

Samuli Arkko

Castron kastratio

Pedro Juan Gutiérrezin proosa
castrokommunistisen utopian romuttajana



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 291

Samuli Arkko

Castron kastratio

Pedro Juan Gutiérrezzin proosa
castrokommunistisen utopian romuttajana

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Historica-rakennuksen salissa H320
syyskuun 24. päivänä 2016 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in building Historica, auditorium H320, on September 24, 2016 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Castron kastratio

Pedro Juan Guti errezin proosa
castrokommunistisen utopian romuttajana

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 291

Samuli Arkko

Castron kastratio

Pedro Juan Gutiérrezin proosa
castrokommunistisen utopian romuttajana



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Editors

Mikko Keskinen

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Sini Tuikka

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Epp Lauk, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-6740-6

ISBN 978-951-39-6740-6 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-6739-0 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2016, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2016

ABSTRACT

Arkko, Samuli

Castron kastraatio: Pedro Juan Gutiérrezzin proosa castrokommunistisen utopian romuttajana
Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016, 161 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323; 291 (nid.) ISSN 1459-4331; 291 (PDF)

ISBN 978-951-39-6739-0 (nid.)

ISBN 978-951-39-6740-6 (PDF)

This dissertation explores how Pedro Juan Gutiérrez's fiction corresponds to the Castro-communist utopia. The study has three goals: (1) to explain how Castro-communism has formed, altered and impacted on Cuban literature; (2) to investigate how Gutiérrez's fiction corresponds to the Castro-communist utopia and ideals; and (3) how his parodic (anti)detective story *Nuestro GG en La Habana* (2004) is based on and relates to Cuban socialist detective stories, Graham Greene's spy farce *Our Man in Havana*, Castro-communist historiography and the social, ideological and economic shifts in Cuban society during the 1990s.

Previous studies on Gutiérrez's fiction have focused almost exclusively on the autobiographical nature of the *Ciclo de Centro Habana*, a series of five books published in Spain between 1998 and 2003. Research on Gutiérrez has both argued that his "dirty realism" revokes the ideal of the Guevarian New Man and defined him as an apolitical author. The relationship between Cuban fiction and Castro-communism is a fundamental question in research on Cuban literature, because of the authoritarian nature of the Cuban regime with its censorship, oppression and lack of freedom of speech. I argue that research on Cuban literature needs to observe Castro-communist cultural politics in order to recognize how Castro-communism dictated for decades the literary orthodoxy.

I resort to the concept of "ideological fantasy", formulated by Slavoj Žižek, in order to sketch the fundamental tenets of Castro-communism. From this theoretical background, I analyse in depth four of Gutiérrez's novels and three of his short story collections in relation to their cultural and historical context and the Castro-communist literary tradition. In particular, I investigate *Nuestro GG en La Habana*, the only work of Gutiérrez that takes place in the 1950s pre-revolutionary Cuba. Gutiérrez's (anti)detective story is a parody of Graham Greene's *Our Man in Havana*. Since parody is an innately intertextual technique, valid interpretations arise in a two-way movement between the subject of the research, the explicit intertexts (like Greene and his "spy farce"), the implicit intertexts, and other intertextual and cultural-historical references.

The research findings illustrate how Gutiérrez's fiction functions as a two-way movement between critical dissidence and silent submission. Dirty realistic or naturalistic tendencies unveil an unpleasant Cuban reality behind the idealized images of the Castro-communist utopia. Regardless of the occasionally cruel depiction of Cubans, a cynical indifference distances Gutiérrez's approach from outright social criticism. Eventually, irony doesn't revoke the dominance of Castro-communism. Contrary to some prior studies, I argue that Gutiérrez's fiction cannot be classified simply as counter-revolutionary. The sadistic features of the protagonist repeat as a reflection the oppressive politics of the Castro-communist tyranny. This side of him offers a miniature version or a caricature of the dictator. In the utopia, he is the king of Havana, but outside of the discursive realm, he has lost his omnipotence. This study advances our understanding of how Gutiérrez's fiction, as a part of the boom of Cuban literature in the 1990s, disengaged itself from the old monolithic vision of the Castro-communist utopia sustained by its cultural politics.

Keywords: antidetective, Arenas Reinaldo, autofiction, Castro-communism, Castro Fidel, Cuban cultural history, Cuban literature, dirty realism, Graham Greene, historiography, ideological fantasy, intertextuality, *La Habana*, parody, Pedro Juan Gutiérrez, período especial, sociological fiction, tragic irrationalism, Žižek Slavoj

Author's address Samuli Arkko
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä, Finland
samuli.h.arkko[at]student.jyu.fi

Supervisors Professor Mikko Keskinen
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Professor Sanna Karkulehto
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Ph.D, Senior Researcher Urpo Kovala
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Reviewers Ph.D. Auli Leskinen
Instituto Iberoamericano de Finlandia, Madrid, Spain

Ph.D., Docent Janne Kurki
University of Helsinki, Finland

Opponents Ph.D., Docent Janne Kurki
University of Helsinki, Finland

ESIPUHE

Mutkikkaasta matkasta jäljelle jäänyt kirjoitus kertoo vain murto-osan taakse jääneestä polusta; kivisen tien kulkijana katsoisin mieluummin eteen- kuin taaksepäin.

Kiitän kritiikeistä esitarkastajia, FT Auli Leskistä ja estetiikan dosentti, FT, LL Janne Kurkea. Kehu ei kehitä vaan keppi. Kritiikki, joka kertoi kuubalaisen kirjallisuuden tutkimuksen tarpeellisuudesta, mahdollisti myös kerronnan tiivistämisen.

Erityiskiitos väitöskirjan ohjaajalle, kirjallisuuden professori, FT Mikko Keskiselle, joka suhtautui alusta asti avoimesti trooppiselle alueelle tunkeutuvaan tutkimusmatkaan. Norsunluutorniksi pelkäämästäni yliopistomaailmasta löytyi myötämielinen, vapauden tarjonnut professori. Sain vastaukset kysymyksiini, joita minun olisi pitänyt ymmärtää esittää enemmän, etenkin tutkimuksen alkuvaiheessa. Ujona jääräpäänä kuitenkin eristäydyin kuin diktaattori saarelleen.

Kiitän myös kahta muuta ohjaajaa, kirjallisuuden professori, FT Sanna Karkulehto ja kulttuurintutkimuksen dosentti, FT Urpo Kovalaa, kuin myös Jyväskylän yliopiston humanistista tiedekuntaa kolmen kuukauden apurahasta. Sen ansiosta pystyin ensimmäistä ja viimeistä kertaa tämän tutkimuksen aikana keskittymään yhteen käsikirjoitukseen.

Kiitollinen (ja kriittinen) olen myös itselleni. On ehkä hyvä, että sorruin toimittamaan toisten käsikirjoituksia, tekemään osa-aikatöitä ja suomentamaan muutamia espanjankielisiä kirjoja vuosina 2011–2014, koska tutkimusta hidastaneet harhapolut toisaalta myös edistivät oikean tien löytymistä. Tyytyväinen olen etenkin valokuvaaja Jukka Rastaa kanssa tehtyyn *Kahdeksanteen vuodenaikaan* (2014), sillä toisentyyppisen kirjan tekeminen keskeytti satunnaisesti edenneen tutkimuksen yli vuodeksi. Samalla etäisyys käänsi asetelman ympäri ja auttoi muokkaamaan fragmenteista kokonaisuuden.

Itsekritiikkiä en erittele. Toivon vain, että muistan matkan aikana tehdyt virheet, jotta nykyisillä ja tulevilla tutkimusretkillä ei tarvitse samoihin kiviin kompastella.

Puulan Mustalaisluodolla 8.8.2016

Kirjoittaja

SISÄLLYS

ABSTRACT
ESIPUHE
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	9
1.1	Tutkimuksen taustat.....	13
1.1.1	Castrokommunismi ideologisena fantasiana ja diskursiivisena hegemoniana	13
1.1.2	Intersubjektivisuus, intertekstuaalisuus, parodisuus.....	18
1.1.3	Lähihistoriallinen konteksti: ruplaorjasta dollarihuoraksi	20
1.1.4	Aiempi tutkimus: dollarin himo ja kumouksellinen törky	23
1.2	Dekkariparodian objekti Graham Greene, miehemme Havannassa	29
1.3	Tutkimustehtävä ja tutkimuksen rakenne	32
2	KULTTUURIKANNIBALISMI, KARIBIALAINEN STALINISMI	34
2.1	Menneisyyden monopoli ja solmu "1959" psykosomaattisena repeämänä.....	34
2.2	Kulttuurikannibalismi ja yksisuuntainen dialogi	40
2.3	Uuden Ihmisen dualistinen rakenne.....	43
2.4	Stalinisaatio, tapaus Padilla ja musta vuosikymmen	46
2.5	Homofobisen gay-Kuuban passiiviset machot.....	51
2.6	Poliittinen paha, yliherkkien neoliberaalien keksintö	57
3	PEDRO JUANIN MIELI, CASTROKOMMUNISTIN PEILI	61
3.1	Arenasin aikamatkat	61
3.1.1	Insesti ja uudelleensyntymä, vapaus ja kuolema	66
3.1.2	Havannan kuninkaiden uhrijuhlat ja Magdalan Marian murha	71
3.2	Faloksen estetiikka	76
3.2.1	Padottujen halujen tekstuaalinen tulva	76
3.2.2	Elimellistä ja eläimellistä erotiikkaa	81
3.3	Kurjuuden rumba	85
3.3.1	Masokisti-sadisti-voyeuristi, joka halusi ei-mitään.....	85
3.3.2	Kyyninen illuusio vapaudesta	90
4	KOLMEN GG:N HAVANNA: PORNOGRAFISTA JA POLIITTISTA PARODIAA.....	97
4.1	Parodia historiankirjoituksena ja parodian objektit	97
4.1.1	Vakoilufarssin todellisuustausta	97
4.1.2	Vakoilufarssin fiktiivinen synty.....	101
4.1.3	Antidekkariin verhottu autobiografia.....	104
4.1.4	Kuuban sosialistisen dekkarin tarina.....	107

4.2	George Greenen neitsytmatka: toinen nimi, toinen elämä	110
4.2.1	Georgen symbolinen identifikaatio ja Havannan symbolinen topografia	110
4.3	Supermán/Caridad ja fallisen naisen vallankumous.....	115
4.3.1	Kulttuuriantropologisten ulottuvuuksien leikkauspiste	115
4.3.2	Ortizin transkulturaatio, androgyyniä kulttuurihistoriaa	119
4.3.3	Mustan tähden inhimillinen puoli ja kuubalaiset arkkityypit	123
4.3.4	Kolossaalinen supershow, poliittisen teatterin allegoria	126
4.4	Graham Greene doppelgängereiden hullussa kaupungissa	129
4.4.1	Eskapismi, kaksinaismoralismi ja poliittinen paha.....	129
5	LOPPUSANAT (ITSE)IRONISESTA KASTRAATIOSTA.....	140
	ENGLISH SUMMARY	144
	LÄHTEET	148

1 JOHDANTO

Luulen, että pyrkimys olla vakava kirjailija on tosi vaarallista hommaa.

JOHN CHEEVER, *Päiväkirjat*, 1979

Ajattelemisen on ylellisyyttä. Luuletko, että maalainen istuu pohtimaan Jumalaa ja Demokratiaa palatessaan illalla savimajaansa?

GRAHAM GREENE, *Fowler, Hiljainen amerikkalainen*

Nämä lainaukset aloittavat kuubalaisen Pedro Juan Gutiérrezzin (1950–) pienoisoromaanin *Nuestro GG en La Habana* (2004). Tutkin väitöskirjassani, kuinka Gutiérrezzin proosa ja etenkin dekkariparodia *Nuestro GG en La Habana* vastaa- vat castrokommunistiseen utopiaan. Vastaan tutkimuskysymykseen vertaamalla Gutiérrezzin proosaa castrokommunistiseen ideologiaan ja historiakuvaan sekä Gutiérrezzin interteksteihin.

Olen rajannut Gutiérrezzin proosatuotannon dekkariparodian lisäksi vuosina 1998–2003 julkaistuun viiden teoksen kokonaisuuteen, *Ciclo de Centro Habana*, sekä tyyllisesti ja sisällöllisesti samankaltaiseen romaaniin *El nido de la serpiente* (2006).

Ciclo de Centro Habana sisältää novellikokoelmat *La trilogía sucia de La Habana* (1998), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003) sekä romaanit *El Rey de La Habana* (1999) ja *Animal tropical* (2000). *Animal tropical* sekä novellikokoelmat ovat autobiografisia kuvauksia kirjailijan alter egon Pedro Juanin elämästä Havannassa 1990-luvulla. *El Rey de La Habana* on samaan kaupunkiin ja aikaan sijoittuva kolmannessa persoonassa kerrottu tarina kuubalaispojasta. *El nido de la serpiente* kertoo Pedro Juanin nuoruudesta 1960–1970-lukujen vaihteen Kuubassa.

Gutiérrezia on sanottu sekä castrokommunististen kirjallisuuskriitikoiden ”pahimmaksi painajaiseksi” että ”poliittisesti välinpitämättömäksi kirjailijak-

si”.¹ Mikäli attribuutille *välinpitämätön* annetaan perinteinen castrokommunistinen merkitys, se tarkoittaisi silti castrokommunistisessa sanastossa vastavallankumouksellista.²

Nuestro GG en La Habanan (jatkossa myös NGG) aloittava Cheever-lainaus viittaaakin juuri castrokommunismiin ja kirjailijan ongelmalliseen suhteeseen, joka alkoi vuonna 1959 ja on jatkunut toisinajattelijoiden vainona näihin päiviin.³ Tämä kulttuuripoliittinen fakta huomioiden on outoa, että esimerkiksi dekkariparodian englanniksi kääntänyt John King on jättänyt lainauksesta attribuutin ”vakava” (*serio*) pois.⁴ Osittain tämän kaltaisista syistä olen pyrkinyt tarkistamaan kaikki lainaukset tai käyttämään tarvittaessa aiemmin käännettyistä teksteistä omia suomennoksiani, kuten kaikista julkaisemattomista teksteistä.

Toinen dekkariparodian aloittava lainaus⁵ viittaa englantilaisen Graham Greenen (1904–1991) romaaniin *The Quiet American* (1955). *Hiljainen amerikkalainen* on NGG:n fiktiivisen todellisuuden lähtökohta: on kesä 1955, Greene on saanut *The Quiet Americanin* käsikirjoituksen valmiiksi ja matkustaa Havannaan. Koska todellisen Greenen seuraava teos, Havannaan sijoittuva vakoilufarssi *Our Man in Havana* ilmestyi kolme vuotta myöhemmin (1958), Gutiérrezzin pienoisromaani tarjoaa fiktiivisenä historiankirjoituksena lukijalle Greenen farssin todellisen taustan: *tämän takia Greene oli Havannassa kesällä 1955, tällaisena Greene koki Havannan, tässä ovat hänen farssinsa historialliset taustat*. Toisin sanoen Gutiérrezzin parodinen pienoisromaani kääntää historiallisesti todellisen asetelman ylösalaisin, aivan kuin vuonna 2004 julkaistun parodian tapahtumat olisivat edeltäneet vuonna 1958 julkaistua Greenen farssia ja toimisivat parodian objektin todellisina taustatekijöinä.

Ciclo de Centro Habanan jälkeen ilmestyneestä dekkariparodiasta on toistaiseksi kirjoitettu lähinnä kirja-arvioita.⁶ Artikkelissaan ”Consideraciones en torno a la novela negra” (2010) Francisco Leal käsittelee Gutiérrezzin dekkariparodian lisäksi toista ”epätavallista dekkaria”, chileläisen Alberto Fuguetin romaania *Tinta roja* (1996). Lealin mukaan kaksi poikkeuksellista *hard boiled*-rikosromaanin (*novela negra*) murtaa perinteisen dekkarin muotin, niiden rajoja silti kumoamatta. Lähestymistapamme ovat päinvastaiset. Leal on keskittynyt genreen, narratiivisiin elementteihin, juoneen ja tarinasta puuttuvan etsivän hahmoon. Hän sivuaa romaanin ideologisuutta viittaamalla yleiseen näkemyk-

¹ Whitfield 2008, 97–98; Birkenmaier 2004; Koo 2008; Vilahomat 2010; Whitfield 2002.

² Guerra 2012, 2.

³ Freedomhouse report 2016; OCDH 2016; Morera Bacallao 2016; Anon 2016a; Anon 2016c.

⁴ Alkuperäisteoksessa lainaus on muodossa ”Creo que empeñarse en ser un escritor serio es un oficio muy peligroso” (lihavointi minun), mutta John King on jättänyt englanninkielisestä käännöksestä (*Our GG in Havana*, Faber and Faber, 2010) attribuutin *serio* (”vakava”) pois.

⁵ Alkuperäisteoksessa lainaus on muodossa ”Pensar es un lujo. ¿Crees que el campesino se sienta a pensar en Dios y en la Democracia cuando regresa a su choza de barro por la noche?”, jonka King on kääntänyt sanatarkasti.

⁶ Kirja-arvioita blogeissa *De La Habana ha venido un barco cargado de cimarrones y libertos* 2015; *El blog de José T* 2013; *El tornillo de Klaus* 2012; Ibáñez Joakin 2004; Iribarren Karmelo C. 2004; *Letras de actualidad* 2009; *Torres Alejandro* 2011; Zeiger Claudio 2004. Sekä verkkojulkaisussa *Caribbean Net News* 2006.

seen, jonka mukaan *hard boiled* on kapitalismin epäkohtia kritisoiva kulttuuri-tuote. Sen sijaan hän on sivuuttanut tutkimukseni keskeisimmän kysymyksen, kuinka NGG vastaa Kuuban lähihistorian kulttuurihistoriallisesti keskeisimpään kontekstiin, castrokommunismiin.

Koska NGG on parodia vakoilufarssista *Our Man in Havana* (1958), ovat Greene, hänen farssinsa sekä parodiassa toistuvasti mainittu *The Quiet American* eksplisiittisinä interteksteinä tulkinnan tärkeimpiä johtolankoja. Vaikka fiktiivisen teoksen implisiittisten intertekstien määrä on periaatteessa rajoittamaton, pidän tässä tutkimuksessa Gutiérrezin proosan ja dekkari-parodian hyödyllisimpänä intertekstinä Reinaldo Arenasin (1943–1990) teosta *Viaje a La Habana* (1991). Syitä on kolme.

Ensinnäkin molemmat teokset ovat matkakuvauksia. Arenasin teos koostuu kolmesta matkasta Havannaan. Toiseksi molemmat teokset sisältävät (anti)dekkarin: Arenasin ”Toinen matka Havannaan” on antidekkari, joka kuvaa sekä maanpakolaista vainoavaa traumaa että idealistista sokeutta idealisoidun Castro-kuvan edessä. Anticastrolaisen maanpakolaisen poliittinen allegoria poikkeaa 1970-luvulla ideologiseksi aseksi luodusta sosialistisen dekkarin perinteestä. Teoksen tarinoista poliittisesti kantaaottavin on ”Kolmas matka”, joka kuvaa itseään etsivän maanpakolaisen traagista matkaa menneisyyteen, kadotettuun paikkaan. Kolmanneksi Gutiérrezin ja Arenasin teoksia yhdistää castrokommunismien vainoaman homoseksuaalisuuden peittelemätön kuvaus sekä tragedian kääntäminen voitoksi (itse)ironian ja komiikan avulla.

Kirjailijan kuolemaa julistavien teorioiden jälkeen kirjoittavan subjektin intentioiden ja tietoisien merkitysten tutkiminen on kyseenalaistettu. Kontekstioivan kirjallisuudentutkimuksen oleellinen lähtökohta on silti tuntee se historiallinen tausta, jossa kirjailija on toiminut, etenkin jos kirjailijan ilmaisunvapautta on säädellyt yhtä voimakas institutionaalinen tekijä kuin castrokommunismi. Vaikka tulkitsijan (re)konstruoimista merkityksistä suurin osa olisi myös kirjailijan tietoisia valintoja, intertekstit mahdollistavat merkitysten luomisen, joissa tulkitsijalla on suuri rooli. Kirjailijasta riippumattomiin konteksteihin perehtyminen kuitenkin edesauttaa olosuhteet huomioon ottavien ja siten historiallisesti perusteltujen tulkintojen tekemisen.

Gutiérrezin proosan merkittävin konteksti on siis kuubalaisten ilmaisunvapautta vuoden 1959 vallankumouksesta lähtien rajoittanut castrokommunismi. Monipuolisia tieteellisiä kuvauksia castrokommunismista, muutamia mainitakseni, tarjoavat Lillian Guerran tutkimus *Visions of Power in Cuba* (2012), Ana Serran tutkimus *The “New Man” in Cuba* (2007) sekä Andrea O’Reilly Hereran toimittama artikkelikokoelma *Cuba: Idea of a Nation Displaced* (2007). Castrokommunismi voidaan määritellä yksinkertaisesti menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta käsitteleväksi utooppiseksi kertomuskokonaisuudeksi, jonka avulla castrokratia on perustellut valtaansa. Castrokommunismien julkista puhetta voidaan pitää Neuvostoliiton ja Pohjois-Korean kommunististen totalitarismien/autoritarismien tavoin valtiojohtoisena ideologiana, joka sisältää moraalisia, filosofisia, messiaanisia ja teleologisia elementtejä ja jonka suurimpiin lupauksiin on kuulunut utooppinen Vapaus.

Siksi jokaisen kuubalaista kulttuuria tutkivan on Rojasin (2007a) mukaan huomioita Vallankumouksen aiheuttamat radikaalit muutokset, jotka alkoivat marxilais-leninistisen hallinnon vakiintuessa vuosina 1959–1961.⁷ Uusi yhteiskuntajärjestys uusine arvoineen mursi perinteisen taiteellisen toimintaympäristön, kun Vallankumouksen väkivaltainen diskurssi rakensi yhteiskunnallista skismaa mustavalkoisilla vastakohtakategorioilla, vahvistaen kytevää konfliktia ”meidän” ja ”niiden”, ”Kuuban” ja ”pohjoisamerikkalaisen imperialismin” välillä.⁸

Olellinen osa castrokommunismiin liioiteltua ja räikeää dualismia on ollut Vallankumouksen ylistäminen, sosialismin ylevöittäminen ja tasavaltalaisen menneisyyden herjaaminen sekä etenkin Floridaan paenneiden kuubalaispakolaisten saavutusten ja taloudellisen menestyksen kieltäminen. Politisoidakseen kuubalaisen identiteetin castrokommunismi on erottanut maanpakolaiset kansakunnasta, irrottanut heidät ”kuubalaisuuden” ulkopuolelle. Alueellisesti määrittäneen kansakunta-käsitteen avulla castrokommunismi on pyrkinyt määrittämään Kuubasta lähteneiden kuubalaisten kokemukset ja näkemykset. Totalisoivana diskurssiivisena prosessina castrokommunismi on nojannut homogeenisen yhteiskuntarakenteen, kommunitaristisen eetoksen ja kuubalaisen identiteetin ainoan oikean määrittelyyn varaan. Retorisen sorron ja menneisyyden unohtamisen avulla se on pyrkinyt luomaan illuusion Kuuban uudesta historiallisesta alkuperästä.⁹

Historiallisen kontekstin huomioiva väitöskirjani on väistämättä Kuuban kulttuurihistorian kirjoitusta, minkä takia tutkimus voi vaikuttaa taiteen toissijaistamiselta. Kulttuurihistoriallisten ja -poliittisten kontekstien huomioimatta jättäminen saattaisi kuitenkin johtaa Gonzálezin (2010) kaltaiseen ”ongelmaan”. Gonzálezin tutkimuksen *Cuba and the Fall* tutkimuskohteet, Lezama Liman ja Arenasin teokset, on irrotettu kulttuurihistoriallisesta kontekstista, jolloin González ei kerro niinkään Lezama Limasta ja Arenasista, vaan eurooppalaisen kirjallisuuden kristillisestä tematiikasta, viktoriaanisesta perinteestä, kristillisistä hyveistä, Miltonista, Ruskinista ja goottilaisesta Eedenistä.

