1791 permitió la construcción de teatros públicos. Los espectadores burgueses de estas obras aplaudían el melodrama porque exaltaba los valores tradicionales y el sentido de la propiedad (Jimenez y García, 1992: 70).

Jimenez y García señalan que la base de la receta para crear el melodrama clásico era presentar “el triunfo de la inocencia oprimida, el castigo del crimen y la tiranía” (ibid: 74). Pero luego, la base de dicha receta fue cambiando y se concedía el triunfo no sólo a los virtuosos, sino también a los malvados.

Retomando la explicación del melodrama clásico es importante señalar que en él, tal como señala Jimenez y García, la intriga amorosa se situaba en un segundo plano

porque entorpecía la “división maniquea de la humanidad” (ibid: 79). En concordancia con este maniqueísmo, vemos que el melodrama clásico se caracteriza por la presencia de una víctima y un malvado que le hace daño. Finalmente, hay un momento de iluminación en el que se salva el inocente y fracasa el malvado (Jimenez y García, 1992: 76).

En la tercera década del siglo XIX cambia la situación de los malvados dentro del melodrama, pues resultan triunfadores, con lo cual cambia la percepción hacia los vicios y las actitudes que eran reprobables en el melodrama clásico:

El matrimonio, que en el melodrama reconstruía en la última escena a una familia para hacer frente a la desgracia, iba desapareciendo en beneficio de otros lazos menos estables y más pasionales. El adulterio (...) invadió poco a poco la anécdota y la pobló de bastardos, madres solteras, hijos perdidos y padres indignos (Jimenez y García, 1992: 84).

Como puede verse, el melodrama clásico sufrió ciertas transformaciones y tuvo que adaptarse a los cambios de época. En el siglo XIX, aparecen otros dos géneros- el vaudeville y la opereta- compiten con el melodrama, razón por la cual deberá cambiar:

Para seducir a una mayor cantidad de público, los melodramaturgos adaptaron los estereotipos del género a las exigencias del día (...) Es posible encontrar en este período melodramas de aventuras y exploración (...) patrióticos, judiciales, y hasta científicos (Jimenez y García, 1992: 86,87).

Partiendo de lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que el melodrama no es un género estático, pues está en continuo movimiento de transformación según las exigencias y tendencias de cada época.

Para Thomasseau (1989) La palabra “melodrama” nació en el siglo XVII, en Italia, y designaba un drama enteramente cantado; no obstante, destaca que:

el término reapareció en Francia en el siglo XVIII, en el momento de la querrela entre los músicos franceses e italianos. En 1762 Laurent Garcins escribió una erudita disertación técnica sobre el drama y la ópera a la que tituló: Tratado del melodrama (p. 14).

Según lo anterior es innegable la importancia de la música en el melodrama pues, desde su origen, ha estado estrechamente vinculada con el género. En 1775, Rousseau, otorgó un nuevo significado al término, cuando se representó la Comedia titulada Pigmalión, escena lírica en un acto (Thomasseau, 1989: 14,15). Dicho significado se debió a las diferencias que presenta dicha obra, con respecto a los melodramas anteriores. Tales diferencias fueron el perfeccionamiento del método, evidenciado en los descansos dados a los actores, y la adaptación de la pieza a la lengua del espectador. Con respecto a su presentación, Thomasseau destaca que la obra se presentó como un monólogo que se alternaba con frases musicales destacadas por una pantomima expresiva (ibid: 16).

De esta manera, el término se hizo cada vez más popular pero, poco a poco, las obras que eran designadas como melodramas fueron cambiando y, según Thomasseau, “sobrepasaron poco a poco el estrecho marco del monólogo a la manera de Rousseau” (ibid: 15). Era una práctica común designar como melodrama cómico o pastoral a obras en un acto que tenían algo de ópera cómica y comedia de enredos. De esta manera, el término se empleaba con descuido y, tal como señala Thomasseau, se convirtió “en un término cómodo, que servía para definir obras que escapaban a los criterios clásicos y que utilizaban la música como apoyo de sus efectos dramáticos” (ibid: 16). Esta situación, sin duda, vino a complicar enormemente la aplicación unívoca del término.

Posteriormente, en 1795, la palabra designaba la pantomima muda o dialogada y el drama de gran acción. Thomasseau explica que, al pasar el tiempo, fue cambiando la valoración que se hacía del melodrama. Pues, en un principio, el término no era mal visto por nadie, a excepción de los críticos clásicos, mientras que “en 1835, fue adoptado

oficialmente por la Academia, en el momento en que caía en desuso. Algunos autores (...) procuraron volver a dotarlo de vida y respetabilidad, pero fue en vano” (ibid: 16,17). La historia literaria casi siempre habla del melodrama y sus orígenes, haciendo referencia al debilitamiento de la tragedia. Con respecto a esto, Thomasseau apunta:

Es cierto que la tragedia (...) va abandonando poco a poco, a lo largo de este siglo XVIII, sus dimensiones metafísicas, sustituyendo los conflictos psicológicos por debates morales y adoptando una estructura novelesca más patética que trágica (idem: 17)

Jimenez y García señalan que es injusto culpar al melodrama teatral del siglo XVIII del debilitamiento de la tragedia pues, según estos autores, el melodrama tiene antecedentes remotos: “se gesta en el vientre de la cultura helénica, acentuado por la revolución mesiánica de Jesús de Nazareth y el fervor místico del Medioevo” (ibid: 71).

Se evidencia entonces que el melodrama supuso un cambio con respecto a los cánones de la literatura clásica, no muy bien visto por los críticos más puristas. El melodrama recibió la influencia del drama burgués, de las pantomimas tradicionales como las de Arnould Mussot, de las novelas negras inglesas y de otro tipo de novelas que le suministraron algunas tramas.

Por otra parte, el entusiasmo del público y las opiniones de la crítica señalaban que *Coelina ou l’Enfant du mystère* (1800) de Pixérécourt fue el primer melodrama verdadero, porque en ella se halla el elemento fundamental: la consagración del público (Thomasseau, 1989: 22). Pero sólo hasta 1756, Grimm, en su obra *Correspondance littéraire*, establece el canon “melodramático” de las nuevas tragedias:

Tomad dos personajes virtuosos y uno malo, ya sea un tirano o un traidor perverso; haced que éste siembre la discordia entre los dos primeros (...) mientras los personajes virtuosos recitan su catecismo de máximas morales, hasta que en el quinto acto el poder del tirano será aniquilado (...) que el malo muera y que los buenos se salven (citado por Thomasseau, 1989: 17).

De esta manera, el elemento moral se torna particularmente importante dentro del melodrama. Silva (1998) llama la atención sobre este aspecto y señala que “Peter Brooks (1995) ha mostrado la relación entre el melodrama y el intento de la Revolución francesa de desacralizar el mundo para entronizar la República como el régimen de la virtud y la moralidad” (p. 24). Es evidente que debido a las diferencias históricas, el melodrama no puede tener hoy las mismas connotaciones morales que tuvo en el contexto francés. A propósito de esto, Russotto señala lo siguiente:

el rol en la economía textual que la heroína melodramática cumple en la narrativa más reciente no es el mismo que cumplió (...) para aquel público sediento de “grandes acontecimientos”, de gestos y palabras altisonantes, capaces de desencadenar hechos trágicos y violentos, donde el puñal, el veneno y el incendio constituían elementos imprescindibles de la trama (ibid: 95).

De lo anterior deducimos que si encontramos el melodrama en la narrativa más reciente, veremos que no cumple su función original y que sólo presenta algunos rasgos del melodrama europeo. Con respecto a ello, Russotto nombra algunos de esos rasgos, entre los cuales incluye la persistencia de una determinada psicología en la nueva heroína, fundamentada en tres sentimientos claves: Sufrimiento, amor y fatalidad. Estos sentimientos, según Russotto, “designan los núcleos volcánicos de la hiperbólica vida anímica de la heroína” (idem: 95). De este modo, la autora señala que la trama toma dos direcciones, o crece la acción mediante la sucesiva aparición de desgracias que afectan a la heroína, o termina enfermándose (idem: 95). Autores como Jimenez y García (1992) resaltan el hecho de que el melodrama, en general, presenta personajes estereotípicos. La heroína melodramática es una clara evidencia de ello pues, tal como señalan estos autores, ellas suelen:

Ser esposas ejemplares o madres abnegadas a quienes separan de sus hijos. Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad para sufrir y llorar (...) El melodrama se juega por entero en el enfrentamiento de personajes de comportamiento estereotipado y perfectamente insertos en un ritual escénico o convencional, cuyas reglas hacen fácil la lectura. Se sirve de ellos para expresar ideales didácticos y

sociales, clara desembocadura de la filosofía roussoniana, enseñando que el sentimiento purifica al hombre y lo hace trascender (ibid: 81,82).

En otras palabras, lo que justifica la creación de personajes de comportamiento estereotipado es la necesidad de presentar modelos concluidos; es decir, sujetos no problematizados, que reproduzcan cabalmente los “ideales” didácticos y morales de la época.

Russotto menciona otros de los paradigmas del melodrama: la inverosímil belleza de las heroínas, su vida como la sucesión interminable de amarguras y sufrimientos, el tono quejumbroso y la gravedad solemne de sus discursos. Es importante destacar que en el melodrama priva la visión maniquea que establece de manera radical y determinista una división entre buenos/ malos, víctimas/ tiranos, y jóvenes/ ancianos.

A esto se suma la presencia de la música como elemento melodramático que pone en evidencia la falta o ausencia de acción. Es importante tener en cuenta que el humor es uno de los gestos que están prohibidos a los personajes melodramáticos, pues va contra su psicología unidimensional, además de traicionar el esquema dicotómico en el que se fundamenta la moral subyacente en el género.

Russotto agrega que pueden hacerse presentes los clichés del género difundidos por la vía romántica, estos son: “la lluvia, el abandono del cuerpo, la vaguedad y laxitud general; y nuevamente, la desproporción, puesto que mientras más fútil e inconclusa es la experiencia de la realidad de la heroína, más grandilocuente es su retórica” (ibid: 99). Todos estos rasgos del melodrama están presentes en muchas de las novelas hispanoamericanas, ya sea para recrearlos o para parodiarlos. Con respecto a esto, Acosta (1993) señala que en el caso de las narradoras Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lidia Vega, algunas de las determinantes de sus discursos son “el rol de la nostalgia y el uso de la parodia en la visión del pasado. Sobresale también el

interés de este grupo de autoras por los usos y abusos del melodrama en la cultura popular” (p. 266). Este dato es importante porque remite a los antecedentes de Valdés, quien retoma las prácticas paródicas y el interés por el melodrama.

Por otra parte, no se puede ignorar que la parodia como vehículo de realización para la crítica y el cuestionamiento al poder, ya sea literario o político, es un recurso presente desde hace mucho tiempo en la narrativa hispanoamericana escrita por mujer. Al respecto es interesante el planteamiento de Suárez (2001), quien señala lo siguiente:

la crítica tradicional ha entendido la novela hispanoamericana escrita por mujer en los últimos veinte años como una respuesta histórica, a lo que fue la novela del boom y su corte pretendidamente totalizante. Basta recordar algunos artículos como Llevando la contraria: el contracanto de Rosario Ferré (Caballo, 1992), Como agua para chocolate de Laura Esquivel como lectura del manual de urbanidad de Manuel Antonio Carreño (Oropesa, 1992), El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura (Lillo, 1994) o el libro La parodia en la nueva novela hispanoamericana (Skłodowska, 1991), donde se presenta a la novela hispanoamericana en general, y a la escrita por mujer en particular, como perlaboraciones de la literatura inmediatamente anterior (p. 363).

De acuerdo a esta propuesta, la narrativa escrita por mujer se ha consolidado, según algunos críticos, como una literatura de carácter contestatario, donde el contracanto es fundamental. Hecho que, sumado al manejo del humor y la parodia, hacen particularmente curioso el interés de estas autoras en el género del melodrama. Además, es necesario señalar que a pesar del desprestigio atribuido al melodrama dentro de los círculos académicos, al ser catalogado como un subgénero literario, resulta innegable la presencia consecuente en la literatura canónica. Russotto señala que, inclusive, es posible hallar la presencia de la heroína melodramática, estilizada y con algunas distorsiones, dentro de la “alta” literatura latinoamericana. La heroína estará presente:

No solamente en los géneros relativamente “bajos” del teatro popular, el folletín, la radio y la telenovela (...) sino también en los relativamente “altos” de la dramaturgia

más sofisticada y, sobre todo, en los “medios” de la novela, el cuento y la ficción biográfica (ibid: 95)

En otras palabras, también para Russotto, el melodrama puede rastrearse no sólo en los géneros “bajos”, sino además en algunas de las obras pertenecientes a la llamada literatura canónica. A esto se debe que haya cambiado la valoración del melodrama en nuestra sociedad, de hecho, estudios recientes señalan la importancia del melodrama para la imaginación moderna. Tal es el caso de Silva (1998), quien en un trabajo titulado ¿De qué hablaban cuando hablaban de amor?, señala lo siguiente:

el melodrama no debe tomarse como un género particular que, de manera significativa, apareció junto con la Revolución, sino que es esencial para la imaginación moderna, es un modo de representación de la realidad. El melodrama, al igual que en la cultura de la sensibilidad y los sentimientos, no puede desligarse de la moral. Moral y sentimientos están indisolublemente unidos debido a que el melodrama surge como consecuencia de la desacralización, de la pérdida de la fe en las historias sagradas. El melodrama postula un mundo moral oculto tras la superficie de la realidad, que se puede expresar y poner al descubierto gracias a los elementos característicos de este género. La grandiosidad, el exceso, el lenguaje expresivo, el empleo de la gestualidad, el maniqueísmo y el texto de la mudez, son todos mecanismos y recursos que muestran claramente, sin ambigüedades, un mundo moral oculto que puede ser leído por cualquiera (ibid: 24,25).

Según lo que comenta Silva, el melodrama surge “como consecuencia de la desacralización, de la pérdida de fe en las historias sagradas”, y esos son los detonantes de una forma de expresión distinta, desmesurada en comparación con el canon clásico y que apela, fundamentalmente, a las emociones.

Las referencias al melodrama siempre conllevan al ámbito de lo popular porque tal y como señala González (1998), “el melodrama tiene su origen en lo popular (...) se constituye como género dramático hecho a la medida de las emociones y expectativas de un público popular europeo” (p.32). En otras palabras, el origen popular del melodrama lo ubica como un sub-género ausente, por tanto, dentro de la literatura del canon. Así, se refuerza la distinción entre la literatura alta y los géneros bajos. Con respecto a esto,

resultan interesantes las ideas de Deleuze y Guattari (1983), quienes definen la literatura menor como “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (p. 28). Precisamente dentro de este ámbito minoritario, se inscribe la narrativa femenina de las escritoras hispanoamericanas ajenas al boom, quienes cuestionan el poder y los discursos dominantes a través de sus escrituras.

Sería conveniente establecer entonces qué diferencia a las literaturas menores, de las “grandes” literaturas. Al respecto, Deleuze y Guattari plantean que el rasgo diferencial mayor está en la intencionalidad ética, ubicada por encima de la estética. Además, plantean que en las literaturas menores todo es político, mientras que sucede lo contrario en la literatura canónica:

En las “grandes” literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas edípicos es particularmente indispensable (...) La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política (ibid: 29).

Esta última consideración es particularmente importante en el caso de *Te di la vida entera*, de Zoé Valdés pues, en efecto, todo en dicha obra parece relacionado con la política interna de la isla de Cuba y, además, con toda forma de pensamiento y organización que esté regida por un sistema de poder. Sería interesante referir lo que señala Eleonora Cróquer (2000) a propósito del lugar de enunciativo que escogen las escritoras:

Naturalmente, hay formas de responder, de resistir y de subvertir tanto los modos de funcionamiento de las prácticas sociales como el orden de las representaciones que las sostiene y legitima. Y esas formas (...) se diseñan a través de una conciencia asumida del lugar desde el que se interviene social y discursivamente en esa tipología que es el entramado cultural al cual, aunque en condiciones de minoridad, se pertenece. Frente a la lógica del poder y frente a su ejercicio siempre se puede elegir entre la obediencia o la disidencia, entre la pertenencia o la disconformidad. Y esta elección, que es política, tanto para la mujer como para el hombre, pasa por el

hecho de colocarse (...) en “otro modo que ser”. Sólo desde allí, además, un individuo (...) puede reconocer las voces que otros cuerpos, imprecisos y marcados, apenas susurran, y hacerse cargo del justo derecho a la existencia que ellos reclaman; porque sólo desde allí es posible franquear las pretensiones de “saber” (o de “no saber”) que son, en sí mismas, pretensiones de dominio (p. 22).

Partiendo de estas ideas podemos deducir que el lugar enunciativo que escogen los escritores, es el lugar desde el cual participan social y discursivamente. Tal como señala Cróquer, la obediencia y la disidencia son las dos posturas que se pueden asumir ante el poder y, sea cual sea la elección, se trata de una elección política. Es política en el sentido en que se rebela abiertamente contra el poder instituido social o discursivamente. De esta manera, al hablar de Te di la vida entera es pertinente el señalamiento de Cróquer quien vincula la narrativa femenina (escrita por una minoría y con un carácter político), con el concepto de literatura menor que presentan Deleuze y Guattari.

### 1.3. Narrativa Sentimental: la Novela Rosa

Luego de presentar un marco conceptual pertinente a los conceptos de parodia y melodrama, consideramos importante introducir un tercer concepto: la novela rosa. Para ello, es importante hacer referencia nuevamente al trabajo de Paulette Silva (1998), quien afirma la existencia de un vínculo determinante entre el melodrama y la cultura de la imaginación. Señala que aunque sus orígenes son diferentes, tienen muchos aspectos en común, y se han influido mutuamente:

La cultura de la sensibilidad tiene su origen en Inglaterra, y fue la novela el principal vehículo para su construcción y divulgación. El melodrama, en cambio, se asocia a la cultura francesa y fue la Revolución un momento decisivo para su consolidación en el imaginario moderno. En ambos casos se trata de sociedades que experimentaban un crecimiento de la cultura del consumo y de la alfabetización (ibid: 22).

La alfabetización es un elemento muy importante para entender las intenciones del melodrama y de las novelas sentimentales. En el siglo XVIII la diferenciación sexual se hace teniendo como referente la diferencia en la susceptibilidad de los nervios entre hombres y mujeres. Se llega a la conclusión de que la mujer es más susceptible y desprovista de la voluntad necesaria para controlar sus nervios. Así, tal como señala Paulette Silva, la mujer es colocada “en el centro de la cultura de la sensibilidad, que terminará confinándola al espacio doméstico (...) La novela logra establecer la ‘moda sentimental’ y los cultos subsidiarios: el culto a los sentimientos, al dolor, al ‘emocionalismo’” (ibid: 23). Dicha “moda” fue el vehículo que permitió desplazar a la mujer hacia el espacio íntimo del hogar, donde podía leer textos que, a su vez, presentaban el modelo debían imitar. La mujer hogareña y dulce, el ángel del hogar, era el modelo de lo femenino y fue un valor que sirvió a la clase media en su lucha por el poder.

Basada en sus investigaciones sobre el tema, Paulette Silva afirma que la mayoría de los estudios revelan “el carácter performativo de estas historias que tienen significado político y son medios para actuar en la realidad, y no simples representaciones pasivas” (ibid: 27). Es precisamente la comprensión de este hecho, lo que ha desencadenado la protesta de muchas feministas que sostienen que necesitan hacer un nuevo planteamiento de “su historia cultural y el papel de las mujeres en la construcción de las principales imágenes femeninas de la cultura de masas” (ibid: 20). Con respecto a esto, es importante destacar que muchas escritoras manifiestan su deseo de replantear la versión dominante del modelo femenino. Esto es lo que, desde nuestro punto de vista, hace Zoé Valdés en la obra que estudiamos.

Considerando que Zoé Valdés parodia algunas de las características del género rosa, juzgamos conveniente bosquejar dichos rasgos. Para ello, recurrimos al estudio de Amorós (1974), quien esboza las principales características del género, basándose en su análisis de las novelas más importantes de Corín Tellado. En primer lugar, y apoyándose en las lecturas de las novelas de dicha escritora, señala que, en todas, los personajes tienen básicamente las mismas características, aunque se introduzcan leves variantes. De este modo, se podría hablar de personajes estereotípicos, desde el punto de vista físico y psicológico, como el hombre quien, generalmente, es atractivo físicamente, osado y ha tenido muchas aventuras amorosas. Por su parte, la mujer es un ejemplo de pureza y castidad que se resiste a la seducción del galán. Al hallar esta resistencia, por primera vez en su vida, el protagonista sucumbe y se enamora. En secreto, ella también se enamora y queda fascinada con “la hombría de él (Amorós, 1974: 155). Existe un marcado contraste en las caracterizaciones de los protagonistas, él es seguro, arrogante y presumido, lo cual irrita a la protagonista. Ella, por el contrario, es insegura, inexperta e ingenua pues nunca ha tenido experiencias amorosas en su vida. Sorprende, tal como señala Amorós, que junto a su actitud pudorosa y tímida, demuestre “virtudes inesperadas” como la “sabiduría innata” que no sabemos cómo obtuvo. Esto evidencia la

escasa profundidad psicológica y las contradicciones que encierra el carácter de estos personajes planos (cf. Amorós, 1974: 156).

Es necesario tener en cuenta que también se prescribe la importancia del aspecto físico de los actantes, que unido al uso de un vestuario determinado, define sus tipologías. El lugar donde viven también es importante. A veces la protagonista vive en un hotel o en casa de unas amigas. Es común en estas novelas la elusión de fechas y localizaciones geográficas muy específicas, pues lo que se busca es el largo rendimiento comercial de la novela (Amorós, 1974: 169,170).

Los protagonistas siempre sobresalen en las profesiones o tareas que desempeñen y sus trabajos nunca les impiden divertirse, salir o vivir siempre atendiendo sus problemas sentimentales. Suelen alcanzar sus puestos de trabajo por razones familiares o la recomendación de amigos; no obstante, en el caso de la mujer, sólo trabajará temporalmente mientras no se casa.

La coquetería es otra de las características de la protagonista, y suele ser halagada por la narradora de la historia. Y es que, en el fondo subyace, tal como señala Amorós, la idea de que “toda mujer, si es auténticamente femenina, aunque carezca de experiencia posee armas suficientes para enamorar a cualquier hombre (...) Más aún: cuanto más inocente e ingenua sea, más enloquecerá a los hombres hastiados de placer” (idem: 156). Y es que usualmente, el orgullo del protagonista se transforma en una adoración de la mujer virtuosa. Ella es débil; necesita amor y seguridad aún cuando sea una profesional pues, en el fondo, sigue siendo indefensa como una niña. Por lo general, es muy frágil ante el apasionamiento y es común que el primer beso la turbe profundamente. Amorós advierte que en la novela rosa no interesan las sutiles caracterizaciones psicológicas, sino los personajes planos, que son malos o buenos (ibid: 158).

Otro de los rasgos que se repite en la novela rosa, según Amorós, es la presencia de textos “ponderativos”. Las siguientes frases sirven para ejemplificar esto: “Su llegada causó sensación. Su belleza firme, arrogante, con aquella distinción tan femenina y aquella personalidad, era la admiración de todos” (ibid: 157). Unido a esto, es importante destacar que el galán dirige elogios imprecisos a su amada, lo cual podría responder, tal como advierte el autor, a la intención de que las lectoras puedan identificarse mejor con la protagonista.

La relación amorosa de los protagonistas se sustenta en creencias como el amor a primera vista: basta verla a ella, para que desaparezca de él cualquier prejuicio en contra el matrimonio. En otras palabras, este amor es algo especial y único, por primera vez vivido y sentido. En estas historias no hay ningún tipo de crítica al hombre por haber tenido otras experiencias amorosas, pero no se acepta lo mismo para la mujer. Si él era aventurero, lo era precisamente porque no había conocido aún a la “mujer ideal” (Amorós, 1974: 160).

Otra de las características de las novelas de Corín Tellado es la presencia del elemento marcadamente erótico, oculto tras la fachada rosa. Además, estas novelas tienen un esquema típico que se repite casi invariablemente. Al respecto, Amorós señala:

Es el orgullo de los dos protagonistas lo que alarga la historia, impidiéndoles que caigan el uno en brazos del otro desde el comienzo. A ella nunca le han gustado los hombres engreídos. Él lo es, pero se redimirá al amarla y tendrá que someterse a una curación de humildad. Por la otra parte, él quiere mandar y ella se subleva, a la vez que interiormente se está rindiendo. Y a él le gusta que ella no se rinda con facilidad; uno de sus mayores atractivos es que posee un temperamento fuerte (ibid: 163).

Este esquema concluye con el reconocimiento, por parte de ella, de su inferioridad frente al hombre. Además de esto, acepta que depende de él, pues necesita su protección y cuidados. El final de la historia siempre es feliz y viene dado por el enlace matrimonial de los enamorados. Tal como destaca Amorós, a veces son los protagonistas quienes

advierten la absurdidad de su lucha y deciden unirse. Otras veces interviene un familiar que actúa como “deus ex machina”.

Es frecuente ver que, en estas historias, el amor supera todos los obstáculos y vence cualquier adversidad. Aun más, el esquema psicológico sugiere que los obstáculos favorecen finalmente la consolidación del amor. De esta manera sucede lo que señala Amorós:

El amor todopoderoso logra superar todos los obstáculos: vence, ante todo, a los muy frecuentes fantasmas del pasado, de un amor antiguo (E). Supera al rencor y al orgullo (F), al plan inicial de venganza (AD). Destruye las barreras sociales (H). Domina la desconfianza inicial nacida de una experiencia anterior, o de la vida matrimonial desgraciada de los padres (SF). (ibid: 165).

Por otra parte, es importante destacar que la virginidad de la mujer es altamente valorada y se rechazan las relaciones sexuales entre novios. Pues, tal como señala Amorós, eso sólo es posible en los ambientes artificiales y corrompidos de las ciudades y no en los pueblos, donde las muchachas son decentes. Aceptar las relaciones sexuales significaría para la protagonista “la decadencia moral progresiva” (ibid: 166).

El narrador en estas novelas suele guiar al lector, pues se trata de una escritura explícita. Además hace anticipaciones de lo que será el destino de la protagonista, haciendo referencia al final feliz, con lo cual se elimina cualquier sorpresa para el lector. Por lo general, la narradora halaga las cualidades de la protagonista, pues su belleza le permite enfrentarse exitosamente a todos los obstáculos.

En cuanto al manejo del lenguaje, Amorós señala que se emplea un “vocabulario actual, conversacional y desenfadado” (ibid: 184). Además, los padres usan un lenguaje artificioso, calderoniano y libresco. A veces se interrumpen los diálogos, para dar paso a frases que pretenden ser profundamente filosóficas.

La novela se caracteriza, además, por crear una atmósfera sentimental, en la que abundan los diminutivos. También se emplean los puntos suspensivos como rasgo estilístico que sugiere la presencia de una realidad inefable y excita la imaginación de los lectores. En resumen, algunas de las características más resaltantes de este tipo de novelas son: el erotismo disimulado por lo sentimental, el éxito fácil y el lujo, el final feliz, y la ausencia de problemas “reales”.

#### 1.4. Construcción de una Posible Lectura: Estética de la Recepción

Para abordar el análisis de la obra de Valdés es necesario tener en cuenta que, al tratarse de una parodia, se requiere la participación activa de un lector que tenga presente el referente parodiado. Es importante retomar el señalamiento de Golopentia, quien otorga especial importancia a las funciones del lector, concretamente a su acción de leer el texto, pues la lectura es un acto fundamental para analizar una obra que se constituye como la parodia de otros modelos, por cuanto requiere que el lector esté al tanto de las características del referente para entender el efecto paródico. También se requiere una lectura atenta del texto parodiante, que permitirá ubicar en qué sentidos y debido a qué procedimientos se logra la parodia. Apoyándonos en esta idea y en los postulados fundamentales de la estética de la recepción, ofreceremos nuestra lectura de la obra de Valdés.

La “estética de la recepción” o “teoría de la recepción” es una modalidad de la hermenéutica en Alemania, que estudia el papel del lector en la literatura. Eagleton (1988) resume a grandes rasgos la historia de la teoría literaria moderna y la divide en tres etapas:

Preocupación por el autor (romanticismo y siglo XIX); interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Nueva Crítica); en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector. El lector ha sido siempre el menos favorecido del trío, lo cual resulta extraño pues sin él por ningún concepto existirían los textos literarios (...) Para que la literatura suceda la importancia del lector es tan vital como la del autor (p. 95).

Como puede verse, la atención se coloca ahora en el papel de lector como intérprete que hace posible la existencia del texto literario. En la teoría de la recepción la

tarea del lector es interpretar el texto, teniendo en cuenta su conocimiento del mundo y de las prácticas aceptadas en literatura. Al respecto, Eagleton señala:

En la teoría de la recepción, el lector “concretiza” la obra literaria, la cual, en sí misma, no pasa de ser una cadena organizada de signos negros estampados en una página. Sin esta continua participación activa por parte del lector, definitivamente no habría obra literaria. Por muy sólido que esto parezca, la verdad es que para la teoría de la recepción toda obra literaria está constituida por huecos (igual que las tablas de la física moderna) La obra está llena de “indeterminaciones”, elementos cuyo efecto depende de la interpretación del lector, y que pueden interpretarse en un sinnúmero de formas, quizá opuestas entre sí (ibid: 98).