Toisenlaista lähestymistapaa edustaa Beharin *La caída del Hombre Nuevo: Narrativa cubana del Período Especial* (2008), joka alkaa seikkaperäisellä esityksellä castrokommunistisen Kuuban kirjallisuushistoriasta. Analysoidessaan Gutiérrezin *El Rey de La Habanan* kielellistä ääri-ilmaisua Beharin lähtökohta on espanjalaisen Camilo José Celan romaanin *La familia de Pascual Duarte* (1942).¹⁰ Kontekstoinnista huolimatta ongelmaksi koituu se, ettei Behar huomioi sitä, kuinka pinnallisesti katsottuna yksinkertainen mutta syvemmin tarkasteltuna moniäänisempi Gutiérrez sijoittuu castrokommunismiin julkisen puheen ja sitä kritisoivien diskurssien väliin. Kokonaisuutena Beharin tutkimus *período especialin* fiktiosta guevaralaisen illuusion (Uuden Ihmisen) kaatajana kuvaa erinomaisesti-

⁷ Rojas 2007a, 262; Beaupied 2010, 7.

⁸ Rojas 2007a, 262.

⁹ O'Reilly Herrera 2007, 180; Pertierra 2009, 145; Ortiz 2006, 43; Rojas 2011, 19–34.

¹⁰ Behar 2008, 36–49.

ti sitä, kuinka kuubalainen kirjallisuus etäännytti castrokommunismista 1990-luvulla.¹¹

Kolmas esimerkki kuubalaisen kirjallisuuden tutkimuksesta on edellisten välimaastoon sijoittuva Stephen Wilkinsonin *Detective Fiction in Cuban Society and Culture* (2006). Vaikka dekkari liittyy Wilkinsonin mukaan urbanisoituneen yhteiskunnan kehitykseen ja kulutusorientoituneeseen myöhäiskapitalismiin, hän soveltaa kapitalistisen dekkarin tutkimukseen käytettyä lähestymistapaa sosialistisen dekkarin tutkimukseen. Tällä menetelmällä hän uskoo löytävänsä kuubalaisten dekkarien tiedostamattomasta merkityksiä, jotka lisäävät ymmärrystämme vallankumouksellisesta prosessista ja kuubalaisesta yhteiskunnasta. Vahvuuksistaan huolimatta Wilkinson ei aina huomaa castrokommunismien utooppisen puheen ja todellisen historian välistä kuilua, minkä takia hänen asiantunteva ulkopuolisuutensa on juuri sitä, mitä Gutiérrez prosassaan ironisoi.

Osittain näistä syistä johtuen pyrin väitöskirjassani eroon liiallisesta teoreettisuudesta. Tarkoitukseni on tutkia Gutiérrezin proosan suhdetta kulttuurihistoriallisiin konteksteihin, ei teoreettisiin rakennelmiin.

1.1 Tutkimuksen taustat

1.1.1 Castrokommunismi ideologisena fantasiana ja diskursiivisena hege-moniana

Koska tutkin Gutiérrezin proosan suhdetta castrokommunistiseen utopiaan, väitökseni on väistämättä myös castrokommunismien rakennetta ja kuubalaista kulttuurihistoriaa sivuava tutkimus.

Aiemmin lyhyesti kuvattua ”castrokommunismia” voi lähestyä Slavoj Žižekin teorioiden pohjalta myös *ideologisena fantasiana*. Ideologioiden mekaniikka tutkineen slovenialaisen filosofin ajatusten soveltaminen castrokommunismien hahmottamiseksi voi olla liiankin ilmeistä, koska kommunistisessa Jugoslaviassa eläneen Žižekin henkilökohtaisesti tuntema stalinistinen perintö on vaikuttanut oleellisesti castrokommunismiin, jota on kutsuttu myös karibialaiseksi stalinismiksi tai superstalinismiksi (*superstalinismo*).¹²

Sovellan Žižekin teorioita kuitenkin lähinnä vain historiallisen kontekstin määrittämiseksi, en niinkään Gutiérrezin proosan tutkimiseen. En siis hyödynnä Žižekin teorioita tutkimukseen samalla tavoin kuin esimerkiksi Janne Kurki, joka on myös suomentanut Žižekiä.¹³ Silti Kurjen ja Heikki Kujansivun

¹¹ Behar 2008, 143–144.

¹² Arenasin (1992) lisäksi stalinisistaatiosta on kirjoittanut mm. Rojas (2007b, 238) sekä hänen mukaansa mm. Carlos Franqui (*La mala memoria*, 1989), Cabrera Infante (*Mea Cuba*, 1994), Nivaria Tejera (*Espero la noche para soñar, Revolución*, 2002) ja César Leante (*Volviendo la mirada*, 2002).

¹³ Artikkelissaan ”Totuus femme fatalesta” (2006) Kurki osoittaa Žižekin käyttökelpoisuuden tutkittaessa monimielisiä kulttuurituotteita, kuten artikkelin kohteena olevaa David Lynchin elokuvaa *Lost Highway*. Žižekin teorioita kirjallisuuden tutkimukseen ei ole Suomessa juurikaan hyödynnetty. Molari (2005) on

suomentama *Ideologian ylevä objekti* (2011) toimi yhtenä tutkimuksen lähtökohdista: luettuani Castron propagandistisen muistelmateoksen *Biografía a dos voces* (2009) ja Zoé Valdésin anticastrolaisen esseekokoelman *La ficción Fidelin* (2008), mielenkiintoni heräsi Gutiérrezin *doppelgängereitä* sekä Kuuban erilaisia histori-an kirjoituksia kohtaan. Castrokommunismien mieltäminen ideologisena fantasiaana Žižekin teosten, ennen kaikkea *Sublime Object of Ideology* (1989) ja *The Plague of Fantasiesin* (2008a) pohjalta selvensi kuitenkin ristiriitaisten historiankirjoitusten skitsofreenista kakofoniaa. Toisin kuin yleisessä ajattelussa, jossa fantasia mielletään unelmaksi jostakin sillä hetkellä tavoittamattomasta, Žižekin mukaan fantasia tarjoaa halulle koordinaatit ja opettaa kuinka haluta. Žižekin mukaan fantasia puolustaa yksilöä toisen halun sietämättömältä arvoitukselta (“mitä muut minusta haluavat, mitä he näkevät minussa, mitä minä olen toisille?”), minkä takia fantasia on unen ja todellisuuden vastakkainasettelussa todellisuuden puolella. Siksi fantasia on mielletävä imaginaariseksi konstruktioksi, jonka takana ei ole mitään. Tästä syystä fantasia estää yksilöä hahmottamasta illuusiota, joka jäsentää hänen varsinaista suhdettaan todellisuuteen.¹⁴

Žižek on kuvannut fantasian yhteiskunnallista ulottuvuutta toistuvasti antisemiittisellä paranoialla, joka korostaa fantasian intersubjektiivista luonnetta. Žižekin mukaan antisemiittinen paranoia on fantasia juutalaisten salaliitosta ja kyvystä manipuloida maailman tapahtumia kulissien takaa.¹⁵ Yhteiskunnan perustavanlaatuisen vastakkainasettelun kätkemiseksi “juutalainen” halutaan nähdään tervettä yhteiskunnallista identiteettiä häiritsevänä voimana, jonka kieltäminen, *negation negatio*, ei kuitenkaan saa vastakkainasettelua katoamaan. Toisin sanoen “juutalainen” on antisemiittisen identiteetin perusta. Ilman viittausta juutalaiseen antisemiittinen yhteiskuntarakennelma hajoaisi.¹⁶

Koko olemassaolonsa ajan, 1950-luvulta näihin päiviin asti, castrokommunismi on rakentunut ideologisen fantasian kaavan mukaisesti ennen kaikkea “imperialistisen aggression” varaan. Samoin kuin Hitler käytti hyväkseen antisemitismien perintöä, Castro tukeutui antiamerikkalaisten kuubalaisten kansallistuntoon lietsuessaan Batistan vastaista kapinaa. *Fideliläisessä* (ts. castrokommunistisessa¹⁷) diskurssissa imperialismi on edustanut Kuuban yhteiskunnallista identiteettiä uhkaavaa ulkoista voimaa. Kuubalainen on määritelty imperialistisen aggression uhriksi, jonka on taisteltava imperialistia vastaan. Samalla imperialistin ja kuubalaisen suhteesta on muodostunut castrokommunistisen identiteetin perusta. Ilman sitä castrokommunismien positiivinen yhtenäisyys katoaisi. “Kehittyäkseen” castrokommunistinen identiteetti on tarvinnut myös toisen, Gutiérrezin proosan kannalta oleellisemmän vihollisen, *vastavallanku-*

kirjoittanut Lacanin merkityksestä historian ja kirjallisuuden tutkimukselle, mutta kuten Kurki (2004, 261) on huomauttanut, lacanilainen taiteentutkimus on ollut Suomessa vähäistä.

¹⁴ Žižek 1989, 45, 128, 132, 139, 148, 221–222; Žižek 2008a, 9.

¹⁵ Žižek 2008a, 8–9; Žižek 1989, 45.

¹⁶ Žižek 1989, 142, 199.

¹⁷ *Fideliläinen* identiteetti on synonyymi castrokommunistiselle identiteetille. Castro julistautui marxilaiseksi vasta valtaan päästyään, koska merkittävä osa Batistan kaataneeseen kansanliikkeeseen osallistuneista antiamerikkalaisista kuubalaisista oli myös antikommunisteja.

mouksellisen, jollaiseksi on kelvannut kuka tahansa Vallankumousta ja/tai Cast-roa kritisoinut kuubalainen.¹⁸

Fidelin hahmoon henkilöitynyt kapinaliike aloitti ideologiseen fantasiaan nojautuvan diskursiivisen hegemonian rakentamisen jo ennen valtaan nousua. Vallankumouksen jälkeen Fidelin johtama sotilashallinto vaiensi julkisen keskustelun eliminoimalla Kuuban monipuolisen median (vuosina 1959–1961). Lehtien sulkemisen ja lehtirovioiden lisäksi Castro pilkkasi julkisesti kriittisiä journalisteja, jotka syyllistyivät hänen mukaansa suurempaan rikokseen kuin vastavallankumousta aktiivisesti tukeneet tahot.¹⁹

Tärkeä osa diskursiivisen hegemonian ja siten castrokratian rakentamista oli satojen amerikkalaisyritysten kansallistaminen. Kun Yhdysvallat vastasi asettamalla Kuuban kauppasaartoon, castrokommunistisen utopian mukaan kauppasaarto todisti imperialistisen aggression olevan totta. Ulkomaisen omaisuuden lisäksi Vallankumous kansallisti suurimman osa kuubalaisten omistamista tehtaista, kaupoista, kouluista, sairaaloista, klinikoista ja etnisistä yhteisöistä syksyyn 1961 mennessä. Omaisuutensa menettäneistä kuubalaisista monet pakenivat maasta, menettäen samalla omaisuutensa valtiolle. Diskursiivisen hegemonian lujittamiseksi vallankumoushallinto omaksui vuonna 1960 nollatoleranssin ”epäilyttävää käyttäytymistä” kohtaan, mikä johti kaiken poikkeavuuden vainoamiseen ja koko valtion kattavan urkintajärjestelmän CDR (*Los Comités de Defensa de la Revolución*) luomiseen. Lakkoilu ja epäviralliset työnseisaukset, ”henkilökohtaiseen tai kollektiiviseen passiiviseen vastarintaan osallistuminen”, määriteltiin laissa hallituksen vastustamiseksi, josta voitiin tuomita vähintään kahdeksi vuodeksi vankilaan. Opiskelijajärjestöjen pakkopolitisoiminen 1960-luvun alussa johti väkivaltaisiin vastareaktioihin. Maassa puhkesi levottomuuksia, väestön pakkosiirtoihin johtaneita kapinoita ja vuosia kestänyt sisällissota. Poliittisen vangin statuksen poistaminen vuonna 1959 mahdollisti vallankumousta kritisoineiden tuomitsemisen ”tavallisina rikollisina”.²⁰

Ideologisen fantasian indoktrinoiminen edellytti sosialistisen tietoisuuden (*conciencia socialista*) luomista, johon pyrittiin kansanvalistukseksi nimettyjen mainoskampanjoiden avulla. Julkinen ja yksityinen tila täyttyi poliittisella diskurssilla. Historiallista ja aktuaalista todellisuutta muokattiin castrokommunismin tarpeisiin, kritiikin uskottavuus tukahdutettiin ja kansaa vaadittiin taistelemaan Vapaus-vision puolesta. Arkipäiväiseksi ilmiöksi muuttunut radika-

¹⁸ Rojas 2010, 19–34; Aragón 2010, 35–56. Puolivuosisataisen aggressio-asetelman voi lukea lähestulkoon mistä tahansa Castron puheesta (vuodesta 1959 alkaen), jotka on julkaistu *Granmassa*. Sama asetelma toistuu *Granman* ja *Cubadebaten* julkaisemisissa Castron kirjoituksissa. Vastavallankumouksellisen hahmon tarpeesta vallankumouksellisen identiteetin kehityksessä, ks. Castron puhe PURS:lle (Partido Unido de la Revolución Socialista) vuonna 1963. Puhe on lainattu teoksesta Guerra 2012, 198.

¹⁹ Guerra 2012, 102–108, 120–125, 131–132.

²⁰ Runoilija Armando Valladaresin sanotaan olevan ensimmäinen poliittiseen vankeuteen tuomittu kuubalainen. Hän sai 20 vuoden vankeusrangaistuksen vuonna 1960. Guerra 2012, 1, 91, 108–117, 125–129, 135, 183–186; Rojas 2007b, 246; Wilkinson 2006, 50, 244; Parker 2014, 127; Routon 2010, 20; Braham 2004, 34; Cuadra & Hampton 1994, 1.

lismi normalisoi diktatuurin 1960-luvun alussa, takasi castrokratian verbaalisen hegemonian, eliminoi julkisen debatin ja tuhosi epävirallinen tilan.²¹

Sosialistisen realismin ihmisihanteen avulla castrokommunismi alkoi 1960-luvun aikana määrittellä, mitä kuubalainen sai ja mitä kuubalainen ei saanut olla.²² Ainoan oikean kuubalaisidentiteetin mustavalkoinen rajaaminen johdattiin poliittisiin ja eettisiin ongelmiin, koska vain castrokommunistiseen utopiaan samastuvat kuubalaiset hyväksyttiin osaksi yhteisöä. Ulkopuolisiksi ja torjuttuiksi joutuivat etenkin Vallankumoukseen integroitumattomat kriittiset taiteilijat, jotka paljastivat virallisen diskurssin ylevät objektit itsensä kumoaviksi ristiriitaisiksi rakennelmiksi.²³ Kansakunnan identiteetin määrittelystä tuli tärkeä osa myös erilaisia diasporadiskursseja, jotka ovat tuominneet castrokommunistisen tulkinnan kuubalaisuudesta vääristelyksi. Kiistanalaisen (itse)määrittelyn ja kulttuuri-identiteetin lisäksi erilaisia diasporadiskursseja on yhdistänyt kokemus puolivuosisataisesta menetyksestä.²⁴

Procastrolaisissa puheissa diasporadiskurssit on leimattu fiktiivisiksi, koska maanpakolaisuuden takia maanpakolaisilta on väitetty puuttuvan aito yhteys kuubalaiseen todellisuuteen. Ajatellaan, että menetettyyn kotimaahan sidottu diasporaidentiteetti rakentuu kuviteltuna kotimaana, koska maanpakolainen on mahdoton ylläpitää reaalista yhteyttä menetettyyn ja siksi kuviteltuun kotimaahan.²⁵ Castrokommunismien mukaan kuubalaisen on pysyttävä Kuubassa, minkä takia maanpakolaisten kulttuuri ei ole kuubalaista. Tämän ajattelutavan mukaan maanpaossa elänyt kansallisorunilija Heredia ja castrokommunismien pyhä symboli José Martí eivät olisi olleet kuubalaisia.²⁶ Guillermo Cabrera Infante ja monet muut kuubalaiskirjailijat ovatkin huomauttaneet, että kuubalainen kirjallisuus on nimenomaan syntynyt maanpaossa.²⁷ Pääasiassa Havannassa, mutta ajoittain Espanjassa asuva Pedro Juan Gutiérrez kuuluu siihen kirjailijasukupolveen, jonka kirjailijuus ei ole ollut enää niin radikaalisti maantieteellisesti määrittynyttä kuin ennen 1990-lukua.

Kulttuuriseen muutokseen ja tutkimuskohteena olevan proosan syntyyn on vaikuttanut ensisijassa Kuuban ulkopuolinen kehitys. Vaikka Neuvostoliiton romahdus ja länsimainen informaatiovallankumous johtivat 1990-luvun alussa muutoksiin myös Kuubassa, on castrokratia pyrkinyt pitämään kiinni ideologisesta fantasiasta ylläpitääkseen castrokommunistista utopiaa ja pysyäkseen vallassa. Informaatiovallankumouksella on kuitenkin ollut välittömät vaikutukset castrokommunismien diskursiiviseen hegemoniaan, minkä takia diktatuuri rajoittaa edelleen (kesällä 2016) tiedonvälitystä.²⁸

Vuoden 2015 lopulla Toimittajat ilman rajoja listasi Kuuban 180 maan joukossa sijalle 169 arvioidessaan sananvapauden tilaa. Kuubalaisen ihmisoikeus-

²¹ Guerra 2012, 7.

²² Páerez & Stubbs 2009, 8.

²³ Wilkinson 2006, 20. Vrt. Žižek 2008a, 97.

²⁴ O'Reilly Herrera 2007, 3.

²⁵ Méndez Rodenas 2007, 145.

²⁶ Behar 2008, 30–32.

²⁷ Ortiz 2006, viii.

²⁸ Venegas 2010, 7.

järjestö OCDH:n (Observatorio cubano de derechos humanos) mukaan diktatuuri teki vuonna 2015 yli 8 300 poliittista pidätystä, kun vuonna 2013 pidätyksiä tehtiin 6 400.²⁹ Freedomhouse reportin (2016) mukaan lehdistönvapauden tila (vuonna 2016) on Kuubassa maailman kuudenneksi huonoin.³⁰ Euroopan Unionin Saharov-palkinnon vuonna 2010 voittaneen Guillermo Fariñasin mukaan Kuubassa oli Yhdysvaltain presidentti Barack Obaman historiallisen valtiovierailun aikoihin (keväällä 2016) 110–113 poliittista vankia.³¹ Sananvapaudentilaa Kuubassa, Venäjällä ja Kiinassa tutkinut Parker (2014) pitää Kuubaa yhtenä maailman pahimmista sortovaltioista,³² missä toisinajattelijoita, riippumattomia toimittajia, poliittisen opposition edustajia ja blogisteja vainotaan järjestelmällisesti uhkailemalla, väkivallalla sekä lyhyt- ja pidempiaikaisilla pidätyksillä. OCDH:n mukaan USA:n ja Kuuban diplomaattisuhteiden normalisointuminen puolen vuosisadan jälkeen (17.12.2014) ei ole johtanut sananvapauden tilan kehittymiseen. OCDH:n mukaan pitkäaikaisten, iäkkäiden ja huonokuntoisten poliittisten vankien vapautukset ovat epätodennäköisiä. OCDH:n mukaan Kuubassa on myös eniten vankeja maailmassa väkilukuun suhteutettuna, eikä diktatuuri laske Amnesty Internationalia, Punaista Ristiä tai YK:n kidutuksen vastaista komiteaa tutkimaan vankiloitaan.³³

Kyse on castrokommunismien ideologista fantasiaa ylläpitävän diskursiivisen hegemonian säilyttämisestä. Diktatuurin julkinen puhe rakentuu yhä (kesällä 2016) samaan anti-imperialistiseen ja vastavallankumouksellisia vainoavaan retoriikkaan kuin vuosikymmeniä sitten.³⁴ Vivahde- ja sävyerot vaihtelevat maailmanpoliittisten ilmiöiden ja tapahtumien mukaan. Esimerkiksi internetin yleistymisen jarruttamista on perusteltu haluttomuudella alistua kulttuuri-imperialistiseen sortoon, koska internetin ajatellaan lisäävän taloudellista epätasa-arvoa. Internetin mahdollistama ilmaisunvapaus uhkaa myös virallista totuutta, sillä sananvapaus lisää poliittista erimielisyyttä ja totalisoivasta yhdenmukaisuudesta pakenevaa moniäänisyyttä. Kansakuntaa koskevaa hegemonista illuusiota rikkovat äänet vaarantavat myös kansallisen turvallisuuden ja uhkaavat vallankumouksellista identiteettiä.³⁵

Kaikesta huolimatta castrokommunistinen utopia alkoi romuttua 1990-luvulla, jonka lopulla Gutiérrezin Ciclo de Centro Habana alkoi ilmestyä katalonialaisen Anagraman julkaisemana.

²⁹ OCDH 2016; Morera Bacallao 2016; Anon 2016b.

³⁰ Freedomhouse report 2016.

³¹ Anon 2016b.

³² Parker 2014, 119. Vrt. Venegas 2003, 195–196.

³³ OCDH 2016; Morera Bacallao 2016; Anon 2016b. Myös kahden vuosikymmenen ajan uutisoidut poliittiset, taloudelliset ja yhteiskunnalliset uudistukset ovat järjestön mukaan jääneet käytännössä toteuttamatta.

³⁴ Ks. Fidel ja Raúl Castron puheet ja kirjoitukset 2010-luvulla sekä Kuuban kommunistisen puolueen keskuskomitean virallisen julkaisun *Granman* ja ”mediaterrorismia vastaan” taistelevan *Cubadebate*-julkaisun uutiset, artikkelit ja kolumnit 2010-luvulla.

³⁵ Guerra 2012, 4; Deibert et al 2008, 272–274; Venegas 2003, 181–182; Venegas 2010, 12; Weissenstein 2015. Myös Del Solin (*Granma*, 10.6.2016) uutinen taistelusta kulttuuri-imperialismia vastaan.

1.1.2 Intersubjektiivisuus, intertekstuaalisuus, parodisuus

Kuubalaista (kulttuuri-)identiteettiä koskeva kiista havainnollistaa kirjallisuuden intersubjektiivista luonnetta, sitä kuinka lukeva ja kirjoittava kielellinen subjekti suhteuttaa tekstejä lukeneisuuteensa, tekstin eksplisiittisiin ja implisiittisiin viittauskohteisiin, kulttuurihistorialliseen taustaansa ja käsityksiinsä teoksen synnyttäneestä sosiohistoriallisesta ympäristöstä. Yleisemmin samasta asiasta puhutaan *intertekstuaalisuutena*, jonka alkuperä johdetaan modernin kirjallisuus- ja kulttuuriteorian tavoin Saussuren kielitieteeseen, mutta myös Bahtiiniin, Volosinoviin ja Kristevaan, jotka korostavat Saussurea enemmän kielen sosiaalista luonnetta.³⁶

Intertekstuaalisuuden ja kontekstien korostuksen takia painotan, että dekkari-parodian kulttuurihistorialliset merkitykset ovat peräisin sosiokulttuurisista järjestelmistä, joihin Gutiérrez on sijoittunut. Voisin tulkita dekkari-parodiaa tuntematta castrokommunismien diskursiivista hegemoniaa ja Kuuban kulttuurihistoriaa, mutta silloin en havaitsisi sosiokulttuurisesta ympäristöstä nousevia merkityksiä, vaan tulkintani kertoisi enemmän omasta sosiokulttuurisesta lähtökohdastani. Vaikka Gutiérrez ei olisikaan tietoinen kaikista parodiansa intertekstuaalisista merkityksistä, parodian lähtökohtaisesti intertekstuaalinen kieli on silti vastaus aiemmille kielenkäyttötavoille. *Dialogisuus* sosiaalisen kielen peruspiirteenä on siksi myös kontekstoivan tulkinnan lähtökohta.³⁷

Parodistin kieli ei ole täysin parodistin omaa, vaan useiden sosiokulttuuristen positoiden kautta merkityksellistyvää. Tämä ei tarkoita Gutiérrezin kuolemaa ja NGG:n autonomiaa. Kieli ja kirjallisuus ovat subjekteista riippuvaista intersubjektiivista merkitystuotantoa, mikä ilmenee myös vakoilufarssin parodistisessa tulkinnassa ja sen ideologisuutta analysoivassa tutkimuksessa. Toisin sanoen kirjallisuuden intersubjektiivisuus on merkitysten tuottamista tunnistamisen tuloksena. Mikäli kirjallisuus ei ole täysin skitsofreenistä, se ei ole yksityistä. Jokainen merkki viittaa sosiaalisesti jaettavissa oleviin merkityksiin ja siten vastaanottajalle ymmärrettäviin objekteihin, joita kutsutaan joksikin.³⁸

Esimerkiksi Crossleyn (1996) mukaan kirjallisuuden kaltainen sosiaalinen ilmiö nojaa ennen kaikkea yksilöiden välisen maailman mahdollisuudelle, yksilöllisen tietoisuuden ylittävälle merkitysten maailmalle. Koemme muut yksilöiksi, jotka kokevat meidät osaksi samaa maailmaa, jolloin koemme itsemme muiden kokemiksi. Sosiolingvivistisesti sijoittuneina emme ole eristäytyneitä monadeja. Kykymme tuottaa merkityksiä ja ymmärtää toisia johtuu sosiokulttuurisesta sijoittumisestamme. Koska *kontekstit* ja *dialogisuus* vaikuttavat sanoihin, intersubjektiivisuus voidaan määritellä Varadharajanin (1995) sanoin kaksisuuntaiseksi liikkeeksi.³⁹

³⁶ Allen 2000, 2–3; Orr 2003, 2; Juvan 2008, 11–12.

³⁷ Allen 2000, 14, 19, 21, 27–29, 52; Juvan 2008, 4, 11–13, 42; Orr 2003, 199; Sklodowska 1991, 10, 23, 46, 169; Hutcheon 1995, 17; Ramel, Paccaud-Huguet & Maisonnat 2009, viii.

³⁸ Žižek 1989, 99–105; Juvan 2008, 11–12; Orr 2003, 28–29.

³⁹ Crossley 1996, 3–4, 11–14; Palmer 2010, 22; Žižek 1989, 102, 105, 111; Varadharajan 1995, 32.

Myös tulkintani Gutiérrezin dekkariparodiasta toimii kaksisuuntaisena liikkeenä. Pienoisromaanin ilmiselvä pintarakenne on yksinkertaisuudessaan *typerä* ja paikoin pornografinen antidekkari, jossa on "hirveitä murhia, tyhmiä poliiseja ja vastenmielisiä ammattitappajia" (kuten Gutiérrez kuvaili dekkaria *Carne de perrossa*), ja jonka alapuolinen rakenne koostuu eksplisiittisten ja implisiittisten intertekstuaalisten viitteiden viidakosta. Vasta kun analysoin pienoisromaanin suhteessa Greenen vakoilufarssiin, muihin interteksteihin ja historiallisiin konteksteihin, ymmärrän pienoisromaanin ideologisista kannanotoista rakentuneeksi ulkoisesti fokusoituneeksi parodiaksi. En siis miellä parodiaa genreksi, vaan Chambersin (2010) ja Arenasin (1995) tavoin "taidetta uusintavaksi tekniikaksi", joka kaksisuuntaisena liikkeenä on aina intertekstuaalista.

Chambersin mukaan parodiaa on turhaan pidetty triviaalina ilmaisukeinona. Hänen mielestään parodia, "taiteella leikkivä taide", on innovaatioiden ja muutosten kulttuurinen voima, "tärkein uusien taidesuuntien luoja ja vanhojen taidemuotojen elvyttäjä."⁴⁰

Arenasin (1995) näkemys parodiasta on samankaltainen. Arenasin mukaan hänen teoksensa *La Loma del Angel*, joka parodioi Cirilio Villaverdesin romaania *Cecilia Valdés o La Loma del Angel* (1839), on kaikkea muuta kuin alkuperäisen romaanin tiivistelmä tai päivitetty versio. Arenas sanoo antaneensa mielikuvitukselleen vapauden poimittuaan alkuperäisteoksesta yleisiä ideoita, anekdootteja ja metaforia. Siksi hän ei tarjoa lukijalle Villaverden kirjoittamaa romaania vaan Villaverden romaanin, jollaisen olisi kirjoittanut, mikäli olisi ollut Villaverde. Arenas tunnustaa syyllistyneensä "taiteellisen luomisen ensimmäiseen ehtoon" petokseen, koska

[...] yksikään fiktiivinen teos ei voi olla kopio tai pelkkä esikuvansa heijastuma, ei edes todellisuuden heijastuma, sillä siinä tapauksessa fiktiivinen teos ei tietenkään olisi enää fiktiivinen teos. (Arenas 1995, 9–10.)

Myös Chambersin mielestä parodisen tekniikan ydin on ristiriitaisten monimerkityksisyyksien ja epämääräisyyksien luominen. Chambers viittaa Ingardeeniin, joka totesi teoksessaan *Das literarische Kunstwerk*, että fiktiiviset teokset ovat lähtökohtaisesti täynnä epämääräisyyksiä. Vaikka teoksia luokitellaan loputtomiin, ne sisältävät silti rajattomasti epämääräisyyden kuiluja ja aukkoja, minkä takia jokainen kaunokirjallinen teos on periaatteessa epätäydellinen ja aina täydentämisen tarpeessa. Epämääräisyydet tarjoavat myös pakotien Gutiérrezin kaltaiselle (itse)sensuurin uhkaamalle kirjailijalle, joka turvautuu epämääräisyyksiin johtaakseen lukijan (kuten minut) monitulkintaisille poluille. Vaikka parodiat sisältävät aina refleksiivisiä aineksia, kaikki parodiat eivät Chambersin mukaan ole refleksiivisiä, vaan kaikenlainen refleksiivisyys on aina parodista.⁴¹

Siksi väitän, että intertekstuaalinen tulkintani osoittaa Gutiérrezin pienoisromaanin ironisoivan castrokommunismien kaksoisrakennetta, sitä kuinka Kuu-bassa kaikella on "kahdet kasvot, viralliset ja todelliset". Räikeän ja harhaanjoh-

⁴⁰ Chambers 2010, 12, 21, 28; Orr 2003, 199; Hutcheon 1995, 9–17.

⁴¹ Chambers 2010, 20–21, 28, 49–50, 59, 63; Sklodowska 1991, xvii, 10, 46.

tavan dualismin takia ulkopuolinen ei aina ymmärrä erilaisten hahmojen, ”siamilaisten kaksosten”, yhteensulautumisesta tai paikkojen vaihtumisesta johtuvaa vastakkainasettelua.⁴²

Esimerkiksi Leonardo Paduran dekkari *Máscaras* (1997) on metafora virallisen diskurssin ylläpitämästä kaksoistodellisuudesta. Jo nimensä puolesta teos tarkoittaa naamiota, naamiaisia sekä teeskentelyä, joiden takaa paljastuu kätkeyty totuus.⁴³ Monen tutkijan tavoin myös Fernández Damián (2000) toteaa, että hänen kokemansa Kuuba oli yhteensopimaton teksteissä kuvatun Kuuban kanssa, kunnes hän havaitsi jonkin puuttuvan, olevan näkymättömissä. Se oli virallisen diskurssin sivuuttamat epäviralliset sosiaaliset toiminnot ja arkipäiväinen intersubjektiivinen kanssakäyminen.⁴⁴

1.1.3 Lähistoriallinen konteksti: ruplaorjasta dollarihuoraksi

Gutiérrezin proosatuotannon alku sijoittuu 1990-luvun puoliväliin, jolloin Neuvostoliiton tuella taloudellisesta vakaudesta 1970–1980-luvuilla nauttinut Kuuba oli ajautunut syvään kriisiin. Anticastrolainen pakolaiskirjailija Zoé Valdés (2008) nimittää *período especialin* Kuubaa ”castrokommunistiseksi teemapuistoksi”,⁴⁵ millä tarkoitetaan castrokration siirtymää marxilais-leninismistä monopolikapitalismiin. Vaikka Kuuba oli romahtanut kommunistisen utopian takia, diktatuuri ylläpiti kuvaa omillaan toimeentulevasta sosialistisesta valtiosta, joka ei ollut riippuvainen korruptoituneesta globaalista kapitalismista. Käytännössä castrokration alkoi uudistaa castrokommunistista teemapuistoa, entistä Moskovan satelliittia (”ruplaorjaa”), kohti *mafia-veljesten* hallitsemaa postkolonialistista orjasaarta (”dollarihuoraa”). Kielletystä vihollisvaluutasta dollarista tuli ”Kuuban kuningas”, jonka perässä ahdinkoon ajautuneet kuubalaiset joutuivat juoksemaan, keinolla millä hyvänsä.⁴⁶

Kun Neuvostoliitto oli valinnut *glasnostin* ja *perestroikan*, Castron puheisiin ilmaantui huoli tulevaisuudesta. *Líder Máximón* katkeruus lisääntyi 1980-luvun lopulla, kun venäläisten öljytoimitusten epäsäännöllisyys ja helpon luoton loppuminen hankaloittivat satelliittimaan arkea ja loivat tilaa poliittiselle tyytymättömyydelle.⁴⁷ Castro alkoi puheissaan valmistella kansaa kohtaamaan tulevaa kriisiä, joka ei *nomenklatuuraa* koskettaanut. *Comandante* kartteli keskeisintä kysymystä, miksi hänen kolmekymmentä vuotta johtamansa marxilais-leninistinen malliyhteiskunta ei ollut kyennyt muuttamaan utooppista lupausta sosialistisesta paratiisista todeksi. Virallisessa diskurssissa ongelmien syyt ulkoistettiin edelleen imperialistiseen aggressioon, mutta myös Gorbatschovin johtamiin uudistuksiin. Castro nimitti *glasnostia* ja *perestroikaa* sosialististen periaatteiden pettämiseksi ja kommunismin emämaan uljaan perinnön häpäise-

⁴² Arenas 1991, 146; Arenas 1995, 9–10. Ks. Chambers 2010, 24–25.

⁴³ Braham 2004, 60–61; Wilkinson 2006, 217.

⁴⁴ Fernández D. J. 2000, vii.

⁴⁵ Valdés 2008, 101.

⁴⁶ Guerra 2012, 10–11; Behar 2008, 21–25; Whitfield 2008, 4–9.

⁴⁷ Venegasin (2010, 7) mukaan Castro totesi vuonna 1993, ettei Kuuba ole satelliittivaltio vaan ”oman energiansa voimalla loistava tähti”.

miseksi. Samalla kun Neuvostoliitto etäännytti marxilais-leninismistä, Castro painotti, että Kuuba tulisi pysymään sosialistisella tiellä ja pitäisi kiinni guevaralaisista ideoista.⁴⁸

Sosialistisesta retoriikasta huolimatta castrokraatian talous nojautui *período especialin* aikana markkinatalouteen ja yli kahden miljoonan kuubalaispakolaisen rahalähetyksiin. Arviolta puolet Kuubassa asuvista perheistä sai maanpaossa eläviltä sukulaisiltaan rahaa. Tarkkoja summia ei tiedetä, koska dollari oli laitton vuoteen 1993 asti, mitä ennen vihollisvaluuttaa liikkui vain pimeillä markkinoilla. 1990-luvun alussa rahalähetyksen määrä vaihteli arvioista riippuen 200–400 miljoonan dollarin välillä. Vuonna 1997 lähetysten yhteismääräksi arvioitiin 600 miljoonaa dollaria, seuraavana vuonna 744 miljoonaa dollaria ja uuden vuosituhannen alussa yli miljardi dollaria. Rahalähetykset ovat muodostaneet kolmanneksi suurimman vieraan valuutan lähteen turismin (1,4 miljardia dollaria) ja sokerin (1,1 miljardia) jälkeen.⁴⁹

Castrokraatian muutosvastaisuudesta ja kriisin aiheuttamasta yleisestä tyytymättömyydestä johtuen *período especialin* aikana Kuubasta purkautui neljäs suuri maastapakoalto, kun polttoaineiden, elintarvikkeiden ja sähkönjakelun säännöstely kohdistui säännöstelykortin varassa eläneisiin tavallisiin kuubalaisiin.⁵⁰ Koettelemusten syyksi virallisessa diskurssissa esitettiin aina Yhdysvaltain vuonna 1961 asettamaa kauppasaartoa, ei reaaliosialistista katastrofia ja kivettyneestä valtasuhteesta johtuvaa muutoshaluttomuutta. Toisaalta pysähtyneisyys tarkoitti retorisen koneiston tyhjäkäyntiä. Kun diktatuuri oli oikonut ”idealistic virheitä” sulkemalla vuonna 1986 yksityisiä maataloja, kieltämällä vapaan kaupankäynnin maaseudulla, laajentamalla säännöstelyä, ottamalla pakkotyön uudelleen käyttöön ja kieltämällä itsenäisen ammatinharjoittamisen, siirtymä marxilais-leninismistä yksipuoluejärjestelmän kontrolloimaan monopolikapitalismiin tarkoitti 1990-luvun alussa Vallankumouksen ylevien päämäärien pettämistä. Ideologisten dogmien ja uhrimentaliteetin kyseenalaistaminen johti ideologisen fantasian ytimen muodostaneen Uuden Ihmisen perikaatoon.⁵¹

Osa valtionhallinnosta työttömäksi jääneistä kuubalaisista perusti 1990-luvun alkupuolella epävirallisia yksityisyrittäjiä, yleensä pieniä perheravintoloita (*paladar*) Havannassa ja muissa kaupungeissa. Eräiden laskelmien mukaan Kuubassa oli vuonna 1995 yli 200 000 itsenäistä ammatinharjoittajaa, mutta taloustilanteen kohentuessa yksityisen ja epävirallisen (*lo informal*) sektorin ansiosta, diktatuuri hillitsi yksityisyritteliäisyyttä ja muita auktoriteettiaan haastavia todellisia ja kuviteltuja vihollisia. Kontrollin kiristäminen johti muun muassa tiukentuneeseen säännöstelyyn ja yksityisyrittelysten verotuksen kiristämiseen.

⁴⁸ Castro 1991a; Castro 1991b; Castro 1991c. Ks. myös Guerra 2012, 11.

⁴⁹ Duanyin (2007, 167–168) mainitsevat luvut pohjaavat Díaz-Briquetsin, Pérez-Lópezin, Hernándezin, *The Economistin*, *The Economist Intelligence Unitin* ja *Migration Newsin* tutkimuksiin ja CEPAL:n tilastoihin; Berg 2007, 21; Wilkinson 2006, 168–169.

⁵⁰ Berg 2007, 22; Venegas 2010, 17; Behar 2008, 21–22.

⁵¹ Guerra 2012, 10; Routon 2010, 5; Behar 2008, 18–22; Wilkinson 2006, 168; Domínguez J. I. 1997.

Sen seurauksena itsenäisten ammatinharjoittajien määrä puolittui vuosikymmenessä turistimäärien lisääntymisestä huolimatta.⁵²

Castrokommunistisessa diskurssissa vuoden 1992 perustuslaillisia muutoksia kuvailtiin siirtymänä ”marxilais-leninisestä ideologiasta Marxiin ja Martíin nojaavaan ideologiseen viitekehykseen”. Castron mukaan täyskäännös ei tarkoittanut kulttuuri-identiteetin hylkäämistä ja sosialistisen yhteiskuntarakennelman kieltämistä, vaan sosialistisen projektion puolustamista.⁵³ Siksi vastavallankumoukselliset ”madot” (*gusanos*) alkoivat vitsailla, että Fidelistäkin oli tullut *gusano*. Jokainen ymmärsi, että castrokratia oli pettänyt ideologiset periaatteensa, joiden rikkojia oli vuosikymmeniä uhkailtu ja tuomittu vankeuteen. Guerran (2012) mukaan *gusanojen* ironinen lausahdus heijasti sitä, miten mukautuvaksi Vallankumouksen suuri kertomus oli muuttunut Neuvostoliiton romahduksen jälkeen. Vaikka suuri kertomus kansallisesta vapahduksesta oli murenemassa, se toimi poliittisella merellä ajelehtivan valtion julkisen diskurssin ankkurina.⁵⁴

Castrokommunismi puolusteli talouspoliittisia takinkääntöreformoja myös aivopaon takia, koska maasta paenneet koulutetut kuubalaiset jättivät ammattitaitoisien tyhjiön, jota diktatuuri pyrki paikkaamaan yksityissektorin varovaisen vapauttamisen lisäksi valtion ja ulkomaisten sijoittajien yhteisprojekteilla.⁵⁵ Muuta maailmaa muuttaneen globalisaation vaikutukset eivät näkyneet tavallisten kuubalaisten arjessa, jota rajoittavat rakenteet säilytettiin eristävinä. Diktatuuri halusi pitää turistit ja kuubalaiset erossa *tourist apartheidin* avulla, jolla se pyrki maksimoimaan monopolikapitalismin tulot ja minimoimaan kuubalaisten kanssakäyminen ulkomaailman kanssa individualismin, monimuotoisuuden ja moniarvoisuuden ehkäisemiseksi.⁵⁶

Vallankumouksen syyttäminen petturuudesta on yhtä vanha teema kuin Vallankumous. Ensimmäisen diaspora-aallon historiankirjoitusten pääaiheena oli ”vallankumouksen petollisuus”. Näkemyksen takana oli usein vallankumouksellista liikettä alussa tukeneita intellektuelleja kuten Jorge Mañach, Carlos Márquez Sterling, Herminio Porte Vilá, Mario Llerena ja Leví Marrero. Heidän mukaansa Batistan kaatanut vapautusarmeija oli alun perin sosiaalidemokraattinen konsensus, jonka Castron johtama M26:n radikaali siipi hylkäsi liittoutuessaan kommunistien kanssa.⁵⁷

Vallankumoushallinnon propagandan mukaan vallankumouksellinen subjekti oli kuitenkin kansa, joka tuhottuaan vanhan kolonialistisen valtarakenteen ja Yhdysvaltain etuoikeutetun aseman oli kääntynyt voittajien puoleen. Näin ollen vallankumoushallinto katsoi saaneensa vallan kansalta ja samalla

⁵² Duany 2007, 169; Routon 2010, 5–6; Behar 2008, 22; Venegas 2010, 7, 17, 24.

⁵³ Rojas 2007a, 271; Wilkinson 2006, 256; Whitfield 2008, 8, 63.

⁵⁴ Guerra 2012, 2, 10.

⁵⁵ Venegas 2003, 190.

⁵⁶ Pertierra 2009, 147.

⁵⁷ Rojas 2007b, 240. Myöhempi tutkimus on osoittanut Castrojen liiton kommunismin kanssa alkaneen jo 1940–1950-lukujen vaihteessa. Esim. Raffy 2003.

luvan kehittää neokolonialistisista kahleista irrotettua valtiota omien suunnitelmiansa mukaisesti.⁵⁸

1.1.4 Aiempi tutkimus: dollarin himo ja kumouksellinen törky

Nuestro GG en La Habanaa ja *El nido de la serpienteä* lukuunottamatta Gutiérrezin proosa keskittyy (edellä lyhyesti kuvatus) talous- ja ideologiakriisin aikaiseen Kuubaan. Gutiérrez oli menettänyt uskonsa castrokommunismiin, jolle oli omistanut koko elämänsä, kuten hän kertoo Lori Oxfordille (2007a) Madridissa joulukuussa 2005 antamassaan haastattelussa. Kun hänen castrokommunistinen maailmankuvansa murtui valtioideologian paljastuessa valheeksi (tai Valdésin sanoin tyhjäksi tuotteeksi, *un producto vacio*), Gutiérrez haki lohtua seksistä ja päihteistä. Avioeron myötä hän oli menettänyt yhteyden myös kahteen lapseensa.⁵⁹

Nämä kokemukset heijastuvat Gutiérrezin ensimmäisessä persoonassa kerrottujen autobiografisten teosten pintapuoliseen sisältöön, joka voidaan tiivistää yhteiskunnan raunioissa vaeltavien kuubalaisten juopottelun ja seksielämän dokumentointiin. Tarinoita on pidetty uskottavina ja jopa luotettavina kuvauksina kuubalaisesta elämästä *período especialin* aikana.⁶⁰ Gutiérrez (2001) on todennut itsekin kotisivuiltaan löytyvässä esseessä, että ”ainoa asia, minkä kirjailija voi tehdä, on liittää todellisuuden ja kuvitelman palaset suureksi teokseksi. Viehätysvoima perustuu siihen, ettei saumoja näe.” Toisaalta hän ihmettelee lukijoiden lapsellisuutta, mikäli kaikkea luettua pidetään totena.⁶¹

Gutiérrezin ristiriitaiset lausunnot kirjallisuuden *totuudellisuudesta* ovat kirjailijoille tyypillistä ambivalenssia. Gutiérrezin proosan tärkein lähtökohta on *período especialin* Havanna, jonka todellisuutta hän on pyrkinyt kuvaamaan mahdollisimman todenmukaisesti. Siksi nimitän Gutiérrezin proosaa *sosiologiseksi fiktioksi*, jonka fiktiivisyys voidaan ajoittain kyseenalaistaa. On aiheellista miettiä, ovatko hänen tarinansa kaunokirjallisuutta vai sosiologista gonzojournalismia. Kyse ei ole siitä, ovatko tarinoiden tapahtumat, sattumukset ja tilanteet tapahtuneet juuri niin kuin kertoja kertoo, vaan missä määrin tarinoissa yhteensidotut ja anakronistisesti nivotut yksityiskohdat ovat kirjoittajalle itselleen niin todellisia, ettei hän pidä tarinoitaan kirjallisuutena.