De este modo se sugiere que la presencia activa del lector es imprescindible para darle existencia y sentido a la obra literaria. El teórico polaco Roman Ingarden afirma que el proceso de lectura es dinámico. Según Eagleton, Ingarden concibe la obra como un “conjunto de ‘esquemas’ o direcciones generales que el lector debe actualizar” (idem: 98). De este modo, la lectura se convierte en un proceso caracterizado por un movimiento complejo:

El lector aportará a la lectura ciertas “precomprensiones”, un tenue contexto de creencias y expectativas del cual se evaluarán las diversas características de la obra. Al proceder la lectura, estas expectativas se ven modificadas por aquello de lo cual nos vamos enterando, de manera que el círculo hermenéutico- el movimiento de la parte al todo y viceversa- comienza a girar. Al esforzarse por extraer del texto un sentido coherente, el lector elige y organiza sus elementos en todos consistentes, para lo cual excluye unos y anticipa otros más, y “concretiza” ciertos elementos en cierta forma. El lector procurará unir diversas perspectivas dentro de la obra, o pasar de perspectiva en perspectiva para edificar una “ilusión” integrada (Eagleton, 1988: 98).

A partir del fragmento anterior notamos que Ingarden concibe el acto de lectura como un movimiento que va de las partes al todo, en el que el lector “concretiza” determinados elementos para ofrecer su lectura de dicho texto. Algunos teóricos consideran que el lector debe estar familiarizado con ciertas prácticas propias de la literatura, porque ésta maneja ciertas estrategias. Tal es el caso de Wolfgang Iser, perteneciente a la escuela de recepción estética de Constanza. En su obra *The Act of Reading* (1978) señala que los textos ponen en práctica ciertas estrategias y que

contienen ciertos repertorios de temas y alusiones familiares (cf. Eagleton, 1988: 99). Teniendo en cuenta esto, es correcto el planteamiento que hace Eagleton con respecto al acto de lectura:

desentrañar todo eso presupone estar familiarizado con las técnicas y prácticas convencionales que despliega una obra determinada; hace falta algún dominio de sus “códigos”, es decir, de las reglas que sistemáticamente rigen la forma en que da expresión a sus significados (idem: 99).

En otras palabras, el lector debe estar familiarizado con las estrategias, técnicas y prácticas que utiliza el autor en la construcción de la obra, ya que esa familiaridad le facilita la comprensión e interpretación del texto.

Por su parte, Ingarden considera que el texto es un todo orgánico con ciertas indeterminaciones que deben ser llenadas por los lectores. Eagleton critica esta postura y señala que limitando la actividad del lector, lo reduce a una especie de trabajador literario, encargado de llenar los huecos de la indeterminación. En contraste a la postura de Ingarden, está la de Iser, quien permite al lector un mayor grado de colaboración. Eagleton señala que el patrón de Iser es mucho más liberal, pues dispone lo siguiente:

cada lector tiene libertad para actualizar la obra de diferentes maneras, y no existe una interpretación correcta y única que agote el potencial semántico. Esta generosidad va acompañada de rigurosas advertencias: el lector debe construir el texto a fin de darle consistencia interna. El modelo de lectura de Iser es radicalmente funcionalista: es preciso adaptar las partes coherentemente dentro del todo. Detrás de este prejuicio arbitrario, aparece la influencia de la psicología de la Gestalt, que busca integrar percepciones discontinuas (discretas) dentro de un todo inteligible (ibid: 103).

Eagleton asegura que la idea de que el lector debe adaptar las partes coherentemente dentro del todo, es uno de los prejuicios más difundidos entre los críticos modernos. No obstante, señala que es un prejuicio objetable, porque las obras no necesariamente constituyen todos armoniosos.

Con respecto a las indeterminaciones, Eagleton señala que éstas nos estimulan “a abolirlas y reemplazarlas con un significado estable. Para emplear un término de Iser (...) deben ser ‘normalizadas’ (...) a fin de que alcancen un sentido sólidamente estructurado” (idem: 103). Según esto, el lector debe enfrentarse a las indeterminaciones para llenarlas con un significado y darles sentido.

Eagleton menciona que Roland Barthes en su libro *El placer del texto* (1973) asume una postura diferente a la de Iser. Pues, mientras éste se basa en obras realistas; Barthes utiliza un texto modernista en el que el significado se difumina. Tanto Iser, como Barthes descuidan, “la posición social del lector en el marco histórico” (Eagleton, 1988: 105). Esto no es conveniente porque se descuida uno de los factores que determinan la forma en que un texto es interpretado. En la escuela de Constanza existen teóricos como Hans Robert Jauss, quien hace un enfoque histórico en el que toma en cuenta el contexto. Eagleton resume los objetivos de Jauss:

situar el texto dentro de su “horizonte” histórico, dentro del contexto de significados culturales en el cual se produjo, y luego estudia las relaciones cambiantes entre éste y los “horizontes”, también cambiantes de sus lectores históricos. La meta de esa labor consiste en producir un nuevo tipo de historia literaria, centrada no en los autores, influencias y corrientes, sino en la literatura tal como es definida e interpretada por sus diversos momentos de “recepción” histórica. No es que las obras literarias permanezcan iguales mientras cambian las interpretaciones: textos y tradiciones literarias se alteran activamente de acuerdo con los diversos “horizontes” históricos dentro de los cuales son recibidos (idem: 105).

De acuerdo con lo anterior, Jauss propone una nueva historia literaria en la que lo más importante es la consideración del contexto histórico en el proceso de recepción de las obras. Autores como Ibsch (1993), consideran que Jauss hizo una importante contribución a la teoría de la recepción, ya que muestra cómo superar las distancias históricas entre las comprensiones pasadas de un texto y las presentes.

Por otra parte, Eagleton menciona que Jean Paul Sartre ve la recepción como un elemento constitutivo de la obra. Esto supone que en la elaboración de cualquier texto

literario, el escritor tiene en cuenta al público en potencia. De este modo se sugiere, tal como apunta Eagleton, que “toda obra contiene en clave lo que Iser llama el ‘lector implícito’, y sugiere en cada rasgo qué tipo de destinatario se tiene en la mente” (ibid: 106). Si bien es cierto que Iser otorga libertad al lector, también lo es que le niega la posibilidad de interpretar el texto arbitrariamente. Esto significa, que “para que una interpretación sea interpretación de este texto y no de otro, en alguna forma debe exigirla lógicamente el mismo texto (...) la obra ejerce cierto grado de determinación sobre las respuestas del lector (Eagleton, 1988: 107). De acuerdo con esto, el texto contiene las claves de cómo debe ser interpretado, de lo contrario entraríamos en el campo de la anarquía total.

El crítico norteamericano Stanley Fish señala que la lectura del texto no debe dirigirse a la búsqueda del significado. Fish determina, tal como lo advierte Eagleton, que la lectura es:

un proceso en el cual se experimenta lo que el texto le hace al lector (...) La crítica no es otra cosa que una exposición del desarrollo de las respuestas del lector a la serie de palabras encerradas en una página (idem: 107).

De este modo, vemos que la atención crítica recae en la experiencia del lector y no tanto en el significado objetivo que la obra pueda ofrecer. Fish apela a las “estrategias interpretativas” para evitar que su teoría caiga en la anarquía. Eagleton explica que dichas estrategias pueden ser comunes en el público lector, porque necesariamente se trata de “personas ‘informadas’, acostumbradas a leer, de formación académica, cuyas respuestas, por lo tanto, no diferirán a tal grado entre sí que todo debate razonado resulte imposible” (ibid: 108). De este modo, Fish parte del supuesto de que los lectores intérpretes conocen las prácticas literarias y están en capacidad de ofrecer interpretaciones que no diferirán demasiado de las interpretaciones de otros críticos.

Por otra parte, para Eagleton sería un error afirmar que, a través de nuestra interpretación, podemos atribuir a una obra literaria cualquier significado. Sostiene además que la obra determina, en cierto modo, la interpretación que de ella haremos, pues:

Dichos textos pertenecen al conjunto de una lengua, tienen complicados nexos con otras prácticas lingüísticas, por mucho que las trastornen y violen. En realidad, el lenguaje no es algo con lo cual podemos hacer lo que nos venga en gana. Si no puedo leer la palabra “ruiseñor” sin pensar en la felicidad que me proporcionaría el abandonar la gran ciudad y solazarme en la naturaleza, es claro que la palabra ejerce su poder para mí o sobre mí, que no se evapora como por arte de magia cuando la encuentro en un poema. Esto es parte de lo que significa que la obra literaria restringe las interpretaciones que de ella hacemos, o que su significado, hasta cierto punto, se halla inmanente en ella. El lenguaje es un campo de fuerzas sociales que nos modelan profundamente. Es un desvarío académico considerar la obra literaria como una palestra de infinitas posibilidades que van más allá de ella misma (ibid: 110).

Lo que señala Eagleton es que la interpretación de un texto no se puede convertir en un acto anárquico en el que todo sea válido. Es importante, como bien señala este autor, que nos ubiquemos en el texto y atendamos a las claves que nos da para aproximarnos a su posible significado. Eagleton sostiene que no es sencillo asignar un significado a una obra literaria. Ni la intención del autor (E.D Hirsch), ni las estrategias interpretativas postuladas por Fish son suficientes para ello. Luego propone que si bien existe una institución literaria encargada de decir cuáles interpretaciones están permitidas, a veces hay luchas internas y se enfrentan diversas interpretaciones dentro de dicha institución. Generalmente cuando se reprueba una interpretación es, según el autor, porque “violaba los límites y procedimientos ya establecidos de la ‘crítica literaria’” (ibid: 112). Los críticos raramente admiten que dicha reprobación se debe a que se trata de interpretaciones diferentes a la propia.

Finalmente, Eagleton señala que nuestra condición de individuos pertenecientes a una sociedad es determinante en nuestra interpretación de un texto literario. De esta manera:

todas las respuestas- incluyendo, por supuesto las que se dan a la forma literaria y a los aspectos de una obra a menudo celosamente reservados para lo “estético”- se hallan firmemente entrelazadas con el tipo social e histórico de individuos al que pertenecemos (...) siempre entran en juego muchas cosas además de las opiniones literarias, que al dar forma a las teorías y sostenerlas constituyen interpretaciones más o menos definidas de la realidad social (idem: 112).

Por otra parte, tenemos que según Ibsch (1993) la teoría de la recepción está constituida por cuatro variantes:

1] el proyecto fenomenológico, que desde Husserl refuta la objetividad; 2] el proyecto hermenéutico, que parte del supuesto de la unidad del sujeto productor y del sujeto intérprete del sentido en el proceso de comprensión; 3] el punto de partida de las investigaciones de un Mukarovsky, basadas en la formación social de las convenciones; 4] por último, el proyecto de los empiristas, basado en la teoría de la acción, la psicología y la sociología (ibid: 289).

En cuanto a la última variante: la teoría de la recepción empírica, es importante señalar que su campo de estudio se sitúa “en la tradición científica de un racionalismo crítico liberalizado (Groeben) o de un constructivismo radical (Schmidt)” (Ibsch, 1993: 296). Norbert Groeben y Siegfried J. Schmidt fundaron la ciencia de la literatura germanófona. Groeben publica en 1977 un ensayo titulado Estudio de la recepción como ciencia literaria empírica en el que se separa de la condición hermenéutica. Con respecto a esta postura, Ibsch señala:

Groeben sostiene la separación entre el sujeto investigador y su objeto mediante el criterio absoluto de una ciencia literaria empírica. El objeto (...) no es un texto, sino la significación que el lector atribuye al texto. Groeben quiere impedir que el investigador conceda una importancia exagerada a su propia interpretación. Sólo así eludiendo la confusión del sujeto y del objeto característica de la hermenéutica- esta disciplina podrá convertirse en una ciencia. Las decisiones relacionadas con las significaciones de un texto literario únicamente pueden provenir de los receptores y no del intérprete. El deber de este último es reproducir de manera experimental operaciones de recepción, aplicando a un texto diferentes métodos para la puesta en relación semántica (...) cuyos resultados interpretará (ibid: 297).

En otras palabras, para Groeben la significación que le asigna el receptor a un texto, debe ser el objeto de estudio de los investigadores que estudian la recepción como

ciencia; no obstante, esta teoría fue muy criticada por los propios empiristas por considerar que el programa de empirización “estaba demasiado centrado en la pregunta hermenéutica de la interpretación del texto y de que permanecía prisionero del pensamiento hermenéutico” (Ibsch, 1993: 298). Como vemos, Groeben quiso garantizar la validez científica de su disciplina, para lo cual adoptó ciertos métodos empíricos.

Schmidt adopta una posición diferente pues, ante todo, le interesa dar a la interpretación un lugar dentro de la teoría empírica de la literatura. Según Schmidt, los fenómenos literarios son actos de producción, transmisión, recepción o tratamiento; pero nunca el resultado del comportamiento de los sujetos concretos (Ibsch, 1993: 299). De esta manera, Schmidt propone que la interpretación de los textos es una operación que se ubica dentro del sistema literario, y que no es científica. En otras palabras, para este autor el intérprete no puede situarse fuera del sistema literario, pues pertenece a él: “el intérprete no es exterior al sistema de acciones que el científico tiene por misión estudiar empíricamente, sino que actúa dentro de este sistema, ya sea receptor o experto” (Ibsch, 1993: 299).

Ibsch señala que la investigación empírica muestra relativa impotencia ante las cuestiones históricas y a la investigación histórica hermenéutica se le podría reprochar poca claridad en el planteamiento de su marco teórico. Tal como señala el autor, no existe unidad en los discursos del estudio de la recepción, y eso lo demuestran las tendencias norteamericana y la alemana oriental. Ibsch estudia las investigaciones norteamericanas sobre el lector y la investigación empírica alemana, y nota que ambas difieren en muchos sentidos:

se basan en motivaciones, supuestos epistemológicos, conceptos de literatura y, por último, objetivos diferentes. A la motivación científica y teórica, dominante en el espacio germanófono, corresponde una motivación del orden de la psicología y hasta del psicoanálisis de los procedimientos cognitivos en los norteamericanos (...) Si en Estados Unidos los objetivos de la investigación son el conocimiento de sí y la ampliación de los conocimientos del sujeto, en Alemania se fijan en la validación

empírica de interpretaciones hermenéuticas así como en la descripción de la literatura como sistema social (ibid: 301).

Sería interesante referirnos específicamente a la teoría de Bleich, quien en el *Subjective criticism* (1978) descarta la importancia de la intención del autor y de la estructura del texto como “instancia que guíe las interpretaciones” (Ibsch, 1993: 302). Bleich ubica al texto en el campo de los objetos simbólicos, que como los sueños, hacen surgir diversas interpretaciones. Luego destaca la irrelevancia de la intención del autor a la hora de interpretar una obra literaria, señalando que el saber que elabora el lector -a partir de su experiencia subjetiva ante dicha obra- es lo más importante.

Según Ibsch, el objetivo de Bleich se centra en una “psicología de la cognición” que implica para el lector: el conocimiento de sí mismo, la ampliación de ese conocimiento y su traducción en comportamiento. Esto se puede alcanzar a través de

Diversas formas de conceptualización de las experiencias de lectura y mediante un trabajo común sobre estas experiencias entre alumnos/ estudiantes y profesores. Los hechos empíricos son (...) la reseña de la experiencia de lectura, el análisis de esta experiencia y, eventualmente, la comparación entre una experiencia de lectura de infancia con una lectura ulterior (ibid: 303).

En otras palabras, es muy importante la experiencia del lector pues, según esta teoría, la meta más importante de cualquier sujeto es comprenderse a sí mismo. Una manera de lograrlo es teniendo presente el hecho de que su sistema lingüístico es el medio de la conciencia y de la autodirección (idem: 303).

Por otra parte, Norman Holland desarrolla un programa que se centra en el lector. Tiene algunos puntos en común con el programa de David Bleich, concuerdan en que el objeto de la investigación es la reacción del lector y no el texto literario. También están de acuerdo en lo referente a los métodos empíricos, y le dan valor a la interpretación de informes de experiencias y de entrevistas, más que a los estudios estadísticos. Bleich y

Holland son representantes de la corriente psicológica/ psicoanalítica que han desarrollado sus programas, independientemente del debate europeo en esta materia (Ibsch, 1993: 305,306).

Hemos expuesto algunos de los planteamientos que hacen los teóricos acerca de la teoría de la recepción. Consideramos que dichos planteamientos son de gran importancia en el presente estudio, ya que servirán para sustentar nuestra interpretación de la obra de Valdés. Y es que, como hemos señalado anteriormente, al plantear que se trata de una obra paródica, es necesaria la presencia de un lector que analice el proceso paródico en el texto; porque sin una lectura que identifique dicho proceso, la parodia dejaría de existir. Esto explica el hecho de que Golopentia propusiera que la lectura es una de las funciones más importantes del lector al enfrentarse a una obra de naturaleza paródica, pues la existencia de la parodia se debe, en gran medida, a la presencia de un lector activo que la identifica.

## CAPÍTULO II

### LAS VOCES DE LA CRÍTICA

#### 2.1. Literatura y Paraliteratura: Dos Conceptos Relacionados

Paraliteratura es el término que designa la literatura de masas o marginal, en oposición a la literatura canonizada; mientras esta última rinde culto a la originalidad, la paraliteratura implica repetición y oficialización de modelos anteriores. Por esta razón, el discurso paraliterario ha sido fuertemente cuestionado y atacado por un sector de la crítica; no obstante, autores como Solotorevski (1988) señalan que literatura y paraliteratura coexisten y se retroalimentan. Para esta autora en especial, las relaciones entre literatura y paraliteratura son más que obvias, y señala que aunque la primera tiene valor estético, la segunda no lo tiene. A propósito de esto, existen teorías como la de Even Zohar, quien:

estima a la literatura como un polisistema- un sistema múltiple y dinámico- en el que cabe distinguir una literatura canonizada, apoyada por las elites (sic) y sujeta a los modelos culturales de éstas, en oposición a una literatura no- canonizada. La elite, (sic) señala Even- Zohar, puede ser innovadora o conservadora, es decir, adherir a valores de originalidad, excentricidad o a los opuestos; mediante dichos valores, la elite controla el centro del sistema semiótico cultural, el cual será así idéntico al más prestigioso repertorio canonizado. En el polisistema los movimientos son persistentes y no cabe pensar en relación a él en términos de un solo centro y una sola periferia. Even- Zohar destaca la necesidad de la acción vitalizante de la literatura no canonizada respecto de la canonizada, para evitar la petrificación de esta última (...) La teoría de Even- Zohar implica un rechazo de los juicios de valor para una selección apriorística de los objetos de estudio (Solotorevski, 1988: 11,12).

Esta referencia, por lo demás extensa, puede resultar vital en relación a lo que proponemos en este trabajo, pues el planteamiento de Even-Zohar no condena apriorísticamente el modelo paraliterario, sino que admite su presencia y su importancia en la vitalización de la literatura canónica. Admitir la existencia de la paraliteratura, dentro del llamado “polisistema,” además de ser muy importante, implica su consideración como un objeto digno de estudio. A esto se suma el rechazo del autor hacia los juicios de valor que niegan el estudio de la paraliteratura, y propone así una visión más tolerante y realista con respecto a un fenómeno que existe y que no puede dejar de estudiarse, aunque no reúna todas las características que presenta la literatura canonizada. Por ello, teniendo como apoyo la obra de Solotarevski, se expondrán las diferencias más notables entre literatura y paraliteratura. El conocimiento de dichas diferencias nos permitirá verificar hasta qué punto *Te di la vida entera* es una obra no estética, es decir, descubrir si se trata de un texto carente de la condición mínima para ser considerado literario.

En primer lugar, y apoyándose en el esquema de las funciones de Jakobson, Solotarevski plantea que en el texto literario domina la función poética, mientras que en la paraliteratura domina la función conativa. La diferencia, según esto, estaría en que la literatura da mayor importancia al mensaje, mientras que la paraliteratura se enfoca en el efecto que produce en el lector, mediante una intensificación de la función fática. De este modo, queda claro que en la literatura sí existe una “distancia contemplativa” ante el texto, mientras que en la paraliteratura se rompe dicha distancia para lograr ejercer diversos efectos en el lector. Esto está relacionado con dos conceptos importantes: Interés y desinterés. El desinterés en la literatura define la relación entre el texto y el lector del mismo, por cuanto éste no ve en dicho texto un objeto de autosatisfacción, sino de contemplación. Además, el texto no planea imponerse al lector a través de ciertos procedimientos. En cambio, en la paraliteratura el lector se interesa de tal forma en el texto, que se anulan las distancias.

Solotarevski agrega que el predominio de la función poética determina la polisemia presente en el texto literario, mientras que la función conativa en el texto paraliterario logra que disminuya el grado de polisemia debido a que presenta “significaciones esencialmente predictibles y monovalentes” (ibid: 13). De esto se deriva que el texto literario exige un lector activo y constructor, mientras que el texto paraliterario -al tener un grado máximo de legibilidad-, no exige más que un lector pasivo y receptivo (ibid: 14). En otras palabras, la autora señala una gran diferencia entre la actitud activa que asume el lector ante un texto literario y la lectura pasiva que asume ante los textos paraliterarios.

Por otra parte, Solotarevski plantea que la literatura es metonímica porque la lógica que regula al texto no es comprensiva; es decir, no es fácil determinar lo que quiere decir el texto. A diferencia de esto, la paraliteratura es metafórica porque se está en una constante “búsqueda metafórica de la verdad, del significado ‘real’, el texto escribible se resiste a la metáfora; es eminentemente metonímico” (ibid: 15). Según esto, el texto paraliterario no exige esfuerzo por parte del lector, pues todo está expresado directamente. Además del carácter metonímico, Solotarevski propone que la paraliteratura es el espacio de las repeticiones:

constituirá el ámbito propio de la repetición –que se siente como tal, que no se transforma y crea así un efecto redundante- ello tanto en el ámbito intratextual como en las relaciones entre el texto y su género; la proliferación de clichés es una manifestación ostensible del rasgo que destacamos (idem: 15).

Según la autora, el carácter repetitivo del texto resultará placentero a los lectores virtuales de la paraliteratura pues, teniendo en cuenta la teoría de Freud, lo conocido genera efectos placenteros, como el que encuentran los niños dentro de sus juegos al repetir compulsivamente (Solotarevski, 1988: 15,16).

Otra de las diferencias está en que, debido a su polivalencia, el texto literario permitirá un número mayor de interpretaciones correctas. Por ello, se plantea que la literatura provoca el emerger de una verdad ontológica, mientras que la paraliteratura: “estimula y dinamiza facetas psicológicamente sensibles del lector -complejos, tendencias, imágenes primordiales o arquetipos- a fin de intensificar el contacto con el destinatario y lograr así una función conativa más efectiva” (ibid: 17). Según esto, el texto paraliterario confina al receptor al placer y a la satisfacción propia, y lo aleja de cualquier revelación.

Hasta aquí se han mencionado algunos de los rasgos diferenciales más importantes entre literatura y paraliteratura, fundamentales para entender cómo un texto literario puede apropiarse de procedimientos propios de la paraliteratura y provocar, así, efectos literarios. Solotorevski plantea que muchas obras de la literatura latinoamericana introducen intencionalmente modelos y procedimientos paraliterarios, para causar efectos de ruptura (ibid: 12). Esta idea es básica para nuestro análisis ya que explicaría la interpretación que se hace de ciertas obras literarias, como es el caso de *Te di la vida entera*, de Zoé Valdés, donde se introducen procedimientos paraliterarios para, a un mismo tiempo, desarticularlos. Quizás la inexistencia de un análisis exhaustivo ha determinado, en algunos casos, una valoración peyorativa de la obra de Valdés. Ahora bien, lo importante es demostrar, a través de nuestra lectura, que esta escritora incorpora elementos y procedimientos paraliterarios precisamente para parodiarlos y deconstruirlos.

Tal como señala Solotorevski, el cliché es uno de los procedimientos propios de la paraliteratura; no obstante, puede ser empleado dentro de una obra literaria porque tiene “la posibilidad de ser desautomatizado y provocar efectos literarios” (ibid: 17). Este tipo de procedimiento se puede ubicar concretamente en dos de los textos del escritor Manuel Puig: *Boquitas pintadas* y *Pubis angelical*.

Solotarevski señala que en *Boquitas pintadas*, se introducen recursos paraliterarios y “se enmascaran paratextualmente como siendo manifestaciones de géneros paraliterarios: *Boquitas pintadas* se autodenomina en su subtítulo, folletín (...) Son estos casos en que el paratexto cumple una función codificante que el texto se encarga de subvertir” (ibid: 18). Este caso es particularmente importante en la presente investigación, porque representa uno de los ejemplos de una obra literaria que utiliza procedimientos y modelos de la paraliteratura, sin dejar de ser por ello una obra literaria. Lo que se propone Solotarevski es, según sus propias palabras:

Determinar cuáles son los procedimientos de desautomatización en virtud de los que los textos literarios siguen siendo tales, no obstante su relación con la paraliteratura, la que podría haber llegado a imponer sus propios rasgos. Podemos desde ya prever que modalidades distanciadoras como la parodia y la ironía, han de cumplir al respecto una función significativa (idem: 18).

Este planteamiento se tendrá en cuenta en el análisis que nos proponemos realizar, porque revela la existencia de obras que introduciendo procedimientos paraliterarios, los desarticula. Tal como señala Solotarevski, la parodia y la ironía son procedimientos claves para identificar este tipo de obras.

También se debe tener en cuenta que cualquier texto, ya sea literario o paraliterario, es susceptible de múltiples lecturas, y que dentro de las mismas habrá, probablemente, valoraciones negativas y positivas, determinadas por el “gusto”, encargado, finalmente, de que un objeto cultural sea bien visto y aceptado. En este sentido, sería interesante referirnos a los planteamientos de Omar Calabrese (1994), quien rechaza la pretendida homogeneidad que insiste en agrupar a los objetos culturales en géneros, artes o tipos. Según el autor, se pueden establecer relaciones entre objetos culturales tales como obras literarias, obras de arte, música, películas, arquitectura, teorías científicas, etc. Partiendo de la premisa de que cada uno de estos objetos culturales tiene una forma y una estructura subyacente, Calabrese señala:

Se pueden encontrar ciertas “formas profundas” como caracteres comunes a objetos diferentes y sin aparente relación causal entre ellos (...) Considerando unos textos provenientes de ámbitos muy diversos, observaremos que se produce una “recaída” de algunas estructuras subyacentes de los unos sobre los otros. El concepto de “recaída” se toma aquí de Severo Sarduy. Estudiando el barroco, Sarduy ha relacionado, en efecto, aspectos de la ciencia y del arte y ha llegado a la conclusión de que, por ejemplo, la forma del descubrimiento de Kepler de la órbita elíptica de los planetas no es dispar de la que subyace en las obras poéticas de Góngora o en los cuadros de Caravaggio o en la arquitectura de Borromini (...) Se puede dar perfectamente el caso de que (...) un gusto artístico, literario o proveniente de las comunicaciones de masa, incida en el corpus mismo de las ideas científicas (Calabrese, 1992: 26,27).

De acuerdo con lo anterior, identificar las relaciones entre los diferentes objetos culturales es lo que permite, según Calabrese, precisar cuál es el “gusto” típico de nuestra época. Para hallar el “carácter de época”, el autor analiza los distintos juicios de valor que provocan las formas de los objetos culturales y parte del hecho de que todo texto contiene una “propuesta de valores” que sugerirá el modo de leerlo y juzgarlo. Posteriormente, explica las categorías de valor y señala que hay una diferencia con respecto a los formalismos tradicionales, ya que se trata de:

no concebir un estilo o un gusto simplemente como sumatorio de formas, sino también como tendencia a la inversión de valor. Los valores, en otros términos, no son considerados sustancialmente como más o menos presentes en éste o aquel fenómeno, sino como atribuidos reflexivamente por cada manifestación discursiva o como atribuidos externamente por cada metadiscurso de valoración (ibid: 38).

En otras palabras, para Calabrese, el gusto implica no sólo la forma, sino también la intención de invertir un valor determinado. De esta manera, el valor viene dado por la “propuesta de valores” presente en el texto y por los valores que le atribuye el lector. De esto se desprende que la dimensión semántica sea muy importante y esto se evidencia, según Calabrese, en los “discursos de valoración” que:

Consideran tanto la producción de textos como su recepción: en efecto, el valor está encerrado como “futura memoria” (...) en cada texto, así como en cada metatexto. Lo que llamamos usualmente “gusto” es precisamente esto: la correspondencia más o menos conflictiva de valores presentes en los textos y en los metatextos; su homologación según específicos “recorridos” dentro del sistema de categorías; el

eventual isomorfismo entre formas textuales y formas de los ya citados recorridos (ibid: 41).

Partiendo del fragmento anterior, podría decirse que el gusto se define por la tensión que se establece entre los valores que propone el texto y los valores que proponen las lecturas de dicho texto, o en palabras de Calabrese, no es dable pensar que un objeto es estético en sí mismo, sino que lo es gracias a la valoración que hace de él un sujeto individual o colectivo. Además, Calabrese distingue dos tipos de gusto: el clásico y el barroco. Es posible que se de un enfrentamiento entre ambos cuando, por ejemplo, una obra que presenta una estética barroca es evaluada por críticos cuyo gusto es eminentemente clásico. Por ello, señala:

Por “clásico” entenderemos sustancialmente las “categorizaciones” de los juicios fuertemente orientados a las homologaciones establemente ordenadas. Por “barroco” entenderemos, en cambio, las “categorizaciones” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores (ibid: 43).