Gutiérrezin autobiografiset tarinat ovat osa laajempaa kuubalaisen kirjallisuuden murrosta, jota Borland Alvarez (2007) nimittää juurettomuuden ja vihan poetiikaksi. Aiemmasta kuubalaiskirjallisuudesta poiketen *período especialin* kirjallisuutta leimaavat pornografiset piirteet, synkkä nihilismi ja parodinen ilveily. Borland Alvarezin mukaan *período especialin* aikana ei enää paettu eksoottisiin todellisuuksiin tai analysoitu Vallankumouksen epäonnistumisia, vaan kuvattiin koruttomasti Vallankumouksen katastrofaalisia aikaansaannoksia. Vaikka idea kokonaisvaltaisesta kansakunnasta ei ollut *período especialin* aikana enää

⁵⁸ Venegas 2003, 187.

⁵⁹ Oxford 2007a. Castrokommunismi ”tuotteena”, ks. Valdésin *La Ficción Fidel* (2008). Vrt. Wilkinson 2006, 169.

⁶⁰ Valle 2003.

⁶¹ Gutiérrez 2001.

oleellista, Borland Alvarez tulkitsee esimerkiksi Valdésin *Café Nostalgian* (1997) ja *Querido primer novion* (1999) viittaavan Lezama Liman ja *Orígenes*-ryhmän esteettisiin pyrkimyksiin.⁶² Valdésin elettä voi pitää jo sinällään vastavallankumouksellisena, koska *Orígenesin* käsitykset taiteesta olivat päinvastaisia sosialistiselle realismille. *Orígenes* mielsi taiteen ja runouden todellisuuden metafyy-siseksi tulkinnaksi ilman yhteiskunnallista tai poliittista painolastia. *Orígenesille* taiteilija oli ainutlaatuinen yksilö, joka tarjosi yhteisölle uusia näkökulmia sekä itseensä että kulttuurimiljööseen.⁶³

Avoimuuden varovainen lisääntyminen *período especialin* aikana vapautti kuubalaista kulttuurielämää ja tarjosi ehdollista vapautta (*libertad condicionada*) ensin kuvataiteilijoille ja muusikoille sekä myöhemmin kirjailijoille. Rojasin (2007b) mukaan lisääntynyt tarve kulttuuri-identiteetin moniääniseen uudelleenmäärittelyyn ilmeni aiemmin harvinaisina tunnustuksellisina ja muistelmallisina autobiografisina runoina, romaaneina, novelleina, esseinä ja muistelmateoksina, joita yhdisti viisi teemaa: kostonhimo, syytökset, tunnustuksellisuus, oikeuttaminen ja identiteetin määrittely. Tematiikka nousi esiin myös teoreettisissa ja tieteellisissä kirjoituksissa. Rojasin mukaan identiteetin uudelleenmäärittelyllä vallattiin totalitarismin alistama subjektiviteetti takaisin irrottamalla minä meistä. Individualistinen etäännyminen kollektiivista hallitsee myös *Ciclo de Centro Habanaa*.⁶⁴

Leonardo Paduran mukaan kuubalaisen kirjallisuuden murros alkoi jo 1980-luvulla, kun 1950-luvulla syntyneet kirjailijat pitivät itseään syyttöminä reaaliosialistiseen katastrofiin, koska eivät olleet osallistuneet suoranaisesti vallankumoukselliseen projektiin. Toisaalta esimerkiksi Padilla ja Valdés ovat todenneet, että lammasmaainen vaikeneminen on kanssarikollisuutta. Paduran mukaan poliittinen välinpitämättömyys kuitenkin mahdollisti keskittymisen estetiikkaan, mikä konkretisoitui kuubalaisen kirjallisuuden *boomina* seuraavalla vuosikymmenellä. Myös John M. Kirk toteaa kuubalaisen kirjallisuuden kehittyneen vuosina 1994–1999 enemmän kuin kolmen edellisen vuosikymmenen aikana yhteensä. Kehitys ilmeni aiemmin vaiettujen tabujen rikkomisena, kuten maanpakolaisuuden, huumeiden, homoseksuaalisuuden, *jineterismon* (prostituution), korruption, epätoivon ja itsemurhan käsittelynä.⁶⁵

Murroksen mukana kuubalaiseen kertomakirjallisuuteen ilmaantui pohjoisamerikkalaisen törkyrealismin piirteitä, kuten nujerrettujen loukkuun jääneiden epäonnistuneiden keskinkertaisuuksien arjen kuvausta. Beharin (2008) mukaan törkyrealistiset piirteet hallitsevat Gutiérrezin lisäksi Ángel Santiestebania (*Los hijos que nadie quiso*, 2001) ja Jorge Alberto Aguiar Díazia eli JAAD:ia (*Adiós a las almas*, 2002), joiden slangia ja kiro sanoja sisältävien teosten ortografia ja syntaksi luovat puhkeielistä vaikutelmaa. Beharin mielestä heidän kielen-sä ei ole mitä tahansa puhuttua kieltä, vaan yhteiskunnan pohjakerroksen mar-

⁶² Alvarez Borland 2007, 253–256; Behar 2008, 71–106.

⁶³ Cuadra & Hampton 1994, 6. Myös Lezama Liman (1991) teos *La Habana. JLL interpreta su ciudad*.

⁶⁴ Behar 2008, 18–20, 28; Rojas 2007a, 271; Rojas 2007b, 238; Ortiz 2006, 65; O'Reilly Herrera 2007, 5; Whitfield 2008, 100, 113–144.

⁶⁵ Behar 2008, 18–21, 28–29, 45; Whitfield 2008, 91–95.

ginaalista ääntä, joka välittyy vankien, prostituoitujen, kulkurien, kerjäläisten, varkaiden, sotilaiden ja tappajien kautta. Behar tulkitsee kolmikon törkyrealistisen kielen ilmentävän sosioekonomista romahdusta ja ideologista murtumaa. Gutiérrezin Havannasta ei löydy työläissankareita, vaan Vallankumouksen utooppisia saavutuksia kyseenalaistavia ”transmutaatioita Uuden Ihmisestä Törkyihmiseksi” (*una transmutación del Hombre Nuevo al Hombre Sucio*).⁶⁶

Kun Gutiérrezin *Törkytrilogia* (*La trilogía sucia de La Habanan*) ilmestyi vuonna 1998, transmutaatioista kertominen ei ollut enää uutta. Kuubalaiskirjailijat olivat jo kumonnetut sosialistisen realismin ”positiivinen/negatiivinen” luonnedikotomiaan monitasoisemmilla henkilöahmoilla. Esimerkiksi Paduran päähenkilö, poliisietsiä Mario Conde, on surumielisessä yksinäisyydessään, skeptisyydessään ja alkoholismissaan realistisen monikasvoinen, eivätkä Paduran rikollisetkaan ole pelkkiä degeneroituneita matoja (*gusanos*). He ovat tavallisia korruptoituneita viranomaisia, likaisia poliiseja, *jineteroja* (”huoria”) ja muita sosialistisessa realismissa sivuutettuja ihmishahmoja.⁶⁷ Wilkinson (2006) toteaa vallankumouksellisen Kuuban *Zeitgeistin* murroksen ruumiillistuvan nimenomaan etsivä Condessa. Propagandassa homogeeniseksi ja vakaaksi, luokkatasa-arvoiseksi ja oikeudenmukaiseksi kuvattu Kuuba paljastuu Conden maailmassa heterogeeniseksi, epätasa-arvoiseksi ja korruptoituneeksi, eikä kansalla ole mitään tekemistä guevaralaisen Uuden Ihmisen kanssa.⁶⁸

Näkemyksiin Paduran ja Gutiérrezin hahmojen kapinasta on helppo yhtyä. Gutiérrezin *Törkytrilogian* ensimmäiset sivut ovat sosialistisen realismin täydellinen vastakohta. Työtön kuubalaismies, joka lukee homorunoutta ja kertoo maasta pakenevista kavereista, seksikokemuksista ja ulostamisesta, ei muistuta guevaralaista Uutta Ihmistä. Myös Beaupied (2010) näkee Gutiérrezin tunnustuksellisen paljastuskirjallisuuden irtoavan castrokommunismien integraatiomyytistä (*el mito integracionista*), jolla diktatuuri pyrki ylläpitämään teennäistä yhtenäisyyttä. Pedro Juania ei kiinnosta valtioideologialle tärkeät teemat kuten historia, kollektiivisuus ja tulevaisuus. Yksinäisen miehen ajelehtivaa onnen etsintää ohjaa seksi ja vapautumisen halu. Eristäytyneitä alkoholisteja houkuttelee vain henkilökohtaiset nautinnot marxilais-leninistisen yhteiskunnan jänteissä.⁶⁹

Toisaalta Gutiérrezin alter egon kapina ja vastavallankumouksellisuus on mielestäni rajoittunutta. Koska kurjaan tilanteeseen alistuva ja julkisesti vaikeveva törkyrealisti pakenee kärsimystään seksin hetkellisiin nautintoihin ja päihteiden pidempiaikaiseen turruttavaan koomaan, alistuva vaikeneminen ylläpitää olemassa olevaa järjestelmää. Toisaalta juuri *período especialin* aikana uudistunut kirjallisuus irtaantui perinteisestä, mustavalkoisen yksinkertaistavasta vastakkainasettelusta Vallankumouksen ja intellektuellin välillä korvautuen monitasoisemmilla ja epäsuoremmilla diskursseilla.⁷⁰

⁶⁶ Behar 2008, 51–55.

⁶⁷ Braham 2004, 55–56.

⁶⁸ Wilkinson 2006, 157–162, 182–183.

⁶⁹ Beaupied 2010, 103–104; Whitfield 2008, 33, 68, 97–99, 110–111; Wilkinson 2006, 26–27.

⁷⁰ Behar 2008, 107; Rojas 2007b, 243–244.

Törkytrilogian ohella tutkituimpia Gutiérrezzin teoksia on *El Rey de La Habana* (1999). Esimerkiksi Behar (2008) on analysoinut romaanin kielellistä äärimmäisyyttä vertaamalla sitä Camilo José Celan eksistentiaalisen ahdistuksen ja kyynisyyden värittämään *La familia de Pascual Duarte*n (1942). Duarten teos on kirjoitettu Espanjan sisällissodan jälkeisessä kulttuurisesti ja poliittisesti eristäytyneessä valtiossa. Behar aistii saman katkeruuden, väkivallan ja ahdistuksen ilmapiirin myös 1990-luvun Havannasta kertovassa *El Rey de La Habanassa*. Urbanissa helvetissä kuolevia primitiivisiä olentoja kuvaava romaani paljastaa sokeroitujen turistioppaiden ja vallankumouksellisen propagandan synkän kääntöpuolen. Beharin mielestä Gutiérrezzin kieli, ihmiskohtalot ja kuvasto ovat kieltämättömän samankaltaisia kuin Celalla. Molemmat romaanit ovat sensuurin hallitseman yhteiskunnan tuotteita, joiden liioitteleva realismi on Beharin mukaan sensuroitujen ja itseään sensuroivien kirjailijoiden yhteiskuntakriittinen väline.⁷¹

Mutta kuka on tuo Beharin mainitsema Celan ja Gutiérrezzin arkielämän kuvausten hämmentämä lukija? Millaisia lukijoita varten on luotu Celan realismiin viittaava termi *tremendismo*, jolla korostetaan hänen tyyhensä väitettyä kauheutta ja liioittelua? Onko Gutiérrezzin eskatologisessa romaanissa kaikkien sosiaalisten ryhmien ulkopuolelle jättäytyvä päähenkilö sittenkään groteski vai Gutiérrezzin romaanien keskivertokuubalainen? Kenen näkökulmasta katsottuna Gutiérrezzin trooppinen törkyrealismi rakentuu "kielellisesti, fyysisesti ja seksuaalisesti liioitellun väkivaltaisille kohtaauksille?"⁷²

Näkemyseroista huolimatta olen Beharin kanssa samaa mieltä siitä, että Gutiérrezzin seksuaalinen kieli on (vastavallan)kumouksellista, mutta mielestäni vain silloin, kun sitä verrataan castrokommunismiin utopiaa noudattavaan sosialistiseen realismiin.

Eräs *período especialin* kontekstin seikkaperäisemmin huomioineita kirjallisuudentutkijoita on Esther Whitfield (2008). Rahan merkitystä korostavan Whitfieldin ongelma on kuitenkin se, että painottaessaan liikaa Gutiérrezzin ja eurooppalaisen lukijan suhdetta huomio etäännytty proosan kulttuurihistoriallisesta ja taloudellisesta kontekstista. On totta, että *período especial* tarkoitti eurooppalaisille aiempaa helpompaa pääsyä Kuubaan, mikä houkutteli myös nojatuolimatkailijoita, kasvatti kuubalaisen kulttuurin kysyntää ja kiihdytti kuubalaisen kirjallisuuden *boomia*. Koska Gutiérrezzin tarinoita ei voitu julkaista sensuurin ja laman vaivaamassa pinnallisen puritaanisessa Kuubassa, hänestä tuli ulkomaille levitettäväksi tarkoitettu ja Whitfieldin mukaan myös ulkomaisille lukijoille suunnattu tuote. Whitfield korostaakin ansiokkaasti kirjallisuudentutkimuksessa vähemmän huomioitua markkinoiden roolia ja ajatusta tekstin myytävyydestä.⁷³

Vuonna 1993 dekriminalisoitu Yhdysvaltain dollari johti Whitfieldin mukaan taloudellisen elpymisen lisäksi kuubalaisen identiteetin esineellistämiseen. *Período especialissa* oli kyse ennen kaikkea Yhdysvaltain dollarista, jonka laillis-

⁷¹ Behar 2008, 36–39.

⁷² Behar 2008, 56.

⁷³ Whitfield 2008, 1–2.

taminen tarkoitti sosialistisen tien pettämistä ja ylivoimaiseksi kehitetun marxilais-leninistisen järjestelmän fiaskon tunnustamista. 1960-luvulta lähtien valtiosta riippuvaiseksi tehty kansa ei kuitenkaan voinut ostaa dollareilla myytäviä hyödykkeitä, koska valtio maksoi palkat pesoissa (*moneda nacional*). Dollarin lisääntyvä virtaus kuitenkin pelasti monia nälkäkuoleman partaalle ajautuneita luovia ja myyntitaitoisia kuubalaisia, jotka asettivat vuosikymmeniä vainotun individualistisen luovuutensa myyntiin, mikä johti kontrollin varovaisen hölymisen myötä radikaaleihin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin.⁷⁴

Kirjallisuuden viennissä tärkeään roolin nousivat katalonialaiset kustantajat Seix Barral, Tusquets, Planeta ja Gutiérreziä julkaissut Anagrama. Euroopassa ja muualla Latinalaisessa Amerikassa julkaistuja kuubalaisten kirjoittamia teoksia ei kuitenkaan virrannut takaisin Kuubaan vuosikymmeniä kestäneen sensuurin ja ulkomailla julkaistujen kirjojen hinnoittelun takia.⁷⁵ Kuubalaisten kirjailijoiden ja ulkomaisten kustantajien vaihtokaupan ironinen piirre oli se, että Kuubaan assosioitu eksotiikka muuttui Whitfieldin mukaan pääasiassa ulkopuolisten näkemysten ja halujen konstruktioksi. Vaihtokaupassa kuubalainen kirjailija osallistui strategiseen eksotiikkaan miellyttääkseen ulkomaalaisia. Toisaalta turvautuminen yliseksuaalisuuteen ja vallankumouksellisten sloganeiden kaltaisiin tehokeinoihin kumosi Kuuban kliseisiä representaatioita, joita moni ulkomaalainen janosi. Whitfieldin mukaan sosialistista Kuuba-kuvaa määrittäneestä ulkopuolisesta halusta huokui ”Neuvostoliiton jälkeinen eksotiikka” ja nostalgia ”sellaista maailmaa kohtaan, jollainen sen toivottiin joskus olleen”.⁷⁶

Whitfieldin mielestä kaupallisesti menestyneestä, mutta ilman yhtä fokuksa kirjoittaneesta Gutiérrezistä tuli monille ulkomaalaisille *período especialin* synonyymi. Maanpakoon vuonna 1995 lähteneen anticastrolaisen Valdésin teokset olivat sosialistisille kirjallisuuskriitikoille huolenaihe, mutta Whitfieldin mukaan kriitikoiden keskellä elänyt Gutiérrez oli heidän pahimpien pelkojensa ruumiillistuma. Näkemys on mielestäni liioiteltu, sillä suorasanainen rappion kuvaus ja (yli)seksuaalisuus olivat korostuneita teemoja muidenkin kirjailijoiden tuotannossa, kuten esimerkiksi Behar (2008) totesi. Lisäksi Whitfield painottaa liikaa Gutiérrezin profiloituneita kuvia kuubalaisesta elämästä, joita ulkomaiset lukijat halusivat ostaa.⁷⁷ Ongelma on mielestäni se, että mikäli korostamme ylenmääräisesti ulkopuolista tilausta, (väärin)tulkitsemme Gutiérrezin sosiologisen fiktion vastaukseksi ulkopuolisten halulle ja irrotamme fiktion sitä eniten määrittäneistä konteksteista. Vaikka Whitfield kirjoittaa osuvasti Gutiérrezin voyeurismista, proosaan konstruoidusta ulkopuolisen katsojan roolista,⁷⁸ hän unohtaa sadistisen voyeurismin toisen puolen: se on yhteiskunnan läpi tunkeutunut valvonta- ja vakoilujärjestelmä, jonka sadismi on oleellinen osa Pedro Juanin identiteettiä.

Toisaalta yhdyin Whitfieldin näkemykseen voyeurismiin sisältyvästä ulkomaalaisten kritiikistä. Nojatuolimatkaileijat sukeltavat Gutiérrezin mukana

⁷⁴ Whitfield 2008, 2–5; Guerra 2012, 10–11.

⁷⁵ Whitfield 2008, 9–14.

⁷⁶ Whitfield 2008, 20–21, 31.

⁷⁷ Ortiz 2006, xi; Whitfield 2008, 98.

⁷⁸ Whitfield 2008, 126; Ortiz 2006, 87.

kieroutuneita mieliä lumoavaan perikatoon, minne ulkomaalainen turisti ei 1990-luvulla päässyt. Siksi Gutiérrezin proosaan sisällytetyt kiusaantuneet ulkomaalaiset voyeur-hahmot paljastavat oman halpamaisen (tai Valdésin sanoin *korppikotkamaisen*) impulssinsa tuijottaa kuubalaisten rappiota ja kärsimystä.⁷⁹ Ulkomaalaisten voyeuristien lisäksi Gutiérrezin fiktiosta onkin tunnistettava sadistinen silmä, se joka näyttämisen lisäksi haluaa itse katsella rappiota, koska se kaikesta huolimatta nauttii rappion tarkkailemisesta ja dokumentoinnista. Gutiérrez ei tuonutkaan kuubalaiseen kirjallisuuteen mitään uutta rappion kuvauksella ja seksin myymisellä, vaan sadismilla ja gonzojournalistisella sisäpiiriläisyydellä.

Näkemyistä ei voi mielestäni ylikorostaa. Kun tutkitaan castrokraatian aikana syntynyttä kuubalaista kirjallisuutta, on se kirjoitettu 1970-luvulla, 1990-luvulla tai 2010-luvulla, on tärkein konteksti castrokraatia. Esimerkiksi jos laajentaisin Gutiérrezin proosaa käsittelevässä tutkimuksessani kontekstin kattamaan koko latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden 1990-luvulla, kohtaisin useita ylitysepääsemättömiä ongelmia, joiden selvittely siirtäisi fokuksen pois olennaisimmasta kontekstista. Ensinnäkin olisi määriteltävä mitä tarkoitan termillä ”latinalaisamerikkalainen”. Rajaisinko termin maantieteellisesti yli 30 ”latinalaisamerikkalaiseen” maahan, vai huomioisinko myös syntyperältään ”latinalaisamerikkalaiset” sekä ”latinalaisamerikkalaistuneet” kirjailijat? Lisäisinkö listaan Yhdysvallat, jonka muutamat osavaltiot ovat enemmän ”latinalaisamerikkalaisia” kuin ”pohjoisamerikkalaisia”? Ja jos määrittäisin ”latinalaisamerikkalaisen” maantieteellisesti tai kielellisesti, kuinka käyttökelpoinen vaikeasti määriteltävä heterogeeninen konteksti olisi tutkimukseni kannalta?⁸⁰

Período especialin aikana kirjoitettu Gutiérrezin proosa on syntynyt vastauksena castrokommunismille, joka pyrki sulkemaan Kuuban myös kulttuurisesti. Vaikka castrokommunismi on puhunut ”latinalaisamerikkalaisten” maiden samankaltaisista kohtaloista ja *yhteisestä vihollisesta*, castrokraatia yritti kauan ehkäistä järjestelmään integroitumattomien kuubalaikirjailijoiden kanssakäymisen ulkomaailman kanssa; ja vaikka Gutiérrez kuului 1990-luvulla kirjailijauransa aloittaneisiin ”onnekkaisiin” kuubalaisiin, jotka pääsivät keskustelemaan vapautuneemmin Kuuban ulkopuolisen maailman kanssa, on 1990-luvun kuubalainen kirjallisuus vastaus saarivaltion sulkeneen diktatuurille, kuten moneen kertaan todettua. Siksi yritys kontekstoida Gutiérrezin proosa ongelmalliseen ”latinalaisamerikkalaiseen” kontekstiin siirtäisi huomiota pois tärkeimmistä konteksteista.

⁷⁹ Valdés 2008, 175; Carralero & Sipilä 2012, 5; Whitfield 2008, 99–103, 108, 117.

⁸⁰ Termin ”latinalaisamerikkalainen” määrittelyn vaikeudesta, ks. Demuro 2013, vii.