Calabrese advierte que estamos en una sociedad caracterizada por la producción de objetos culturales “neobarrocos”, ya que “muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco” (ibid: 31). De esta manera, como explica más adelante, el barroco “llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de ‘clásico’” (idem: 31). Así, Calabrese emplea el término neobarroco para sugerir la existencia de objetos culturales que en su forma interna guardan el “espíritu” barroco, y no para referirse a una reanudación histórica del movimiento.

## 2. 2. Comentarios Críticos a la Obra de Valdés

En determinados momentos de la historia, los críticos han emitido juicios negativos acerca del barroco. Dichos juicios se insertan, según Calabrese (1994) dentro de los “caracteres de época”, de este modo, cualquier juicio estético “forma parte íntimamente con los valores que juzga. Lo que, pensándolo bien, es incluso banal: cada obra, como ya se ha dicho, también contiene siempre las instrucciones para su propio uso, aún el estético” (ibid: 33). Este comentario es realmente esclarecedor para asir a Zoé Valdés como fenómeno literario; aún más, si se trata de entender algunas de las lecturas críticas y valoraciones que se han hecho a su obra, concretamente, a la novela *Te di la vida entera*. Conviene señalar que no hemos hallado estudios críticos académicos de esta obra en Venezuela y, por esta razón, hemos recurrido a la búsqueda en Internet y en publicaciones periódicas y publicitarias extranjeras.

En primer lugar, haremos referencia al ensayo crítico de Rita De Maeseneer (2002) titulado “Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero”. En este ensayo crítico, la autora identifica y analiza la obra *Te di la vida entera* como una novela bolero y señala que varios escritores, en la década de los noventa, introdujeron los boleros en su literatura. Tal es el caso de Guillermo Cabrera Infante en los fragmentos de “Ella cantaba boleros” de *Tres tristes tigres* (1964), Pedro Vergés en *Sólo cenizas hallarás* (1980) y Luis Rafael Sánchez en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). Estas obras han sido catalogadas como novelas bolero y, en 1988, Torres (citado en De Maeseneer, 2002) las definió como aquellas que están marcadas “en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos e ídolos populares”(p. 37). Precisamente, dentro de este grupo de novelas, Rita De Maeseneer ubica la obra de Zoé Valdés y destaca que, gracias a la manera de contar

la historia, se hace obvia la inserción de los boleros como estrategia para consumir una intención cómica:

En una primera lectura los boleros parecen pues entonar la narración y subrayan de manera tradicional que Cuca es una mujer cubana y sentimental que sufre de la soledad y de la ausencia de amor, por lo que es muy dada a escuchar boleros en la radio que la acompaña por todas partes. No obstante, la manera como se cuenta toda la historia triste encarnada en el bolero, subvierte esta interpretación. La insistencia por parte de la narradora en lo lacrimógeno del bolero hace que raye en lo hiperbólico- cómico: la narradora/ escritora interviene regularmente para advertirnos, por ejemplo: “Porque ésta es una historia de amor y dolor, como la canción de María Teresa Vera. Es como una de tantas rosas que hinca, un novelón con espinas, pero ya lo dice la canción: amor con herida es dulce dolor”(60). Además, en su primer encuentro se establece un contraste entre el ambiente romántico creado al bailar el bolero Camarera de mi amor con Juan y la observación muy terre à terre de Cuca sobre la “halitosis” de Juan (...) Estos procedimientos (la hipérbole, el humor situacional, las comparaciones) permiten efectuar una lectura más matizada del romance de Cuca y del bolero (...) Se puede observar, por tanto, una actitud ambigua respecto a este discurso sentimental a nivel de género: por una parte, glosa a la mujer que anhela el amor y la sumisión; por otra parte, se ridiculiza esta espera pasiva del Macho (pp. 48,49).

Según lo expuesto en el fragmento anterior, Rita De Maeseneer propone que la inserción de los boleros y la exaltación de los sentimientos podría deberse a la intención de burlarse del género sentimental. Por otra parte, la autora señala que el bolero, al propiciar el sentimiento de la nostalgia, es una de las estrategias que permite a Valdés exaltar el período prerrevolucionario, en oposición al período de Castro. En este sentido, la obra se inserta, según la autora, en la corriente de novelas anticastristas ampliamente comercializadas y, por ello, enormemente criticadas. La autora señala que más allá de las razones extratextuales (políticas y comerciales), se debe hacer otro tipo de observaciones:

es una pena que la novela pierda en profundidad y densidad por machacar en el “desastre” del castrismo. No convencen el desdoblamiento (narradora/ Pepita Grillete) o las “digresiones” muy forzadas sobre la aventura balsera de las lesbianas Puchunga y Mechunga (...) Además, se lleva al lector constantemente de la mano dominándolo. No sólo me refiero a las intervenciones de la narradora (...), sino también a las generalizaciones- cliché respecto a los habaneros (...) Aunque Valdés acuda a esos recursos con cierta ironía para dorar la píldora, persiste una intención políticamente muy marcada. También es innegable que las constantes explicitaciones

disminuyen considerablemente los cabos sueltos para unos “radiolectores” (...) no familiarizados con el contexto cubano (a quienes se dirige en primer lugar Zoé Valdés). Pero estas estrategias no son inocentes, visto que refuerzan en el lector (occidental) cierta imagen de Cuba, fomentadas por las agencias de viaje (...) Los boleros de tiempos pasados integrados de manera tan explícita en la novela y la posibilidad de identificar gran parte de las canciones mediante el disco compacto que permite al lector escuchar incluso la voz no del maestro, sino de Valdés que lee en francés fragmentos de su novela, ayudan a procurar una imagen nostálgica de la Cuba de antes de Castro (ibid: 50).

En otras palabras, podría decirse que Rita De Maeseneer ve ciertas debilidades dentro de la obra de Valdés. En primer lugar, señala que su carácter marcadamente político le hace perder profundidad. Agrega que es poco convincente el desdoblamiento de la narradora/ Pepita grillete y que las digresiones tampoco convencen. Por otra parte, acusa a la narradora de ser una dictadora porque guía a lector. Finalmente, critica el carácter marcadamente explícito de la obra y el subyacente interés comercial por parte de la escritora.

usa muy consciente y hábilmente los recursos del marketing del sistema capitalista europeo. Nada más apretar unas teclas del ordenador se nos despacha su novela a casa que va eventualmente acompañada de un compact disc que reúne las canciones más importantes de la novela (ibid: 39).

A esto se suma la inclemencia de otras críticas que también reprueban el carácter comercial de la obra de Valdés. Por ejemplo, el texto de Carmen Faccini (s.f), publicado en internet, titulado: El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera, que presenta un análisis crítico de las estrategias de articulación y funcionamiento del discurso político en dichas obras. Allí, refiriéndose a Te di la vida entera, propone:

se caracteriza por una frecuente hiperbolización de situaciones de la vida cotidiana cubana y sobre todo, habanera, que culminan en un discurso absurdo que abusa de motivos escatológicos y pornográficos. Asimismo, la novela está pautada por permanentes digresiones que, como afirma Chet Halka, “descentran al lector”. A la intertextualidad o intratextualidad literaria y cinematográfica, se suma, más recurrente aún, la de letras de guarachas, rumbas, mambos, incluso de algún tango y, sobre todo, de boleros (...) fenómeno que proliferó en la novelística latinoamericana

de la segunda mitad del siglo XX (...) El argumento mismo (...) se articula a “ritmo de bolero” y a modo de melodrama- la protagonista “ruega a la periodista que escriba su vida para una telenovela, pero tiene que quedar como las que hacen los brasileños” (360)-, con reminiscencias de *Cae la noche tropical*, de Puig (párr. 14).

En otras palabras, lo que Faccini critica es la acentuada hiperbolización, el “discurso absurdo”, las disgresiones y los diferentes tipos de intertextualidad. Además de esto, Faccini apunta que en la segunda parte de la novela y desde el punto de vista de la narradora, el discurso es “parcial, satírico, escéptico y corrosivo” (párr. 16). Con esto, Faccini se refiere al discurso anticastrista de la narradora. Remitiéndose concretamente al capítulo cuatro, Faccini señala: “la narradora- protagonista arremete contra Fidel con un discurso bastante ‘pedestre’ (usando el término de Capote), acusándolo de principal responsable de las carencias domésticas, entre otras tantas” (párr. 19). Finalmente, propone que se trata más de una “descarga” contra el régimen, que de un discurso político- literario bien articulado:

se arremete contra la estructura del sistema económico y (...) las referencias al bloqueo se escamotean y las menciones a la crisis como consecuencia del período especial, si aparecen, resultan por demás sarcásticas. Se arremete contra el sistema social, reestructurado en nuevos estratos socio-políticos en la novela: “los dirigentes, la diplogente, los disidentes, los indigentes (...) los sobrevivientes” (348); contra los latinoamericanos solidarios con Cuba- los “turistas ideológicos”-; por fin, contra los incuestionables sistemas sanitario y educativo cubanos (...) Si en el orden discursivo no podemos hablar de neutralidad en lo que respecta a género (...) tampoco se puede neutralizar los registros sociales o políticos. Sin embargo, la búsqueda de neutralización discursiva es estrategia recurrente en estas novelas de Valdés, al pretender un acento discursivo parcial en la textualización de una realidad complejísima (...) como lo es la cubana. El escamoteo de información socio-económica y política clave, y la congelación de un discurso revolucionario que se autodefine dialécticamente por su constante cambio (...) constituyen otra constante en esta narrativa. Respecto al cambio de registro de un primer discurso de carácter lírico- onírico en los ochenta al de las novelas del exilio de mediados de los noventa, Zaida Capote abre una polémica con su interrogante acerca de si se trata del resultado de una experiencia de exilio o, si el que nosotros consideramos un discurso antirrevolucionario estereotipado, responde por el contrario a una experiencia de mercado (párr. 20, 21, el subrayado no es nuestro).

Este extenso fragmento reúne otras de las observaciones que Faccini hace a la obra de Valdés, como puede verse el carácter acentuadamente político del discurso es una de

las fallas que se atribuyen a la novela. Asimismo, Faccini señala que hay ciertas constantes en su narrativa: La búsqueda de neutralización discursiva, el escamoteo de información y el congelamiento del discurso revolucionario. Por último, hace referencia a la crítica de otros autores como Zaida Capote, quien basándose en el cambio del estilo de la escritora, atribuye su discurso a intereses comerciales.

Por otra parte, tenemos que en un artículo, publicado en internet, titulado Las voces de Eva, Amir Valle (s.f) nombra a las escritoras que, según su opinión, ocupan una posición importante dentro de la literatura cubana. A propósito de esto, señala:

la obra de Lydia Cabrera, Dulce María Loynaz, Mirta Aguirre, Dora Alonso, Fina García Marruz o Reneé Méndez Capote, por sólo poner algunos ejemplos, está colocada, como se diría por ahí: pésele a quien le pese, en el único Parnaso de la historia de la literatura cubana. Una de las características que hicieron notoria, casi escandalosamente, la presencia de estas narradoras en el escenario de la narrativa cubana de los últimos veinte años, fue precisamente el paso a una mirada totalmente desprejuiciada sobre las cuestiones relativas al amor y al sexo (...) tampoco han de olvidarse esos logros, parciales en lo literario y totales en el plano del comercio, que han contribuido a despertar el interés internacional por nuestra literatura, presente en la obra de autoras como Zoé Valdés.

Con respecto al fragmento anterior sería interesante señalar que, contrario a lo que sucede con escritores anti- castristas, Valle exalta la labor literaria de escritoras como Lydia Cabrera y Dulce María Loynaz, quienes defienden abiertamente el régimen a través de sus discursos.

Como se ha visto, una de las críticas más frecuentes a la obra de Valdés es el éxito comercial que representa la venta de sus libros. Comúnmente este éxito es vinculado de manera inmediata y como si se tratase de una ecuación matemática, con la pobreza de las obras a nivel literario. Es importante advertir que esta crítica generalmente se hace en contra de las escritoras, no sucede lo mismo al hablar de escritores como Vargas Llosa o García Márquez, quienes también han tenido gran éxito comercial y no han sido cuestionados por ello.

## CAPÍTULO III

### EL DISCURSO PARÓDICO EN TE DI LA VIDA ENTERA

#### 3.1. La Estética Neobarroca y su Presencia en Te di la vida entera

En su obra *Barroco y América Latina* (1988), Carmen Bustillo señala que la palabra “Barroco” encierra grandes dificultades de definición, lo cual determina las diferentes interpretaciones existentes en torno al tema. Tal como señala Bustillo “lo que para unos es manifestación de una época histórica precisa, la Europa del siglo XVII, para otros es una constante del espíritu –opuesta al clasicismo” (p. 24). No obstante, cualquiera de las interpretaciones coinciden en el carácter elusivo del Barroco.

Según Bustillo (1988) las afirmaciones sobre la existencia de un Barroco Latinoamericano surgen a partir de 1940, con la publicación de ciertas novelas que evidenciaban cada vez más, “el rompimiento de la norma respecto a la narrativa anterior” (idem: 24). De este modo, el carácter transgresor de la nueva narrativa fue fundamental para identificarla con un nuevo barroco. La fuerza de las reflexiones sobre la existencia de un “Neobarroco” en Latinoamérica se halla, como señala Bustillo, en la consideración de que la estética barroca es una constante histórica (ibid: 81).

El concepto de Barroco no ha sido establecido aún con precisión, debido a que ha sufrido ciertos avatares en la historia de la crítica, lo cual ha significado una mayor dispersión de dicho concepto. Bustillo señala que uno de los autores que destaca la

inasibilidad del Barroco es Jean Rousset. Mientras que José Lezama Lima y Alejo Carpentier destacan la importancia del Barroco al analizar la expresión estética latinoamericana. Con respecto a esto, Bustillo señala que Carpentier insistió en el carácter barroco de América y difundió la idea de una “América Barroca”. En el prólogo a su obra *El reino de este mundo*, este autor habló de una especificidad de la realidad americana y de una “esencia” americana (ibid: 83), además, señala que el barroco y lo real maravilloso son los rasgos que definen la realidad y el arte del continente americano. Según este autor, la exuberante naturaleza americana sólo puede ser traducida a partir de la expresión barroca (Bustillo, 1988: 85,86). En cuanto al origen del Barroco, Bustillo señala que llegó a América por vía europea, esta vez, a través de los conquistadores españoles:

el discurso barroco comenzó a ser la estética oficial de conquistadores y colonizadores ya desde fines del siglo XVI, lo cual equivale a un código para nombrar el mundo y organizarlo, que fue lo que hicieron los peninsulares en las tierras recién descubiertas (...) así como España implantó e impuso sus sistemas políticos y económicos y su código artístico, la interacción misma con los elementos autóctonos -tantos de ellos alejados, disruptores y hasta rebeldes- no hizo sino fortificar la estética trasplantada: contribuyó al abigarramiento, a la desmesura, a la contradicción, a la multiplicidad de niveles de sentido. El indiscutible mestizaje racial y cultural -dentro de este contexto- habría favorecido al Barroco tanto por las posibles afinidades de sensibilidad como por la misma oposición de contrarios superpuestos (ibid: 88).

De acuerdo con el planteamiento anterior, la estética barroca encontró en América un suelo fértil para su fortalecimiento y la profundización de características como el abigarramiento, la desmesura y la contradicción.

Por otra parte, para argumentar en oposición a algunas de las críticas expuestas en el primer apartado del presente capítulo, es de gran utilidad remitirnos nuevamente a la obra de Omar Calabrese (1994) *La era neobarroca*, porque en ella se explican las características de los llamados objetos culturales neobarrocos. Este autor habla del nacimiento de una nueva estética contenida en los objetos “neobarrocos”, que está

basada en ciertas características que debemos tener presentes, la primera de ellas es la repetición. Según este autor, varios productos de ficción “nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos involuntariamente una nueva estética” (p. 44). De este modo, asistimos al nacimiento de una estética que no erige la “originalidad” como valor fundamental, y se sustenta más bien en la repetición de modelos anteriores. Calabrese plantea el concepto de repetición y señala que existen tres tipos: industrial, textual y de consumo. Además, explica la repetición a nivel discursivo, apoyándose en los textos de los telefilms. Según el autor, en el nivel discursivo se pueden hallar los siguientes modos de repetición:

Un modo icónico estricto (el héroe tiene los ojos azules, o la astronave es tomada a vuelo de pájaro, o el policía habla con acento meridional); un modo temático (hay buenos y malos que se enfrentan económicamente, como en Dallas y Dinastía; o en el terreno del hampa, como en Miami Vice); un modo narrativo de superficie, de naturaleza dinámica (hay unos guiones- tipo o motivos narrativos recurrentes, como la persecución, el asalto a la diligencia, el beso). Los tipos de repetición de estos tres modos nos proveerán de ulteriores clases, como el molde, cuando haya repetición total, o la reproducción, cuando, en cambio, se omita algún modo (ibid: 48, 49).

El fragmento anterior permite entender en qué consiste la estética de la repetición a nivel discursivo, pues explica los distintos tipos de repetición que pueden evidenciarse en un texto. Así, tenemos un primer aspecto, relacionado con los iconos, que alude a las repeticiones referidas al aspecto físico del protagonista, a la caracterización de los personajes y a ciertas acciones que son reproducidas de manera siempre idéntica, como el ejemplo de “la astronave tomada a vuelo de pájaro”. En segundo lugar, está el modo de repetición temático, que propone fundamentalmente el uso de los mismos temas y, finalmente, explica el modo narrativo de superficie que varía, en cada texto, debido a su carácter dinámico.

Por otra parte, Calabrese hace una distinción entre los tres modos de repetición y señala que en la repetición industrial (producción) existe un modelo repetitivo estándar,

que puede variar de acuerdo a unas opciones, (siempre en serie). En la repetición textual se ubican tres elementos: la invariante, la serie (los tipos) y la variable (Calabrese, 1994: 51). Finalmente, en la repetición de consumo tenemos: “el sistema de demandas dado por un modelo o por una invariante, la repetición idéntica (consolatoria) y la repetición re-orientada, es decir, el gusto de la variante consumativa de un mismo objeto” (ibid: 52). Tras analizar estos tres tipos de repetición, Calabrese se propone descubrir si existen ciertas figuras dominantes en la repetición contemporánea en general, que permitan hablar de una mentalidad neobarroca (idem: 52). De esta manera, -y partiendo de las estructuras repetitivas en los textos, concretamente en el texto del telefilm-, Calabrese se propone descubrir las afinidades de este tipo de repetición con los otros dos tipos. Este autor explica el orden de la repetición en el telefilm y señala que éste está construido “ya como una variación de lo idéntico, ya como identidad de muchos diferentes” (idem: 52). Teniendo en cuenta esto, es posible entender que los primeros telefilms fuesen una suerte de moldes. Para referirse a esto, Calabrese recuerda a Jim de la Jungla, que es una réplica de Tarzán; no obstante, insiste en señalar que más frecuente que el molde, es la reproducción, ya que permite mantener ciertas identidades temáticas y narrativas (ibid: 52,53). Además, este autor distingue tres elementos fundamentales en la estética de la repetición, que forman parte de la estética neobarroca. Dichos elementos son: “la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético” (ibid: 60). La presencia de estos elementos tiene, según Calabrese, una explicación histórica, ya que el presente, caracterizado por un consumo masivo “ha obligado a la producción ‘replicada’ de lo ya producido. Deriva de ello una condición de producción y de escucha definible con el eslogan: todo se ha dicho ya, todo se ha escrito ya” (ibid: 61). De esto se deriva que, en la sociedad actual, los objetos culturales son consumidos a un ritmo vertiginoso, lo que determina una mayor rapidez en la producción y en la réplica de modelos. Calabrese resalta el hecho de que otros teóricos se han dedicado ya, y antes que él, al estudio de la poética de la repetición y variación, demostrando que no es un aspecto ordinario o carente de originalidad. Entre dichos estudiosos ubica a: Mikel Dufrenne, René Passeron y los estudiosos de la Escuela del

Louvre (ibid: 62). Es importante tener en cuenta que, además de una explicación histórica, la estética de la repetición tiene explicaciones filosóficas, Calabrese nos presenta la suya:

El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden sino producir disgregación. En el fondo, ya lo había dicho Nietzsche, al observar que la idea del Eterno Retorno depende del carácter repetitivo de la historia. El aburrimiento, observaba el filósofo, depende a menudo del hecho de que estamos saturados de historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, como ha observado Bachelard, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en las de los productos de ficción (ibid: 63).

De acuerdo al planteamiento anterior, el carácter repetitivo de la historia podría implicar la alternancia de caos y orden. Determinadas culturas se caracterizan, ante todo, por la destrucción de la centralidad, unidad y orden, inclinándose hacia el descentramiento, la fragmentariedad y el desorden. En concordancia con esto, según Calabrese, se debe entender que el límite y el exceso son acciones culturales que sólo experimentan determinadas culturas, generalmente aquellas en las que domina la necesidad de romper las normas. Este es precisamente el carácter cultural del “neobarroco” (ibid: 67). Es preciso tener en cuenta estas consideraciones a la hora de analizar una obra literaria inscrita en el ámbito de las creaciones neobarrocas pues, como es evidente, su conformación será totalmente distinta a la de obras clásicas.

Calabrese hace referencia al exceso y destaca su carácter desestabilizador, ya que representa la superación de un límite. De este modo, una obra o un individuo es excesivo cuando “quiere poner en discusión cierto orden quizá destruirlo o construir uno nuevo. Por otra, cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber” (ibid: 75). De este modo vemos que el exceso se define por transgredir y contradecir el “orden” instituido. Según Calabrese existen dos respuestas para explicar el exceso desde un punto de vista técnico:

La primera parte desde la norma vigente como lugar de observación del eros. Entonces consistirá en valorar como “exceso” no solamente lo que genéricamente evade de la norma, sino una especie de espiral inflacionista en la cantidad y calidad de objetos “indecentes” producidos: el exceso se considerará una “degeneración” del sistema de valores dominantes. En cambio, la segunda parte, desde la oposición a la norma vigente como lugar de observación del eros. Entonces consistirá en valorar como “exceso” lo que produce “escándalo”, etimológicamente “piedra de tropiezo”, del griego Skàndalon, es decir, algo que amenaza con hacer caer algo más durante su recorrido normal. Por tanto, el tema excesivo del sexo, no valdrá sólo por sí mismo, por lo que dice referencialmente, sino por cuanto es una “provocación” para superar los límites de los principios sociales comunes. Tanto es así, que la sexualidad excesiva, por ejemplo el de cierto cine del último decenio o poco más, ha sido siempre símbolo de algo más (ibid: 76).

Como puede verse, el exceso se caracteriza por la evasión y oposición a las normas establecidas como regla. El exceso erótico es, por ejemplo, un modo usual de cuestionar y poner en crisis un sistema de valores. Es posible encontrar este tipo de exceso en la obra *Te di la vida entera*, que ha sido calificada por algunos, con cierto rechazo, como una novela pornográfica; no obstante, Calabrese destaca que los excesos neobarrocos de nuestros tiempos no siempre son rechazados, de este modo “solo en algunos casos, sobre todo de contenido, la superación de los confines de sistema (sobre todo éticos) implica el rechazo por parte del sistema mismo” (ibid: 82).

Calabrese aclara que al representar un contenido excesivo, es necesaria “una modalidad de aparición espacial que viene dada por la desmesura y la excedencia” (ibid: 79). Según esto, la desmesura y la excedencia son dos características formales necesarias para mostrar un contenido excesivo, sobre todo, en la cultura de masa. Luego, el autor señala que detalle y fragmento son elementos importantes en la producción de textos cuya estética es neobarroca y menciona que, con frecuencia, los críticos recurren al uso de dichos elementos para analizar una obra. Esta forma de construir y analizar obras en base a fragmentos puede, según Calabrese, decirnos algo sobre “cierto gusto de época al construir estrategias textuales” (ibid: 85). Más adelante, explica el detalle, y para ello hace referencia a la etimología de la palabra: “‘Detalle’ viene del francés renacentista (y a su vez, obviamente, del latín) ‘detail’, es decir, ‘cortar de’”(ibid: 87). Esto indica que

existe un sujeto que “corta” un objeto que formaba parte de un conjunto mayor. Con respecto a la presuposición de la existencia de un sujeto que corta, Calabrese señala que el discurso por detalles presenta marcas de enunciación. Por su parte, el fragmento se deriva del latín “frangere”, que significa “romper”. A diferencia del detalle, el fragmento se ofrece de una vez a la vista del observador y no como el resultado de la acción de un sujeto. Según Calabrese, existe una gran diferencia entre la práctica “detallante” y la estrategia del fragmento, pues la primera “consiste en ‘poner de relieve’, como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecía, de otra forma, normal” (ibid: 95). Por su parte, el fragmento siempre se da inicialmente como singularidad y luego, el analista intenta regresar a la normalidad del sistema al que el fragmento pertenece (ibid: 96). Como derivación esto, surgen dos estéticas: una de lo excepcional y otra de lo normal, de este modo, según Calabrese, “la nueva categoría ‘detalle’/ ‘fragmento’ puede entonces ser investida ulteriormente por valores estéticos y dar lugar, por ejemplo a poéticas” (ibid: 97). Con relación a esto, Calabrese menciona cuatro tipos de fenómenos de gusto: una poética de producción de detalles; una poética de producción de fragmentos; una poética de recepción de detalles y una poética de recepción de fragmentos. Para explicar mejor esto, el autor señala:

Los cuatro tipos se caracterizarán por el hecho de que los detalles tenderán a hacerse cada vez más autónomos respecto a los enteros y los fragmentos a subrayar su ruptura respecto a los enteros sin ninguna hipótesis o deseo de reconstrucción de los mismos (...) llega a ser la forma específica de un nuevo gusto que los engloba a todos y que, a mi entender, es una ulterior manifestación de lo que estamos denominando aquí “neobarroco”(ibid: 98).

El planteamiento anterior revela una vez que el gusto por el detalle y el fragmento no sólo está presente en la construcción de la obra, sino también en su recepción. Calabrese distingue dos tipos de estética de la recepción, una ligada al detalle y que podría llamarse “estética de alta fidelidad”. Podría dársele ese nombre porque “se trata de una valorización del placer de la perfecta reproducción técnica de una obra. En efecto, el detalle siempre es una reproducción, dado que se trata del aislamiento de una

porción de la obra” (ibid: 103). Por otra parte, está la estética de la recepción, basada en el fragmento, que consiste “en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas” (ibid: 104). Calabrese señala que ambas estéticas determinan un singular tipo de placer que consiste, ante todo, en “la extracción de los fragmentos de sus contextos de pertenencia y en la eventual recomposición dentro de un marco de ‘variedad’ o de multiplicidad” (idem: 104).

El autor concluye que, a pesar de sus diferencias, detalle y fragmento participan del mismo “espíritu del tiempo” que implica la pérdida de la totalidad. Esta idea se ve reforzada con lo que señala el autor: “el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente ‘perder de vista’ los grandes cuadros de referencia general” (ibid: 104,105). De este modo, vemos que el fragmento y el detalle son determinantes no sólo en la producción de la obra, sino también en su recepción.

Por otra parte, Calabrese señala que en los objetos culturales “neobarrocos” la inestabilidad sucede en tres niveles diferentes: el de los temas y figuras representados, el de las estructuras textuales que contienen las representaciones y el de la relación entre figuras, textos y tipo de fruición de las mismas (ibid: 119). De este modo, sugiere que la poética de lo informe y lo inestable está presente también en la literatura y cita ejemplos como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Para este teórico, la obra de Eco deja en evidencia un proceso de metamorfosis en el que:

efectúa un “montaje” de muchísimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) que encajan todos en un nuevo texto que, traduciéndolos y adaptándolos a su fin, los homogeneiza también figurativamente (...) En Eco nos encontramos frente a una continuidad aparente: pero se lanzan continuamente desafíos al lector, de diverso tipo, dado que el texto está “entretejido” de huellas que conducen hacia la multiplicidad de las fuentes, que el lector reconocerá o no, o por las cuales será engañado o no (dado que a menudo las citas pueden ser falsas) (ibid: 120, 121).

Calabrese explica, tomando como ejemplo la obra de Eco, los distintos mecanismos que dan el carácter inestable e informe a una obra literaria y resalta el hecho de que el lector participa en la decodificación del texto, quien es desafiado por el escritor. Luego propone que en el campo de la ciencia existen teorías sobre la inestabilidad útiles para estudiar literatura, si se acepta que todo objeto cultural tiene una “dimensión conceptual interna”; es decir: “una ‘forma’ o ‘estructura’ abstracta independiente de su manifestación y aplicación” (ibid: 126). De acuerdo con esto, cualquier elaboración científica o humanística comparte esa forma o estructura abstracta que permite vincularlas a pesar de sus diferencias. La teoría de la catástrofe, en la ciencia, explica la inestabilidad que existe en la mutación de las formas, así, tal como apunta Calabrese: “Thom ha teorizado la dinámica de las morfologías: una forma estable efectúa en el tiempo una especie de recorrido que la lleva a sufrir perturbaciones” (ibid: 127). De este modo, vemos que ciertos descubrimientos científicos han abierto el campo a nuevas posibilidades de producción e interpretación literaria. Con respecto a este cambio, propone:

cada vez más se ha abierto camino la idea de que los fenómenos no siguen todos y necesariamente un solo orden de la naturaleza; además, se ha concebido el principio de que, a menudo, fenómenos de apariencia sistémica simple pueden ser susceptibles de una dinámica talmente compleja que los transforma completamente, hasta el punto de que la turbulencia de tal dinámica, lejos de ser inexplicable, es ante todo su principio de transformación específico (...) Es la dinámica de ciertos fenómenos tendentes a la máxima complejidad la que hoy ha tomado el nombre de caos y constituye el principio de los estudios sobre el “desorden”. A partir de los filósofos como Niklas Luhmann hasta llegar a los estetólogos se ha comenzado a predicar el principio de la relatividad de las explicaciones y la orientación hacia el desafío de la complejidad (ibid: 134).