1.2 Dekkariparodian objekti Graham Greene, miehemme Havannassa

Sen lisäksi että Gutiérrezin alter ego kieltäytyy poliittisesta keskustelusta ja torjuu politiikan merkityksen, hän määrittelee ajattelun epäkäytännölliseksi turhamaisuudeksi, samaan tapaan kuin päähenkilö Fowler *todellisen* Greenen teoksessa *El americano impasible*, jonka käsikirjoitus kulkee dekkariparodiassa GG:n matkassa Havannaan:

Pensar es un lujo. ¿Te crees que el campesino se sienta a pensar en Dios y en la Democracia cuando regresa a su choza de barro por la noche?⁸¹

Nämä dekkariparodian alkuun lainatut sanat ovat peräisin Greenen romaanin ideologisesti keskeisestä kohtauksesta, jossa englantilainen journalisti Thomas Fowler ja yhdysvaltalainen CIA-agentti Alden Pyle keskustelevat Vietkongin saartamassa vartiotorissa. Vietnamilaisen prostituoidun Phuongin kilpakosijat ovat öisten riisipeltojen keskellä näennäisesti samalla puolella, kuten heidän länsimaisia arvoja edustavat kotimaansa yhteisen vihollisen edessä. Käytännössä Fowler ja Pyle ovat toistensa ideologisia vastakohtia. Pyle on tuore CIA:n agentti, jonka julkisena tavoitteena on ”pelastaa” vietnamilaiset kommunistilta. Fowler on kolonialistista riistoa liian kauan liian läheltä tarkkaillut kyynikko, jonka julkisena tavoitteena on sorretun kansan tuntojen tulkitseminen. Hän muistuttaa Pyllelle, että länsimaat ovat kouluttaneet vietnamilaisen intelligentian ajattelemaan länsimaisten ihanteiden mukaisesti, mutta Vietnamin *todellisen* kansa ei ole kiinnostunut heidän kotimaataan repivistä tuonti-ideologioista. Länsimaiden läsnäoloa välttämättömän vapauden takeena puolustava Pyle pitää kuitenkin kiinni näkemyksestään; hänen mukaansa paikalliset eivät halua kommunismia vaan länsimaista demokratiaa.

Kolonialistista riistoa kolmannessa maailmassa käsittelevän Greenen romaanin tapahtumat sijoittuvat vuosien 1946–1954 Indokiinaan. Japanilaiset ovat vetäytyneet toisen maailmansodan päätyttyä, ja Dien Bien Phussa ratkaisevan taistelun hävinnyt Ranskan siirtomaa-armeija taistelee Viet Minhiä vastaan saadakseen siirtomaan takaisin. Tappio Dien Bien Phussa johti dominoteorian kehittämiseen USA:n sitoutumaan antikommunistiseen taisteluun, ”auttamaan” vietnamilaiden itsenäisyystaistelua ja torjumaan Neuvostoliiton vaikutusvallan laajentumisen. Neokolonialismin ja kylmän sodan aiheuttamat kärsimykset kolmannessa maailmassa ovatkin oleellinen teema dekkariparodian eksplisiitissä intertekstissä, *Our Man in Havannassa*, sekä Greenen tuotannossa ylipäätään.

Kylmä sota on keskeisessä roolissa *The Quiet Americanin* ja *Our Man in Havanan* lisäksi Greenen *The Human Factorissa* (1978). Woodsin (2007) mukaan

⁸¹ Greene 180, 126. (Jouko Linturin suomennos: ”Ajattelemisen on ylellisyyttä. Luuletko, että riisinviljelijä istahtaa ajattelemaan Jumalaa ja demokratiaa, kun hän illalla kömpii sisään savimajaansa?” Greene 1981, 138.)

kolmea vakoilufiktioksi luokiteltavaa romaania yhdistävät teemat ovat poliittinen paha ja dualismi. Woods pitää Greenen vaikutusta vakoilufiktiokehitykseen huomattavana, koska Greene tutki teoksissaan ihmispsykyä sekä hyvään ja pahaan motivoivia tekijöitä.⁸²

Vakavien aiheiden vakavasta käsittelystä huolimatta Spanos (2008) nimitää *The Quiet Americania* antidekkariksi, jonka alussa herännyt kysymys ”kuka murhasi hiljaisen amerikkalaisen?” saa lopussa ennakko-odotukset kumoavan vastauksen. Spanosin mielestä Alden Pylon murhaaja on itse Alden Pyle, koska hän ei kykene näkemään idealistisen väkivaltansa uhrien veressä omaa murhaavaa amerikkalaista viattomuuttaan. Spanos pitää *The Quiet Americania* antidekkarina myös siksi, että se torjuu perinteisen salapoliisifiktio-panoptisen katseen ja faktuaalisten todisteiden merkityksen.⁸³

Ulkopuolisten ja ulkomaalaisten näkökulmasta kerrottu *The Quiet American* dekonstruoi Spanosin mukaan pohjoisamerikkalaisen reduktiivisen, manikealaisen diskurssin, jossa kylmä sota esitetään Demokratian ja Kommunismin, Hyvän ja Pahan välisenä taisteluna.⁸⁴ Pylon edustamien pohjoisamerikkalaisten ”objektiivinen” ja ”universaali” totuus paljastetaan imperialistiseen metafysiikkaan perustuvaksi konstruktioksi. Gramscilaisittain sanottuna hegemonisen diskurssin päämääränä on vastalauseiden tuhoaminen ja oman auktoriteettiaseman vahvistaminen, mistä huolimatta hegemoninen diskurssi teeskentelee olevansa indoktrinaation vastakohta. Toisin kuin totalitaarisissa valtioissa, joissa kansalaiset ovat tietoisia ketkä ovat sortajia, hegemonisen diskurssin hallitsemassa yhteiskunnassa hallitsevan kulttuurin hyväksikäyttämiä yksilöitä painostetaan myöntämään, että heidän ongelmansa ja kärsimyksensä eivät ole järjestelmän vaan heidän oma vikansa. Hegemoninen diskurssi ohjaa ajattelemaan, että hyväksikäytetyt hyötyisivät hallitsevasta kulttuurista kuten muutkin, mikäli he hyväksyisivät hegemonisen diskurssin normatiivisen totuuden. Koska hegemonisen diskurssin normien ulkopuolisia ja sitä kyseenalaistavia kysymyksiä ei pidetä edes kysymyksinä, antikommunistista sotaa kritisoivat Fowlerin kysymykset eivät ole Pylelle relevantteja.⁸⁵

Spanosin gramscilaisessa tulkinnassa Pylon representoimassa hegemonisessa diskurssissa on yhteistä Žižekin teorioiden kanssa kenties siksi, että Žižek nojaa osittain Gramscin kulttuuri- ja politiikka-analyysejä hyödyntäneen Althusserin ajatteluun. Jostain syystä Spanos kuitenkin jättää Fowlerin osittain ideologisten rakenteiden ulkopuolelle, vaikka toteaaakin Fowlerin olevan tietoinen kyynisyydestään ja historialliseen jatkumoon perustuvasta hiljaisesta tiedostaan, toisin kuin traditioon välinpitämättömästi suhtautuva idealistinen Pyle, joka on modernin amerikkalaisen kansallisen identiteetin seikkailunhaluinen ruumiillistuma. Spanosin mielestä nimenomaan allegorisuus tekee *The Quiet Americanista* dualistisen romaanin: Fowler ja Pyle eivät ole ainutkertaisia yksilöitä, vaan Vanhan ja Uuden Maailman symboleita, joiden väliin pudonnut

⁸² Woods 2007, 75.

⁸³ Spanos 2008, 85.

⁸⁴ Spanos 2008, 58.

⁸⁵ Spanos 2008, 59–60.

vietnamilaisprostituoitu Phuong (joka tarkoittaa ironisesti Feenix-lintua) on imperialistisen lännen himoitsema voimaton palkinto.⁸⁶

Fowlerin hahmon kautta kuultavaa Greenen kertojaaäntä myötäilevältä Spanosilta jää mielestäni huomaamatta Fowlerin osallisuus hallitsevaan tilanteeseen, koska hegemonisen diskurssin kyyninen ironisointi ei kumoa, vaan ylläpitää tilannetta. Spanosin gramscilaisessa tulkinnassa Fowlerista tulee *engagé* vasta silloin, kun hän järjestää maahan muovia räjähteiden valmistamista varten kuljettavan Pylon murhan.⁸⁷ Mielestäni Fowler on *engagé* alusta asti juuri kyynisen etäisyytensä takia; hänen välinpitämättömyytensä ylläpitää tilannetta. Hän ei sotkeennu Pylon murhaan pelastaakseen vietnamilaisia, vaan saadaakseen Phuongin takaisin kilpakosijaltaan Pyleltä. Kenties Woods ajatteli jotain samansuuntaista nimittäessään Greenen dekkareita ja vakoilutarinoita *progressiiviseksi realismiksi*. Siinä sivistynyt käytös ja hyvätapaisuus ovat vain valtasuh-teita peittävä verho, koska kansakunnat palvelevat hyväksikäytön naamiointia: ”Urheiluhenkinen kilpailuetiikka on parhaimmillaan pelkkää anakronismia, pahimmillaan mystifikaatiota.”⁸⁸

Kansakuntien kritisointi kohdistuu Greenen romaaneissa antiamerikkalaisien henkilöahmojen kautta jatkuvasti Yhdysvaltain ulkopolitiikkaan, kuten *The Honorary Consulissa* (1973). Paraguayn vastaiselle rajalle Argentiinaan sijoituvassa romaanissa Yhdysvallat edustaa jälleen poliittista pahaä, jota vastaan taisteleva marxilainen kapinallisryhmittymä saa Fowlerin kaltaisen kyynikon, tohtori Plarrin sympatiat puolelleen. Plarrin mielestä *El Litoral*in uutinen ei ole uskottava, jonka mukaan Yhdysvaltain lähettiläs on tullut maahan katsomaan tee- tai matesadon sijaan raunioita, koska hänen mielestään Yhdysvaltain lähettiläät ovat yleensä liikemiehiä. Saadaksesen mediahuomiota kapinalliset yrittävät kidnapata suurlähettilään, mutta he kaappaavat vahingossa juopon englantilaisen kunniakonsulin.

Tragikoomisista piirteistä huolimatta *The Honorary Consul* on filosofisesti pohdiskeleva romaani, aivan kuten siitä ja *The Quiet Americanin* tyyllisesti poikkeava *Our Man in Havana*. Vakoilusatiiri on epätyypillistä Greeneä, samoin kuin NGG on epätyypillistä Gutiérreziä. Molemmat kirjailijat ovat teoksissaan myös ironisoineet perinteisiä dekkareita, ja Greene on nimittänyt dekkareita ”älyttömiksi arvausleikeiksi”.⁸⁹

Siitä huolimatta (tai juuri sen takia) molemmat kirjailijat kirjoittivat omat *älyttömät arvausleikkensä*, jotka historiallisia lähteitä ja historiallisesti todistettavia faktoja hyödyntävinä teoksina ovat unen ja todellisuuden vastakkainasettelussa todellisuuden puolella.

⁸⁶ Spanos 2008, 60, 67–70.

⁸⁷ Spanos 2008, 80–83.

⁸⁸ Woods 2007, 73.

⁸⁹ Greene 1973, 178.

1.3 Tutkimustehtävä ja tutkimuksen rakenne

Tutkin väitöskirjassani, kuinka Gutiérrezin proosa ja etenkin dekkariparodia *Nuestro GG en La Habana* vastaavat castrokommunistiseen utopiaan. Koska dekkariparodia on kaksisuuntaisena liikkeenä intertekstuaalista ja sen merkitykset syntyvät dekkariparodian, sen intertekstien ja kulttuurihistoriallisten kontekstien välisessä tulkinnassa, suhteutan NGG:n sen tärkeimpiin konteksteihin: Gutiérrezin muuhun proosatuotantoon, Greenen *Our Man in Havana*an ja *The Quiet Americaniin*, Kuuban historiaan sekä castrokommunistiseen utopiaan.

Kontekstien huomioiminen tarkoittaa sitä, että tulkitsen dekkariparodiaa suhteessa kirjoitusajankohtansa (*período especialiin*) historialliseen tilanteeseen, castrokommunistiseen utopiaan (diskursiivisena prosessina) sekä Kuuban sosialistisen dekkarin perinteeseen. Toisin sanoen tulkitsen *mitä* kohdeteksti kertoo suhteessa mihin intertekstiin ja *miten*. Koska dekkariparodia nostaa materiaalia reaalista menneisyydestä fiktiivistä menneisyyttä kuvaavaan maailmaan, tulkinta on käytännössä myös dekkariparodiassa tapahtuvan historian uudelleenkirjoituksen tutkimista.

Koska menneisyys on tärkeimpiä identiteettiä määrittäviä tekijöitä, ja koska identiteettejä tuotetaan menneisyyden esittämisen avulla, sivuan myös Gutiérrezin proosaan ja dekkariparodiaan sisältyviä kuubalaisuuden (*lo cubano*) merkityksiä.

Vastaan tutkimuksessa seuraaviin kysymyksiin:

1. Kuinka castrokommunismi Gutiérrezin proosan keskeisimpänä kulttuurihistoriallisena kontekstina on muodostunut, muuttunut ja vaikuttanut kuubalaiseen kirjallisuuteen ja kirjailijuuteen?
2. Kuinka Gutiérrezin *Ciclo de Centro Habana* vastaa castrokommunistiseen utopiaan?
3. Kuinka *Nuestro GG en La Habana* rakentuu suhteessa parodioimaansa Greenen farssiin, Kuuban sosialistiseen dekkariin, castrokommunismmin historiakuvaan sekä *período especialin* yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin muutoksiin?

Tutkimus jakautuu kolmeen osaan. Koska kuubalaisen kirjallisuuden kontekstoiva tutkiminen edellyttää kirjallisuuden ehtoja ja ilmaisukeinoja määritelleen castrokommunistisen kulttuuripolitiikan tuntemusta, kuvaan luvussa kaksi tutkimuskohteen historiallista kontekstia, castrokommunismia, vallankumousvuodesta 1959 aina vuosituhannen vaihteeseen. On ymmärrettävä millä ehdoilla fiktiota ja fiktiivistä historiankirjoitusta on kirjoitettu, mitä ja miten menneisyydestä ja nykyisyydestä on saanut kertoa. Kuvaan kuinka vuosi 1959 on määritelty menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden solmukohtaksi, ja kuinka järjestelmään integroitumattomat kirjailijat, toisinajattelijat ja diasporadiskurssit ovat vastanneet symbolin ”1959” hegemoniseen määrittelyyn. Käsitelen myös sitä, kuinka vallankumous diskursiivisena prosessina mursi yleisen

ja yksityisen rajat määritellesään kuubalaisen identiteetin, ja kuinka kirjallisuus valjastettiin ideologiseksi aseeksi Uuden Ihmisen rakentamisessa.

Toisen luvun lopussa kuvaan myös 1960–1970-lukujen vaihteen stalinisaa-tioproessia, sitä kuinka kulttuurituotanto alistettiin totalitaristiseen kontrolliin. Kulttuurin mustan vuosikymmenen aikana dekkari valittiin sosialistisen kirjalli-suuden tärkeimmäksi genreksi ja dogmaattiseksi aseeksi taistelussa ideologista poikkeavuutta vastaan. Käsittelen stalinisaa-tion seurauksena voimistuneen anti-intellektuellismin ja homofobian kään-teistä roolia Kuuban kirjallisuushistoriassa, ja sitä kuinka se näkyy vuosituhanen vaihteessa ilmestyneessä *Ciclo de Centro Ha-banassa* ja *Nuestro GG en La Habanassa*.

Luvussa kolme käsittelen dekkari-parodian tärkeimpiä intertekstejä, Gutiér-rezin muuta tuotantoa ja Graham Greeneä. Analysoin myös Gutiérrezin pienois-romaanin vastavallankumouksellisia merkityksiä valottavaa intertekstiä, Reinaldo Arenasin *Viaje a La Habanaa* (1991). Gutiérrezin NGG:tä ja Arenasin teosta yhdistää Havannaan suuntautuvat matkakuvaukset, edestakainen liike menneisyyden ja tulevaisuuden välillä, tragikoominen antidekkari, castrokommunismien vainoaman bi- ja homoseksuaalisuuden parodinen kuvaus ja vapauttavan kuoleman vääjää-mättömyys. Arenasin teoksessa korostuu myös se, kuinka Vallankumouksen dis-kursiivinen rakentuminen on heijastunut kuubalaisen kirjallisuuden dualistisiin Kuuba-kuviin ja henkilö-hahmoihin. Kaksijakoisuus leimaa myös *Ciclo de Centro Habanan* keskushahmo Pedro Juania ja ennen kaikkea dekkari-parodiaa aina sen rakenteesta jokaiseen henkilö-hahmoon. Dualismi on dekkari-parodiaa ja sen tärkeimpiä intertekstejä selkeimmin yhdistäviä piirteitä.

Käsittelen kolmannessa luvussa myös Greenen anti-amerikkalaista idealismia, joka ilmenee kirjailijan ja hänen henkilö-hahmojensa sympatioina kumousliikkeitä, kuten Kuuban Vallankumousta kohtaan. Osoitan, että Greenen *luksuskommunisti-nen* sitoutuneisuus (*engagement*) oli tärkeimpiä syitä, miksi hän valikoitui Gutiér-rezin parodian kohteeksi. Samalla selvitän, kuinka Greenen kaltaisen ulkopuolisen idealistin Kuuba-kuva toimii henkilökohtaisen mytologian alueena, jota ironisoi-daan sekä *Ciclo de Centro Habanassa* että dekkari-parodiassa. Kerron myös kuinka Gutiérrezin alter ego kokee sokeiden idealistien ihannoiman Kuuban sisältä käsin.

Tutkimuksen neljännessä ja viimeisessä luvussa analysoin tarkemmin dekkari-parodiaa. Kontekstoin NGG:n (1) Kuuban sosialistisen dekkarin anti-imperialistiseen ja homofobiseen perinteeseen, (2) Greenen vakoilufarssiin, (3) kuubalaiseen kirjallisuushistoriaan ja (4) kuubalaiseen homokirjallisuuteen. Tärkeimmät intertekstit ja historialliset kontekstit huomioivassa lähiluvussa kuvaan, kuinka dekkari-parodia saa merkityksensä sosiokulttuurisesta ympäris-töstä ja kuubalaisen kirjallisuuden konventioista.

Vaikka Anu Partanen on suomentanut Gutiérrezin *La trilogía sucia de La Habanan* ("Likainen Havanna trilogia", 2005) ja *Animal tropicalin* ("Etelän peto", 2003), kaikki tutkimuksessa käyttämäni suomennokset ovat omiani käännösten muuttuvan luonteen takia. Koska arvoja ja lukeneisuutta heijastava suomennos on aina "päiväkohtainen valinta", alkutekstiin perehtyneen lukijan silmissä käännös tuntuu harvemmin ikuisesti tyydyttävältä.

2 KULTTUURIKANNIBALISMI, KARIBIALAINEN STALINISMI

2.1 Menneisyyden monopoli ja solmu "1959" psykosomaattisena repeämänä

– Näetkö nyt, havannalainen? Ja meidän mielestä angolalaiset olivat elukoita, koska he söivät paistettuja hiiriä. Samoin etiopialaiset, kun he söivät mädäntyneitä lehmän suolia. Nyt on meidän vuoromme. Eikä täällä ole edes kissoja. Ihmiset ovat syöneet nekin.

Maalaisukko, *La trilogía sucia de La Habana*, 137

Kaikki hullut ja kerjäläiset oli päätetty kerätä pois kaupungin keskustasta. Jotain tärkeää oli tulossa. Historiallinen muistopäivä, syyskesäsongin turisteja. En tiedä. Jotain tärkeää.

Pedro Juan, *La trilogía sucia de La Habana*, 251

Kuuban Vallankumous on huomattavana tekstituohtantona rakentunut sosiaalinen, poliittinen ja kulttuurinen liike, joka on Serran (2007) mukaan ollut Kuuban historian merkittävin käänne ja kulttuurihistoriallisesti mullistavin vallankumous Latinalaisessa Amerikassa 1900-luvulla.⁹⁰ Kuuban Vallankumous on vaikuttanut kuubalaisten elämään radikaalimmin kuin esimerkiksi Meksikon vallankumous meksikolaisten elämään, koska Meksikon vallankumous ei synnyttänyt castrokommunismia kaltaista jokaisen arkipäivään tunkeutuvaa totalitarismia.⁹¹ Olennaista ei siis ole se, mitä Vallankumous on julkisesti sanonut ja

⁹⁰ Serra 2007, 2.

⁹¹ Kun Meksikon presidentti Cárdenasin hallitus kansallisti 1930-luvulla pohjoisamerikkalaiset öljy-yhtiöt, alueen vasemmistolaisille kumousliikkeille esikuvaksi kohonnut Meksiko säilyi "vallankumouksen" jälkeen avoimena ja suvaitsevana maana. Sitä vastoin Kuuban Vallankumous johti sulkeutuneeseen

millaista kuvaa kansainvälinen media on Vallankumouksesta välittänyt, vaan millainen kuilu virallisen diskurssin ja *todellisten* tekojen väliin on avautunut. Esimerkiksi Vallankumouksen etusijalle nostama sotilaseliitti on sanonut edustavansa kansaa, mutta samalla eliitti on aina ohjannut kansaa, jonka kohtaloksi on koitunut “traaginen irrealismi” (ks. Raffy 2003).

Vaikka Meksikon vallankumous toimi yhtenä esikuvana Castrolle, joka oli maanpaossa Meksikossa kesällä 1955, merkittävämpi kiihoke oli ajatus niin sanotusta perinpohjaisesta vallankumouksesta (*revolución profunda*), jossa yhdistyi aineksia Marxin teorioista, Maon kirjoituksista, Ranskan Vallankumouksesta ja Hitlerin esimerkistä.⁹² Antiamerikkalaisille kuubalaisille helpommin myytävä esikuva oli kuitenkin Kuuban kansallissankari José Martí (1853–1895), johon Castro oli identifioitunut 1940–1950-lukujen vaihteesta alkaen. Castron johtama kapinaliike M26 kutoi myytin, jonka mukaan Batistan vastainen antiamerikkalainen vallankumous oli läsnä jo Martíin itsenäistymistaistelussa. Siksi Vallankumouksen sanottiin muuttaneen Martíin ruumiillistuneet odotukset todeksi toteuttamalla menneisyydessä kariutuneet kumousyritykset retroaktiivisesti.

Evolutionistinen näkemys⁹³ vuoden 1959 vallankumouksen läsnäolosta 1800-luvulla on säilynyt 2000-luvulle. Esimerkiksi Venegasin (2003 ja 2010) mukaan internet uhkaa 1890-luvulla elänyttä ja vuoden 1959 Vallankumouksessa henkiin herännyttä dekolonisaation poliittista perintöä. Niiden väliin jäävä tasavallan aika on määritelty synkäksi epädemokraattiseksi kolonisaation aika-kaudeksi, jolloin Havanna oli seksituristien ja uhkapelurien kaupunki.⁹⁴ Liiottelu ja vääristely nojaa historialliseen todellisuuteen, koska ennen vuoden 1959 vallankumousta Havannan kasinoissa sanotaan työskennelleen 200 000 ihmistä muun muassa palvelijoina ja viihdetaitelijoina, ja vähintään puolen arvellaan olleen mukana seksibisneksessä joko hetero-, bi- tai homoprostituoituina.⁹⁵

Tiettyjä yksittäisiä piirteitä ylikorostavassa castrokommunistisessa historiankirjoituksessa sivutetaan menneisyyden moninaisuus, koska ideologisesti väritetty näkemys menneisyydestä on ollut castrokratian vallan ja olemassaolon tärkeimpiä perusteita. Siksi castrokommunismien utopiasta poikkeavaa historiankirjoitusta ei ole sallittu myöskään fiktiossa. Ensimmäinen merkittävä sensuurin kohteeksi joutunut lähimenneisyyden kuvaus, jonka kohtalo viitoitti lukuisten kulttuurituotteen tietä, oli Sabá Cabreran Infaten ja Orlando Jiménez Lealin lyhyt juoneton dokumenttielokuva *P.M.* (1961). González (2010) on kysynyt monen muun tavoin, mikä teki Havannan yössä tamburiinin ja trumpetin

diktatuuriin, joka koulutti latinalaisamerikkalaisia kumouksellisia. Esim. Raffy 2003, 155–159. Samalla Castro muuttui “anti-imperialistisesta vapauttajasta” imperialistiksi, jonka propagandan perusteet ovat jääneet elämään vasemmistopopulistien diskursseissa, esim. *chavismossa* Venezuelassa ja Nicaraguan Ortegan puheissa.

⁹² Raffyn (2003, 134–142) mukaan Hitlerin vaikutus näkyy myös Castron kesällä 1954 kirjoittamassa 54-sivuisessa puolustuspuheenvuorossa *La Historia me absolverá*. Moncadin manifestin nimi (“Historia vapauttaa minut”) on myös lainattu Hitleriltä.

⁹³ Žižek 2008b, 81.

⁹⁴ Venegas 2003, 182. Myös Rojas 2010; Aragón 2010.

⁹⁵ Braham 2004, 42–43.

tahtiin tanssivia ja juopuneita kuubalaisia esittävästä dokumenttifilmistä poliittisesti tuomittavan.⁹⁶

Sensuroinnin syyksi on sanottu sitä, että lyhytelokuvan loihtima kuva herätti katsojassa kaipuun vapaamielisempiä aikoja kohtaan, eikä vallankumoushallinto sietänyt sen diskursiivisesta hegemoniasta pakenevaa vertailua menneisyyden ja uuden aikakauden välillä. Lisäksi dokumenttielokuvassa esiintyvien Vallankumousta kannattaneiden miliisien ja mustien *fidelistojen* ilon nähtiin kumpuavan heidän henkilökohtaisesta kokemuksestaan, ei kollektiivisesta kiitollisuudesta Vallankumoukselle. Siksi vallankumoushallinto halusi elokuvatuotannon monopolin (ICAIC:n⁹⁷) avulla kontrolloida elokuvissa esitettävää menneisyyden ja nykyhetken kuvastoa, aivan kuten menneisyys monopolisoitiin Luku- ja Kirjoitustaitokampanjassakin. ICAIC:n avulla yritettiin myös luoda myytti, ettei Kuubassa ollut elokuvateollisuutta ennen Vallankumousta, koska castrokommunismi pyrki määrittelemään ”Kuuban ennen vuotta 1959” pimeäksi ajaksi.⁹⁸ Maanpakolaiskirjailija Zoé Valdés kirjoittaa kiinnittäneensä huomiota castrokommunismiin pyrkimykseen kouluikäisenä:

Katujen todellisuus oli täysin toisenlainen ja poikkeava kuin pitkävetisillä oppitunneilla kuvailtu paratiisifantasia. Historia isolla H:lla oli Sorron, ei Vallankumouksen synonyymi. Millään vuotta 1959 edeltäneellä ei ollut olemassaolon oikeutta, ja jos jotain oli olemassa, sen oli pakko olla kielteistä. (Valdés 2008, 50–51.)

Castrokommunistisessa historiankirjoituksessa häpeällisen menneisyyden on kerrottu johtuvan edeltävän hallinnon laiminlyönneistä, aineellisesta epätasavaruudesta ja neolokolonialismin rappiollisista arvoista. Siksi Vallankumouksen mukaan sen eettinen päämäärä oli puhdistaa kuubalaiset häpeästä. Se edellytti kansalta Fidelin hallinnon ehdotonta tukea (*apoyo absoluto*), uuden etiikan omaksumista ja kollektiivista uhrautumista. Ensimmäisiä itsensä uhranneita kuubalaisia olivat Luku- ja kirjoitustaitokampanjaan valitut sata tuhatta nuorta, joiden mobilisoiminen kumosi perinteisen yhteiskuntajärjestyksen, ylitti vanhat luokka-, kulttuuri- ja rotuerot sekä mursi aiemmin tyttöjen ja naisten liikkumattilaa rajoittaneet sukupuoliroolit. Kampanja antoi käsityksen vallankumouksellisesta identiteetistä etenkin mustille nuorille, joiden asemaa ei määrittänyt enää rodullisuus ja vanha yhteiskunnallinen status. He mielsivät mustan kokemuksensa ja mustat sotasankarit uuden yhteiskunnan keskeisiksi voimatekijöiksi.⁹⁹

Luku- ja kirjoitustaitokampanjoissa käytetyt oppaat olivat moraalilähtöisiä tulkintoja Kuuban historiasta. Tasavallan aika redusointiin vallankumouksellisen nykyhetken vastakohtaksi ”oikean” kollektiivisen identiteetin muovaamiseksi ja vanhan yhteiskuntajärjestyksen kumoamiseksi. Oppaat sisälsivät ennen- ja jälkeen logiikkaa selventäviä pilapiirroksia, jotta kansalaisten ”ymmärrys” kasvaisi ja he kykenisivät puolustamaan Vallankumousta. Esimerkiksi *Cumpliremos!*-nimisessä oppaassa väitettiin pilapiirrosten avulla, että tasavallan aikana yliopistoja ja instituutteja suljettiin sen sijaan että uusia olisi avattu; koulujen

⁹⁶ González 2010, 3; Raffy 2007, 366–367.

⁹⁷ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

⁹⁸ Guerra 2012, 162–164; Raffy 2007, 366–367.

⁹⁹ Guerra 2012, 5, 164–168.

sijaan rakennettiin parakkeja, vankiloita, sorto- ja kidutuskeskuksia; köyhiä ei opetettu, vaan heitä karkotettiin, vainottiin ja hakattiin, eikä talonpoikia opetettu lukemaan ja kirjoittamaan, koska heitäkin sorrettiin, ammuttiin, kidutettiin ja murhattiin, samoin kuin työläisiä, opiskelijoita ja muita kansalaisia.¹⁰⁰

Vääristelyn ja liioittelun lisäksi oppaassa mainostettiin historiallisen muistinmenetyksen moraalista hyödyllisyyttä, koska Vallankumous kertoi tulleen tekemään lopun pahuudesta. Katseena tulevaisuuteen kaikki sellaiset kuubalaiset määriteltiin ”pettureiksi”, jotka väittivät, että Vallankumous petti omat tavoitteensa. *Alfabetizamos*-oppaassa Vallankumouksen eliminoima lehdistönvapaus määriteltiin ehdollisena: ”Kuuban Vallankumous takaa lehdistönvapauden niin kauan kuin sen avulla ei hyökätä kansan etuja vastaan.”¹⁰¹

Guerran (2012) mukaan Luku- ja kirjoitustaidon tärkeimpiä päämääriä oli levittää muutaman kuukauden koulutuksen saaneiden opettajien avulla ”sankarilliseen nationalistiseen narratiiviin” pohjautuvaa näkemystä historiasta, nykyhetkestä ja tulevaisuudesta. Lisäksi FAR:n käyttöön kustannetuilla luku- ja kirjoitustaidon sekä kansalaiskasvatuksen oppailla rakennettiin Castro-kulttia ja käsitystä armeijasta valtion tärkeimpänä työkaluna, jota kansalaiset eivät koskaan saisi johtaa.¹⁰²

Fidelin, Raúlín ja José Martíin valittujen lauseiden varaan nojaavan opaskirjan *Aprender a leer y escribir* (”Lukemaan ja kirjoittamaan oppiminen”) avulla armeijalle opetettiin luku- ja kirjoitustaidon perusteita sekä rautalangasta väännettyjä politiikan alkeita. Opaskirjan aakokset alkoivat kirjaimista ”F” ja ”R”:

<i>El fusil de Fidel es de</i>	<i>Fidelin kivääri on hänen</i>
<i>su Isla.</i>	<i>saarensa</i>
<i>La fe afila sus ideas.</i>	<i>Usko teroittaa hänen ajatuksensa.</i>
<i>La Isla se fía de él,</i>	<i>Saari luottaa häneen,</i>
<i>de su ideal, de su fe!</i>	<i>hänen ihanteeseensa, hänen uskoonsa!</i> ¹⁰³

Sivua hallitsee puolen sivun kokoinen viivapiirros, jossa aseeton miesjoukkio ympäröi kivääriä kohottavaa Jättiläis-Fideliä. Hänen rinnallaan lähes saman mittaiseksi kuvattu Raúl kohoaa muuta sotilasjoukkoa korkeammalle kuuntelemaan veljeään: ”Raúl: esikuva! Esikuva on aate, aate joka on hänen sisällään! Johtaja on tällainen!” Kirjain ”M” opetetaan oppaassa kahdesti: ensimmäisellä kerralla kuolleista herännyt José Martí halua anakronistisesti *barbudoa*. Toisella kerralla tuimailmeinen Martí pitää käsissään karttaa ja kivääriä: ”Martín maassa kuuluisia ovat he, joilla on kivääri ja jotka tulevat Sierralta.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ Guerra 2012, 165.

¹⁰¹ Guerra 2012, 165–166. Myös Raffy 2007, 374.

¹⁰² Rojas 2007a, 270–271; Guerran (2012, 82–83) mukaan oppaita kirjoitti muun maussa Oscar Pinos Santos ja Che Guevara.

¹⁰³ Guerra 2012, 82.

¹⁰⁴ Guerra 2012, 83.

Yllä olevat esimerkit kuvaavat sitä, kuinka castrokommunistinen histori-an kirjoitus omi yksinoikeuden fantasiaan ja anakronismeihin, joihin kirjailijoilla ei ollut enää oikeutta. Esimerkiksi Nuncio Hernández Vallen kirja-arvio ”Lobas de mar, o sea, hablando boberías” (2004) kertoo siitä, millaiselta anticastrolaisen maanpakolaiskirjailija Zoé Valdésin historiallinen romaani näyttää castrokommunistisilla lukulaseilla tulkittuna.¹⁰⁵

Nuncio Hernández Vallen mukaan Valdésin romaanin *Lobas de mar* (2003) surkeus johtuu siitä, että vuosiin 1690–1720 sijoittuva tarina kuvaa karibialaista saarta (Isla de los Vientos) jota ei ole olemassa, myrkyllistä käärmettä jota ei Kuubassa ole ja kylää jota ei ole ollut olemassa. Procastrolainen kritiikki kritisoi anticastrolaisen kirjailijan historiallista romaania myös siitä, että tarinassa on sotkettu pyhimyksiä toisiinsa, käytetty anakronistista kieltä, epäkuubalaisia ilmauksia, mauttomuuksia, hirveyksiä, sikamaisuuksia ja pornografiaa. Lisäksi henkilöhahmot käyttäytyvät psykologisesti epäuskottavasti. Kriitikkoa myös häiritsee välimerkkien omavaltainen viljely vastoin kielioppisääntöjä.¹⁰⁶

Kritiikissä on todennäköisesti (tietoisesti) unohdettu, että Valdésin omavaltainen kieli on tahallisten virheiden kirjomaa kuubalaista *villityyliä*, jonka juuret ulottuvat aikaan ennen Vallankumousta ja jota ovat soveltaneet etenkin sosialistisen realismin paineesta paenneet kirjailijat. Castrokration kahlitsemaan taiteilijanvapautteen turvautuneesta Valdésista oli tullut viimeistään maanpaossa *persona non grata*, koska hänen romaaneillaan on sanottu olleen huomattava vaikutus siihen, kuinka keskivertoranskalaisten Kuuba-kuva irtosi 1990-luvulla diktatuurin ylläpitämästä illuusiosta.¹⁰⁷ Valdés onkin käsitellyt esseekokoelmasaan *La ficción Fidel* (2008) toistuvasti tämän luvun aihetta, Kuuban historian kirjoituksen solmua ”59”:

Saatanallisen vedenjakajan houkuttelemana olen monta kertaa päättänyt tunkeutua tylsien dokumenttien taakse, joissa historia tiivistyy hallituksen kömpelösti vääristeleiksi sankareille, marttyyreille ja vallankumouksen saavutuksille omistetuiksi sommitelmiksi, joiden tarkoituksena on lasten ja nuorten tietoisuuden herättäminen ja politisoiminen. (Valdés 2008, 96–97).

Toisin kuin monia 1990-luvulla paenneiden kuubalaiskirjailijoiden teoksia, Valdésin *La ficción Fidelia* leimaa vastahakoisuus sovitteluun diktatuurin kanssa, joka oli tyypillistä edelliselle pakolaissukupolvelle. Monet niin sanottuun Mariel-sukupolveen kuuluneet kirjailijat kokivat, että kansakunta oli jakautunut kahtia ”saatanallisessa vedenjakajassa” vuonna 1959, jopa lakannut olemasta. Sama kirjailijasukupolvi myös ajatteli, että Vallankumous oli pettänyt kuubalaisten odotukset, minkä takia yksikään oikea kuubalainen ei voinut hyväksyä castrokommunistista diktatuuria.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vrt. Raffyn *Fidel*-elämäkertaa koskeva Pakkasvirran kirja-arvio, jota käsittelen tutkimuksen viimeisen osan luvussa *Kolossaalinen supershow, poliittisen teatterin allegoria*.

¹⁰⁶ Hernández Valle 2004.

¹⁰⁷ Navarrete 2007, 43.

¹⁰⁸ Rojas 2007b, 242–243; Ortiz 2006, 4.

Kirjailijoiden lisäksi historianantajat, kuten Rojas (2007a ja 2010) ovat korostaneet vuoden 1959 vallankumouksen symbolista merkitystä Kuuban menneisyyden määrittelyssä. Rojas nimittää Kuuban historiankirjoitusta *muisti-sodaksi*, symboliseksi taisteluksi, jossa castrokommunistinen hallinto ja diasporayhteisö ovat pyrkineet mitätöimään toistensa historiankirjoituksen. Vaikka Bergin (2007) mukaan kokemus historiallisesta murtumasta ilmenee selvemmin eri pakolaissukupolvien välillä kuin maanpaossa ja saarella elävien kuubalaisten välillä, pakolaissukupolvien poikkeavia Kuuba-kuvia yhdistää ruumiillisen kivun ja kärsimyksen kieli (*El dolor de Cuba*), jolla pakolaisuutta kuvataan. Fyysisen murtuman käännteistä määrittelyä edustaa diktatuurin näkemys diasporasta ”heikkojen ruumiinjäsenten sairautena”.¹⁰⁹

Myös O'Reilly Herreran (2007) mukaan sadoissa maanpakolaistarinoissa rekonstruoituu samankaltainen näkemys pakolaisuuden aiheuttamista psyykkisistä murtumista, jotka nostalgian ilmauksina kuvastavat Kuubasta paenneiden lisäksi muiden maanpakolaisyhteisöjen kokemuksia. O'Reilly Herrera tulkitsee psyykkisestä murtumasta kertovien näkemysten tarkoittavan sitä, että maanpaossa rekonstruoidut Kuuba-kuvat ovat tarpeellisia myyttejä menneisyyden henkiin herättämiseksi ajan, nostalgian ja halun aiheuttamista vääristymistä huolimatta. Tällaiset vain diasporamielikuvituksessa elävät Kuuba-kuvat takaavat kulttuurin jatkumon taistelussa unohtusta vastaan, minkä lisäksi ne toimivat tulkinnallisina työkaluina tuskallisen nykyhetken selittämiseksi.¹¹⁰ Siksi vuoden 1959 vallankumous voidaan Žižekiä mukaillen ymmärtää alkuperäisen isänmurhan kaltaiseksi freudilaiseksi myytiksi, *aavemaisista tapahtumista kertovaksi fantasmiseksi tarinaksi*, joka tapahtui mutta jota ei haluta ajatella tapahtuneeksi, koska se on ollut liian traumaattinen integroitavaksi historialliseen muistiin.¹¹¹

Samasta syystä ”1959” on Kuuban historian *point de capiton*, solmukohta, merkitsijä ilman merkittyä, ”pelkkä eroavaisuus, jonka rooli on puhtaasti strukturaalinen ja luonne puhtaasti performatiivinen.” Toisin sanoen ”Kuuba ennen vuotta 1959” on castrokommunistisessa historiankirjoituksessa vain jotain merkitsijällä ”Kuuba ennen vuotta 1959” leimattua, jota luonnehtivilla fantasmisten piirteiden (prostituution, uhkapelin, kolonialismin jne.) kokonaisuudella on kaksi tarkoitusta: ensinnäkin fantasmisilla piirteillä peitetään sitä tosiasiaa, ettei ”Kuuba ennen vuotta 1959” oikeasti ollut sellainen. Toiseksi niillä kätketään toista tosiasiaa, sitä että castrokommunistisella rakennelmalla ”Kuuba ennen vuotta 1959” on pelkkä strukturaalinen funktio. Toisin kuin ”hevonen” ja ”machete”, jotka ovat suhteellisen vakiintuneita merkitsijöitä, ”Kuuba ennen vuotta 1959” on kaksisuuntaisen ideologisen sanasodankäynnin objektina ”ihmisoikeuksien” ja ”demokratian” tavoin kelluva merkitsijä.¹¹²

Symbolin problemaattisuus ilmenee myös Ciclo de Centro Habanassa ”ennen vuotta 1959” eläneiden kuubalaisten kivuliaana nostalgiana, mikä on

¹⁰⁹ Rojas 2007a, 263; Rojas 2010; O'Reilly Herrera 2007, 180; Rojas 2007b, 241; Berg 2007, 26–27.

¹¹⁰ O'Reilly Herrera 2007, 177–178, 182–183; Mendéz Rodenas 2007, 144.

¹¹¹ Žižek 2008b, 61.

¹¹² Žižek 1989, 108–110.

Pedro Juanin mielestä ”täysin inhimillistä”: ”Ainoa ratkaisu on oppia elämään nostalgian kanssa. Onneksi nostalgia saattaa muuttua joksikin masentavaksi ja surumieliseksi, pieneksi kipinäksi, joka sinkoaa kohti jotain uutta, saa rakastumaan uudelleen, siirtymään toiseen kaupunkiin, toiseen aikaan, joka voi olla parempi tai huonompi millä ei ole väliä, koska se on joka tapauksessa toinen.” (*Trilogía* 57.)

2.2 Kulttuurikannibalismi ja yksisuuntainen dialogi

– Me KGB:ssä olemme paljon objektiivisempia kuin PCUS:ssä. Ja puhumme asioista niiden oikeilla nimillä kiertelemättä ja kaartelematta. Koska poliitikot hokevat kaikki päivät niin kauheasti valheita, he alkavat uskoa niihin ja huijaavat itseään.

KGB:n agentti Loretta Kent, *Nuestro GG en La Habana*, 94–95

Calibán tai Caliban ilmestyi ensi kerran historian lehdille Montaignen esseessä ”Des cannibales” (1580) ja seuraavalla vuosisadalla Shakespearen viimeisessä draamassa *Tempest* (1611/1623), jossa Caliban edustaa karibialaisaaren ainoaa alkuperäistä asukasta, noidan jälkeläistä ja Prosperon orjaa. Castrokommunistisen historiakäsityksen ja kulttuuri-identiteetin luomisessa Caliban sai tärkeän roolin, kuten monien tutkijoiden mainitsema Roberto Fernández Retamarin kirjoitukset ”Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América” (1971) ja ”Cuba hasta Fidel” (1969) osoittavat. Retamaria, Vallankumousta alusta asti tukenutta ja Kuuban valtioneuvostossa istunutta kirjallisuudentutkija-esseistiryunoilijaa, on pidetty castrokraatian uskottuna miehenä.¹¹³

Retamarille Calibanin ja Prosperon suhde heijastaa ”meidän Amerikkamme” ja ”pohjoisamerikkalaisen imperialismiin” vastakkainasettelua. Caliban edustaa eurooppalaisen kolonialismin sortamien massojen keskellä elävää intellektuellia, jonka asennemuutos mahdollistaa yhteiskunnallisen muutoksen. Koska kaksi valkoihoista ja keskiluokkaista intellektuellia, José Martí ja Che Guevara, olivat näyttäneet esimerkkiä alistamalla vallankumouksellisen massaliikkeen vaatimuksille, Retamarin mielestä jokaiselta kuubalaisintellektuellilta voitiin vaatia Calibanin kaltaista porvarillisen mestarin torjumista ja itsensä alistamista tulevaisuuden luokan palvelukseen.¹¹⁴

Colásin (2001) mukaan Vallankumousta tukeneen Retamarin ”kulttuurikannibalismi” ilmeni siinä, kuinka Retamar *ahmi* tarkoitushakuisissa tulkinnoissaan Calibanin lisäksi Martín ja Guevaran kirjoitukset osaksi vallankumouksellista reseptiä.¹¹⁵ Braham (2004) näkee Retamarin edustamassa caliba-

¹¹³ Beaupied 2010, 105; Colás 2001, 131.

¹¹⁴ Beaupied 2010, 7; Colás 2001, 133.