Es innegable que algunas obras de la literatura contemporánea tienen una estética basada precisamente en el caos y la inestabilidad. El replanteamiento de ciertos principios de la geometría, que comenzaron a hacerse en 1877, y de la noción de dimensión, pusieron en evidencia la existencia de los fractales, que son definidos como: “cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinemos” (ibid: 136). Esta

noción es importante en el campo literario porque nos permite entender la estética de los objetos culturales neobarrocos:

cualquier fenómeno comunicativo (es decir, cualquier fenómeno cultural) que tenga o una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico; por tanto, no sólo los objetos, sino también su proceso de producción y el de recepción (...) Objetos fractales, producciones comunicativas irregulares, flujos turbulentos, constituyen el horizonte de una estética irregular y de dimensión fracta (ibid: 141).

De esta manera, Calabrese plantea que la irregularidad está presente en la mayoría de los objetos culturales producidos en la actualidad y que tanto la forma de producción, como la forma de recepción de dichos objetos, está sujeta al caos. En relación con esto, habla del consumo productivo, según el cual: “en el acto mismo de consumo de un objeto cultural produce una interpretación que cambia la naturaleza misma del contenido del objeto” (ibid: 144), aumentando, de esta manera, el grado de inestabilidad de dicho objeto.

Según Calabrese existen estructuras disipadoras en la ciencia que se pueden hallar también en la cultura. Pues, si la ciencia ha renunciado a explicar el universo según reglas inmutables, en el ámbito de la cultura ha sucedido algo similar. Para entender mejor esto, es necesario remitirnos al concepto de entropía, el cual designa un estado de equilibrio total. Este término está presente en el principio de la termodinámica, que “consiste en la idea de conservación de la energía de un sistema dado, y de transformación de la energía misma, hacia un estado de total equilibrio en el interior del sistema, estado que se denomina ‘entropía’” (ibid: 161). Algunos investigadores han descubierto que el principio de la termodinámica no es totalmente aplicable, pues en ciertos sistemas lejanos al equilibrio, no siempre se evidencia una evolución hacia el máximo de entropía. Prigogine advierte que se pueden originar estados dinámicos del sistema. La disipación de energía conduce a la formación de nuevas estructuras lejanas a la entropía. Relacionando todo esto con el campo cultural, Calabrese señala:

se observa que todo el sistema de los géneros en la cultura de masa se mantiene forzosamente lejos del equilibrio mismo. Cada repetición de género, de hecho, se suele acompañar por la apasionada búsqueda de algún elemento, una variante también minúscula (...) que permite mantener el producto de género lejos de la entropía (...) se observará que en la cultura de masa, sobre todo cinematográfica y televisiva, existe actualmente una altísima producción (...) de parodia del producto mismo. Pero la parodia puede entenderse muy bien o como estado final de la degeneración de los géneros (...) o como introducción de turbulencia en el sistema de aquel determinado género (ibid: 165).

Este planteamiento es muy interesante ya que el autor afirma que la parodia es un elemento desestabilizador del equilibrio, pues funciona como “estado final de degeneración” de un género, o como una manera de producir turbulencia en dicho género. Esto se relaciona con el planteamiento de otros autores, como Sklodowska, quien señala que la parodia es un factor de evolución literaria. En el análisis de la obra de Valdés veremos que la parodia es un procedimiento que introduce turbulencias en el género de la novela y permite cuestionar sus modelos de representación. Además de esto, se debe señalar que no se pueden comprender los planteamientos de Calabrese, sin admitir que la ciencia y el arte han cambiado. Antes, el arte buscaba el principio general del esteticismo, pero ahora sucede lo contrario pues, tal como señala Calabrese:

los artistas nos han habituado al hecho de que la obra puede continuar generándose por búsqueda de ambigüedad, pero que puede también derivar del agotamiento y de la re- creación: de la re- semantización (...) el orden del arte no es único e inmutable, sus sistemas pueden ser irreversibles e indeterminados. Y no sólo el orden del arte, como se ha visto, sino todo el orden de la cultura (ibid: 169).

Esta última consideración es de vital importancia a la hora de analizar algunas obras literarias contemporáneas, porque permite descubrir que existe una nueva manera de entender el arte y que existen otros principios estéticos, diferentes a los principios clásicos. Esto se debe, como se ha dicho, a que la conciencia de la naturaleza fragmentaria del universo y los postulados de la nueva ciencia determinan nuevas formas de pensamiento y de producción; no obstante, Calabrese destaca que ciertos sectores desaprueban la nueva estética, así: “las ciencias de la cultura se han quedado en

una fase comparable con la física clásica, es decir; ancladas en una visión ‘euclidiana’ de la cultura misma. En cambio, paralelamente, está naciendo una geometría no euclidiana del saber” (ibid: 187). Finalmente, Calabrese presenta dos conceptos importantes dentro de la estética neobarroca: distorsión y perversión. Señala que utiliza el término distorsión porque:

el espacio de representación de la cultura de hoy parece estar precisamente sujeto a fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico. Perversión, porque el orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso no están desordenados banalmente, sino que están hechos perversos (ibid: 188).

Por su parte, Bustillo (1988) señala que los tres planos más significativos del Barroco son: los motivos, los recursos y el funcionamiento del discurso (ibid: 119). En cuanto a los motivos, la autora señala que el más frecuente es la imagen del espejo, generada a partir del cuestionamiento de la realidad objetiva y de las apariencias. Bustillo señala que en el caso concreto de la narrativa latinoamericana contemporánea, el motivo del espejo está presente en la composición y los personajes de las siguientes novelas: *Terra nostra*, *El obscuro pájaro de la noche*, *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, *La vida breve* y *Cien años de soledad*.

Otro motivo directo es, según Bustillo, la metamorfosis, que viene dada por “lo inestable, lo siempre cambiante, el movimiento incesante de esencias y apariencias” (ibid: 123). Como vemos se trata de una concepción particular, que sostiene que todo cambia y que toda forma es inestable, pues implica el cambio de un estado a otro. Según Bustillo, esto tiene sus raíces en la crisis espiritual que sufrió el hombre del siglo XVII.

En el tercer plano, Bustillo menciona que los discursos retóricos conforman la esencia de la estética barroca. En primer lugar, hace referencia a la metáfora y señala que es una forma de expresión elíptica que establece relaciones entre objetos y conceptos alejados entre sí, “proceso por medio del cual se llega a ‘expulsar’ un

significante, oscureciéndolo muchas veces del todo, y confluyendo en ese juego tan apreciado en el Barroco: el enigma” (ibid: 130). La proliferación o acumulación sucesiva de imágenes es una de las características de la metáfora barroca. La proliferación metafórica y la parodia, contribuyen al abigarramiento del espacio barroco. Con relación a esto, Bustillo señala:

Siguiendo los lineamientos de Bajtin y Julia Kristeva, Sarduy defiende que uno de los rasgos que definen el texto barroco es la inserción de elementos paródicos: la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro, etc. (...) Dicha inserción se llevaría a cabo de forma más explícita o menos explícita, a lo que responde su clasificación de intertextualidad- la cita y la reminiscencia- o intratextualidad- gramas fonéticos, sémicos o sintagmáticos-, pero siempre ubicados “en los puntos nodales de la estructura del discurso”, orientando su desarrollo y proliferación (ibid: 133,134).

En otras palabras, la inserción de elementos paródicos dentro de una obra no hace más que acentuar la proliferación y, con ello, la inestabilidad de la misma, dado que confluyen diferentes géneros y discursos. A esto se añade la presencia recurrente de la hipérbole, rasgo que contribuye a la deformación de lo representado o sugerido. Bustillo señala que autores como Dubois tienen su propia teoría con respecto a esto, pues según él:

esta tendencia a la deformación parte de lo que él llama la “imitación diferencial del modelo” que se produjo en la época postrenacentista. Es decir, la pervivencia de los modelos grecolatinos, pero no dentro de un espíritu de equilibrio como lo hizo el Renacimiento, sino inspirado más bien por un afán de reafirmación individual. Esto se traduciría en el énfasis del aspecto formal del modelo o en el privilegio de una perspectiva distorsionadora que apunta en el fondo a la alteración de ese mismo modelo (ibid: 136).

Este planteamiento nos interesa porque reafirma uno de los aspectos mencionados por Calabrese, en torno a la reescritura y la resemantización de modelos anteriores, con un fin desestabilizador. A su vez, la deformación conlleva al ámbito de lo grotesco:

esa huida de “lo natural” se refuerza con una afición por lo insólito, por lo exótico y extravagante, que es precisamente, según la interpretación de Octavio Paz, uno de los factores que más influyen para el arraigo del Barroco en América, Continente de

extrañezas y singularidades. Todo ello conforma una estética que no sólo ofrece el espectáculo de anormalidades, sino que retuerce sus propias formas para expresar las cosas de una manera “anormal” (...) Y en este sentido vale acudir a Wolfgang Kayser para la noción de “grotesco” que tanto aparece en relación a las obras barrocas. Según el investigador alemán, lo grotesco, (...) sufre una transformación en el Renacimiento, a partir del cual comienza la tendencia a concebirlo no sólo como carácter de un objeto externo al receptor sino como tendencia que surge del interior de éste en el acto de percepción (ibid: 137).

Como bien señala Bustillo, expresando el gusto por lo insólito, lo exótico y extravagante, la estética del Barroco se aleja del referente. De modo que no sólo representa contenidos anormales, sino que la forma en que hace dicha representación es una muestra también de la anormalidad. En el ámbito de la narrativa latinoamericana, Bustillo señala obras como *Terra Nostra* de Fuentes, *El obscuro pájaro de la noche* de Donoso, *Cobra* de Sarduy, y *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, presentan lo grotesco. Según Bustillo, estas obras “se construyen a través de lo grotesco y lo satánico, caricaturas del mundo a partir de la deformación casi demencial de figuras ‘reales’, de rasgos ‘conocidos’, de acontecimientos sancionados por la historia” (ibid: 138).

Finalmente, Bustillo señala que el tercero de los planos más significativos de la obra barroca es el funcionamiento del discurso, cuyos rasgos principales son: la ambigüedad y la polisemia. La ambigüedad y la polisemia del discurso se deben, según Michel Foucault (1999) a que existen nuevas relaciones entre la semejanza y los signos:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo (...) La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura. Sin embargo, el lenguaje no se ha convertido en algo del todo impotente. Detenta, de ahora en adelante, nuevos poderes que le son propios (...) A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones (pp. 54, 55 y 57).

En otros términos, podría decirse que, según esto, las palabras pierden su relación con el objeto al cual designan y entran en un campo de ambigüedades nunca antes visto. En su libro *El grado cero de la escritura* (1991), Roland Barthes señala que esta diferencia se presenta desde el siglo XVIII, cuando las palabras adquieren una dimensión distinta a la que tenían dentro de la literatura clásica:

El arte clásico no podía sentirse como un lenguaje, era lenguaje, es decir, transparencia, circulación sin resabios, encuentro ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad; el cerco de ese lenguaje era social y no inherente a su naturaleza. Se sabe que a fines del siglo XVIII esa transparencia empezó a enturbiarse; la forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya que no se siente a la literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza (...) en adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción (p. 13).

De acuerdo con Barthes, desde el momento en que sucede el cambio, la forma literaria no será tan sólo un “modo de circulación socialmente privilegiado”, sino que permitirá reflejar los sentimientos existenciales del hombre, quien podrá vaciar las palabras para representar así su propio vacío y angustia existencial. De este modo, Barthes plantea que las palabras pueden ser despojadas o vaciadas de significado, para hacerlas huecas. Este planteamiento es de particular importancia en el análisis de la obra de Valdés porque, como veremos, los juegos de palabras en dicha obra, remiten a una especie de juego con objetos vacíos o huecos. Veremos, además, que las palabras adquieren diferentes connotaciones según la combinación que de ellas se haga, lo cual determina su carácter polisémico.

Finalmente, Bustillo señala que el abigarramiento es otra de las características importantes del espacio barroco, pues se revela un verdadero horror al vacío. A esto precisamente se debe el hecho de que haya una multiplicación excesiva de elementos, lo cual convierte la obra de arte en “un espacio dominado por la tensión: horror al vacío

que se traduce en una superabundancia que es máscara de angustia y desamparo” (ibid: 152).

Conviene hacer referencia, además, al carácter abierto del discurso barroco, el cual permite al receptor una participación en la construcción de dicha obra. Considerando que la obra de Valdés ha sido ubicada, en este trabajo, dentro del grupo de obras literarias neobarrocas, es importante tener en cuenta que una de sus características es el carácter abierto del cual habla Bustillo. Con respecto a esto, la autora señala: “el proceso de creación se mantiene visible y no es algo lejano y acabado, incluso pervive como prolongación (...) se invita al lector a ser colaborador” (ibid: 153). Según esto, el lector ya no es más el espectador pasivo que contempla una obra totalmente acabada y cerrada en sí misma, sino que debe asumir un papel dentro de la construcción final de dicha obra, al efectuar su propia interpretación.

En los primeros capítulos de este trabajo señalamos que uno de nuestros propósitos, además de analizar la parodia, es verificar hasta qué punto *Te di la vida entera* de Zoé Valdés es una obra desprovista de estética, es decir, descubrir si carece de las condiciones mínimas para ser considerado un texto literario. Este propósito se emparenta con el primero porque, según nuestra lectura, la inserción de sub- géneros paraliterarios se hace con el propósito de desarticularlos y causar efectos de ruptura. Así, nuestra propuesta se transforma en un análisis de cómo Zoé Valdés incorpora elementos y procedimientos propios de la paraliteratura, específicamente elementos de la novela rosa y el melodrama, para parodiarlos y deconstruirlos.

En su libro *La era neobarroca*, Calabrese (1994) propone la agrupación de los diferentes objetos culturales, independientemente de sus diferencias. De este modo, obras literarias, obras de arte, música, películas, arquitectura, teorías científicas, etc, se relacionan y es necesario identificar las relaciones entre dichos objetos para precisar el “gusto” típico de la época (p. 26,27). Según el autor, el texto presenta en sí mismo una

propuesta de valores y, a su vez, genera otros valores que son atribuidos por los receptores, después de la lectura. Esto sugiere que un objeto es estético gracias a la valoración que de él haga un sujeto individual o colectivo (ibid: 41).

Según Calabrese, existen dos tipos de gusto opuestos: el clásico y el barroco, siendo éste último el que prevalece en la creación de los objetos culturales actuales, pues “están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco” (ibid: 31). Es posible que surja un enfrentamiento entre ambos tipos de gusto, cuando una obra inscrita en una estética barroca sea evaluada por críticos de gusto clásico. Calabrese propone la siguiente diferenciación entre lo “clásico” y lo “barroco”:

Por “clásico” entenderemos sustancialmente las “categorizaciones” de los juicios fuertemente orientado a las homologaciones establemente ordenadas. Por “barroco” entenderemos, en cambio, las “categorizaciones” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores (ibid: 43).

En otras palabras, se podría decir que el barroco implica caos, desorden y turbulencia del orden establecido y, por tanto, una obra que presente estas características no puede ser evaluada tomando como modelo los criterios del arte clásico. Además, es necesario advertir nuevamente que cualquier obra literaria o paraliteraria es susceptible de múltiples lecturas y de valoraciones negativas o positivas, que vienen dadas por el “gusto” del receptor. Precisamente por esto, en el segundo apartado del capítulo dos, hemos expuesto algunas de las críticas que se han hecho a la obra de Valdés, las cuales retomaremos para presentar nuestra posición frente a dichas lecturas. Además, es importante tener en cuenta que en el acto de interpretación de un texto paródico es necesario, como señala Hutcheon, tener en cuenta los efectos que el texto ha tenido en otros lectores (cf. Muñoz, 1999: 101).

Para realizar nuestra lectura de la obra nos apoyaremos en los postulados de la teoría de la recepción, que otorga una gran importancia al lector en la existencia de cualquier obra literaria, ya que a través de su lectura, dicha obra se “concretiza”, pues en sí misma:

no es más que una cadena organizada de signos negros estampados en una página. Sin esta continua participación activa por parte del lector, definitivamente no habría obra literaria (...) para la teoría de la recepción toda obra literaria está constituida por huecos (...) La obra está llena de “indeterminaciones”, elementos cuyo efecto depende de la interpretación del lector, y que pueden interpretarse en un sinnúmero de formas, quizá opuestas entre sí (Eagleton, 1988: 98).

Nuestro propósito es ofrecer una lectura teniendo en cuenta que el fin es ubicar e interpretar esas “indeterminaciones” de las que habla Eagleton. Hemos hecho una revisión de la crítica a la obra de Valdés, y coincidimos en algunos aspectos de esas lecturas, pero nos oponemos en otros. Sostenemos que algunas de las valoraciones negativas se deben a la no consideración de que *Te di la vida entera* presenta una estética diferente a la clásica: una estética “neobarroca”.

Wolfgang Iser señala que los textos ponen en práctica determinadas estrategias y que presentan un repertorio de temas y alusiones familiares sólo a los lectores familiarizados con esas estrategias que emplea el autor en la construcción de la obra, pues dicha familiaridad facilita la interpretación del texto (cf. Eagleton, 1988: 99). Desde nuestro punto de vista, este planteamiento es válido porque, ciertamente, hay diferencias importantes entre la interpretación que pueda hacer un lector no vinculado al estudio de literatura y, por lo mismo, no familiarizado con sus prácticas y estrategias, y la lectura de un receptor que se dedique al estudio y análisis de obras literarias, como es nuestro caso.

Por su parte, Hans Robert Jauss agrega un elemento sumamente importante que se tendrá en cuenta al analizar la obra de Valdés: la consideración del contexto histórico

como elemento determinante en el proceso de interpretación de las obras (cf. Eagleton, 1988: 105). Considerar el momento histórico en que se produjo la obra y, más aún, el momento de su recepción es muy importante cuando se trata de obras como la que analizamos, ya que la misma presenta una estética basada en explicaciones históricas. Calabrese señala que la estética de la repetición se explica históricamente porque el presente, caracterizado por un consumo masivo, “ha obligado a la producción ‘replicada’ de lo ya producido” (ibid: 61). De este modo, la repetición no sería un valor criticable, sino más bien una característica central en esta nueva estética.

Jean Paul Sartre señala que cada texto exige la interpretación correspondiente porque la obra determina, en cierto modo, las respuestas del lector. Idea reforzada por Calabrese, quien señala que cada obra contiene en sí misma “las instrucciones para su propio uso, aún el estético” (ibid: 33). Eagleton concuerda con esta idea cuando señala que la interpretación de un texto no puede ser un acto anárquico, sino el resultado de una lectura atenta de las claves implícitas en la obra para un acercamiento a su posible significado (cf. Eagleton, 1988: 107). De este modo, vemos que diferentes teóricos coinciden en señalar la presencia de las claves para la interpretación de una obra, dentro de su propia estructura.

A propósito de ello, Eagleton señala que no sólo es importante tener en cuenta el contexto donde se produjo la obra, sino también estar conscientes de la condición de individuos, pertenecientes a una sociedad, como un elemento determinante en la interpretación de los receptores. De este modo, “todas las respuestas (...) se hallan entrelazadas con el tipo social e histórico de individuos al que pertenecemos” (ibid: 112). Es decir, que en el acto de interpretación intervienen activamente nuestra formación, nuestra percepción singular de las cosas y nuestra condición de sujetos pertenecientes a un determinado contexto.

Nuestro propósito es ofrecer una lectura de *Te di la vida entera*, para ello, comenzaremos refiriéndonos al artículo de Rita De Maeseneer (2002), donde señala que la obra de Valdés es una “novela bolero”, debido a que la música es un factor importante en el argumento, ritmo y tema de la obra. Nosotros no diferimos totalmente de esta lectura porque, en efecto, la letra de boleros es un elemento fundamental en la construcción del discurso; no obstante, la autora va mucho más allá y señala que la inserción de boleros es una estrategia que permite consumir la intención cómica de la autora. Según esto, en una primera lectura del texto podría pensarse que los boleros entonan la narración para subrayar el hecho de que Cuca es una mujer cubana y sentimental destinada a sufrir por la ausencia del hombre que ama; sin embargo, la insistencia de la narradora en lo “lacrimógeno del bolero” hace que el discurso “raye en lo hiperbólico- cómico” (p. 48). Esto abre campo a la ambigüedad semántica de la obra porque no sabemos con exactitud si hay un homenaje o burla de la protagonista. En relación con esto, es necesario tener en cuenta que la ambigüedad del texto está directamente relacionada con la ambigüedad característica de la parodia, tal como señala Bravo (1993): “es reescritura deconstructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace un homenaje” (p. 98). De este modo, queda de manifiesto que ni el análisis más exhaustivo y correctamente argumentado puede borrar el carácter ambiguo y contradictorio del fenómeno paródico; no obstante, si se trata de tomar una posición, nosotros concordamos con la idea de que la inserción de boleros y la exaltación de los sentimientos se hace con el fin de burlar el discurso sentimental a nivel de género.

Aparte de esta observación, Rita De Maeseneer hace algunos comentarios de tono negativo a la obra de Valdés. En primer lugar, critica la insistencia en el tema político, lo que, desde nuestro punto de vista, podría explicarse teniendo en cuenta el concepto de literatura menor que plantean Deleuze y Guattari (1983), quienes la definen como “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (p. 28). Si consideramos el hecho de que es una obra escrita por mujer, y que el campo literario es dominado por los

escritores (falocentrismo), evidentemente estamos ante un ejemplo de literatura menor, de una literatura que es enunciada desde la periferia, desde la condición de ser mujer. A esto se suma el hecho de que la intencionalidad ética es muy importante en esta obra, donde todo parece estar relacionado con la política y con cualquier forma de poder, incluyendo el representado por las élites literarias. Consideramos que la insistencia en el tema político no es algo reprochable, pues, precisamente, hemos determinado que uno de los fines de dicha escritura es parodiar el discurso y poder políticos de Fidel Castro.

Rita De Maeseneer señala que en la obra se hacen disgresiones muy forzadas, como por ejemplo, la aventura balsera de Puchu y Mechu. Este planteamiento podría contraargumentarse haciendo referencia al policentrismo característico de las obras de arte “neobarrocas”. Según Calabrese, ciertas culturas se caracterizan por destruir las ideas de centralidad, unidad y orden. Estos rasgos pueden ubicarse en la cultura actual, donde los objetos culturales muestran el descentramiento y la fragmentariedad como elementos propios de la estética que la rige. Éste precisamente es el caso de *Te di la vida entera*, obra que debe ser analizada teniendo en cuenta su estética distinta.

Por otra parte, Faccini (s.f) critica la acentuada hiperbolización, el abuso de motivos escatológicos y pornográficos, el discurso absurdo, las disgresiones y los diferentes tipos de intertextualidad insertas en la obra. Desde nuestra lectura, ninguno de estos rasgos implica una disminución de la calidad literaria de la obra, sino que, por el contrario, son rasgos constitutivos de una estética propia. Calabrese habla del nacimiento de una nueva estética contenida en los objetos culturales neobarrocos y la repetición es una sus características principales, ya que varios productos de ficción “nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos una estética” (ibid: 44). Es, como puede verse, una estética que no propone la “originalidad” como valor central, sino que se sustenta en la repetición de modelos anteriores, procedimiento perfectamente reconocible en *Te di la vida entera*,

donde está presente el modelo de repetición textual y se toman como referentes el melodrama y la novela rosa, dos subgéneros estrechamente relacionados entre sí.

Los rasgos que critica Faccini conforman, sin duda alguna, un espacio donde dominan el caos y la inestabilidad. La hipérbole es, precisamente, uno de los procedimientos que permite llegar al exceso. Según Calabrese, límite y exceso son acciones culturales experimentadas por aquellas culturas que sienten la necesidad de romper las normas. Evidentemente, no puede negarse la constante hiperbolización en la obra de Valdés, y se debe tener en cuenta que la hipérbole es un recurso cuya finalidad es guiar los contenidos y las formas hacia el exceso para “poner en discusión cierto orden quizá destruirlo o construir uno nuevo” (Bustillo, 1988: 75). Valdés utiliza la hipérbole como recurso para crear el efecto paródico, a través del cual cuestiona la tradición literaria que le precede y el discurso político de Castro.

El exceso, según Calabrese, se caracteriza por la transgresión y la contradicción del orden instituido (ibid: 75) y se puede considerar de dos maneras: como “una ‘degeneración’ del sistema de valores dominantes” o “desde la oposición a la norma vigente como lugar de observación del eros. Entonces consistirá en valorar como “exceso” lo que produce ‘escándalo’” (ibid: 76). Dentro de los llamados contenidos excesivos está el tema del sexo, que no vale sólo por sí mismo, sino porque es, ante todo, “una ‘provocación’ para superar los límites de los principios sociales comunes” (idem: 76). En este sentido, podría decirse que no se trata de que Valdés “abuse” de los motivos escatológicos y pornográficos inconscientemente, como señala Faccini, sino que los utiliza intencionalmente con el fin de provocar y contradecir los principios sociales comunes y el sistema de valores morales imperantes llevando al exceso el carácter erótico que se oculta tras la fachada sentimental de las novelas rosa y subvirtiendo el arquetipo de la mujer como madre.

Otro factor esclarecedor en cuanto a la presencia del exceso en la obra de Valdés es el hecho de que el melodrama, género parodiado, se caracteriza precisamente por la “grandiosidad, el exceso, el lenguaje expresivo” (Silva, 1998: 24). En la obra de Valdés, la intertextualidad contribuye al exceso porque a través de la inserción de letras de boleros como parte del discurso de los personajes, se refuerza el carácter dramático de las situaciones con un fin evidentemente lúdico, un ejemplo de esto sería:

- Uan, amor mío, lo único que me viene al recuerdo son mis sufrimientos, mis desengaños, lo mucho que te he querido. Hoy que analizo el pasado/ estoy tan cansada,/ y no quiero odiarte más. /Te puedo jurar/ que ya te he perdonado,/ que hoy sólo me duele, / mi amor maltratado (p. 282).

El fragmento anterior revela cómo Cuca se apropia de un bolero de La Lupe, para representar sus sentimientos, dándole así un carácter dramático y trágico a lo vivido, pero a la vez cómico porque siempre son los discursos externos los que pautan el sentir del personaje, quien carece de verdadera profundidad psicológica.

En lo que respecta a la inserción de diferentes tipos de intertextualidad dentro de la obra, conviene recordar que, según Bustillo, la parodia contribuye al abigarramiento del espacio barroco, porque se da “la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro, etc (...) Dicha inserción se llevaría a cabo de forma más explícita o menos explícita, a lo que, responde su clasificación de intertextualidad (o -la cita y la reminiscencia- o intratextualidad-” (Bustillo, 1988: 133, 134). Con referencia a esto, cabe recordar que la parodia requiere la inserción de ciertos elementos del referente parodiado, para desarticularlos a través de la distancia irónica. El abigarramiento que produce la intratextualidad literaria y cinematográfica, criticada por Faccini, es importante dentro de la obra de Valdés, pues más que una característica cuestionable, responde a una intencionalidad y a una estética determinadas.

Faccini critica además, el contra-discurso y señala que la narradora- protagonista “arremete” contra Fidel empleando un discurso “pedestre”, específicamente cuando lo

acusa de ser el responsable de las carencias domésticas. En cuanto a esto, es necesario advertir que Cuca es un personaje de extracción humilde, y su discurso está de acuerdo a la educación que recibió, la cual no comprendió una formación universitaria.

Por otra parte, Faccini critica el hecho de que se escamotee “información socio-económica y política clave” y que exista una “congelación del discurso revolucionario”. Según nuestro punto de vista esto es cuestionable precisamente porque el objetivo de la escritora es ubicar los tópicos recurrentes y estáticos del discurso político, y de los hechos históricos que siempre son narrados de la misma manera, dentro de ese esquema discursivo, precisamente para parodiarlos.

Por último, es conveniente señalar que uno de los aspectos más criticados a la obra de Valdés es el éxito comercial que ha representado. Esta crítica, según nuestro punto de vista, no debe ser suficiente para hablar de una mala calidad de la obra. Faccini señala que Zaida Capote plantea una polémica con respecto a la escritura de Valdés, preguntándose si es una experiencia de exilio o si el discurso antirrevolucionario es más bien una experiencia de mercado.

Kosak (2001), por su parte, analiza el problema de la creación, recepción y difusión literarias en las sociedades actuales, partiendo de la concepción cultural de dichos problemas. Según esta autora, en la actualidad se está produciendo una crisis del paradigma de lo literario, por lo que la fidelidad a los objetos estéticos no es la misma. Kozak destaca que esto ha sido causado por:

la caída de las utopías, la cultura de masas, la enciclopédica sabiduría sociológica de Pierre Bourdieu, la caída de la posición del escritor como conciencia crítica de la sociedad, las nuevas tecnologías y los afanes antiestéticos de los Estudios Culturales (...) Quizás por eso, la literatura de las últimas décadas obedece a otra dinámica, si la comparamos, por ejemplo, con la visión mesiánica y modernizante que adelantaron los escritores del “boom” (p. 693).

De este modo, los escritores ocupan hoy una posición diferente dentro de la sociedad, la cual también ha experimentado ciertos cambios. La complejidad aumenta si se tienen en cuenta los cambios en el ámbito tecnológico y las diferentes teorías que han surgido, como es el caso de los Estudios Culturales. Es imposible que la escritura tenga hoy las mismas características que tuvo en un pasado pues, “con la caída de la posición del escritor como conciencia crítica de la sociedad”, ha cambiado también su fidelidad ante los objetivos estéticos. Refiriéndose concretamente a los escritores y escritoras latinoamericanos, Kozak señala que:

Enfrentan (...) la existencia de una crítica y de un público europeo y norteamericanos que exige de la literatura latinoamericana la dosis de “exotismo” y “naturaleza” que parecen no hallar en sus propias culturas (...) Los retos del escritor y la escritora en América Latina atienden pues a una modificación del campo literario en tanto instancia de legitimación del ejercicio de la escritura (...) el escritor o la escritora actual apela al ejercicio de la literatura en tanto oficio (dimensión frecuentemente olvidada por cierta crítica) y a la existencia de múltiples públicos entre los cuales algunos continúan obteniendo determinadas satisfacciones de la literatura, tanto de la llamada literatura de elite (sic) como de la llamada subliteratura (p. 694).

Este planteamiento es interesante si se tiene en cuenta que Zoé Valdés nunca pudo publicar sus novelas en Cuba, pues éstas eran objeto de censura. En estas circunstancias no es extraño que la escritora enviara sus obras al extranjero a distintos concursos literarios, como hizo con algunos libros de poesía. En un artículo publicado en internet, titulado “La última tentación de Zoé Valdés”, la escritora señala que el manuscrito de *La nada cotidiana* salió de Cuba por dos vías: en manos de un balseiro y a través de unos periodistas. De este modo sus obras serán leídas por un público diferente al cubano, en el que se pueden incluir el público europeo y el norteamericano. *La nada cotidiana* fue escrita en la Habana y sólo pudo ser publicada en 1995 cuando Valdés abandona la isla. Rita De Maeseneer señala que existe una intencionalidad comercial desde el acto mismo de escritura y una parodia en el tejido de este “mito” en torno al balseiro y la novela:

las constantes explicitaciones disminuyen considerablemente los cabos sueltos para unos “radiolectores” (...) no familiarizados con el contexto cubano (a quienes se dirige en primer lugar Zoé Valdés). Pero estas estrategias no son tan inocentes, visto

que refuerzan en el lector (occidental) cierta imagen de Cuba, fomentada por las agencias de viaje (p. 50).

Kozak estudia el problema del mercado literario comercial desde una posición crítica y señala que, teniendo en cuenta el contexto actual, no se debe considerar peyorativamente el desenvolvimiento exitoso de una obra dentro de dicho mercado, pues:

escribir en este momento implica reconocer su dinámica e insertarse en aquellos nichos de él que convengan a determinados proyectos literarios. Todavía hay mercado para la literatura porque, entre otras cosas, varios segmentos del público se interesan en ella. Hay que aprovecharlos porque el problema del gran público con la literatura no es político, ideológico o epistemológico: tiene que ver con que es más difícil leer un libro que hacer otras cosas. Hay que ver al mercado (tanto el tradicional como el que está abriendo internet) más que como un enemigo como un posible aliado siempre visto con cuidado y mesura (ibid: 704).

De este modo, Kozak no identifica el éxito comercial de las obras, con una pobreza a nivel literario; más bien señala que los escritores actualmente están obligados a insertarse en dicho mercado. Y señala, además, que deben replantear sus prejuicios referentes al mercado, porque éste puede ser un aliado en lugar de ser el enemigo.

### 3.2. Una cenicienta en la Habana: La parodia del melodrama y de la novela rosa

Que quede absolutamente fuera de dudosas conjeturas, y por tanto es obvio explicar, pero Cuca Martínez era una de las tantas guajiritas que desembarcaba en La Habana sin un quilo, en plena adolescencia, inexperta, con un evidente futuro de criadita (...) Sólo sabía servir, ser sumisa y querer. Porque la Niña Cuca quería a todo el mundo, y a ella nadie la quería, ¡estaba tan falta de cariño! Sobre todo del cariño de una madre (Zoe Valdés, *Te di la vida entera*).

Para analizar una obra literaria que se considera la parodia de otros modelos, como es el caso de *Te di la vida entera*, resulta indispensable referirse a los moldes parodiados. Por tanto, haremos una breve referencia a la tradición literaria femenina en Latinoamérica, pues constituye uno de los referentes que Valdés parodia a través de su obra. Suárez (2001) en su trabajo titulado *Dos veces mujer*, hace un análisis del discurso presente en las obras de un grupo de escritoras inscritas dentro de la tradición femenina Latinoamericana, para demostrar que persiste el reforzamiento del discurso falogocéntrico, en lugar de cuestionarlo. Para realizar el análisis, Suárez selecciona un grupo de escritoras entre las cuales están: Isabel Allende, Laura Antillano, Gioconda Belli, Carmen Boullosa, Laura Esquivel, Rosario Ferré, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta, Cristina Peri-Rossi, Ana Teresa Torres, Marta Traba y Zoé Valdés (con su obra *Café Nostalgia*). Suárez afirma que las obras incluidas dentro del boom de la literatura femenina no desestabilizan el discurso dominante, sino que lo autorizan.

Muchos autores coinciden al señalar que el boom de la literatura femenina se inicia con la publicación, en la década de los ochenta, de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (Añez, 1986), obra considerada por la crítica publicitaria como el canon

de la literatura femenina latinoamericana, pues en ella se refuerzan los estereotipos femeninos, hay un final conciliador y está presente el motivo de la saga familiar.

Según su autora, *La casa de los espíritus* es una obra escrita de una manera no convencional, como si fuese un dictado hecho por voces del más allá. Allende señala que la obra le permitió reconstruir, desde el exilio, el país perdido después del Golpe Militar de 1973, resucitar a los muertos y reunir a los dispersos. En un artículo publicado en internet, Allende explica su versión de los hechos:

Vivía yo en Caracas (...) cuando el 8 de enero de 1981 recibí una triste noticia desde Santiago: mi abuelo, un viejo formidable que iba a cumplir los cien años, agonizaba. Esa noche instalé en la cocina mi máquina de escribir y comencé una carta espiritual que él jamás leería. La primera frase fue escrita en trance, mis dedos volaron sobre el teclado ya antes de que alcanzara a darme cuenta había escrito: Barrabás llegó a la familia por vía marítima (...) seguí escribiendo (...) cada noche, sin mayor esfuerzo, como si voces secretas susurraran la historia al oído. Al cabo de un año tenía quinientas páginas sobre la mesa de la cocina (párr. 2).

Esta posición un tanto romántica es parodiada por Valdés, a través de una voz narrativa que transcribe el dictado que hace la difunta, y que imita a Alba, la narradora de la obra chilena. De este modo, en *Te di la vida entera*, nos encontramos con un personaje que se autodesigna paródicamente como un espíritu:

NO SOY LA ESCRITORA DE ESTA NOVELA. Soy el cadáver. Pero eso no tiene la más mínima importancia. Lo imprescindible ahora es contar (...) Ahora zambúllanse en estas páginas a las cuales, no sin amor y dolor, en tanto que espíritu he sobrevivido (Valdés, 1996: 13).

Cuca le dictará la historia de su vida a María Regla, quien por ser un espíritu no podrá escribirla y tendrá que dictársela, a su vez, a la narradora/ transcriptora “viva”, con lo cual se hace una parodia de la obra de Allende. Es interesante señalar lo que dice la narradora/ transcriptora a propósito de los espíritus: “María Regla no quiere aceptar que es un espíritu. Aunque los espíritus cuentan mucho mejor las historias que los vivos,

porque lo hacen con nostalgia, con dolor, luchando contra la impotencia” (ibid: 360). Como puede verse se resalta la autoridad literaria dada a los espíritus como informantes y narradores, con lo cual se sigue aludiendo irónicamente a la obra de Allende. Valdés parodia la estructura dialéctica de *La casa de los espíritus*, donde dialogan armoniosamente tres voces: la de Esteban Trueba, Clara y Alba, sólo que en *Te di la vida entera* el final no es amigable, lo cual implica una ruptura del esquema planteado por Allende.

Por otra parte, es importante destacar que *Te di la vida entera* es una obra autorreflexiva que da cuenta de su propio proceso de creación, incluido como parte del universo ficcional, pues en ella se establece la obra como resultado del dictado que hace María Regla a la narradora/ transcriptora. Es interesante señalar que Cuca pide a María Regla que escriba la historia de su vida como si fuese una telenovela brasileña. María Regla atiende su petición, sólo que al ser un espíritu debe recurrir a una persona que esté viva para que cuente la historia; no obstante, veremos prevalecer la voz de ultratumba de María Regla, quien asume la narración en varios capítulos: del primero al tercero, en el sexto y séptimo y en el capítulo once. Por su parte, Cuca también asume la voz narrativa en los capítulos cuatro y ocho, mientras que el Uan narra el capítulo cinco.

Es importante señalar que Cuca da las pautas para la narración de lo que ha sido su vida e insiste en que se haga una telenovela: “tiene que quedar como las que hacen los brasileños (...) debe ser la mejor emisión de la programación de verano, con bastante intriga, suspense, larguísima, de trescientos capítulos y más también, ¡un escandalito!” (ibid: 360). Esto deja claro que la interpretación que hace de su propia vida terminará siendo una construcción según los esquemas propios de las telenovelas.

Por otro lado, y retomando la naturaleza de los discursos de la narrativa femenina, Suárez niega la tesis generalizada donde se afirma que se trata de escrituras que tienden a la desestructuración del discurso falocéntrico. Al respecto, señala:

el supuesto afán de desestructuración del discurso binario falocéntrico en muy pocas ocasiones se logra en los universos ficcionales analizados por nosotros, al contrario, hay un constante reforzamiento de esta mirada que desemboca en la configuración de heroínas épicas que buscan acceder al espacio de dominación y dejar en el lugar de la otredad a quienes no son como ellas (ibid: 407).

Según lo anterior, el discurso de estas obras no niega, sino que refuerza el discurso supuestamente rechazado, porque el fin que persiguen las escritoras es ser aceptadas dentro del espacio de poder literario. Al estudiar la relación existente entre el sujeto femenino enunciador y los sujetos femeninos enunciados, Suárez concluye que la posición de estas escritoras es diferente a la que ocupan sus personajes, pues estos últimos aún están luchando por ingresar al espacio público, mientras que las escritoras ya ocupaban un lugar dentro de dicho espacio al momento de escribir. El posicionamiento político y el hecho de que algunas fueran expulsadas del país durante la dictadura, son hechos que demuestran que ya eran consideradas como agentes constructores del espacio público, antes de su integración en el espacio literario (Suárez, 2001: 410). En otras palabras, dichas escritoras autorizan a través de sus discursos, el discurso falogocéntrico con el fin de consolidar su posición dentro del espacio dominador. Suárez señala que esto se evidencia a través de ciertas características que son recurrentes dentro de las obras del boom femenino:

presentan personajes femeninos con los rasgos característicos de los héroes tradicionales, bien sea épicos o trágicos; que todos los textos muestran una mirada externa y paternalista de las mujeres que -a diferencia de las autoras- no son parte del espacio público; que topicalizan el tema de la identidad femenina; que refuerzan la visión dicotómica de la realidad y que -a excepción de un solo ejemplo, el de Marta Traba- son obras con un final feliz y conciliador en el que se exhibe la entrada de la mujer al espacio del dominador; finalmente, ninguna de estas obras desmitifica los enfrentamientos por el poder, sino que las voces narrativas de cada uno, reevalúa a los personajes femeninos que toman parte en la lucha (ibid: 402, 403).

Sería interesante verificar si estas características están presentes en la obra de Valdés y de qué manera son presentadas. En primer lugar, se debe señalar que Valdés construye un personaje central, Cuca Martínez, altamente parecido a las heroínas melodramáticas y las protagonistas de las novelas rosa. Es un personaje que, siendo

niña, debe dejar el hogar para vivir con su madrina de santo y empezar a trabajar. A los dieciséis años se va a la Habana, donde trabajará como criada en casa de una amiga de su madrina. Como puede verse, se trata de una especie de héroe épico que debe superar obstáculos y luchar por conseguir la estabilidad económica que no le ha dado ningún hombre, incluyendo a su padre; no obstante, la narradora insiste en que Cuca no es una heroína, sino la “protagonista”:

Pues sí, cómo que no, eso, justamente eso, daba demasiada importancia al corazón, y demasiada oreja. Oír y querer de más, fue exactamente lo que le ocurrió, a la heroína... no, perdón, heroína, no, de ninguna manera, que ya de heroínas y de héroes estamos hasta la corocotina ... Protagonista. Eso es ella, la protagonista (Valdés, 1996: 167, 168).

En cierto modo, se está haciendo una crítica a la literatura anterior al presentar exceso de héroes y heroínas, por ello, la narradora insiste en que Cuca es más bien la protagonista, aunque hay cierta ironía en esto, porque sabemos que Cuca es la caricatura de las heroínas melodramáticas y de las novelas rosa. Quizás con la utilización del término “protagonista” se está aludiendo a las semejanzas entre Cuca y cualquier “protagonista” de telenovela.

En segundo lugar, Suárez plantea que en las obras narrativas del boom femenino prevalece la mirada externa y paternalista hacia las mujeres representadas, lo cual no sucede en la obra de Valdés, donde abundan los personajes femeninos y las mujeres son contadas por mujeres. Tal como señalamos en páginas anteriores, en la obra prevalece la voz narrativa de María Regla, quien relata los hechos desde una perspectiva cercana a la protagonista de la historia, que es su propia madre. Además de esto, se tiene que la narradora/ transcriptor es la encargada de escribir lo que María Regla va dictándole desde el más allá. Dicha narradora es una escritora cubana exiliada que escribe la obra desde Europa y que se identifica totalmente con el dolor de Cuca, María Regla y, en general, del pueblo cubano, compartiendo la visión melodramática de la vida. Esta

narradora/ transcriptora define la historia de Cuca como el “dramón” de una mujer que amó a un solo hombre:

Lo esperó toda su vida, pendiente (...) de los boleros (...) la tenía cogido con oír boleros y sonos perversos, y no otra cosa. Porque, vuelvo a repetir, que ella es una protagonista habanera. No es ni holandesa, ni finlandesa (...) Siempre sueño que soy la inventora de una pastillita, la cual, (...) te convierte en danesa, o en finlandesa (...) Pero ésa es otra historia (...) que tal vez nunca escribiré, precisamente porque me paso la vida a moco tendido oyendo boleros. Igualita que la protagonista de este libro (ibid: 171,172).

Como puede verse, la narradora insiste en señalar que Cuca pertenece a un contexto determinado: la Habana, lo cual ejerce cierto determinismo en su conducta, pues dispone su postura ante la vida. En cierto modo, sugiere que la forma en que Cuca enfrenta la realidad es típica entre los cubanos, quienes lloran cuando escuchan boleros y entristecen ante la perspectiva de alejarse de la patria. Como puede verse, la obra es autorreferencial y la narradora se compara con la protagonista de la obra, precisamente en que se pasa la vida “a moco tendido oyendo boleros”, de esta manera se establece una identificación entre el personaje y la narradora, quien nunca se ubica desde afuera para contar, pues destaca su pertenencia al pueblo cubano.

Por otra parte, retomaremos el tercer elemento propuesto por Suárez como constante en las novelas del boom femenino literario: la topicalización de la identidad femenina. Valdés hace una parodia de la representación estereotipada y sobrerrepresentada de la identidad femenina a través del personaje Cuca Martínez, quien demuestra algunos rasgos propios de la heroína melodramática y de las protagonistas de las novelas rosa.

Para esclarecer este punto, será conveniente referirse a la obra de Russotto (1993) titulada *Tópicos de retórica femenina*, donde la autora llama la atención sobre la presencia recurrente de la heroína melodramática dentro de la narrativa, señalando que se ha constituido como un “módulo persistente de narratividad hasta nuestros días” (p.

93). De este modo, en la narrativa latinoamericana son muchas las obras donde se incluyen ciertos elementos del melodrama, recreándolo sin atacarlo, y otras en que se hace una parodia del género. En relación a esto, es importante destacar que el boom femenino (fenómeno comercial- literario), exigió la presencia del melodrama dentro de las obras por considerarlo “esencialmente femenino”. Valdés parodia precisamente este tópico de la “esencialidad femenina”, llevando la actitud melodramática de la heroína hasta el extremo de lo cómico y lo caricaturesco.

Cuca se aleja significativamente del prototipo de la heroína melodramática pues se asume como un sujeto sexual antes que como madre. Esto se evidencia en que se practica dos abortos por instancia de su pareja, lo cual implica una subversión de uno de los tópicos de la esencialidad femenina, como lo es la maternidad.

Por otra parte, resulta irónica la asignación de los nombres de los personajes femeninos, quienes subvierten totalmente el prototipo virginal y, sin embargo, llevan los nombres de las vírgenes más veneradas en Cuba. Tal es el caso de Cuca, quien se llama Caridad Martínez, como la virgen de la Caridad del Cobre y María Regla, quien lleva el nombre de la madre de Jesucristo y el de la virgen patrona de Cuba. En esta obra se hace una parodia de la religiosidad de las mujeres piadosas y devotas, pues se saca a la luz la doble moral que dicha conducta puede encarnar.

Es necesario agregar que la relación madre- hija, es otro de los tópicos parodiados en esta obra pues, en primer lugar, Cuca no encarna el modelo de la madre virginal y pura, sino que se constituye como un sujeto sexual. Unido a esto, la relación entre ellas no es precisamente la que existe entre dos amigas entrañables, pues se mantienen distantes la una de la otra debido al carácter independiente de María Regla y a que el gobierno la separaba de su madre, al enviarla a las escuelas de campo.

Uno de los ejemplos de la falta de comunicación entre madre e hija se evidencia el día de los quince años de María Regla, cuando Cuca se entera de que su hija ya no es virgen y ha tenido su primer aborto, ante esto señala: “¿Por qué no había hablado conmigo, por qué me compartimentaba, me alejaba de su vida? Así ha sido siempre. Ella se va, se va. Es mi culpa, no he sabido retenerla” (ibid: 139). Como puede verse el complejo de culpabilidad y la autodesaprobación que manifestaba en su relación de pareja, se reproduce en la relación con su hija y refuerza su actitud de víctima y mártir. La vida de Cuca se ve marcada por la soledad y el fracaso en sus relaciones interpersonales, en su vejez vive con una cucaracha y un ratón llamado Juan Pérez, en honor a Uan, quienes si la comprenden y le brindan afecto.

Por otra parte, conviene recordar que la heroína melodramática presenta ciertos rasgos en la constitución de su personalidad entre los que destaca la persistencia de una psicología fundamentada, como señala Russotto, en tres sentimientos claves: sufrimiento, amor y fatalidad, los cuales “designan los núcleos temáticos de la hiperbólica vida anímica de la heroína” (ibid: 95). Si ya de por sí, la vida anímica de la protagonista melodramática es hiperbólica, veremos que Valdés exagera aún más este rasgo para crear el efecto paródico. Al respecto, es importante recordar la definición de parodia que ofrece Hutcheon (1981):

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad (...), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (...) en un texto parodiante (...) Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (p. 177).

En este sentido, cabe señalar que Valdés inserta los esquemas narrativos propios del melodrama y de la novela rosa precisamente para parodiarlos y hacer un cuestionamiento de esa forma de representación. El desdoblamiento paródico es fundamental, ya que gracias a él se marca la diferencia entre el texto parodiado y el

parodiante. En este caso, Valdés hace una parodia de los esquemas narrativos melodramáticos y algunos rasgos de la novela rosa presentes en gran parte de la narrativa femenina del boom para cuestionar el discurso falogocéntrico presente en dicha narrativa.

Al respecto, en un artículo titulado “La parodia como factor de evolución literaria en la novela hispanoamericana”, Sklodowska (1995) señala que la parodia no es una forma atemporal, pues en ella la historia está explícitamente inscrita. Razón por la cual es necesario que “el escrutinio de estrategias paródicas en los textos” se compagine “con el análisis de la parodia en función del contexto” (p. 107). De este modo, la autora sugiere que es importante tener en cuenta tanto la producción contextualizada de la obra, como su recepción textual. En este sentido es necesario recordar los señalamientos de Hutcheon en cuanto a la parodia, según los cuales no debe ignorarse la intención de los escritores o sus textos, los efectos que causan en los lectores, la competencia necesaria en la interpretación y aquellos elementos pertenecientes al contexto, que determinan la comprensión de la parodia (cf. Muñoz, 1999: 101). En el caso de Valdés, podría decirse que su intención es subvertir el discurso falogocéntrico presente en la literatura y otras construcciones culturales, liberando a la mujer de las restricciones que le han sido impuestas. Para ello, crea una construcción cultural diferente en la que se restituirá el derecho de la mujer al goce erótico y su conciencia de ese derecho. En cierto modo, Valdés está haciendo un cuestionamiento a la pertinencia de los discursos falogocéntricos dentro de la sociedad actual y propone la reestructuración de los mismos.

Por su parte, Muñoz (1999) señala en *Polifonía de la marginalidad* que las nuevas teorías sobre la sexualidad y los estudios culturales han establecido una diferenciación entre el sexo y lo genérico sexual, señalando a este último como categoría analítica. Este autor define lo genérico sexual como “la construcción social, cultural y psicológica impuesta sobre la diferencia sexual biológica (...) lo genérico sexual condiciona nuestro

comportamiento, define lo que somos y construye la subjetividad de acuerdo al contexto sociohistórico” (ibid: 16,17). Según esto, lo genérico sexual es determinante en la formación del esquema social, ya que le asigna al individuo un lugar dentro de la sociedad. Muñoz destaca que el poder hegemónico ha manejado intencionalmente la construcción de lo genérico sexual para consolidar su posición dominante:

Huelga decir que el poder hegemónico configura la sociedad según sus intereses y necesidades, razón por la cual la práctica de la construcción de lo genérico sexual está íntimamente ligada a los dictámenes de quienes ostentan el poder, lo cual los faculta para institucionalizar su propia ideología (idem: 17).

Este planteamiento se relaciona con el de Paulette Silva (1998), quien señala que las novelas sentimentales favorecieron la instauración de una ideología que impulsó el desplazamiento de las mujeres hacia el ámbito del hogar. De modo que el modelo de mujer hogareña, dulce y buena se convirtió en el referente que toda mujer debía imitar, lo cual favoreció a la clase media en su lucha por el poder. Esto evidencia que las novelas sentimentales presentaban historias con un carácter performativo, con alto significado político y pretensiones de cambiar la realidad (ibid: 27). No obstante, Muñoz señala que a pesar del control ejercido por el poder hegemónico, el sujeto social puede afectar la constitución de lo genérico sexual y crear así su propia construcción social, porque lo genérico sexual es un proceso fluctuante. Muñoz plantea la posición de la mujer dentro de esta dinámica cuando señala:

Desde los márgenes del sistema hegemónico, la mujer, que se encuentra simultánea y paradójicamente dentro y fuera del sistema de representación, inscribe su propia subjetividad basada en experiencias que a su vez desconstruyen, erosionan y desvirtúan el falogocentrismo y su constitución binaria, para implantar una polifonía que es el resultado, entre otros, de la construcción de lo genérico sexual (...) es el discurso que surge de entre los intersticios falocráticos preñado de nuevas significaciones sociales que revolucionan las prácticas políticas locales y que cambian la constitución y la representación de lo genérico sexual (ibid: 18).

Al analizar la obra de Valdés notamos que ofrece una nueva construcción de lo genérico sexual, pues presenta “nuevas significaciones sociales” que efectivamente

pretenden alterar o al menos desvirtuar la representación dominante. Para comprender esto, hay que tener en cuenta que Valdés retoma las constantes presentes en la literatura del boom comercial femenino que refuerzan el discurso falocéntrico, para subvertirlas a través de la parodia.

Las obras narrativas del boom femenino por lo general terminan reforzando la visión dicotómica de la realidad y el discurso hegemónico. En el caso concreto de *Te di la vida entera* notamos que el tinte melodramático de la revolución cubana contribuye a reforzar la visión maniqueísta entre buenos/malos, y aliados/enemigos. Desde la mirada analítica de Cuca, quien evalúa críticamente la situación política, social y económica de su país, desde la periferia, el único villano es Castro, quien finalmente es el culpable de todas las desgracias que enfrenta el pueblo cubano después de 1959. Cuca se enfrenta al poder, y lo cuestiona, aunque no se trate de un enfrentamiento abierto, sino secreto y circunscrito al ámbito del hogar, porque el régimen dictatorial ha suprimido la libertad de expresión. Un ejemplo de este tipo de enfrentamiento ocurre cuando Cuca escupe la foto de Fidel Castro que tiene sobre un altar y enseguida lo limpia por temor a ser descubierta. En este sentido hay un claro enfrentamiento al poder político. Precisamente, la parodia del discurso político, analizado en el apartado anterior, revela que en esta obra hay un cuestionamiento del “statu quo” y se refuerza la visión dicotómica de la realidad para resaltar el carácter tiránico de dicho poder.

Trasladando la división dicotómica de buenos y malos al plano de la relación sentimental de Cuca, veremos que el Uan es el villano, comparable con Castro en el abandono y abatimiento que causa. Al tratarse de una obra autorreferencial, la narradora alude directamente al acto de escritura y al rumbo que tomará la vida de los personajes según lo que escribirá; no obstante, la “conciencia revolucionaria”, que funciona como agente de censura, señala que le da pena la situación del Uan, a lo que la narradora responde: “Pues a mi no me da ninguna pena con él, que aquí la víctima se llama Cuca Martínez. Allá él con su condena (...) Mira ya vinieron a buscarlo” (ibid: 312). De este

modo vemos que desde la voz narrativa se condena a Uan como el villano que merece pagar sus faltas, lo cual evidencia que el maniqueísmo también está presente a la hora de señalar las diferencias psicológicas entre hombres y mujeres que, además, responden a esquemas prototípicos. En este sentido, es válido recordar el planteamiento de Silva, quien señala que en el siglo XVIII la diferencia sexual se establecía partiendo de la diferencia en la susceptibilidad de los nervios entre hombres y mujeres. Finalmente se concluye que la mujer es más sensible y está desprovista de la voluntad necesaria para ejercer el control sobre sus nervios. En este contexto, la novela se constituyó como vehículo que reforzó la imagen de la mujer débil, lo cual permitió confinarla al espacio doméstico (ibid: 23). De esto, lo que nos interesa resaltar es que en *Te di la vida entera* y concretamente en el personaje de Cuca, prevalece la idea de la fragilidad femenina a nivel psicológico. En varias ocasiones notamos las diferencias psicológicas entre el Uan y Cuca, las cuales se acentúan para crear el efecto humorístico. Así, mientras ella vive por él y para él, a pesar de la distancia física, él vive ocupándose de ganar dinero. Una de las cosas que lamenta Uan estando en Nueva York, después de treinta y seis años sin ver a Cuca, es no tener el dólar que le dejó encargado a ella, pues dicho billete contiene nueve hilos de oro con una clave necesaria para tener acceso a una cuenta bancaria de sus jefes mafiosos. Aunque asume que amó a Cuca, no se aferra a su recuerdo, ni se lamenta como lo hace ella. Ni siquiera entendía por qué ella se había conservado virgen hasta los veintitrés años, lo cual resulta tragi-cómico pues en realidad nunca se dio cuenta del “gran amor” que ella sentía.

De este modo notamos que el carácter del Uan es más desenfadado y alegre que el de Cuca, quien le atribuye dramatismo a cualquier acto de su vida. Uan no duda en continuar con su vida y decide casarse con otra mujer. Las letras de guaracha forman parte de su discurso y contribuyen a crearlo estéticamente como un personaje aventurero, alegre, realista y despreocupado: “ella me gustaba un mazo. Su camina’o de yo no tumbo caña, que la tumbe el viento, que la tumbe Lola con su movimiento me tiraba p’a la tonga, de terapia intensiva” (Valdés, 1996: 157). Esta actitud contrasta con

la de Cuca, quien aunque se acostó con Ivo, nunca se casó y siguió siendo “fiel”. Cuando ambos personajes se reencuentran, notamos nuevamente la diferencia en sus actitudes:

- Uan, ¿qué has hecho de nuestro amor?- preguntó Cuca Martínez, semejante a la bandera de Bonifacio Byrne, deshecha en menudos pedazos.

-¿Y tú, Cuquita, qué hiciste del dólar?

Por supuesto con las orejas apretuncadas debido al abrazo, y por culpa del empecinamiento que padecemos las mujeres de idealizar más allá de lo máximo a los hombres, ella entiende dolor en lugar de dólar (ibid: 237, 238).