¹¹⁵ Colásin (2001, 134–135) mukaan brasilialaiset *antropofagit* olivat tehneet saman 1920-luvulla luodessaan uutta estetiikkaansa, ja 1960-luvulla marxilaisittain ajattelevat karibialaiset *calibanistit* alkoivat tehdä samaa. Retamarin calibanistinen kannibalismi ilmeni Martín ja Guevaran tekstilainauksen aggressiivisena päivittämisenä ja tulkintojen omistushaluisena uudelleenkirjoittamisena sillä periaatteella, ettei tekstiä voi jättää tulkintaprosessin aikana koskemattomaksi, kuten mitään ei voi syödä sitä

nismissa yhteneviä piirteitä 1800-luvun lopun latinalaisamerikkalaisen antimodernistisen ajattelun kanssa, jolle moniselitteinen modernismi tarkoitti heikentynyttä kulttuuri-identiteettiä. Retamar valitsi homokirjailijat Oscar Wilden ja Walter Paterin modernismin symboleiksi, jolloin hän sai yhdistettyä sairaan yhteiskunnan metaforaksi valitun homoseksuaalisuuden modernismiin. Koska kahden esivallankumouksellisen piirteen väitettiin uhkaavan Vallankumouksen puhtautta ja yhtenäisyyttä, vallankumouksellisen kulttuuripolitiikan tehtäväksi annettiin modernismiin ja homouteen yhdistettävän ”koristeellisen saastan” hävittäminen kaunokirjallisuudesta. Jäljelle jäisi vallankumouksellisen totuuden viriili diskurssi.¹¹⁶

Colásin mukaan Retamarin calibanismin paradoksaalisuus johtuu Guevaran ja Martín vaihtuvista symbolisista rooleista, minkä seurauksena on mahdollon sanoa, kenet Caliban ahmii ja kuka syö kenet. Colásin mielestä Retamarin epämääräisyys ei ollut huolimattomuutta, vaan Caliban oli valittu metaforaksi nimenomaan ambivalentin luonteensa takia. Ambivalenssista tulikin kulttuurikannibalismien vahvuus, samoin kuin Calibanin verivihollisen, imperialistisen kulttuurin, mustavalkoisesta kuvauksesta. Mustavalkoisuus lumosi antiamerikkalaisia vasemmisto-intellektuelleja, vaikka he ymmärsivät castrokommunismien mustavalkoisen paradoksaalisuuden. Esimerkiksi trinidadilainen marxilainen calibanisti C. L. R. James kritisoi Havannan kulttuurikongressin 1968 luksusylläpitoa, sitä kuinka Kuuban vallankumouksellinen eliitti sulkeutui norsunluutorniinsa, vaikka kongressin julkisena tarkoituksena oli nimenomaan kumota stereotypia intelligentsiasta massoista eristäytyneenä eliittinä.¹¹⁷

Castrokommunismien ongelmallinen suhde intellektuelleihin ja kirjailijoihin oli julkista viimeistään Castron ”Puheesta intellektuelleille” lähtien (*Palabras a los intelectuales*, 1961). Vaikka vallankumousjohto piti kuubalaisia sivistymättöminä, se rakensi utooppisen vision intellektuellien etujoukosta. Etujoukon piti identifioitua utooppiseen kuvaan ”kansasta” sekä suunnata taideteoksensa tälle kuvalle. Toisin sanoen castrokommunismi nojautui julkisessa puheessa ”kansan” kuvaan, mistä huolimatta castrokommunismi ei ole koskaan tunnustanut *todellisen* kansan merkitystä vallankumouksellisena voimana. Kunnia Vallankumouksesta on annettu vallankumouksellisille ja sotilaille, samalla kun kansan tarpeita on tukahdutettu *sorron dialektiikalla*.¹¹⁸

Ajatusta *sorron dialektiikasta* ruokki Dikötterin (2010) tutkimus Kiinan suuresta nälänhädästä, jossa kuoli 30–40 miljoonaa kiinalaista. Maon visioiman pakkokollektivisaation takia kiinalaiset joutuivat turvautumaan kaikkiin keinoihin pysyäksensä hengissä. Koska hengissä säilyminen riippui kaikilla yhteiskunnan tasoilla kunkin taidosta valehdella, salata, näpistää ja keinotella, jokai-

sulattamatta. Primitiivisessä kulttuurikannibalismissa myös (kapitalistinen) vihollinen tuli syödä vihollisen taikavoimien saamiseksi. Identifikaation avulla syödyistä vihollisesta ja kannibaalista tuli sama.

¹¹⁶ Braham 2004, 28, 39. Viriilin maskuliinisuuden lisäksi Retamar niputti *calibanismin* käsitteen alle termit *mestizaje*, mustaihoisuus, kumouksellisuus ja autenttisuus.

¹¹⁷ Colás 2001, 136, 141.

¹¹⁸ Colás 2001, 137, 142.

nen pyrki huijaamaan ja hyväksikäyttämään systeemiä. Ilmiö toimi ”koneiston lopullista jumittumasta ehkäisevänä öljynä”.¹¹⁹

Vaikka suoran analogian vetäminen kiinalaisen katastrofin ja Gutiérrezin kuvaaman castrokommunistisen apokalypsin välille olisi myös kulttuurikannibalismia, ovat Pertierra (2009) ja Behar (2008) todenneet vastaavan ilmiön läpäisseen kuubalaisen yhteiskunnan *período especialin* aikana: vaikka yksilön liikkumatilaa ja valinnanvapautta rajoittava homogeeninen yhteiskuntarakenne määritteli jokaisen elämää, diktatuuri ei kyennyt poistamaan individualistista toimijuutta. Ruoan kätkeminen ja varastelu sekä tiedon ja tilastojen vääristely oli mahdollista kurjuuden keskellä, mutta samalla samat pienimuotoiset vapaudet ylläpitivät sortoa ja tekivät kyynisyydestä osan järjestelmää. Peittelystä tuli sosialistinen elämäntapa ja valehtelusta olemassaolon ehto.¹²⁰

Koska sosialistisessa diktatuurissa henkilökohtainen aloitteellisuus, kriittinen ajattelu ja individualistinen järjely on pyritty tukahduttamaan, Gutiérrezin kuvaamassa Kuubassa kurjuuteen kyllästyneet pedrojuanit sensuroivat itseään ja kieltäytyvät pohtimasta kärsimyksen syitä. Vaikenemalla pedrojuanit välttyvät vastavallankumouksellisen leimalta, koska kriittisen mielipiteen julkisesta esittämisestä on saattanut joutua kahdeksi vuodeksi vankeuteen. Sorron dialektiikan vaientamien journalistien, jollainen Gutiérrezin alter ego oli, on ollut turvallisempaa tehdä, kuten Pedro Juan kertoo *Animal tropicalissa* tehneensä: hän otti rähjäisestä merenrantamökistä upean valokuvan ja kirjoitti absurdilla tavalla romanttisen artikkelin, jota tarkemmin määrittelemätön ”tärkeä rouva” piti kauniina:

[...] ihastuttavaa lukea näinkin raikas ajankohtaisartikkeli, josta löytyy lehdistöllemme poikkeuksellisen luovia näkökulmia. Tämähän on esimerkki kaikille muille toimittajille, koska Kuuba on täynnä kauniita maisemia. Sen takia, hän sanoi, kaikkien toimittajien pitäisi pyrkiä samanlaiseen aloitteellisuuteen eikä vain keskittyä kertomaan kokouksista, isänmaallisista tilaisuuksista ja raportoimaan sokeriruokosadosta. (Gutiérrez 2000, 39.)

Tärkeä nainen oli tyytyväinen runolliseen ja absurdiin tapaan, jolla Pedro Juan osallistui vallankumoukselliseen merkitystuotantoon, *fidelfiktioon*, joka ideologisesti värityneen perspektiivihäiriön voimalla siloittelee rujan todellisuuden vastaamaan disinformaation ylläpitämää utopiaa.

Kuten Dikötter (2010) toteaa, ensisilmäyksellä hyväksyttäviltä vaikuttavien epätoivoisten selviytymiskeinojen romantisointi voi olla houkuttelevaa, vaikka todellisuudessa kyseenalaisiin kompromisseihin turvautuminen ja joukkotuho kulkevat rinnakkain. Itsensä kyyninen asettaminen toisten yläpuolelle primitiivisessä selviytymistaistelussa johtaa moraaliseen rappioon, mistä myös Ciclo de Centro Habana kertoo, paljastaen samalla sosialistisen pyyteettömyyden ja epäitsekkyuden todellisen luonteen.¹²¹

¹¹⁹ Dikötter 2010, 14–15. Ciclo de Centro Habanan kaltaista olemassaolon taistelua kuvaa myös esim. Chavianon *El hombre, la hembra y el hambre* (1998).

¹²⁰ Pertierra 2009, 149; Behar 2008, 22–24.

¹²¹ Myös Routonin (2010, 4) mukaan huijaamisesta tuli Neuvostoliiton hajottua ainoa keino tavallisten kuubalaisten selviytymistaistelussa, millä oli vahingollinen vaikutus sosiaaliseen elämään. Myös Blanco 2011, 7.

Ciclo de Centro Habanan kuvaamassa sosialistisessa paratiisissa sorron dialektiikka ilmenee ennen kaikkea ”pikkurikollisuutena”, kuten yksityisenä elintarvikekauppana. Kuubalaiset tekevät laitonta kauppaa säännöstellyillä elintarvikkeilla, mistä kiinni jääneitä sakotetaan ja tuomitaan vankeuteen. Luovimmat yksilöt kauppaavat teurastamoista näpistetyyn lihan lisäksi ruumiis- huoneilta varastettua ihmisenlihaa, mutta Pedro Juan ei valita. Päinvastoin hän nauttii itseironisesti sorron dialektiikasta, jossa sorrettu saa *jouissancen* omineelta sortajalta nautinnon murusia vain varastamalla niitä. Näpistely ei uhkaa sortajaa, vaan sorron dialektiikasta tulee orjuutta ylläpitävää lahjontaa.¹²²

Vitsit mielletään usein alistussuhteen kumoamiseksi huumorin keinoin.¹²³ Todellisuudessa huumori tarjoaa tukehtuvalle katkonaista tekohengitystä, kuten seuraava kuubalaisvitsi: Vallankumousaukiolla puhujanpöntössä pöyhistelevä papukaijapäällikkö määrää, että jokaisen naisen on synnyttävä kymmenen lasta, jotka lähetetään syntymän jälkeen sotaan. Kärpäsetkään eivät uskalla surista, kritisoida päätöstä. Seuraavaksi papukaijapäällikkö määrää jokaisen aviomiehen kansainväliseen työhön, mutta banaanikärpäsetkään eivät uskalla inahtaa. Kolmanneksi papukaijapäällikkö julistaa, että naiset ovat velvollisia menemään sänkyyn jokaisen Kuubaan järjestystä valvomaan jäävän johtajan ja sotilaan kanssa. Edes punkitkaan eivät uskalla hengittää. Lopuksi papukaijapäällikkö ilmoittaa, että jokainen eri mieltä oleva hirtetään. Silloin yksi pelokas käsi nousee runsaslukuisesta väkijoukosta. Kun Castro kysyy, mitä käsi on vaila, vastaus kuullaan langanohuella äänellä: ”Vain yksi pikku juttu. Annatko te hirttosilmukan, vai pitääkö meidän itse huolehtia siitä?”¹²⁴

Koska kysymys (”annatko te hirttosilmukan, vai pitääkö meidän itse huolehtia siitä?”) paljastaa alistuneen massan valmiuden uhrautua, vitsi (itse)ironisoi kuubalaisten kyseenalaistamatonta alistumista castrokratian yksipuolisiin määräyksiin. Ironia ei ole kumouksellista, sillä sarkasmi ei kumoa valtasuhdetta, vaan tukee sitä keksimällä humoristisia syitä sorron ylläpitoon. Ainoa sortajalta varastettava pieni nautinto on siinä, kuinka kirjaimellisesti otettu kuolemantuomio tekee papukaijapäälliköstä naurunalaisen vain hetkeksi.

2.3 Uuden Ihmisen dualistinen rakenne

– Lopeta poju sikailu! Oletko muka *bugarrón*? Kurja *bugarrón* tuollaisen kuvottavan hintin kanssa, vaikka voisit leikkiä gigoloa ulkomaalaisten seurassa ja tienata dollareita..., mutta ei..., kurja *bugarrón* tuollaisen sikamaisen homoneekerin kanssa.

¹²² Gutiérrez 1998, 137–141, 324–331; Gutiérrez 1999, 109. Libidinaalisesta lahjonnasta, ks. Žižek 2008a, 45.

¹²³ Žižek 1989, 26.

¹²⁴ Valdés 2008, 110–111. Vrt. Routon (2010, 26) kuubalaisvitseistä: Uudella ihmisellä on suuremmat silmät jotta he näkisivät enemmän, suuremmat korvat jotta he kuulisivat enemmän, lihava ja sukkela kieli jotta hän on tehokkaampi vasikoimaan, enemmän kuin kaksi kättä jotta hän voi työskennellä ja tuottaa enemmän, ei mahaa jottei hänelle tule nälkä, pidemmät jalat jotta hän jaksaa seisoa kauemmin loputtomien poliittisten puheiden aikana ja raskaat USA:n vastaiset marssit.

– Olet vain kateellinen, koska olet itse kuvottava noita-akka. Mutta minä olen tähti, todellinen *madame*.

– Minäko kateellinen sinulle, helvetin homolle?

El Rey de La Habana, 98

Che Guevaran mielestä kommunistisen yhteiskunnan rakentaminen edellytti Uuden Ihmisen luomista, mikä tarkoitti kaikille vallankumouksellisen tien seuraamista, olipa kuubalainen vallankumouksellinen tai ei.¹²⁵ Guevaran mukaan sosialistinen realismi ei kuitenkaan ollut sopiva työkalu sosialistisen hengen mukaisessa uudelleenkasvatuksessa, koska sosialistinen realismi oli ”kylmän menneisyyden perintö” ja ”utopistisen yhteiskunnan steriili presentaatio”.¹²⁶

Guevaran antipatioista huolimatta ideologista ”taidetta” alettiin tuottaa zhdanovilaisen mallin mukaisesti, koska vallankumousjohto ajatteli sen representoivan Vallankumouksen todellisuutta oikealla tavalla. Stalinia lainaten Neuvostoliiton kulttuuriministeri Zhdanov nimitti kirjailijoita ”sielujen insinööreiksi”, jotka poliitikkojen johtotähden loisteessa opettaisivat nuorisolle vallankumouksellista ideologiaa. Kirjallisuuden tehtäväksi tuli tukea Uuden Ihmisen rakentamista, mikä on heijastunut kuubalaisessa fiktiossa kuubalaisena olemisen ongelmana.¹²⁷

Ilmaisunvapautta alettiin rajoittaa heti Vallankumouksen jälkeen. Taiteilijoiden odotettiin kuvaavan sosialistista todellisuutta, kuten maataloustöitä, joukkokokouksia ja luokkataistelua, millä ei useinkaan ollut tekemistä taiteilijoiden kokemusten ja halujen kanssa. Vallankumoushallinto institutionalisoi myös tieteellisen tutkimuksen kontrolloidakseen taiteen sisältöä ja sovittaakseen taideteokset yhtenäiseen muottiin.¹²⁸

Uuden Ihmisen luomisessa romaaneille annettiin tärkeä tehtävä, koska lukijoiden ajateltiin identifioituvan kirjoihin sisällytettäviin oikeaoppisiin hahmoihin. Serran (2007) mukaan Uuden Ihmisen diskursiivinen rakentaminen tarkoitti siirtymää sivistyneestä villistä hyvään vallankumoukselliseen, mikä edellytti uuden peruspersoonallisuuden (*una nueva personalidad básica*) synnyttämistä. Vallankumouksellisen mielikuvituksen mielestä talonpojilla oli synnynnäisesti Hyvän Ihmisen piirteet, toisin kuin kaupungeissa asuvilla esivallankumouksellisilla homoilla ja porvarillisilla intellektuelleilla. Koska talonpoikien ajateltiin kuitenkin tarvitsevan koulutusta, Uudessa Ihmisessä yhdistyivät Vallankumouksen kasvattaman työläisen ja idealisoidun maalaisen ominaisuudet.

¹²⁵ Serra 2007, 2–5, 10–12; Edwards 2007; Behar 2008, 1–2.

¹²⁶ Beharin (2008, 2, 7) mukaan esteettinen polemiikki kulminoitui Guevaran teokseen *El socialismo y el hombre en Cuba*.

¹²⁷ Serra 2007, 10–12, 3–5; Wilkinson 2006, 26.

¹²⁸ Navarrete 2007, 39–40. Navarreten (2007, 40–41) mukaan Vallankumous merkitsi alusta asti takaiskua kulttuurille. Siksi taiteilijoita pakeni esimerkiksi Pariisiin. Kun heidät käskettiin takaisin rakentamaan sosialismia, palanneita oli vain kaksi ja heistä toinen, Angel Acosta León (1932–1964), tappoi itsensä hyppäämällä Amsterdamista Havannaan matkanneesta laivasta mereen. Kahta vuotta myöhemmin tapahtui taiteilijoiden ensimmäinen massaloiikkaus, kun Kuuban kansallisbaletin kymmenen tanssijaa päätti ”jäädä” Ranskaan, vaikka kulttuuridelegaation mukana olleiden turvallisuuspalvelun agenttien tehtävä oli estää nimenomaan loikkaukset.

det. Talonpojan tärkein piirre oli ahkeruus, koska laiskuus nähtiin uuden yhteiskunnan uhkaksi.¹²⁹

Koska työ sokeripelloilla tekisi miehestä kovemman ja paremman taistelijan, sokeriruokokampanjoita markkinoitiin maskuliinisen luonteen testinä ja tahdon kokeena, sosialistisen hengen karkaisuna ja vallankumouksellisen tietoisuuden vahvistamisena. Sokeriruo'on leikkuussa käytetty machete kohotettiin (työn)sankaruuden kansalliseksi symboliksi, mistä huolimatta alkukantainen teräase luvattiin korvata koneilla heti, kun Vallankumous saavuttaisi päämääränsä.¹³⁰

Vaikka macho-käsitteeseen liitetyt elementit (fyysinen kunto ja machete, kahvi ja sikarit) olivat vanhoja maskuliinisia symboleita, vallankumouksellisten macho-hyveiden (tai oireiden, kuten Braham toteaa) korostamiseen vaikutti myös sissisodan (*guerrilla*) olosuhteet. Merkittävän lisän macho-identiteettiin antoi myös homofobia, koska etenkin *locat* (naiselliset homot, hintit) edustivat castrokommunistisessa utopiassa vallankumouksellisen heteromiehen vinksahantutta vastakohtaa. Vaikka homofobinen machismo on virallisesti ollut kiellettyä, Ortizin (2006) sanoin ”homojen tuhoaminen ja Uuden Ihmisen teknologinen rakentamisen kulkivat käsi kädessä uudessa Kuubassa”. Siksi uusi yhteiskunta oli puhdistettava porvarilliseen menneisyyteen ja prostituutioon assosioituvasta paheesta eristämällä homot vankiloihin ja työleireille.¹³¹

Alempiarvoisena pidetty nainen miellettiin instrumentiksi, minkä takia uutta naisihannetta ei luotu yhtä pakkomielleisesti kuin miesihannetta. Samasta syystä Vallankumous ei puuttunut lesbouteen yhtä voimakkaasti kuin homouteen, mikä on Serran (2007) mukaan tyypillistä maskuliinisille yhteiskunnille, joissa naisten seksuaalisuutta on pidetty kypsymättömänä ja siksi harmittomana.¹³²

Vallankumous halusi kuitenkin katkaista siteet esivallankumoukselliseen naiseen, jota pidettiin yksipuolisesti prostituoituna tai joutilaana, toimettomana yläluokkaisena kotirouvana. Uusi vallankumouksellinen työläisnainen sitä vastoin työskentelisi kodin ulkopuolella, minkä lisäksi hän olisi erinomainen kodinhoitaja ja malliäiti. Vaikka äitiys nähtiin naisen luonnollisena velvollisuutena, sen ymmärrettiin hidastavan työelämään siirtymistä.¹³³

¹²⁹ Serra 2007, 3–5, 10–12, 35, 57, 121; Braham 2004, 22, 34, 43; Edwards 2007. Vrt. ”positiivinen sankari” venäläisen kirjallisuudessa, Mathewson 2000. Myös Guevara 1999, 93–110.

¹³⁰ Serra 2007, 91–93. Machete viittasi myös mambisa-ratsuväen itsenäistymistaisteluun espanjalaisia vastaan 1800-luvun lopulla.

¹³¹ Braham 2004, 41–42; Serra 2007, 91–93. Ortiz 2006, 83. Wilkinsonin (2006, 44) mukaan Castro on väittänyt vastustaneensa homojen sortoa, halveksuntaa ja kriminalisointia vielä sen jälkeen, kun homovainot olivat yleisesti tiedossa.

¹³² Serra 2007, 116–117, 122. Edwards (2007) on samaa mieltä Serran (2007) kanssa siinä, että vallankumouksellisen miehen identiteetti oli pohjimmiltaan heteroseksuaalinen, kun taas vallankumouksellisen naisen identiteetin perustaa ei ollut samalla tavoin määritelty.

¹³³ Koska Vallankumousjohto tiedosti *machismon* ja naisidentiteetin ristiriitaisuuden, virallisessa terminologiassa turvaututtiin pseudotieteellisiin termeihin kuten *hembraismo* ja *female-ism*, joilla vallankumouksellista *machismoa* yritettiin etäännyttää itsekkääksi ja atavistiseksi määritellystä esivallankumouksellisesta *machismosta*. Serra 2007, 109; Edwards 2007; Braham 2004, 34. Serran (2007, 25, 112, 115, 117–119)

Esivallankumouksellisen porvarillisen ihmisen vastakohtaksi luodut Uudet Ihmiset alkoivat hallita castrokommunistista kirjallisuutta viimeistään 1970-luvulla, kun kirjallisuus oli alistettu stalinisaatioprosessin avulla ideologiseksi aseeksi.

2.4 Stalinisaatio, tapaus Padilla ja musta vuosikymmen

Siihen aikaan ei ollut terveellistä kypsytellä sellaisia ajatuksia mitättömissä aivoissa. Työnsin ajatukset sivuun. Ne olivat liian poikkeavia ääneen sanottavaksi. Jopa Herman Hessen lukeminen oli ongelma. Eikä Nietzscheä ja Sadea ollut ikinä ollut ole-massakaan. «Ideologisesti ongelmallisten» kirjojen luettelo vain paisui.

Pedro Juan, *El nido de la serpiente*, 75

Castrokommunismi väittää sallineensa itseilmaisun aina, mikäli itseilmaisusta on ollut hyötyä ”kansalle”, eli kansan edustamisen mandaatin monopolisoineelle castrokralialle. Ilmaisunvapautta rajoitettiin vuosina 1959–1961 esimerkiksi kriittisten journalistien häpäisyllä, mediayritysten kansallistamisella ja lehti-riivioilla. Käänteentekevä sensuurivaroitus oli Castron ”Puhe intellektuelleille” (*Palabras a los intelectuales*, 1961), jossa Castro julisti kuuluisat sanansa ”Vallankumouksen sisällä kaikki; Vallankumouksen ulkopuolella ei mitään.” Puheen edeltävässä lauseessa *comandante* ilmoitti, että myös ne taiteilijat, jotka eivät aidosti olleet vallankumouksellisia, saivat ilmaista itseään, mutta heillä ei ollut oikeutta kritisoida Vallankumousta.¹³⁴

Samana käänteentekeväänä keväänä 1961 perustettu ICAIC ei antanut televisiossa esitetylle *P.M.*:lle näytöslupaa elokuvateattereihin, mikä on nähty ensimmäisenä merkittävänä sensuuritoimenpiteenä ja todisteena kovan linjan voitosta vallankumoushallinnon sisällä.¹³⁵ Edelleen samana keväänä 1961 Vallankumoushallinto alkoi alistaa taiteilijoiden kriittistä tietoisuutta (*conciencia crítica*) konstruktiviselle tietoisuudelle (*conciencia constructiva*). Esimerkiksi Guillermo Cabrera Infante ja Heberto Padilla erotettiin kirjallisuusliite *Lunes de Revoluciónista* juuri siksi, että he eivät omistautuneet sosialismin rakentamiselle. Antimodernistiset *calibanistit* alkoivat kritisoida José Lezama Limaa ja *Orígenes*-ryhmää, koska heidän esteettiset pyrkimyksensä eivät tukeneet sosialistisen yksimielisyyden illuusiota. *Orígenes* halusi tulkita omaehtoisesti 1800-luvun kuubalaista kirjallisuutta rakentaakseen jatkumon kirjallisille päämäärilleen. He

mukaan tutkijat ovat myöntäneet ennen vuotta 1959 vallinneen prostituution runsauden, sillä kehittymättömässä kapitalistisessa valtiossa ei naiselle ollut tarjolla paljon työllistymisvaihtoehtoja. Suurin osa työllistyneistä naisista oli kotiapulaisia, sisäkköjä ja palvelustyttöjä. Brahamin (2004, 42) mukaan Uuden Ihmisen oikeaoppinen roolitus castrokommunistisen utopian mukaisesti näkyi vielä vuonna 1990 ilmestyneessä Justo Vascon teoksessa *El muro*.