A partir de este fragmento vemos que la primera diferencia entre los personajes está en el valor que le atribuyen a los sentimientos. Ella coloca su “amor” por encima de cualquier otra cosa, mientras él antepone sus intereses económicos. Este fragmento deconstruye las escenas idílicas y románticas propias de los melodramas y el género rosa, donde el amor vence todos los obstáculos y elimina las diferencias sociales. Estamos ante un amor que ha fracasado y que no ha superado los obstáculos externos, representados por lo económico, lo social y lo político, que terminan imponiéndose y determinando el fracaso de la relación. Así, al final de la obra, cuando ya iban a estar juntos, la policía los encarcela. Finalmente, Cuca es devuelta con una enfermedad mental a su sitio de nacimiento. De este modo vemos que Valdés subvierte otra de las constantes presentes en la narrativa del boom femenino: los finales felices y conciliadores, pues no se verifica la victoria del bien sobre el mal, ni la felicidad de los buenos. Cuca termina siendo una enferma mental que regresa a su pueblo natal, Santa Clara, para vivir inmersa en su delirio. Por su parte, el Uan es expulsado del país y encarcelado. Se parodia el matrimonio como solución final de los conflictos amorosos, pues en esta obra la pareja termina “esposada”, pero con cadenas de hierro y para dirigirse a la cárcel.

Este final no es conciliador con el poder, vemos que Cuca regresa al espacio doméstico donde permanecerá recluida el resto de sus días y María Regla será quien cuente su historia, teniendo conciencia ya de los estragos que ha causado la revolución

que tanto defendió. De este modo, el fin de la obra es la desesperanza total pero no a un nivel realmente trágico, porque no existe una victimización real de Cuca, sino más bien un discurso que se regodea en la parodia de la estereotipada imagen de la mujer como mártir y víctima de las más terribles jugarretas del destino, esquema propio de los melodramas.

Hasta este momento se ha analizado la forma como Valdés retoma algunas de las características más comunes entre las novelas del boom femenino para describirlas y, en ocasiones, ofrecer una nueva mirada en torno a las mismas, a través de la parodia. Nos referimos concretamente a la presentación de héroes épicos o trágicos, la mirada externa y paternalista hacia las mujeres representadas, la topicalización del tema de la identidad femenina, el reforzamiento de la visión dicotómica de la realidad y los finales felices. Además de esto, en *Te di la vida entera* aparece un gesto paródico de los rasgos temáticos y narrativos propios del melodrama y de la novela rosa. Para estudiar la parodia del melodrama es importante recordar el esquema del melodrama tradicional: “el triunfo de la inocencia oprimida, el castigo del crimen y la tiranía” (Jimenez y García, 1992: 74). Es necesario conocer que este esquema ha ido variando a lo largo de la historia y en la tercera década del siglo XIX se modifica considerablemente porque hay un cambio en la percepción de los vicios y actitudes reprobables y los malvados resultan triunfadores. De este modo, se introducen los siguientes cambios:

El matrimonio que en el melodrama reconstruía en la última escena a una familia para hacer frente a la desgracia, iba desapareciendo en beneficio de otros lazos menos estables y más pasionales. El adulterio (...) invadió poco a poco la anécdota y la pobló de bastardos, madres solteras, hijos perdidos y padres indignos (Jimenez y García, 1992: 84).

Se podría decir que este esquema pervive en *Te di la vida entera*, donde Cuca se convierte en una madre soltera después de dejar a un lado los principios reguladores de su vida antes de enamorarse. Cuca será la madre abnegada que trabaja incansablemente

por el bienestar de su hija, sin el apoyo del Uan, un “padre indigno” según el esquema melodramático antes presentado.

Por otra parte, retomando el tema de la psicología de Cuca, podría afirmarse que en ella persisten los sentimientos referidos por Russotto: el sufrimiento, el amor y la fatalidad. En el caso de la psicología de Cuca, estos sentimientos son hiperbolizados y convierten al personaje en una caricatura de las heroínas melodramáticas presentes no sólo en la narrativa más reciente, sino también en las novelas del género rosa y en las telenovelas.

El sufrimiento de la heroína es una constante a lo largo de su vida, ella sufre desde su niñez. En el caso de Cuca, sería pertinente referir brevemente su origen: es la quinta de cinco hijos resultantes de la unión entre un chino y una irlandesa que vivían en Cuba. Es interesante advertir que los cuatro hermanos de Cuca tenían problemas de salud “uno murió muy tiernecito, a otro le dio la poliomelitis a los quince años, el tercero es asmático y católico crónico, la cuarta está enferma de los nervios (...) Cuca Martínez, es la más sana de todos” (Valdés, 1996: 14). Como vemos se trata de una familia marcada por la desgracia de las enfermedades, lo cual es un factor de angustia para Cuca. Desde muy pequeña fue separada de su padre, quien no podía mantener a todos sus hijos, y se fue a vivir con su hermano asmático a la casa de su madrina de santo, donde aprendió a realizar labores domésticas: “la Niña Cuca aprendió a lavar, fregar, cocinar, planchar y todo tipo de labores propias de su sexo” (¡qué mal me cae usar esta formulita!)” (ibid: 15). Como puede verse, Cuca es introducida en el “espacio” que ha sido designado tradicionalmente por el discurso falocéntrico como el lugar de la mujer: el ámbito doméstico. La narradora advierte que le cae mal usar esa “formulita”, y con ello evidencia su rechazo hacia el discurso que pretende seguir recluyendo a la mujer al espacio doméstico. En relación con esto, conviene hacer referencia a *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, obra donde el espacio privado le brinda a los personajes femeninos la oportunidad de ser útiles y creativos. En esta obra, Tita halla la posibilidad

de expresarse dentro de la cocina y es un refugio que le permite huir de la normatividad imperante en su hogar (Suárez, 2001: 215). Esta novela refuerza la idea de que el lugar propio de la mujer es el ámbito doméstico y que en la cocina tiene la posibilidad de expresarse como no puede hacerlo en el espacio público.

Retomando nuevamente el tópico del sufrimiento en la heroína melodramática, es necesario señalar que la niñez de Cuca no sólo está marcada por el abandono de su madre, sino también por otras experiencias “traumáticas” a su edad. Nos referimos concretamente a la ocasión cuando estuvo a punto de ser violada por su primo y cuando presencié, por un momento, la relación sexual de su hermano con otro hombre. Si bien la niña Cuca encarna en cierto modo a la cenicienta, notamos que vive experiencias diferentes, pues los sufrimientos de la primera, se debían al maltrato de su madrastra y hermanastras. En este sentido y tal como señala Sklodowska (1995), hay una confrontación “defamiliarizadora con el pretexto” (ibid: 101,102). En otras palabras, la identificación inicial entre el cuento de la cenicienta y la historia de Cuca se rompe por esa “confrontación defamiliarizadora” que propone Sklodowska, debido a que en el texto parodiante se introducen elementos que nunca estuvieron presentes en el referente, lo cual obliga al receptor a rehacer una lectura crítica que identifique la diferencia entre ambos textos y la intención paródica del autor. Estudiando la diferencia entre ambos textos –el cuento de la cenicienta y la historia de Cuca- notamos que ésta forma parte de una familia donde prevalece la enfermedad y además conoce abruptamente y sin explicaciones lo que es el sexo. En cierto modo, se está parodiando la condición de víctima y mártir del personaje, utilizando el procedimiento de la adjunción que permite añadir al texto paródico determinados episodios que no existieron en el modelo parodiado (Piano, 1989: 71), que en este caso sería el cuento de cenicienta. A través de la adjunción de escenas sexuales, Valdés introduce en la obra el lado menos aceptado de la sexualidad, como los son las violaciones y las relaciones entre personas del mismo sexo. Desde el momento cuando Cuca presencia la relación sexual de su hermano con otro joven comienza a sufrir: “fue entonces que comenzó, y aprendió, a sufrir en

silencio, y no jugó nunca más. Después de aquel espectáculo (...) la Niña Cuca se traumatizó para toda la vida, y por eso siempre sintió fascinación y asco por el sexo” (Valdés, 1996: 18). Como puede verse, dentro de Cuca existen dos sentimientos encontrados que se han desencadenado gracias a los episodios sexuales que ha tenido que presenciar. La fascinación que ejerce el sexo en ella, en un primer momento, será determinante para que luego asuma su propia sexualidad y la responsabilidad de su placer erótico. Como puede verse, todo esto sería inadmisibles en un cuento de hadas, donde la heroína debe ser pura, inocente y fungir como el objeto de amor de un hombre que la pretende.

De este modo, detectamos cierto parecido con el cuento de la cenicienta, pero introduciendo algunas variantes que nos conducen a analizar el referente para identificar las diferencias que hacen posible el efecto paródico. En el caso de Cuca, después de caer en su cama exhausta por el trabajo en la casa, recibe la invitación de sus compañeras de cuarto, quienes la llevan a un cavaret llamado Montmartre el mismo día de su llegada a la casa. Como todavía era una adolescente de dieciséis años su cuerpo no estaba totalmente desarrollado y a pesar del maquillaje y la ropa, no aparentaba ser mayor de edad. Su apariencia causa comentarios burlones como el de Ivo, quien la llamó “putica tísica”. Ante semejante comentario, Cuca se defiende respondiendo en un tono grandilocuente que desencadena nuevas burlas:

-Señores y señoras (...) –pronunció la Niña con voz engolada (...) Damas y caballeros (...), quiero aclarar aquí, delante de todos, que yo no soy puta ni nada, es más, yo soy virgen (...) Sé leer y escribir, mi madrina me enseñó, y pienso, en cuanto tenga un chance, seguir estudiando (ibid: 26).

Ivo, la Puchunga y la Mechunga no hicieron más que reír ante las aclaraciones pronunciadas con tanta seriedad y solemnidad por la adolescente. Aquí se evidencia una de las características del melodrama según Russotto, que es la adopción de un tono quejumbroso y de gravedad solemne por parte de la heroína, pues “mientras más fútil e

inconclusa es la experiencia de la realidad de la heroína, más grandilocuente es su retórica” (ibid: 99). La incompreensión de estas personas y las burlas lastiman profundamente la frágil sensibilidad de una niña proveniente del campo que recién ha llegado a la ciudad y cuyo comportamiento le ha sido socialmente impuesto a través de su crianza.

Cuca se pone un vestido de una de sus compañeras y la maquillan para la ocasión; no obstante, su apariencia no resulta impactante por su hermosura, sino que causa risa porque su cuerpo aún no se ha desarrollado y el vestido le queda flojo. De este modo, se convierte en el blanco de las burlas de parte de sus dos “hadas madrinas”, haciendo referencia al hada madrina de cenicienta quien transformándola, la hace lucir bella. En este caso, las “hadas madrinas” fracasan en su intento de hacerla lucir bien. Unido a esto, sucede otro incidente desagradable: Cuca cae en un charco de agua descompuesta cuando sale del carro de Ivo y se le rompen los tacones. En lugar de entrar feliz y radiante al lugar donde bailará por primera vez, como cenicienta, entra visiblemente triste y consternada. Estando dentro del salón, la Puchunga vuelve a agredir a Cuca, quien no se contiene y sale corriendo. De pronto, cae en los brazos de un hombre, encuentro muy parecido al que ocurre entre los protagonistas de algunas telenovelas, y él la lleva a bailar a la pista. La inserción de la letra de una canción contribuye a subrayar el ambiente romántico y sentimental de este momento tan especial para Cuca, y se escucha la canción que “marcó la primera y única historia de amor de Cuquita Martínez (...) En este bar te vi por vez primera, y sin pensar te di la vida entera, en este bar brindamos con cerveza, en medio de tristeza y emoción” (ibid: 42). De este modo, notamos que Cuca se reapropia de las canciones, que en su mayoría son boleros, pues su vida se construye a partir de dichas canciones, más que a partir de realidades concretas. Con respecto a esto, la narradora- transcriptora señala:

Es una mujer pacífica (...), una santa que cada vez que escuchaba una canción se le trastornaba la vida. Vaya, su vida se la organizaban las canciones. Su destino dependía de la radio, de los cantantes, de la televisión, de los cabareses (ibid: 171).

A través del ejemplo anterior, notamos que la vida y el destino de Cuca están determinados por discursos externos que le dan las pautas de comportamiento que ella se dedica a imitar. Por otra parte, tal como señala Russotto una constante dentro de la vida de las heroínas melodramáticas es la sucesión interminable de sufrimientos y experiencias amargas, como lo que ocurre en la mayoría de las telenovelas latinoamericanas. Primero, el abandono de su madre; luego la enfermedad y muerte de uno de sus hermanos, unido a la enfermedad de los otros tres; posteriormente las crudas experiencias ante el sexo; luego su llegada a una ciudad extraña donde conoce a dos mujeres con las que compartirá su cuarto y volverá a experimentar la angustia de presenciar relaciones sexuales. A esto se suman las “desgracias” que vendrán después y que hacen de su vida un rosario de sufrimientos y desdichas; no obstante, a medida que Cuca envejece va tomando conciencia de lo que ha sido su vida y reconoce el sufrimiento como una constante: “No puedo seguir con esta letanía del sufrir, del amargo sufrir, del dulce sufrir. Si lo único que yo necesito para estar contenta es pan, amor y chachachá. Pero... No puedo ser feliz. Tan fácil que parece” (ibid: 141). Y ya más avanzada la novela, cuando un cáncer afecta el seno de Cuca, la narradora señala: “Que nadie se imagine ni por un segundo que a estas alturas de su ajetreada vida ella va a traumatizarse por un cáncer” (ibid: 179). Con lo cual se subraya que la vida de Cuca ha sido lo suficientemente trágica como para que se preocupe por una enfermedad.

Cuca tuvo que independizarse siendo aún una adolescente y al cumplir dieciséis años viajó rumbo a la Habana, donde comenzó a trabajar como sirvienta. Es un sujeto itinerante que persigue el bienestar económico y sentimental. La narradora subraya el carácter prototípico de Cuca, quien encarna a la heroína pobre y virtuosa:

Que quede absolutamente fuera de dudosas conjeturas, y por tanto es obvio explicar, pero Cuca Martínez era una de las tantas guajiritas que desembarcaba en La Habana sin un quilo, en plena adolescencia, inexperta, con un evidente futuro de criadita y sin chance de hacerse famosa, porque la Niña cantaba tan mal, que ni debajo de la ducha se atrevía, era patona como ella sola (...) Sólo sabía servir, ser sumisa y querer.

Porque la Niña Cuca quería a todo el mundo, y a ella nadie la quería, ¡estaba tan falta de cariño! Sobre todo del cariño de una madre (ibid: 20).

A través del fragmento anterior, notamos que hay una insistencia evidente en reforzar el esquema típico presentado en algunas novelas rosa, cuentos de hadas y otras formas más recientes del melodrama como son las telenovelas y las radionovelas, pues recordemos que en cada una de estas manifestaciones prevalece la misma imagen de la mujer buena, dulce y virtuosa dependiente de la aparición de un hombre para ser feliz. El origen pobre de Cuca, su condición de criada y las pocas probabilidades de superación constituyen clichés típicos del tipo de esquemas narrativos que Valdés parodia. Unido a esto, es importante tener presente que el aspecto físico de Cuca no concuerda totalmente con el de las heroínas comunes, quienes son perfectas y bellas de pies a cabeza. Cuca presenta un rasgo físico que transgrede la idea de equilibrio y mesura características del aspecto físico de las heroínas tradicionales y que da entrada al elemento humorístico. Dicha característica es el tamaño excesivo de sus pies, lo cual rompe el esquema que, como lectores, tenemos de las siempre hermosas y proporcionadas figuras de las heroínas.

De acuerdo con esto, Amorós (1974) señala que dentro de la novela rosa es común la presencia de personajes estereotípicos desde el punto de vista físico y psicológico. El hombre se caracteriza por ser osado, aventurero, atractivo y experimentado en relaciones amorosas. Ella, por el contrario, es un ejemplo de pureza y castidad, además sus arraigadas convicciones morales le hacen rechazar al galán. Por lo general, dentro de estas historias, el rechazo aumenta el interés del hombre por la mujer. No obstante, en el caso de *Te di la vida entera*, vemos que el personaje masculino simplemente no entiende la reacción de Cuca, quien se escapa de él luego de que se dan el primer beso y, simplemente, desaparece. Este modelo narrativo rompe con el esquema tradicional de que el amor nace a primera vista y de que el hombre halla en la resistencia de la mujer la cualidad que lo impulsa a cortejarla. En este caso, Cuca huye al sentir los efectos físicos que el apasionado beso le estaba causando:

Cuquita Martínez cerró los ojos y, cuando fue a abrir todo lo demás, se acordó de que ella tenía que llegar señorita al matrimonio. De un empujón se deshizo del Uan, gritó un NOOO histérico, de esos de filme de terror y misterio (...) Corrió descalza, sin que se le vieran las patas –lo cual era difícil dado el talentoso tamaño-, tanta era la velocidad (...) Era la viva estampa de una demente después de haber recibido tandas de electrochoques (...) Estaba perdidamente enamorada. A la media hora llegaron sus compañeras de cuarto, alucinadas, extrañadas por su raro comportamiento. Sin compasión la interrogaron. Ella movía la cabeza, en señal de negación, mesaba sus greñas, no podía hilvanar frase coherente. Salvo las aprendidas de memoria gracias a la radio, cuando las actrices actuaban situaciones similares (ibid: 55).

Tal como puede verse, el factor determinante de la huida precipitada de Cuca es la fuerza de las pautas de comportamiento impuestas a través de una educación basada en la pureza de la mujer como valor fundamental. Ante la perspectiva de perder la virginidad, Cuca huye en contra de su verdadero deseo: continuar al lado del hombre. En cierto modo, a través de la conducta de Cuca se está parodiando el efecto que puede causar la internalización del esquema de comportamiento que impone una conducta pasiva y virtuosa para las mujeres antes de casarse. Cuando la Puchunga y la Mechunga le preguntan a Cuca el por qué de su huida tan repentina, ella responde que huyó porque ese hombre nunca se casaría con ella. Ante esta explicación, resulta cómica la reacción de sus compañeras de cuarto: “las otras se miraron incrédulas, convencidas de que algún virus desconocido había destruido los laberintos mentales de la joven, ni siquiera tuvieron deseos de burlarse de ella” (ibid: 56). Esta actitud destaca aún más la diferencia existente entre las ideas que rigen las pautas de comportamiento de estas dos mujeres y las que rigen el comportamiento de Cuca. La Puchunga y la Mechunga se construyen como dos sujetos sexuales deseantes y deseables que, ante todo, quieren disfrutar de su sexualidad libremente. Por el contrario, Cuca demuestra el deseo de casarse como la finalidad de su vida, pero se siente inferior al hombre al creer que él jamás se casaría con ella. En el fondo, quizás Valdés esté proponiendo que Cuca encarna un ideal sin lugar en una sociedad como la actual y que, por tanto, no tiene posibilidades de funcionar como un modelo propuesto y representado por la literatura o cualquier otro medio que contribuya a reforzarlo. De este modo, se evidencia que, en la obra de Valdés, los

estereotipos pierden el carácter performativo que poseen dentro de las novelas rosa, los melodramas, las radionovelas, las fotonovelas y las telenovelas.

Es evidente que Cuca adopta un comportamiento idéntico al de las protagonistas de las novelas rosa, quienes “necesitan” el amor de un hombre y depositan la esperanza de ser feliz en la unión de pareja. Además, manifiesta, como las protagonistas de la novela de Corín Tellado, la atracción por los hombres viriles. No obstante, el Uan también tiene una característica que choca con la imagen física prototípica de los hombres en este tipo de historias:

Era un muchacho delgado, pero de complexión fuerte (...) Tenía el pelo lacio y engrasado con brillantina (...) Sus ojos eran tan claros como el cielo (...) y la sonrisa muy bonita, aunque los dientes de abajo estaban un poco encaramados unos encima de otros (ibid: 41).

Es importante destacar que la sonrisa del “galán” no es del todo perfecta y, más adelante, será su mal aliento lo que determine el corte abrupto de la atmósfera idílica creada entre él y Cuca. En general, las circunstancias narradas guardan cierta semejanza con las situaciones típicas en las novelas rosa y los cuentos de hadas, pero se introducen elementos de ruptura. El prototipo del “príncipe” es otra de las construcciones discursivas que Valdés transforma hasta convertirla en una copia subvertida del modelo. De manera que en este caso, se rompe el tipo de repetición textual icónica, porque el Uan no sólo tendrá características físicas que no concuerdan con el modelo físico del “príncipe”, sino que además su carácter y sus actitudes constituyen un exceso de realidad. Este exceso irrumpe produciendo un contraste importante entre los cuentos de hadas y todas las historias de carácter performativo, donde el príncipe es un caballero capaz de entregar su vida por el objeto de su amor y es incapaz de agraviarla en cualquier sentido. Uan subvierte este esquema, y esto se evidencia cuando al reencontrarse con Cuca en el Montmartre, no la reconoce:

-Yo te conozco de alguna parte... –afirmó dudoso. Y el universo romántico de Cuquita de derrumbó, ese universo clásico de príncipe enamorado halla por fin princesa enamorada, la besa, y contraen irrompible matrimonio. Es increíble, qué buen tacto y qué mejor memoria poseen los ellos, y cómo somos de susceptibles las ellas. Y es que, ya lo dije antes, una canción de Edith Piaf hace milagros, puede convertir a Boris Yeltsin en el príncipe azul. Cuquita se dijo que, tal vez, él estaba jugando a no reconocerse mutuamente, y entró en el juego (ibid: 85).

Como puede verse, hay una ruptura más que obvia y explícita con el esquema propio de los cuentos de hadas y se remarcan las diferencias entre la psicología femenina y masculina, lo cual intensifica el maniqueísmo presente en la obra.

Por otra parte, hay reiteradas comparaciones de la “vida real” con la situaciones que se viven en las telenovelas, incluso hay momentos en que Cuca asume el papel de ciertos personajes de telenovela, como en el siguiente ejemplo: “-Soy yo, Cuca. –La voz sale temblorosa y con un raro acento de mexicana vapuleada por su marido” (ibid: 231). Con lo cual se hace referencia indirecta al prototipo de la heroína de la telenovela mexicana, quien frecuentemente es maltratada por un marido machista. Además, en la obra se presentan situaciones que podrían ser consideradas como inverosímiles, y en eso se asemejan a las presentadas en muchas telenovelas latinoamericanas. Para ilustrar esto, nos referiremos al momento en que Cuca está en el cementerio después de haberse escabullido de una fiesta y se encuentra con el Uan, quien apenas acaba de llegar a la Habana:

De entre las sombras de matorrales y de lápidas emerge la silueta de un hombre. Es él. No cabe duda, el amor de su vida (...) Lo huele. Y en el mundo, sólo un hombre huele así, a muelita cariada mezclada con Guerlain y menta (ibid: 235).

Esta escena fácilmente podría ser leída como una parodia de los típicos reencuentros de telenovela, ya que sucede en el lugar más inesperado y de un modo imprevisto. Consideramos que, en cierto modo, se está exagerando el carácter “casual” de los encuentros de telenovela, dejando claro que dichos encuentros muchas veces son inverosímiles y forzados. Unido a esto, el carácter dramático y misterioso del momento es anulado con la alusión al olor del aliento de Uan, lo cual introduce el humor y la

distancia irónica con respecto a los referentes serios que, en este caso, son las telenovelas.

Retomando las constantes del género rosa presentes en la obra de Valdés nos encontramos con el tópico del primer beso, que en los textos parodiados constituyen una marca capaz de turbar profundamente a la protagonista, quien se muestra frágil ante el apasionamiento. Este elemento está presente en *Te di la vida entera*, porque Cuca se enamora del Uan después de haberlo besado y desde entonces lo espera durante ocho años. A Cuca le sucede que la reiterada lectura de revistas de corazón, novelas rosa, y su afición a las radionovelas y boleros la construyen discursivamente como personaje, pues a través de dichos “objetos culturales” ella internaliza (naturaliza) el poder falogocéntrico donde la mujer ocupa una posición marginada que le impide cuestionar los paradigmas ya internalizados. No obstante, en Cuca ese cuestionamiento se irá dando paulatinamente. Esto lo demuestra el hecho de que termina dejando a un lado los valores y se acuesta con Uan, obviamente después de haber pasado por un proceso de agotadora espera pasiva que, además, es ridiculizado reiteradamente por Valdés:

¿Cómo iba a volver a verlo si no hacía nada a favor de ello? Se empeñó en que debía ser él, el caballero, quien tenía que buscarla, caerle detrás, rendirle (...) La desaparición del Uan había acentuado el deseo de la Niña Cuca. Lo que había sido amor a primera vista, se convirtió muy pronto en obsesión pasional, en vehemencia, en devoción acallada (...) Dedicó todo su tiempo a trabajar como una mula, y a esperar a aquel hombre. El macho de su vida. Al cual ni siquiera le había entregado la dirección, ni la más mínima pista para hallarla (ibid: 57,58).

La narradora señala que el sueño de Cuca duró ocho años y que fue un sentimiento que nació a primera vista -otro de los tópicos parodiados por Valdés-, y se fortaleció con la distancia. Las pautas de comportamiento generadas y difundidas por el discurso falogocéntrico que Cuca ya ha internalizado, le había impedido actuar antes.

Por lo general, el amor de las heroínas melodramáticas es puro y casto, no se basa en el deseo sexual, pero Cuca subvierte este esquema pues no hacía más que recordar

aquel beso y su amor a primera vista se convirtió, como señala la narradora, en “obsesión pasional”, que termina cediendo al cumplirse los ocho años de espera fiel, cuando Cuca decide ir a reencontrarse con el Uan. Cuando vuelve a verlo, ella lo aborda y, de este modo, se reifica la asimetría entre los géneros sexuales, pues ella asume el poder: controla completamente la situación. Esta reacción debe ser comparada con los referentes que parodia, pues refleja una reestructuración del esquema social.

A través del desplazamiento, uno de los procedimientos de la parodia, Valdés presenta cambios importantes en el comportamiento de Cuca Martínez quien, como hemos señalado, decide actuar, buscar al hombre y entregarse a él, actitud no admitida por las representaciones del modelo de comportamiento femenino impuesto por los discursos falocéntricos. Russotto (1993) advierte la importancia de los desplazamientos pues según ella, “el más ligero desplazamiento en la articulación de las acciones o en los paradigmas de representación del personaje constituye un movimiento de amplias consecuencias ideológicas significativas” (p. 96). Dichas consecuencias se relacionan con el replanteamiento de lo genérico sexual efectuado por Valdés, que se evidencia en el cambio de actitud de Cuca, quien deja de actuar exactamente como lo hacen las “heroínas” y termina asumiéndose como sujeto sexual que necesita tener relaciones sexuales aunque sea con hombres que no ama:

no vaya nadie a creer, que fui tan sonsa y que no me acosté con él una y otra vez, porque un cuerpo es un cuerpo (...) Lo hice solamente como quien cumple una función fisiológica. Pero gocé de lo lindo, para qué engañar a nadie (Valdés, 1996: 118).

Este fragmento es una inversión de la conducta de las típicas heroínas, quienes aman con ternura y son incapaces de traicionar al amor de sus vidas. Valdés recontextualiza paródicamente la actitud pasiva de las protagonistas de las novelas rosa con el fin de enjuiciar la codificación social que impuso esa norma de conducta. En este sentido, según nuestra lectura, Valdés critica el efecto causado por los modelos de conducta femenina presente en los melodramas, en las novelas rosa y en los cuentos de

hadas, pues las mujeres “tienden a interpretarlos literalmente como modelos ideales del comportamiento femenino” (Muñoz, 1999: 102).

Cuca Martínez comienza siendo una niña inocente que cree en el amor eterno y en la existencia del príncipe azul, pero la realidad política, social, económica y sentimental: el abandono del Uan, terminan haciendo que se acostumbre a las desgracias y actúe de un modo diferente al modelo de comportamiento de las protagonistas de las novelas rosa.

Con el transcurrir de los años, Cuca se va adaptando a su drama cotidiano y hasta asume la realidad con humor, rasgo que según Russotto (1993) no está permitido a los personajes melodramáticos porque entorpece su unidimensionalidad psicológica (p. 100). Un ejemplo del humor en la psicología de Cuca podría ser su conducta al reencontrarse con el Uan, pues después de treinta y seis años sin verlo, le dice:

-Estáte quieto, estoy más arrugá que la página de política del Granma cuando uno va al servicio y la amolda para limpiarse con ella. Ni te ocupes, te lo digo yo (...) El Uan se pregunta cómo pudo haber envejecido en tan pocas horas Naomi Campbell (...) –Soy Cuquita Martínez, degenerado (Valdés, 1996: 236, 237).

Con este ejemplo vemos cómo frecuentemente se rompe la atmósfera idílica para incorporar comentarios que causan risa y que cortan abruptamente la atmósfera dramática del melodrama. Otro ejemplo de esto es cuando en ese mismo lugar Uan le propone irse al “nidito” de ambos, y ella piensa: “¿Nidito, ha dicho nidito? Yo ya no estoy para ese tipo de relajos, he pasado la menopausia, y además, me vaciaron cuando me operaron de fibroma (...) ¿Nido? Sí, el apartamento es más un nido de pollos que de amor”(ibid: 252, 253). Con lo cual vemos que se desacraliza una vez más el amor eterno de los protagonistas.

Por otra parte, en las novelas del género rosa es común, como señala Amorós, la creación de una atmósfera sentimental que se logra gracias al uso de los diminutivos y los puntos suspensivos como rasgo estilístico que excita la imaginación del lector y sugiere la existencia de una realidad inefable (Amorós, 1974: 185). En el caso de *Te di la vida entera*, la inserción de la letra de boleros contribuye a afianzar la atmósfera sentimental requerida y contribuye a la hiperbolización de la vida sentimental de Cuca, quien al escuchar una canción siente una identificación directa. Estando en el auto de Ivo, Cuca escucha por primera vez un tema interpretado por Bola de Nieve. La canción se titula “Be careful, it’s my Heart”, y conmueve profundamente a Cuca, a pesar de que no entiende el inglés, con lo cual se está parodiando quizás la relación de ambos idiomas en la isla. Lo importante es señalar que se inserta la música como un elemento melodramático que pone en evidencia la falta o ausencia de acción y que irónicamente revela que Cuca, al igual que las heroínas melodramáticas, establece empatía con discursos que no entiende, dejando de lado la “razón” y apelando únicamente a la “sensación”. En este caso particularmente delata la ausencia de acción y el carácter introvertido de Cuca, quien siente aflorar sus sentimientos a través de su identificación con la melodía:

Cuquita seguía repitiendo la melodía de la canción en retahíla, en lo más profundo de su corazón. Ese mismo corazón que ella, aún siendo una niña, deseaba que alguien cuidara como a un biscuit, como a un bibelot. Necesitaba con urgencia de un bondadoso afortunado –de fortuna, de dote económica- que la mimara con esmero (...) Cuquita pensó que tal vez un hombre de pelo en pecho, un amante a lo highlander, eterno, podría darle el cariño que nunca había gozado en su agitada infancia (ibid: 29).

En un artículo titulado “Ironía, Sátira, Parodia”, Linda Hutcheon (1981) plantea que la parodia se define como modalidad del canon de la intertextualidad. Este planteamiento cobra importancia al analizar la obra de Valdés, porque es innegable la presencia de la intertextualidad como procedimiento que contribuye a crear el efecto paródico y, con ello, a la desaparición de las jerarquías. De esta manera, recurriendo a

los lenguajes de la modernidad: cine, radio, televisión, música, publicidad, etc, se crea ese juego ambiguo de degradación y homenaje, tan característico de la parodia.

En *Te di la vida entera*, se insertan diversos lenguajes, pero uno de los más importantes para nuestro estudio es el de la música. Con relación a esto, existen estudios como el de Aparicio Frances (1993), quien señala que el discurso de la música popular caribeña reviste gran importancia como elemento intertextual en muchos textos narrativos. Este autor se refiere concretamente a escritores puertorriqueños como Rosario Ferré, Ana Lidia Vega y Edgardo Rodríguez Juliá, quienes emplean los discursos de la música popular como metáfora de una sociedad dividida y en conflicto. De este modo, es claro que la presencia de la intertextualidad dentro de una obra literaria responde a determinadas intenciones. Con respecto a esto, Hoffer (1978) (citado en Frances, 1993), señala que la intertextualidad es un procedimiento que:

pone en duda el lugar privilegiado de la literatura al integrar implícita o explícitamente toda clase de textos dentro de un sistema literario que se define a sí mismo en moción constante y, por lo tanto, potencialmente capaz de reinventar un significado infinitamente (p. 77).

En otras palabras, la intertextualidad amplía el campo semántico del texto e introduce la inestabilidad en el sistema de la obra, alterando el esquema de lo que se ha designado como literatura dentro de la academia. Frances señala que dentro de muchas obras literarias latinoamericanas y del área caribeña es común el uso de la intertextualidad como vía que permite introducir elementos pertenecientes a la cultura popular dentro de la literatura:

La presencia de los códigos de la cultura popular como elementos de una nueva lectura de la realidad latinoamericana –la música y la radio en Cabrera Infante, el cine y la fotonovela en Manuel Puig, los boleros y el rock en Ángeles Mastretta y en José Agustín- revela una poética diferente a la que proponen los textos literaturizantes de Borges, Fuentes, Lezama Lima y hasta de un Cortázar, obras cuyos intertextos “eruditos” conducen a un mayor hermetismo y a una resistencia a la significación en el proceso de lectura (p. 77).

En cierto modo, se podría pensar que los escritores plantean una redefinición del espacio textual literario, a través de la desacralización del mismo, llevada a cabo por la incorporación de elementos tradicionalmente situados en otros ámbitos. Nos referimos concretamente a los elementos de la cultura popular que, a su vez, guardan relación con la cultura de masa. En cierto modo, la presencia de los códigos de la cultura popular dentro del texto literario, busca desmitificar el concepto de literatura avalado por la academia y proponer una suerte de democratización del texto literario.

Es importante señalar que la inserción de las letras de boleros y canciones no son los únicos elementos que dan lugar a la parodia, pues la inserción de otros lenguajes como el del cine, la televisión, la publicidad, la música, etc, contribuyen a lograr la desmitificación y la banalización de cualquier situación narrada. Cuando los personajes viven momentos supuestamente “trascendentales” se insertan elementos que rompen la seriedad y desacralizan la solemnidad planteada originalmente. Un ejemplo de esto puede verse cuando Cuca se entera de que su hija ya no es virgen y compara su reacción con la observada en una película: “Ansiaba vehementemente que llegara señorita al matrimonio, ya que yo no había podido, ya que había desaprovechado la oportunidad. Me encerré en el baño a llorar como Joan Crawford en El suplicio de una madre” (ibid: 136). En este ejemplo vemos cómo la inserción de una referencia cinematográfica contribuye a reforzar el carácter dramático de la situación, a la vez que lo desacraliza a través del efecto cómico que dicha inserción causa.

Por su parte, González (1998) en su obra *La música popular del Caribe Hispano* señala que a pesar de que el melodrama latinoamericano conserva ciertos rasgos del melodrama europeo, se replantea de otro modo en el suelo latinoamericano. Según este autor, en Latinoamérica más que reproducir las estructuras dramáticas del género europeo, se representa la forma constitutiva de la “identidad” del continente. El autor explica esto, señalando que existen diversas obras cuya referencialidad privilegia el

universo popular, pues lo cotidiano se convierte en la expresión del imaginario colectivo. Para este autor, el melodrama latinoamericano se define como:

Una manera en que lo popular se reconoce, ese reconocimiento es la afirmación de su dimensión moral, su manera más libre de ser en su relación con una cultura de masa que no es otra cosa que ese “universo desacralizado”. Las formas que reviste el melodrama alude entonces a operaciones que intentan sacralizar lo banalizado (p. 34).

De acuerdo con esta definición, *Te di la vida entera* es un ejemplo de melodrama latinoamericano, pues en esta obra se exhibe la sacralización de lo popular. Al introducir géneros pertenecientes a la cultura popular, como los boleros, guarachas y cualquier manifestación de la música popular, así como el lenguaje de cine, radio, televisión y publicidad, resulta obvio que se pretende desmitificar el espacio sagrado de lo literario, donde tradicionalmente se ha despreciado este tipo de manifestaciones culturales.

Por otra parte, es necesario recordar lo que señalamos en el primer capítulo de este trabajo, en cuanto a la dimensión paródica de la obra de Valdés. De acuerdo a nuestra lectura, dicha dimensión se evidencia en el momento mismo de selección del género discursivo. Esto se hace más obvio si se tiene en cuenta la presencia de un subgénero como el bolero, que permite subrayar el carácter desgarrador y trágico de una historia de amor marcada por la separación y el desengaño. La música se inscribe desde el paratexto, según la terminología de Genette, es decir; ya está presente en el título de la obra, el cual es una frase extraída del bolero titulado “Camarera de amor”. De esta manera, el texto literario se autodenomina como bolero aunque el texto se encarga de subvertir dicha codificación, pues tal como señalan algunos críticos, la frase “Te di la vida entera”, tiene un carácter irónico, pues ya sea que se atribuya al Uan o a la Revolución, hay un notorio intercambio de géneros, pues la sumisión masculina que refleja el bolero no se cumple en la obra, sino que, por el contrario, se subraya la sumisión femenina (De Maeseneer, 2002: 48).

En su obra *Fenomenología del bolero*, Zapata (1990) define el bolero como “un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa del que se enamora en este continente” (p. 25). Según esto, el bolero ofrece un amplio repertorio de símbolos que permitirán a los enamorados, comprender su amor y expresarlo. Existe, en todo caso, una identificación del enamorado con las representaciones simbólicas que el bolero pone a su alcance y esto se logra porque el discurso es, a un mismo tiempo, tan general que abarca la experiencia de muchos hombres y tan particular que alude a las experiencias íntimas de cada uno de ellos (Zapata, 1990: 24).

Es interesante tener en cuenta esta definición de bolero al momento de analizar su inserción dentro de la obra, ya que entendemos mejor la identificación de los sentimientos de Cuca, con los sentimientos expresados en las letras de las canciones. Incluso podría señalarse que la historia de amor de esta obra comparte algunos elementos de los códigos discursivos del bolero y de la telenovela, como al final lo revela la protagonista. La inserción de la letra de boleros refuerza el carácter trágico de la historia de amor y el sufrimiento de la mujer (no del hombre, como suele suceder en las historias que narran los boleros), para burlar dicho discurso a nivel de género, haciendo aparecer su lado más cómico y ridículo. A pesar de esto, debe tenerse en cuenta que el fenómeno paródico es ambiguo y que junto a la desacralización y burla, pueden estar también el homenaje y la admiración.

A propósito de la inserción del bolero en la literatura, es conveniente referirse a un artículo de Mildred Romero (1996) titulado “Centro y márgenes en la literatura finisecular: Boleros en la Habana de Roberto Ampuero”, en el cual se hace un análisis de las formas de apropiación de bolero en la obra de Ampuero. Según la autora, la apropiación se registra en tres niveles diferentes. El primer nivel se refiere al uso de las citas musicales, necesarias para crear un marco referencial que permite al lector ubicarse en el contexto de la obra. Este nivel es completamente verificable en *Te di la vida*

entera, donde la inserción de la letra de boleros al iniciarse cada capítulo y en el interior de muchos de ellos, contribuye a la creación del escenario sentimental propicio para el desarrollo de la relación amorosa.

Romero señala como segunda estrategia que los boleros “se proponen como un discurso paralelo que enuncia significados relativos al capítulo que introducen” (ibid: 36). En este sentido, conviene señalar que los epígrafes juegan un papel importante pues, en su mayoría, son letras de boleros. En cada capítulo existe una relación entre el epígrafe y lo que dicho capítulo narra, por lo que puede hablarse de la existencia de correlatos. Un ejemplo concreto está en el capítulo ocho de la obra, el cual se titula “Miénteme” y va acompañado de un epígrafe que es el fragmento de la letra de un bolero: “...miénteme una eternidad que me hace tu maldad feliz. Y qué más dá, la vida es una mentira, miénteme más/ que me hace tu maldad feliz” (p. 239). Dentro de ese capítulo se verá el deseo de Cuca por creer nuevamente en el Uan aunque, para ello, él tuviese que mentirle. Pero Uan no le miente y confiesa que volvió a la Habana para recuperar el dólar de sus jefes.

Por otra parte, Romero señala que la tercera estrategia de apropiación se da a través de los personajes, quienes enuncian discursos que “corresponden al código del amor en el bolero, ese amor frustrado, doloroso y extraordinario que debe ser vivido como un bolero porque es la concepción que los personajes manejan de este tipo de relaciones” (p. 37). Esto puede evidenciarse claramente en *Te di la vida entera*, donde Cuca asume discursos que revelan el carácter doloroso de un amor frustrado que ha sobrevivido a pesar de los obstáculos y la distancia: “La melancolía nos invade, porque sabemos que ambos hemos mentido sin compasión, calamitosamente, para poder seguir sobreviviendo en nuestros respectivos mundos, plenos, ellos también, de absurdas, descomunales, desgarradoras mentiras” (Valdés, 1996: 266). Como puede verse, Cuca articula discursos en los que se evidencia la existencia de un amor trágico que ha llenado sus vidas de dolor y nostalgia.

### 3.3. El “Comediante en Jefe”: Parodia del discurso político

Fíjense en el último chiste: ¿Cómo se dice período especial en francés? Quescaces, ¿Y en portugués? La resingasao nacional. ¿Y en chino? Te toca un tin. ¿Y en japonés? T'o quita'o. ¿Y en árabe? Barba embaraja la jama. Y XXL, de comandante en jefe, se convirtió en comediante en jefe (Zoé Valdés, Te di la vida entera).

Tal y como hemos señalado a lo largo de esta investigación, la parodia ha sido vista como un contracanto o la reescritura de un texto, con una intención burlesca, que introduce ciertas variantes para diferenciarse de su referente. Debido a las dificultades que encarna la delimitación de la parodia como término, autores como Genette (1989) han decidido rebautizarlo. Para este autor, la parodia es una “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” (p. 37). Como puede verse, está presente la idea de una imitación del modelo referente; pero introduciendo algunos rasgos diferenciales. De este modo, es fundamental la comunicación que se da entre el texto parodiado y el parodiante. En este sentido, conviene recordar el planteamiento de Bouché, quien señala la importancia de que exista un referente textual:

la esencia paródica, se revela siempre y pro la escritura (...) no podrá haber parodia sino a partir del momento en que una realidad, social u otra, literaria o no, se encuentre traducida por medio de un cierto número de textos, que tienen por función registrarla, codificarla, formalizarla, con lo que este proceso implica de esquematización, y también, por lo mismo de mitificación (citado en Piano, 1989: 50).

En el caso que nos ocupa: la parodia del discurso político de Fidel Castro, es necesario señalar que estamos ante un referente que no es una mera realidad extratextual, pues ya ha sido traducida por un número importante de escrituras. Muchos libros de Historia de Cuba han contribuido al registro de dicha realidad y a la

mitificación del ascenso y liderazgo de Castro como presidente. Sus discursos han sido transcritos y en la mayoría de ellos encontramos el mismo esquema de ideas. Basta leer uno de los discursos más recientes del mandatario, para detectar ciertos tópicos que son recurrentes. Entre ellos resalta el pueblo, que ha sido construido discursivamente una y otra vez por Castro. Según él, se trata de un pueblo heroico, cuyos integrantes han entregado su vida por la noble causa revolucionaria:

No hablo aquí a título personal. Lo hago en nombre de los heroicos esfuerzos de nuestro pueblo y de los miles de combatientes que dieron sus vidas a lo largo de medio siglo. Lo hago, además, con orgullo por la grandiosa obra que fueron capaces de llevar a cabo, los obstáculos que vencieron y los imposibles que hicieron posibles (Castro, 2003).

El fragmento anterior fue extraído del discurso emitido por el mandatario el veintiséis de julio del presente año, en Santiago de Cuba, en el acto por el aniversario 50 del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes. Dicho fragmento revela que el pueblo es, según Castro, el héroe principal de la revolución, gracias a su combativa y abnegada conducta. En la obra *Te di la vida entera*, este tópico es parodiado. Según nuestra lectura, Cuca Martínez y su hija son los personajes que Valdés propone como representaciones simbólicas del pueblo cubano. Siendo aún adolescente, Cuca se enamora a primera vista de Juan Pérez, en el momento en que necesitaba más amor y cuidados. Ella no deja de amarlo durante ocho años, al final de los cuales se reencuentra con él. Esta referencia es pertinente porque hemos establecido, desde nuestra lectura, que existe un paralelismo importante entre la relación del Uan con Cuca y la relación del régimen, representado por la figura de Castro, con el pueblo. El amor a primera vista que sintió Cuca al conocer al Uan -como ella lo llama-, podría compararse con el encantamiento que causó en un primer momento, la aparición de Fidel como héroe que vendría a libertar a la Patria, en el momento en que más lo necesitaba.

Uno de los elementos que podría reforzar esta idea es la relación que la obra mantiene con el paratexto; es decir, con los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, prólogos, notas (Genette, 1989: 11). En el caso de *Te di la vida entera*, notamos que su título tiene carácter polisémico, pues podría estar aludiendo no sólo al amor eterno de Cuca por el Uan, sino también a la confianza, esfuerzos y sacrificios que hicieron muchos cubanos por apoyar incondicionalmente al régimen, representados simbólicamente dentro del texto por María Regla. En este sentido, consideramos conveniente referir a Rita De Maeseneer (2002), quien señala: “El título (...) no puede ser más emblemático. La crítica ya ha observado que según se atribuya a Cuca o a María Regla, la frase de bolero se dirige respectivamente a Uan o a la Revolución” (p. 48). El título es, como se ve, el primer dato ambiguo que nos da la obra y contribuye a generar el carácter polisémico del texto en su totalidad.

A partir del capítulo IV se introduce el tema político dentro de la obra y se hace referencia al primer aniversario de la llegada de Castro al poder. En dicho capítulo, Cuca denuncia la ineptitud del régimen Castrista y reproduce el último chiste sobre política:

Se cumplía el primer aniversario de la entrada de Talla Extra Larga en la Habana. Todo era efervescencia, júbilo, fiesta, desazón, alegría, jodedera. ¡Cómo cambió después esa realidad, para sacrificio, matazones, carencias, resignaciones! Fíjense en el último chiste: ¿Cómo se dice período especial en francés? Quescases. ¿Y en portugués? La resingasao nacional. ¿Y en chino? Te toca un tin. ¿Y en japonés? T'o quita'o. ¿Y en árabe? Barba embaraja la jama. Y XXL, de comandante en jefe, se convirtió en comediante en jefe (Valdés, 1996: 102).

Este fragmento revela el inicio de un proceso de desacralización del poder y del discurso político de Castro, que se convierte en objeto de parodia. Es posible ver que Valdés juega con las palabras al traducir la frase “período especial”, referido a uno de los períodos más difíciles de Cuba, por el bloqueo comercial que impusieron los norteamericanos. Las traducciones no son reales, sino creadas mediante la manipulación y transformación de las palabras, con fines evidentemente lúdicos. A partir de este capítulo, la política adquiere connotaciones cómicas y será objeto de burla.

Es significativo el hecho de que quien gobierne el país sea un “comediante”, porque esto fortalece la consolidación de un discurso paródico que irá a tono con la “realidad” política presentada en el texto. Fidel Castro, conocido como el comandante en jefe, es presentado en esta obra como el “comediante en jefe”. Valdés hace un cambio intencional en la estructura de una palabra, como lo es “comandante”, para transformarla en otra que, con el mismo número de sílabas, y una paronimia más que obvia, expresa lo contrario a seriedad y respeto. Como puede verse, la autora juega con el intercambio de las letras dentro de las palabras, como si éstas fuesen objetos huecos o legos que pueden armarse de distintas maneras. En este sentido vale recordar el planteamiento de Barthes (1991), quien señala que ya la palabra, por su carácter hueco, puede reflejar la angustia existencial y el vacío del hombre. En *Te di la vida entera*, las palabras varían de significado de acuerdo a las combinaciones y cambios que introduzca la autora en su articulación, pues ella juega intencionalmente con ellas como si se tratase de objetos huecos que pueden ser combinados y transformados con el fin de ampliar el campo semántico y abrir paso a la polisemia.

Es importante recordar a Carmen Bustillo (1988) cuando señala que dos de los planos más significativos de la obra barroca con respecto al funcionamiento del discurso son la ambigüedad y la polisemia. Estos rasgos son la consecuencia del cambio de la relación entre las palabras y las cosas, pues tal como señala Foucault (1999):

la escritura y las cosas ya no se asemejan (...) Sin embargo, el lenguaje no se ha convertido en algo del todo impotente. Detenta (...) nuevos poderes que le son propios (...) Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura” (p. 55).

Ese jugueteo con los signos al que hace referencia Foucault es el mismo que observamos en la obra de Valdés, donde hay una manipulación permanente de las palabras con fines lúdicos. En este sentido, por ejemplo, todas las palabras que Valdés

emplea para nombrar a Castro, tienen el mismo valor de transgresión y burla: comediante, talla super extra, XXL, o cualquier otro nombre que se le de a Castro alude al carácter farsesco del personaje, quien no tiene profundidad psicológica, ni convicción. Es un personaje silencioso, al cual conocemos a través de lo que otros personajes dicen de él:

A Talla Super Extra le andan diciendo la cebolla: por su culpa las mujeres cubanas lloran en las cocinas. Se darán cuenta de que unas veces Talla es extra, y otras es Super Extra Larga; depende del volumen, del peso, de las medidas, con que él asuma las responsabilidades del momento (Valdés, 1996: 97).

El fragmento anterior revela lo que señalábamos anteriormente: los signos se llenan de significados diferentes. En este caso, Cuca señala que los nombres del mandatario varían de acuerdo a su desempeño en el poder. En el ejemplo citado funciona una gran ironía, porque “Talla extra” o “Super extra” son nombres que remiten al grado de responsabilidad que tiene Castro en la miseria que vive el pueblo. Como puede verse, en esta obra se juega con las múltiples connotaciones que puede adquirir una palabra, teniendo en cuenta, además, que las diferentes lecturas posibles dan un carácter lúdico a un tema tan “serio” como lo es el político.

Castro nunca es mencionado con su verdadero nombre a lo largo de toda la obra, pero las constantes alusiones, indudablemente, hacen referencia al mandatario. Comediante es uno de los tantos nombres que se le atribuye y que favorece su transformación en personaje caricaturesco, sin ningún tipo de profundidad psicológica. Sería pues, desde el punto de vista melodramático, el “villano” de la obra.

A través de sus discursos, Castro ha erigido ciertas ideas que permanecen vigentes y constituyen las banderas del proceso político que dirige. Así podríamos comenzar haciendo referencia al lema de su revolución: “Patria o muerte”, el cual ha sido y, por lo visto, seguirá siendo una de las ideas recurrentes dentro de su discurso, pues se ha

constituido como una de las características definidoras de un pueblo defensor de la revolución hasta el límite de entregar su vida por ella.

Cuca hace referencia al concepto de Patria señalando indirectamente que aunque éste funciona como uno de los pilares del discurso revolucionario, nadie sabe en realidad cuál es su significado. Valdés parodia esta situación a través del uso de la figura retórica de la hipérbole, que termina deformando por exceso y creando la caricatura. Así, se narra cómo ciertos ministros extremistas bautizan a sus hijos con nombres relacionados con la política, en apoyo a la revolución:

uno de tantos ministros extremistas de la época decidió ponerle a su hija: Inrainit. Es decir, INIT, por lo de los trabajadores de la gastronomía, e INRA, por el Instituto Nacional de Reforma Agraria. No, si cuando yo lo digo, lo de los nombres en este país, no tiene nombre, valga la redundancia. ¿A quién se le ocurre ponerle a una niña Granma, o Usnavy, o como le pusieron a mi vecinita, Patria? Menos mal que esta última fue y se lo cambió, aunque salió de Guatemala para entrar en Guatepeor, pues escogió llamarse Yocandra, que tampoco nadie entiende mucho qué es lo que quiere decir (Valdés, 1996: 103).

Esto es un ejemplo de la parodia del comportamiento de políticos, donde se exagera el grado de fanatismo y fidelidad al régimen. A un mismo tiempo, se revela la ignorancia de personas encargadas de otorgar determinada importancia a ciertas palabras, sin tener en cuenta su estricto significado. A través de esta situación de la ficción, Valdés cuestiona la falta de una verdadera ideología política.

Valdés hace una parodia de las representaciones épicas-epopéyicas, según las cuales Castro y su pueblo han vencido a los enemigos, sacrificándose y derribando todo tipo de obstáculos. En la actualidad, Castro sigue concluyendo algunos de sus discursos con las exclamaciones: “¡Patria o muerte!, ¡Venceremos!” (Discurso del día 2 de diciembre del 2001), con lo cual se evidencia que en la historia política de Cuba sigue estando presente la idea del enfrentamiento contra los enemigos en una batalla eterna.

Este esquema tiene cierto parecido con la estructura de los melodramas, donde se enfrentan buenos y malos, para que al final triunfen siempre la “verdad” y la “justicia”.

El desarrollo de los acontecimientos y la interpretación que les ha dado el oficialismo político, permitiría establecer un vínculo con el esquema del melodrama, donde existe una oposición central entre buenos y malos, quienes se enfrentan en una batalla donde el bien siempre triunfa, a pesar de los obstáculos. Para demostrar la validez de este planteamiento, juzgamos conveniente referirnos una vez más al discurso emitido por Castro el 1º de mayo del 2003:

Nuestro pueblo heroico ha luchado 44 años desde una pequeña isla del Caribe a pocas millas de la más poderosa potencia imperial que ha conocido la humanidad. Con ello ha escrito una página sin precedentes en la historia. Nunca el mundo vio tan desigual lucha (...) Un día como hoy, fecha gloriosa de los trabajadores (...) declaro, en nombre de millón de cubanos aquí reunidos, que no cederemos ante presión alguna, y estamos dispuestos a defender la Patria y la Revolución, con las ideas y con las armas, hasta la última gota de sangre. ¿Cuál es la culpa de Cuba? ¿Qué hombre honesto tiene razón para atacarla? (...) En medio de un riguroso bloqueo y guerra económica que han durado casi medio siglo, Cuba fue capaz de erradicar en un año el analfabetismo (...) las perspectivas de vida se han elevado en 15 años. Enfermedades infecciosas y transmisibles (...) han sido eliminadas (...) En los últimos años, la Revolución se esmera especialmente en el esfuerzo por desaparecer las huellas que la pobreza y la falta de acceso a los conocimientos dejaron en los descendientes de los que fueron esclavizados durante siglos, y que crearon diferencias objetivas que tienden a reproducirse. Pronto no quedaría ni sombra de las consecuencias de aquella terrible injusticia.

Se ha citado el fragmento que ilustra las semejanzas de la historia de la Revolución, con el esquema básico del melodrama, donde domina la visión maniqueísta de la realidad y la creencia en héroes buenos, capaces de derrotar el mal y los sujetos monstruosos, representados en este caso, por los yanquis. Se mantiene la idea de que el pueblo defenderá la revolución hasta la última gota de sangre, porque está del lado de la justicia y la verdad, y eso le permite seguir. No es casualidad que la Revolución francesa haya incorporado a su oratoria algunos elementos del melodrama como “la tendencia a las polarizaciones pero también a la imagen de la virtud en peligro” (Silva, 1998: 24). Pues el melodrama ha ofrecido, desde sus inicios, elementos que pueden servir a una

cierta representación de la realidad. Por ello, quizás, la oratoria de Castro es una repetición permanente de las ideas enunciadas en su proyecto político inicial, ya que eso permite su mitificación y su consolidación como verdades irrefutables. En *Te di la vida entera* (1996) se hace una crítica a la influencia que causan los discursos de Castro en los cubanos: “Incluso la Fotocopiadora, tan pesimista, hablaba con un tono trascendental, con máximas. ¡Qué ganas de decidir tenían todos! ¡Qué complejo de poder!” (p. 185). Como puede verse, se critica la fuerza de un discurso que, a través de sus ideas recurrentes puede transformar a un colectivo, haciendo que éste adopte su tono discursivo y sus ideas como si fuesen parte de sí mismos: “A la larga, la aspiración máxima de cada cubano es ser como XXL. He ahí el origen de nuestras desgracias, la obsesión de ser como lo soñó Martí” (idem:185).

Por otra parte, también son parodiados los proyectos relacionados con la ganadería y la agricultura, con el fin de resaltar el carácter absurdo de los mismos, para lo cual se exageran las situaciones. Cuca narra su experiencia como trabajadora en los campos y señala que Castro ordenó, en determinado momento, arrancar árboles forestales y frutales, para sustituirlos por café. Mencionando todos los proyectos que se llevaron a cabo, resalta el carácter caprichoso del mandatario:

¡Hasta en la fresa trabajé! Porque también le dio la fiebre de la fresa. Debíamos sembrar fresa en zonas microclimáticas. Nos convertiríamos en los primeros productores de fresa del trópico (...) Después vino lo de la inseminación artificial de las vacas, íbamos a producir el oro rojo: la carne (...) Con tanto inexperto experimento exterminaron el ganado, y a nuestro querido Comedante en Jefe se le ocurrió cosechar arroz en agua salada. Ahí fue donde los vietnamitas dejaron de confiar en nosotros y nos cogieron terror, nos veían como esquizofrénicos desahuciados. En otra ocasión, anunciaron que habíamos descubierto el remedio contra el cáncer: el tanino, bastaba que se hiciera un batido de cáscara de plátano y ¡fuera catarro! No sé por qué se olvidaron tan rápido de la explotación internacional de la patente. Luego trasladaron nuestra atención a un superproyecto agrícola, el plátano microjet (...) Daríamos, en esta oportunidad, unos plátanos del tamaño de un ser humano, los cuales crecían en menos de quince días (...) En fin, que así fue, y ésa es mi vida. Toda una vida (...) Vida que he dado entera. Porque había que defender el sueño revolucionario (...) Y nosotros, ahí, machitos a todo, o hembras a todo (...) marchando en las filas de los entusiastas, la generación de los felices. Jodiéndonos por tal de defender la ilusión de los otros (Valdés, 1996: 105-108).

En este fragmento se evidencia la parodia de una realidad reescrita con ciertas variantes para resaltar su carácter absurdo. Como puede verse, se imita de algún modo el tipo de proyectos que suele idear Castro, precisamente para ridiculizarlos y desacralizarlos a través de la deformación que permite la hipérbole. La propuesta de cosechar fresas en un país microclimático, idea de Castro, dentro de la ficción, es una muestra exagerada del tipo de proyectos irrealizables que insiste en llevar a cabo, aún en contra de la realidad. De este modo, vemos que se presentan situaciones que son “normales” para la mayoría de los cubanos, pero que dejan ver el grado de absurdidad y comicidad que rodea al caprichoso personaje.

El proyecto de los “plátanos microjet” lleva al límite la exageración, pues pone en evidencia el carácter ilusorio de esos proyectos que prometen resultados inverosímiles. Finalmente, en este fragmento se retoma el tópico de la heroicidad para parodiarlo, aquí la heroína no lucha en un campo de batalla y su muerte no es con una espada o pistola, es una heroína del campo que trabaja bajo el sol y entrega su vida en una muerte simbólica: el sacrificio de su tranquilidad y libertad. De este modo, el título de la obra adquiere otro significado, pues si se considera el hecho de que Castro constantemente se refiere en sus discursos a un pueblo que ha entregado su vida a la causa revolucionaria y que erige la heroicidad del pueblo junto al excelente capital humano como los factores que han determinado el éxito y la perdurabilidad del régimen, entendemos la parodia que hace Cuca cuando retoma ese tópico del discurso oficialista para remarcar el carácter epopéyico cedido por Castro, pero con una intención burlesca y crítica, señalando que son unos “héroes” cuyas acciones se llevan a cabo sin verdadera libertad, sino por imposición externa.

Castro suele hacer referencia en algunos discursos a la resistencia del pueblo, en el discurso pronunciado el primero de mayo del 2003, con motivo del día internacional de los trabajadores, señala:

El país resistió y avanzó considerablemente en el campo social. Hoy ha recuperado gran parte de sus requerimientos nutritivos y avanza aceleradamente en otros campos. Aun en esas condiciones, la obra realizada y la conciencia creada durante años obraron el milagro. ¿Por qué resistimos? Porque la Revolución contó siempre, cuenta y contará cada vez más con el apoyo del pueblo (Aplausos), un pueblo inteligente, cada vez más unido, más culto y más combativo.

En la obra se retoma el tópico de la “resistencia” del pueblo, precisamente para desestabilizar el discurso donde normalmente aparece inserto dicho tópico. Esto se hace a través de la narración, desde la mirada de un integrante de ese “pueblo heroico”, quien hace referencia al carácter repetitivo y vacío de los discursos:

Talla Extra se dispone, y predispone al público, a hacer un discurso. Nadie es ajeno a su fama de orador y orate (...) Primero, cita todas las cifras económicas desde el primer año del triunfo hasta ese instante, el glorioso período especial, y hace énfasis en los sacrificios, en estos momentos de crisis y de reformas económicas, cuando el ex campo socialista y bla, bla, bla, a hablar mierda de los rusos de nuevo. Y que este pueblo glorioso resistirá, que incluso cuando no quede nadie, seguirá resistiendo, y que con los huesos de nuestros muertos haremos... Y se queda en blanco. Con los huesos de nuestros muertos haremos... Mira a todos lados buscando apoyo (...) La multitud lo observa, pendiente de una cutícula, horrorizados ante la trágica perspectiva y el destino incierto de nuestros fémures, tibias, peronés, los coxis (...) preocupados por nuestro futuro óseo. Por fin, claquea el dedo gordo con el del medio, señal de que halló la solución: Con los huesos de nuestros muertos haremos una marimba gigante para entonar las notas de nuestro glorioso himno nacional (...) Menos mal que seremos un instrumento musical, porque bien pudo habernos convertido en huesos internacionalistas, y donarnos a un museo de biología (...), tal vez vendernos como marugas a un zoológico europeo para entretener a leones recién nacidos, o convertirnos en aretes y exportarnos a cualquier feria mundial de innovadores. Enfatiza que habrá que reanudar el trabajo ideológico, reforzar la conciencia revolucionaria, fortalecer el espíritu de lucha, para acabar con la corrupción, y el privilegio, para destruir las fauces sangrientas del enemigo imperialista yanqui, y que deberíamos estar muy orgullosos de vivir en período especial porque este acto heroico nos hace más revolucionarios, más libres, más fuertes... Los ricos no entienden ni carajo y continúan brindando con Don Pérignon (Valdés, 1996: 201,202 y 203).

A través de este extenso fragmento, notamos la crítica al vacío de los discursos políticos, contruidos por medio de la repetición de un modelo invariable y ajeno a la realidad. Se retoma el tema de la resistencia pero para parodiarlo, de este modo Cuca señala que según Fidel, seguirán resistiendo aunque ya no quede nadie, con lo cual se revela el carácter absurdo y extremo de las ideas planteadas. Es necesario señalar que, en

el plano de la realidad “real”, Castro no sólo exalta la resistencia del pueblo, sino su carácter “combativo”, idea que, según Cuca, es implantada en la educación de los niños:

Pregunté en la escuela por su comportamiento, y me informaron que: La compañerita María Regla se comportaba absolutamente normal: era combativa, obediente e inteligente. Las dos últimas observaciones no me sorprendieron tanto como la primera, de la cual ya me había dado muestra fehaciente: combativa también podía querer decir, sentir deseos de matar a su mamá (Valdés, 1996: 110).

El fragmento anterior revela que en los discursos fundacionales del gobierno cubano, resaltan dos construcciones subjetivas opuestas. La primera es el sujeto leal a la nación y al proceso revolucionario y la segunda, es el delincuente; es decir, el sujeto que viola las normas de comportamiento impuestas desde el poder y se rebela en su contra. En el ejemplo presentado en líneas anteriores, Cuca se plantea una revisión de los términos usados con normalidad por los educadores cubanos y a través de una reinterpretación crítica del adjetivo “combativa”, referida al comportamiento de su hija, decide abandonar algunas ocupaciones y vigilar de cerca la formación de María Regla. Desde la mirada de Cuca, el adjetivo “combativa” significa también ser un asesino, pero en la escuela dicha cualidad es normal y responde a los modelos de comportamiento impuestos por el régimen. De esta manera, según el régimen político, delincuente es aquel sujeto que cuestiona al gobierno y sea incapaz de defenderlo con su vida. En este sentido, desde la mirada hegemónica, Cuca sería la delincuente, ya que cuestiona constantemente al régimen aún cuando dicho cuestionamiento esté circunscrito al ámbito de lo privado y no sea públicamente expresado. Podría decirse que Cuca es un personaje de carácter delincencial que cuestiona el tópico de la “combatividad” y escoge el espacio de la disidencia que -no por casualidad-, es el mismo en que se sitúa Zoé Valdés de manera voluntaria en el plano de la realidad extratextual. Al respecto es importante recordar que en los textos paródicos es insuficiente un análisis textualista, pues es necesario establecer relaciones con la realidad extratextual. Debido a esto, es necesario tener en cuenta que la obra es escrita por una mujer cubana, exiliada política, que cuestiona abiertamente el régimen de Castro.

Por otra parte, y continuando con el análisis, es importante señalar que la desmitificación del discurso político oficial comprende la deconstrucción de los pilares sobre los cuales se sustenta: el sistema sanitario y el triunfo del sistema educativo. Podría decirse que hay una deconstrucción del discurso en todos los niveles: social, económico y cultural. En el caso del sistema sanitario, concretamente, también se hace una parodia del tipo de inventos y avances a nivel de salud que Castro presenta como éxitos derivados de la revolución. Por ejemplo, en *Te di la vida entera* se hace una referencia al supuesto descubrimiento de un remedio que erradica el cáncer, el cual consiste en hacer batido con una cáscara de plátano.

En relación con lo anterior, sería conveniente apuntar que en el discurso pronunciado en el acto por el día internacional de los trabajadores el primero de mayo del 2003, Castro señala: “Las investigaciones científicas, al servicio de nuestro pueblo y de la humanidad, se multiplicaron centenares de veces. Producto de este esfuerzo, importantes medicamentos salvan vidas en Cuba y otros países”. Estas ideas están presentes en gran parte de los discursos de Castro y son deconstruidos en la obra que analizamos. Con respecto al tema de los hospitales se hacen críticas directas, cargadas de ironía:

Cuca Martínez sabe que eso sí tiene la Revolución: hospitales para chantajear al pueblo; no habrá aspirinas, ni aerosoles para los asmáticos (...) pero lo que son hospitales sobran. Hasta en cierta ocasión donaron uno a Vietnam. Cuentan que ellos, los compañeros vietnamitas, con los instrumentos de esterilizar procesaban la levadura. Construyeron una cervecera, vaya. Pero eso no es culpa de nadie, a no ser del imperialismo yanqui (Valdés, 1996: 179).

La crítica, según puede verse, está dirigida al sistema sanitario que, aunque cuenta con abundantes instalaciones, no ofrece servicios adecuados debido a la inexistencia de los recursos mínimos para su funcionamiento. Este cuestionamiento se intensifica cuando refiere la donación de un hospital a Vietnam, porque revela que los recursos económicos se desvían hacia el cumplimiento de otros fines. En esta obra, como puede

verse a partir de estos ejemplos, se parte de situaciones de la vida cotidiana cubana que luego son transformadas mediante la exageración y constituyen una parodia de la realidad. Otro ejemplo de esto, podría aparecer cuando Cuca va de emergencia a un hospital por un dolor en el estómago, causado por el hambre, y lo único que pueden administrarle son “electro- choques” (Valdés, 1996: 204). Por otra parte, en el fragmento de la obra de Valdés, citado en líneas anteriores, se parodia otra de las ideas recurrentes en el discurso castrista: los culpables de cualquier hecho negativo son los yanquis, quienes son designados como el objeto persecutor en una psicosis paranoide.

En cuanto a otro de los elementos reiterados por Castro en cada uno de sus discursos, como es el referido a los avances del sistema educativo, se hace una parodia de los efectos que puede tener dicha educación en los niños. Históricamente, se puede comprobar que Castro otorgó especial importancia a la propaganda y difusión de sus ideas, más aún, a su asimilación por parte de cada ciudadano, como elemento que favorecería el triunfo de la revolución. En una carta a Melba Hernández (1955), Castro (citado en Harnecker, 1986) señala: “La impresión y distribución de la propaganda debe estar organizada de modo que no falle nunca (...) los manifiestos convierten <a> cada ciudadano entusiasta en un militante que repite los argumentos e ideas expuestos” (p. 67). De este modo vemos que, desde antes de llegar al poder, Castro tenía como fin adoctrinar a la población con sus ideas y argumentos, de manera que pudieran repetirlos y, de este modo, militar a través de la defensa de esa ideología. Esta labor, profundizada luego en su gobierno, es parodiada por Valdés quien presenta a través de la conducta de María Regla los extremos a los que puede llevar dicha educación. Valga el siguiente ejemplo: “pregunté a qué jugaba, y me respondió que preparaba un cóctel molotov para matarme. Contaba siete años y no me decía mamá; yo era tú o Cuca (...) Y me di cuenta de cuán ciega había estado, cuán alejada de mi hija” (Valdés, 1996: 110). Evidentemente estamos ante una situación que, en un primer momento, nos parece cómica. Pero luego notamos que, más allá de su comicidad, es trágica y revela el entrenamiento de los niños para la guerra y el espionaje. Así, la intolerancia y el fanatismo político son inculcados

en los niños desde la educación primaria. Cuando Cuca le pregunta a su hija por qué quiere matarla, ella responde: “-Porque no tengo papá. Es un enemigo. Y los enemigos de la nueva sociedad no pueden tener hijos revolucionarios como yo: el hombre nuevo” (ibid: 111), estas palabras dan risa al ser articuladas por una niña, que debería estar pensando en juguetes y no en asuntos políticos. Ciertamente, se hace una crítica al sistema educativo porque inserta las ideas en las personas como si se tratase de robots programables que carecen de libertad para juzgar si comprenden lo que están diciendo y, luego, si es cierto o no. En este sentido es interesante recordar los planteamientos de Golopentia- Eretescu, quien señala que la parodia no es simplemente una traducción, sino que es, además, una forma de crítica.

Por otra parte, las instituciones políticas no escapan a la parodia. Un ejemplo de esto es la referencia a los CDR, Comités de Defensa de la Revolución, los cuales fueron creados, según Castro como medida ante los ataques terroristas:

En un acto masivo frente al viejo Palacio, surge la idea de los Comités de Defensa como una inspiración repentina ante el estruendo de cuatro bombas (...) Era la época en que existían 300 organizaciones contrarrevolucionarias, creadas por quienes ustedes saben (...) A mí me parece que lo notable de la historia de nuestra Revolución es haber resistido todos esos intentos de destruirla, y, en ese sentido, aquel día en que se fundaron los Comités de Defensa de la Revolución fue un día verdaderamente histórico.

Este fragmento fue extraído del discurso pronunciado en Tribuna Antiimperialista por el 40 aniversario de la creación de los CDR, en el Palacio de las Convenciones, el 28 de septiembre del 2000. En Te di la vida entera se parodia el tipo de actividades llevadas a cabo en estas instituciones. Cuca cuenta que se crearon los Comités de Defensa de la Revolución y que en las reuniones y juicios populares efectuados por éstos, sus amigas lesbianas- heterosexuales, Puchu y Mechu, eran el blanco de las humillaciones y burlas. Una de las reuniones se convirtió en una discusión general, donde todos los participantes revelan sus intimidades y secretos sexuales. El secretario general acusa y humilla a las

amigas de Cuca, pero ellas se defienden, revelando que dicho funcionario posee un tatuaje muy original en su órgano sexual:

La reunión se extendió, tomó días, y una en-verga-dura tremenda. Fue nombrada una comisión de expertos en tatuajes, paleografía, erecciones y pajas, para revisar el sexo del secretario general (...) Comprobado el hecho, dicho por la Puchunga, al infeliz le quitaron el carné del partido, y mis amigas fueron nombradas con los cargos de vigilancia y de salud pública (Valdés, 1996: 115).

Este fragmento es una completa parodia del tipo de instituciones que operan al servicio de la Revolución, pues éstas son presentadas como lugares donde no se presta importancia a los asuntos reales y urgentes de la sociedad, sino solamente a los chismes y a cosas fútiles.

Por otra parte, según el discurso de Castro, los cubanos deben tener dignidad, señalando que la pobreza no es mala, siempre que se conserve la dignidad. En este sentido, la dignidad se construye como uno de los valores más importantes del pueblo cubano y es, además, parte de un perfil más que entretenido que Castro propone como valores del héroe.

En un discurso emitido el veintinueve de enero del presente año, Castro señala que José Martí fue la fuente de las grandes enseñanzas: “De él recibimos igualmente su inspirador patriotismo y un concepto tan alto del honor y de la dignidad humana como nadie en el mundo podía habernos enseñado”. Cuca retoma el tópico de la dignidad, pero desde una postura crítica e irónica:

El tiempo pasó velozmente, muchos edificios se derrumbaban, otros sufrían cambios considerables en la arquitectura, pues los habitantes, al aumentarles la familia, debían construir barbacoas (...) Y, sin embargo, la gente continuaba siendo alegre. Por tradición. No había qué comer, para variar, pero teníamos dignidad y, sobre todo, futuro. Aunque muchos (los que teníamos hijos en edad de crecimiento) sabíamos perfectamente que la dignidad no se come, y que el futuro, como aliño y como porvenir, tiene sus límites (Valdés, 1996: 119).

Aunque Cuca presenta algunas de las características del héroe que Castro propone como modelo a seguir, como son: tener un origen popular y ser pobre; no obstante, a lo largo del texto, Cuca aclara que no ha escogido vivir así y cuestiona el hecho de que la pobreza conduzca a la dignificación del ser humano. Finalmente, podría decirse que tanto el “héroe”, como los demás pilares de la ideología y del discurso oficial son deconstruidos para dar paso a una realidad que niega y contradice las “verdades” absolutas enunciadas en el discurso revolucionario.

## CONCLUSIONES

Al finalizar la presente investigación, pudimos concluir que entre los rasgos atribuidos a la parodia destaca su carácter imitativo, de hecho, gran parte de los teóricos que se han ocupado de estudiar el concepto coinciden en subrayar dicho rasgo. Golopentia- Eretescu, por ejemplo, plantea que a través de la imitación, el texto paródico efectúa un análisis del parodiado y es, al mismo tiempo, una forma de crítica. En este sentido, vale recordar que, tal como señala Bouché, la parodia sólo es posible gracias a la comunicación que se establece entre el texto parodiado y el parodiante. Además, es necesario tener en cuenta que para que una realidad de cualquier índole, ya sea social o literaria, sea parodiada, debe estar registrada en textos que las codifiquen. En el caso de Valdés, hemos concluido que su propósito fue parodiar algunos de los rasgos característicos de la novela rosa y el melodrama presentes en las obras narrativas del boom femenino y en otros objetos culturales como los cuentos de hadas, las telenovelas y radionovelas, de modo que no se refiere exclusivamente a determinadas obras, sino que hace una parodia en la que los referentes se diluyen, incluyendo toda forma de representación textual o no textual que presente los rasgos temáticos y narrativos del melodrama y la novela rosa en su constitución. Por otra parte, en lo que respecta a la parodia del discurso político, el referente parodiado son precisamente los discursos de Fidel Castro.

En el primer capítulo de esta investigación, además de ofrecer un marco teórico sobre la parodia, se ofrece una aproximación teórica a los conceptos de melodrama y novela rosa a través de la cual podemos ver que ambos subgéneros se asemejan en que tienen un carácter performativo y una intencionalidad política que se esconde tras historias aparentemente inofensivas. Tras la elaboración del primer capítulo, pudimos concluir que este tipo de representaciones nacieron en momentos en que se emprendían

procesos de alfabetización en la sociedad. Así, la cultura de la sensibilidad nace en Inglaterra en el siglo XVIII y la novela fue el vehículo para su divulgación. El melodrama, por su parte, se asocia a la cultura francesa y se consolida en la época de la Revolución. De este modo, es posible ver que tanto la cultura de la sensibilidad, como el melodrama, nacen en momentos en que las sociedades experimentaban un crecimiento de la cultura de consumo y la alfabetización. Conociendo el origen de ambos subgéneros puede afirmarse que las historias que presentan pretendían modificar la realidad a beneficio de los poderosos. Precisamente por esto, es que muchas escritoras, incluyendo a Valdés, han manifestado el deseo de replantear esos modelos de representación que han ubicado a la mujer en una situación de inferioridad con respecto al hombre.

Para realizar el análisis de la obra tuvimos en cuenta que al tratarse de un texto paródico, es necesaria la participación activa de un lector que tenga presente los referentes parodiados por medio de una lectura atenta. Precisamente por ello, nos apoyamos en los postulados de la teoría de la recepción, según los cuales el lector es un actor central ya que posibilita la existencia del texto literario a través de su lectura. Hans Robert Jauss, teórico de la escuela de Constanza, propone que en el proceso de lectura de un texto se debe tener en cuenta el contexto histórico en que se produjo la obra, así como el contexto en que dicha obra es leída. Este planteamiento cobra fuerza al tratarse de un texto paródico pues, como señala Hutcheon, se debe tener en cuenta el contexto de producción, el de recepción y las diferentes lecturas que otros receptores han hecho de la obra. Partiendo de este punto, fue que juzgamos conveniente revisar algunos trabajos críticos sobre la obra de Valdés; no obstante, descubrimos que existen muy pocas aproximaciones a dicha obra y que en algunas de ellas los autores coinciden en señalar que el interés comercial de la autora estaba por encima del interés literario, basándose en el éxito comercial que representó la venta de la novela. Por este motivo decidimos hacer una valoración estética de la obra, a través de la cual se demostrara que en la misma hay una intencionalidad que va más allá de lo meramente comercial.

Considerando que la inclusión de los subgéneros literarios es uno de los factores por los cuales *Te di la vida entera* ha sido vista como una obra con logros “parciales” en lo literario, hemos juzgado necesario demostrar que dicha inclusión responde a la intención de parodiar esos subgéneros. En este sentido, es importante señalar que gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, presenta rasgos del melodrama, entre ellos, personajes femeninos cercanos al prototipo de la “heroína melodramática”. En el caso del boom femenino (fenómeno comercial- literario) es importante tener en cuenta que exigió la presencia del melodrama dentro de las obras por considerarlo “esencialmente femenino”. A través del análisis de *Te di la vida entera*, puede verse que Cuca es la caricatura de las heroínas melodramáticas y de los personajes femeninos generalmente representados en la narrativa femenina más reciente y en otras construcciones pertenecientes a la cultura de masas como: las telenovelas, las radionovelas, el cine y las revistas de corazón. La psicología de la “heroína” será uno de los tópicos parodiados, pues Cuca tendrá que vivir innumerables situaciones que exacerban y caricaturizan su carácter de víctima. De este modo, podemos percibir que se parodia la representación física y psicológica del personaje y se subvierte el esquema de comportamiento promulgado por los discursos falocéntricos, lo cual quiere decir que Cuca se revela como sujeto sexual deseante, y con ello se hace un replanteamiento de lo genérico sexual en la sociedad.

Otro de nuestros propósitos ha sido demostrar que la inserción de los procedimientos propios de los subgéneros literarios, como es el caso de la “repetición”, responde a la intención que tiene la autora de parodiar dichos procedimientos.

De este modo es posible percibir que en *Te di la vida entera* se repiten esquemas narrativos y temáticos propios de la forma melodramática y del género rosa, para deconstruirlos y parodiarlos. Uno de los soportes teóricos que nos permitió llegar a esta conclusión fue la propuesta de Omar Calabrese, quien propone que gran parte de los objetos culturales producidos en la actualidad se caracterizan por presentar una estética

que se basa en la repetición de modelos anteriores. Además, plantea que existen dos tipos de gusto: clásico y barroco y señala que es posible que se de un enfrentamiento cuando una obra cuya estética es barroca, sea evaluada por críticos cuyo gusto es eminentemente clásico. A través de nuestra lectura, hemos llegado a la conclusión de que *Te di la vida entera* es un texto con una estética neobarroca, lo cual se puede verificar a través de los siguientes rasgos: las repeticiones de otros géneros y modelos, el uso de la hipérbole, el exceso, el abigarramiento, el policentrismo y la fragmentariedad, por lo tanto, no puede ser evaluada siguiendo los criterios del clasicismo.

Por otra parte, es necesario señalar que la incorporación de los discursos pertenecientes al ámbito de la cultura de masa, como lo son la música y los lenguajes de la televisión, cine, radio y publicidad, contribuyen a crear la inestabilidad del texto literario y a introducir la turbulencia en el concepto tradicional de literatura, convirtiendo al texto en un espacio donde domina el caos, otra de las características de los objetos culturales neobarrocos.

Además de esto, Valdés subvierte algunas de las constantes temáticas y estructurales más importantes de las novelas del boom femenino como son: la presentación de héroes épicos o trágicos, la mirada externa y paternalista hacia las mujeres representadas, la topicalización del tema de la identidad femenina, el reforzamiento de la visión dicotómica de la realidad y los finales felices, que son conciliadores con el poder. Lo importante es que a través de nuestro análisis, concluimos que Valdés parodia dichas constantes a través de la deformación que permite el uso de mecanismos como la hipérbole, la antifrase y los desplazamientos, para criticar el reforzamiento de los discursos falocéntricos en las obras narrativas del boom femenino.

Es posible afirmar que el análisis de *Te di la vida entera* nos ha permitido corroborar el planteamiento inicial, pues hemos demostrado que estamos ante un

discurso paródico que ataca no sólo al melodrama y la novela rosa, sino también el discurso político de Fidel Castro. En este caso, el referente a parodiar serán las alocuciones del mandatario y su régimen. La parodia se logra a través de la deconstrucción de los pilares fundamentales de la ideología castrista, para dar paso a un discurso que niega y contradice las “verdades” postuladas en los discursos enunciados por el mandatario que, además, ya forman parte del imaginario cubano y latinoamericano.

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Básica

Valdés, Z. (1996). Te di la vida entera. Barcelona (España): Editorial Planeta.

### b) Consulta

#### b.1.- Fuentes Bibliográficas

Allende, I. (1982). La casa de los espíritus. Chile: Editorial Sudamericana.

Amorós, A. (1974). Subliteratura. Madrid: Editorial Ariel.

Añez, A. (1986). Los espíritus de una casa. Tesis de maestría no publicada. Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas.

Barthes, R. (1991). El grado cero de la escritura. México: Siglo Veintiuno Editores.

Bravo, V. (1993). Ironía de la literatura. Maracaibo: Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia.

Bustillo, Carmen. (1988). Barroco y América Latina. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana / Equinoccio.

Calabrese, O. (1994). La era neobarroca. Madrid: Ediciones Cátedra.

Cróquer Pedrón, E. (2000). El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Deleuze, G y Guattari, F. (1983). Kafka por una literatura menor (2ª. ed.). México: Biblioteca Era.

Eagleton, T. (1988). Una introducción a la teoría literaria. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Esquivel, L. (1989). Como agua para chocolate. Caracas: Narrativa Mondadori.

Foucault, M. (1999). Las palabras y las cosas. México: Siglo veintiuno editores.

Genette, G. (1989). Palimpsestos. Madrid: Taurus.

González, P. (1998). La música popular del Caribe hispano en su literatura. Caracas: Fundación Celarg.

Harnecker, M. (1986). Fidel Castro: del Moncada a la Victoria. Caracas: Ediciones Centauro.

Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En De la ironía a lo grotesco, 1992 (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Iztapalapa.

Ibsch, E. (1993). La recepción literaria. En M. Angenot, J. Bessiére, D. Fokkema y E. Kushner (Dir.), Teoría Literaria (pp. 287-313). México: Siglo Veintiuno Editores.

Jimenez, S y García, W. (1992). El melo. Historia de una receta. Tesis de pregrado no publicada, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Muñoz, W. (1999). Polifonía de la marginalidad. Chile: Editorial Cuarto Propio.

Piano, B. (1989). El paisaje anterior. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Russotto, M. (1993). Tópicos de retórica femenina. Caracas: Monte Ávila Editores/ Celarg.

Silva, P. (1998). ¿De qué hablaban cuando hablaban de amor?. Tesis doctoral no publicada. Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas.

Solotorevsky, M. (1988). Literatura- Paraliteratura. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica.

Suárez, M. (2001). Dos veces mujer. Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Thomasseau, J. (1989). El melodrama. México: Fondo de Cultura Económica.

Zapata, R. (1990). Fenomenología del bolero. Caracas: Monte Ávila Editores.

#### b.2.- Otras fuentes

Diccionario de la Lengua Española (1984). Tomo I. Madrid: Real Academia Española.

## b.2. Fuentes Hemerográficas

### b.2.1. Impresas

Acosta Cruz, M. (1993). Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lidia Vega. *Revista Iberoamericana*, Vol. 49 (162-163), 265- 277.

De Maeseneer, R. (2002). Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero. *Revista Iberoamericana*, 2 (5), 37-54.

Frances, A. (1993). Entre la Guaracha y el Bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña. *Revista Iberoamericana*, 49 (162-163), 73-89.

Kozak, G. (2001). ¿A dónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica entre la galaxia de Gutemberg y la galaxia electrónica. *Revista Iberoamericana*, 67 (197), 687-707.

Romero, M. (1996). Centros y márgenes en la literatura finisecular: Boleros en la Habana de Roberto Ampuero. *Argos*, (25), 33-42.

Sklodowska, E. (1995). La Parodia como Factor de Evolución Literaria en la Novela Hispanoamericana. *Texto Crítico*, 1 (1), 101-107.

## b. 2.2. Electrónicas

Allende, I (s.f). Del oficio de la escritura. [Documento en línea]. Disponible:

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende/homeallende/escritura.htm>. [Consulta: 2003, septiembre 28].

Bertollini- Ciano, C. (s.f). Entrevista exclusiva con Zoé Valdés. [Documento en línea].

Disponible: <http://www.lavox.com>. [Consulta: 2003, junio 18].

Castro, F (2000). Discurso pronunciado en Tribuna Antiimperialista por el 40 aniversario de la creación de los CDR, en el Palacio de las Convenciones, el 28 de septiembre del 2000. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2000/esp/f280900e.html>. [Consulta: 2003, septiembre 28].

Castro, F. (2001). Discurso del Presidente de la República de Cuba Fidel Castro Ruz, en el acto para conmemorar el aniversario 45 del desembarco de los expedicionarios del Granma y el nacimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, en la Plaza “Antonio Maceo” de Santiago de Cuba, 2 de diciembre del 2001. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2001/esp/f021201e.html> [Consulta: 2003, septiembre 28].

Castro, F (2003). Discurso pronunciado por el Presidente de la República de Cuba, Fidel Castro Ruz, en el acto por el Día Internacional de los Trabajadores, efectuado en la Plaza de la Revolución, el 1º de mayo de 2003. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2003/esp/f010503e.html> [Consulta: 2003, septiembre 28].

Castro, F (2003). Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en el acto por el aniversario 50 del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, efectuado en Santiago de Cuba, el 26 de julio del 2003. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2003/esp/f260703e.html> . [Consulta: 2003, septiembre 28].

Faccini, C. (s.f). El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera . [Documento en línea] . Disponible : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html> . [Consulta: 2003, septiembre 1].

Lira, S. (S.F). La última tentación de Zoé Valdés. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.geocities.com/zoevaldes/entre1.html>. [Consulta: 2002, mayo 28].

Valle, A. (s.f). Las voces de Eva: el mar de las antologías de narrativa escrita por mujeres. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.cubaliteraria.com>. [Consulta: 2003, junio 18].