¹³⁴ Castro 1961. Puheiden ”yksiselitteisyydestä” huolimatta Wilkinson (2006, 59–64) on tulkinnut Castron ”varoittaneen dogmaattisuudesta”. Wilkinsonin mielestä puheessa vaadittiin toleranssia, koska Castron tarkoituksena oli sisäisten ristiriitojen ratkaisuyritys vain muutama viikko Playa Gironin maihinnousuyrityksen jälkeen.

¹³⁵ Wilkinson 2006, 59–64.

kontekstoivat kansallisen kulttuuriperinnön kansainväliseen viitekehykseen muun muassa Rilken, Proustin, Whitmanin, Eliotin ja Joycen kautta. Koska kosmopoliittinen visio ei sopinut castrokommunismiin yhdenmukaistavaan ja nationalistiseen käsitykseen kuubalaisuudesta, *Orígenes*-ryhmän runoilijoiden tuotantoa sensuroitiin kahden seuraavan vuosikymmenen ajan.¹³⁶

Lehdistönvapauden eliminoimisesta ja taiteellisen vapauden rajoittamisesta huolimatta moni koki vallankumousohallinnon puolustamisen arvoiseksi. Castroa julkisesti ihailleen Jean Paul Sartren vaikutus näkyi yksilön ahdistusta ja yhteiskunnallista vieraantuneisuutta tutkivissa kuubalaisromaaneissa 1960-luvulla.¹³⁷ Vallankumousohallintoa tukeneet kirjailijat, kuten Edmundo Desnoes, tunsivat syyllisyyttä porvarillisen menneisyytensä ja ”alkuperäisen syntinsä” takia. Toisaalta 1960-luvun kirjallisuudessa ilmeni välinpitämättömyyttä sosialistisen todellisuuden esittämistä kohtaan ja alkavaa itsesensuuria poleemisten aiheiden välttelyn muodossa, koska kaikki kirjailijat eivät halunneet integroitua Vallankumoukseen, mutta eivät myöskään leimautua vastavallankumoukselliseksi. Itsesensuuri johtui Beharin (2008) mukaan nimenomaan sallitun taiteen rajojen ahdasmielisestä määrittelystä, Castron sanoista ”Vallankumouksen sisällä kaikki; Vallankumouksen ulkopuolella ei mitään”.¹³⁸

Arenasin (1992) mielestä vallankumousohallinnon kulttuuripoliittiset päämäärät olivat kaikkien tiedossa Prahan kevääseen 1968 mennessä. Koska kollektiivinen (pakko)työ¹³⁹ oli tärkeämpää uuden yhteiskunnan luomiseksi kuin itseilmaisu, kirjailijoita lähetettiin sokeriruokopelloille osana pakkotyön laajentamista. Vuoden 1968 aikana tapahtuneen kulttuuripoliittisen käänteän jälkeen UNEAC järjesti Arenasin mukaan kirjallisuustilaisuuksia enää ideologisesti hyväksytyille kirjailijoille ja kutsui tilaisuuksiin ideologisesti poikkeavia kirjailijoita vain ”kulttuuri-ilmapiirin selvittämiseksi tulevia sortotoimenpiteitä varten”.¹⁴⁰

Mentoniin (1975) nojaavan Beharin (2008) mukaan 1960-luvun loppupuolisko tarkoitti päinvastoin kulttuurikurin höltymistä, koska vallankumousohallinto yritti etäännyä Neuvostoliiton vaikutteista. Mentonin tutkimukseen viittaavan Beharin mielestä ajanjakson romaanituotantoa leimasi eri tekniikoiden kokeellinen käyttö osana latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden laajempaa murrosta. Se näkyy etenkin Lezama Liman *Paradisossa* (1966), Cabrera Infanten *Tres tristes tigresissä* (1967), Sarduyin *De donde son los cantantesissa* (1967) ja Barnetin *Biografía de un cimarrónissa* (1968). Näkemys kulttuurikurin höltymisestä ontuu, koska Cabrera Infante ja Sarduy pakenivat maasta ja Lezama Lima sulkeutui sisäiseen maanpakoon. Lisäksi ajanjaksoa 1966–1970 leimaa massojen mobilisaatio ja kollektiivisten ihanteiden toteuttamiseen keskittynyt politiikka,

¹³⁶ Braham 2004, 24; Guerra 2012, 102–103; Alvarez Borland 2007, 257.

¹³⁷ Beharin (2008, 2) lainaama Seymour Menton kirjoitti tutkimuksen *La narrativa de la Revolución cubana* (1975) vallankumouksen ensimmäisen vuosikymmenen kirjallisesta ilmapiiristä.

¹³⁸ Behar 2008, 3; Wilkinson 2006, 155–156.

¹³⁹ Maata valmisteltiin ns. 10 miljoonan satoon (*La Zafra de los Diez Millones*).

¹⁴⁰ Arenas 1992, 150–152. Prahan kevään suunnanmuutoksesta, ”Vallankumouksellisesta offensiivistä” ja Padillan ”itsesyytöksistä”, myös Rojas 2007b, 241.

jonka avulla diktatuuri ylläpiti Uuden Ihmisen odotusta. Odotus sai markkinoinnillisesti merkittäviä myyttisiä ulottuvuuksia, kun Che Guevara kuoli Boliviassa.¹⁴¹

Herrero-Olaizola ja Franco (2007) korostavat ahdasmielisen kulttuuripoliitiikan käänteistä, hedelmällistä vaikutusta esimerkiksi Cabrera Infanten tuotantoon, koska heidän mukaansa kirjailijan luovuus pakeni normien kuristusotteesta monitulkintaisiin ja -kerroksisiin teksteihin. Myös Lezama Liman on todettu paenneen vallankumouksellista Historiaa yksilöä suojaavaan Tilaan, minkä takia hänen *Paradisoaan* on aiheellisesti pidetty osittain Vallankumouksesta inspiraationsa saaneena teoksena, koska homofobisen diktatuurin sisällä sisäiseen maanpakoon käpertynyt homokirjailija ei olisi luonut samanlaista teosta liberaalissa yhteiskunnassa.¹⁴²

Beharin mukaan vanhan yhteiskuntajärjestyksen kaataneen vallankumoushallinnon kulttuuripoliittikka kiihotti kuitenkin nuoria osallistumaan sosialistisen taiteen tekemiseen uuden yhteiskunnallisen intellektuellin roolin mukaisesti. Rooliin ei kuulunut diktatuurin kritisointi, vaan ideologisesti värityneen uuden tietoisuuden omaksuminen. Tietoa intellektuellin yhteiskunnallisesta roolista jakaneella UNEAC:lla oli merkittävä tehtävä kirjailijoiden ideologisessa integroinnissa.¹⁴³

Sosialistisen intellektuellin luominen osuu yksiin Arenasin ja tutkijoiden korostaman käänteen kanssa, jonka vaikutukset näkyvät kuubalaisessa kulttuurielämässä yhä 2000-luvulla. Osana laajempaa sortomekanismia *tapaus Padilla* juontaa juurensa vuoteen 1961, *P.M.*:n sensurointiin ja kulttuuriliite *Lunes de la Revoluciónin* sulkemiseen, jonka toimittajana Padilla oli ollut. Totalitaarisesta kehityksestä piittaamatta Padilla ei omaksunut vaikenevan sosialistisen intellektuellin roolia, vaan kritisoi vuonna 1967 Lisandro Oteron romaania *Pasión de Urbino* (1966) sekä viranomaisten päätöstä kieltäytyä julkaisemasta Cabrera Infanten *Tres tristes tigres*ä, joka oli Padillan mielestä parempi kuin Oteron *Pasión*. Koska Cabrera Infante oli jo leimattu taiteellisen individualisminsa takia imperialismin sanansaattajiksi, häntä puolustanut ja ylistänyt Padilla joutui itsekin vainon uhriksi.¹⁴⁴

Ennen Padillan tapausta taiteellista vapautta oli rajoitettu heinäkuussa 1967 järjestetyn Salón de Mayon näyttelyn jälkeen, missä kuubalaistaiteilijat olivat saaneet seurustella vapaasti ulkomaalaisten kanssa. Näyttelyn jälkeen kulttuuriviranomaiset halusivat estää kuubalaisten yhteyden ulkomaalaisiin, koska taiteilijoiden pelättiin omaksuvan ulkomaalaisilta negatiivisia vaikutteita, kuten vallankumoushallinnon valta-asemaa kyseenalaistavaa kriittistä ajattelua. Wilkinsonin (2006) mukaan myös Arenasin ongelmat kulttuuriviranomaisten kans-

¹⁴¹ Behar 2008, 4–5. Castañedan (1997, 399–476) mukaan Guevaran kuolema Boliviassa oli myytin kannalta merkittävämpi kuin hänen elämänsä. Myös Raffy 2007, 425–442.

¹⁴² Herrero-Olaizola & Franco 2007, 71; Vázquez Díaz 2004, 124–125. Vrt. Riobó 2011, 3; Braham 2004, 26; Behar 2008, 6.

¹⁴³ Behar 2008, 7. Brahamin (2004, 25) mukaan castrokommunistista kantaa intelligentsian vastuusta Vallankumoukselle edustivat muun muassa Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, and Carlos María Gutiérrez.

¹⁴⁴ Behar 2008, 8–9.

sa juontavat juurensa Salóniin, missä Arenas tutustui maalari Jorge Camachoon, jonka avulla Arenas sai käsikirjoituksiaan ulkomaille ”ilman Kuuban kulttuuri-viranomaisten lupaa”. Tottelemattomuus sinetöi Arenasin kohtalon vainottuna kirjailijana ja lopulta toisinajattelijana.¹⁴⁵

Taiteilijat velvoitettiin UNEAC:n kongressissa vuonna 1968 tuottamaan sosialismin rakentamista palvelevia teoksia. Linja ideologista poikkeavuutta (*el diversionismo ideológico*) vastaan jyrkkeni entisestään vuonna 1971, ja sellaisena Padillan tapaukseen kulminoitunut kulttuuripoliittinen ahdasmielisyys on säilynyt Beharin (2008) mukaan vuosituhaten vaihteeseen asti.¹⁴⁶ Padillasta oli tullut vuoteen 1971 mennessä Arenasin sukupolven sankari, sillä UNEAC:n kilpailussa palkittu runoteos *Fuera del juego* (1968) oli julkaistu protestimerkinällä, joka leimasi Padillan venäläisvastaiseksi. Arenasin mukaan harva onnistui saamaan runoteosta, koska suurin osa pienestä painoksesta vedettiin pois myynnistä.¹⁴⁷

Arenasin mielestä Padillan kansainvälinen tunnettuus johti runoilijan näyttävään tuhoamiseen vuonna 1971. Kolmekymmentä päivää kestäneen pidätyksen jälkeen turvallisuuspalvelu kutsui joukon kuubalaiskirjailijoita kuuntelemaan Padillan tunnustusta. Padilla katui oikeudessa elämäänsä ja tuotantoon ja tuomitsi itsensä pelkurimaiseksi petturiksi, joka oli vasta pidätyksen aikana ymmärtänyt Vallankumouksen kauneuden. Myös Padillan vastavallankumouksellisiksi tuomitsemien ystävien piti tunnustautua järjestelmän pettäneiksi surkimuksiksi. Turvallisuuspalvelun kuvaamaa elokuva näytösoikeudenkäynnistä levitettiin maailmalle etenkin niiden kirjailijoiden ja filosofien nähtäväksi (Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gabriel García Márquez jne.), jotka olivat allekirjoittaneet Padillan pidätyksen ja oikeudenkäynnin tuominneen protestikirjeen.¹⁴⁸

Padillan tuomio aiheutti kääntein Ranskan ja Kuuban kulttuurisuhteissa. Pariisilaiset intellektuellipiirit eivät enää tukeneet yhtä ehdoitta Vallankumousta, koska Padillan tapaus ymmärrettiin stalinistiseksi näytösoikeudenkäynniksi.¹⁴⁹ Žižekin mukaan stalinistisessa näytösoikeudenkäynnissä syytettyä (uhria) vaaditaan tunnustamaan rakkautensa porvarilliseen, vastavallankumoukselliseen asiaan ja ilmaisemaan syvää inhoa omia tekojaan kohtaan sekä vaatimaan itselleen tuomiota. Päämääriensä lujittamiseksi Vallankumous vaatii syytetyltä (uhrilta) myös viimeistä palvelusta Puolueelle, eli tunnustamaan syyllisyytensä.

¹⁴⁵ Wilkinson 2006, 71–73.

¹⁴⁶ Behar 2008, 10. Beharin (2008, 29) mukaan UNEAC, ICAIC ja Kuuban kulttuuriministeriö antoivat 1990-luvun lopulla taiteilijoille enemmän itsenäisyyttä ja ilmaisunvapautta osittain kuubalaiseen kulttuuriin kohdistuneen ulkopuolisen kysynnän vuoksi. Wilkinsonin (2006, 69) mukaan linjamuutosta edelsi vuoden 1968 päätös kaiken poroporvarilliseksi leimattujen piirteiden, kuten pienyrityksien, itsenäisten kauppiaiden, käsityöläisten ja muiden itsensä työllistävien ammattiryhmien hävittäminen ja yksityisen sektorin eliminoiminen, mikä helpotti siirtymää keskusjohtoiseen suunnitteluun.

¹⁴⁷ Arenas 1992, 152.

¹⁴⁸ Arenas 1992, 162–163; Behar 2008, 10; Rojas 2007b, 239; Wilkinson 2006, 75; Vázquez Díaz 2004, 124.

¹⁴⁹ Navarrete 2007, 41–42; Behar 2008, 10–12.

Syytety (uhrin) ainoa mahdollisuus vakuuttaa olevansa hyvä kommunisti on määritellä itsensä petturiksi.¹⁵⁰

Tutkijoiden mukaan Padillan tapauksella esiteltiin etukäteen Ensimmäisen koulutuksen ja kulttuurin kongressin tavoitteita, koska kongressin päätöspuheessa Castro tuomitsi pseudovasemmistolaisiksi ja porvari-intellektuelleiksi nimittämänsä kirjailijat. Castron mukaan ”pieni noitajoukkio” ”kulttuuri-imperialismin pikku agentteja” oli ”monopolisoitunut intellektuellien tittelin”, vaikka he eivät olleet ”oikeita intellektuelleja”. *Líder Máximo* julisti, että vallankumoukselliset ihmiset arvostivat vain kansaa hyödyttäviä kulttuurisia ja taiteellisia luomuksia, joiden määritelmä oli yksiselitteinen: taiteen ainoa mittari oli poliittinen, sillä vain ”porvari saattoi nähdä esteettistä arvoa missä tahansa asiassa, mikä viehättää häntä, mikä naurattaa häntä, mikä auttaa häntä nauttimaan askareistaan sekä turhan parasiittimaisen tuottamattomuutensa tylsyydestä.”¹⁵¹

Poliittisen hyödyllisyysvaatimuksen takia monet kirjailijat leimattiin kulttuuri-imperialismin mädättämiksi ideologisesti poikkeaviksi madoiksi, joita odotti maataloustyöt tai hautojen kaivaminen. Tilanne oli aiempaa ongelmallisempi etenkin poliittisesti epäilyttäville sekä homoseksuaaleille, koska maasta pakeneminen oli lähes mahdotonta Castron edellisvuotisen julistuksen takia: vallankumouksellisen logiikan mukaan jokainen, joka halusi jättää Kuuban, oli jo jättänyt sen.¹⁵²

Beharin (2008) mukaan huhtikuun 1971 kongressi lujitti jo vuonna 1961 julkilausutun kulttuuripolitiikan, jonka tarkoituksena oli poistaa eliitiltä riisteytystä taiteesta porvarilliset piirteet ja antaa taide vallankumoukselliseksi aseeksi idealisoidulle massalle. Nuoria kirjailijoita ja taiteilijoita tuli kouluttaa marxilais-leninismien oppien mukaisesti, sillä taidetta sai tehdä vain vallankumouksellista moraalista noudattaen. Science fiction, fantasia ja sadut kiellettiin, koska ne eivät noudattaneet marxilais-leninististä ajattelua.¹⁵³

Padillan näyttävä tuhoaminen varmisti myös sen, ettei kriittisiä ääniä enää kuultu. Toisten mielestä Padilla oli itse virheen tehnyt osapuoli. Lisandro Oteron (jonka teosta *Pasión de Urbino* Padilla oli kritisoinut) on kerrottu todenneen, että Padilla halusi olla ”Kuuban Jevtushenko”, ”opportunisti, seikkailija ja takinkääntäjä”, joka oli tietoinen vallankumoushallinnon asettamista rajoista, joiden sisällä jokaisen runoilijan odotettiin toimivan. Rajoihin välinpitämättömästi suhtautunut, kotimaassaan ja Ranskassa kuuluisuuteen noussut ”turhamaisuut-

¹⁵⁰ Vrt. Žižek 1989, 196–197. Stalinisaation uhriksi joutui myös Castron ex-aseveli Eduardo Heras León, joka lähetettiin pakkotyöhön, koska hänen teoksiinsa *La guerra tuvo seis nombres* (1968) ja *Los pasos en la hierba* (1970) sisältyi inhimillinen, mutta ei sosialistis-realistinen näkemys kuubalaistaistelijoista Playa Gironin (Sikojenlahden) maihinnousun aikana. Heras Leónin kuvailemat sotilaat olivat pelkoon, hidasteluun, epävarmuuteen ja varasteluun taipuvaisia ihmisolentoja, mitä pidettiin vastavallankumouksellisena näkemyksenä. Myöhemmin teosta *La guerra tuvo seis nombres* on alettu pitää mestariteoksena. Vaikka teos vei kirjailijan aikanaan pakkotyöhön, siitä julkaistiin Playa Gironin kunniaksi 50-vuotisjuhlapainos vuonna 2011. Ks. *Cubaliteraria* 30.8.2011; Arias 2013.

¹⁵¹ Castro 1971.

¹⁵² Arenas 1992, 150–153; 162–167; 173–176; Behar 2008, 8–13; Wilkinson 2006, 70.

¹⁵³ Behar 2008, 13.

taan tyydyttävä runoilija” pyrki Oteron mielestä hyötymään saamastaan huomiosta: koska Padilla oli ”oikeasti vastavallankumouksellinen”, hän provosoi vallankumoushallintoa tullakseen taiteellisen vapauden symboliksi.¹⁵⁴

Padillan tapauksesta alkanutta 1970-luvun alkupuoliskoaa on kutsuttu harmaaksi viisivuotiskaudeksi (*quinquenio gris*) ja kuubalaisen kirjallisuuden mustaksi vuosikymmeneksi (*la década negra*), jolloin ulkomaisia vaikutteita minimointiin, homojen vainoa tehostettiin sekä kirjallisuuslehdet, kustantamot ja taideorganisaatiot alistettiin ennakkosensuurin alaisuuteen kulttuuridirektiivien, virkanimitysten, tutkijantoimien ja palkintojen avulla.¹⁵⁵

Stalinisaatio vaikutti myös kirjallisuuden julkaisumääriin. Kun vuosina 1966–1970 Kuubassa julkaistiin yli 30 romaania, 1971–1974 enää alle kymmenen. Antón Arrufat kuvailee kuubalaisen kulttuurin tilaa 1970-luvulla ”täydelliseksi katastrofiksi”, jonka vaikutukset tuntuvat yhä 2000-luvulla. Ylläpitääkseen alas ajamaansa kirjallisuutta sisäministeriö määräsi osan työntekijöistä kirjoittamaan dekkareita, koska dekkaria pidettiin parhaana aseena ideologisessa taistelussa porvarillista modernismia ja homoutta vastaan. Brahamin (2004) mukaan kulttuuripoliittisin toimenpitein kehitetty sosialistinen dekkari oli reaktiomuodotelmia kapitalistista tasavallan aikaa ja anglo-amerikkalaista dekkaria vastaan, jonka hahmot olivat castrokommunistien mielestä epänormaaleja: Ian Flemingin James Bond ja Mickey Spillanen Mike Hammer miellettiin kapitalismin ylenmääräisen seksuaalisuuden sairastuttamiksi ”kohtuuttomiksi imperialistisiksi” machoiksi. Kuuban sosialistiseen realismiin haluttiin niiden vastakohtia, ”kohtuuttomia sosialistisia” machoja, sikareita polttavia ja machetea heiluttavia homofobisia marxilais-leninistejä.¹⁵⁶

Kuuban sosialistisen dekkarin historia kuvastaa stalinisaation takia voimistunutta yhteiskunnallista suunnittelua sekä ideologian ja sukupuolen välistä suhdetta dogmaattisen luonteen saaneessa sosialistisessa kulttuurissa, jonka ohjenuorasta vuonna 2004 julkaistu *Nuestro GG en La Habana* irtoaa, kuten viimeisessä osassa käy tarkemmin ilmi.¹⁵⁷

2.5 Homofobisen gay-Kuuban passiiviset machot

En voinut lukea, koska lukeminen oli homojen hommaa. Ilmeisesti homot tekivät kaikkea mukavaa ja machoille jäi käteen pelkkä törky: jäätelöiden myyminen aurin-gonpaahteessa, rapujen pyynti surkealla palkalla ja satiaisten saaminen vanhoilta huorilta. Kun asiaa mietti tarkemmin, oli parempi olla homo kuin macho. Ainakin sai tehdä mistä tykkäsi.

El nido de la serpiente, 70

¹⁵⁴ Wilkinson 2006, 70–72, 74; Behar 2008, 8–9.

¹⁵⁵ Wilkinson 2006, 66, 74; Braham 2004, 21–22.

¹⁵⁶ Braham 2004, 39–40.

¹⁵⁷ Behar 2008, 13–14.

New Yorkissa 15 vuotta asunut kuubalaispakolainen rakastelee poikansa kanssa Hotel Nacionalissa jouluyönä 1994 pitääkseen jälleensyntymää profetoivan rakkauden myytin hengissä. Samaan aikaan Colónin hautausmaan takana, sähkökatkon pimentämän hautatemppelin hämärässä, kuubalaismiehet polttavat marihuanaa ja syövät meprobamato-pillereitä. Eduardo jää temppeliin, missä musta haudankaivaja penetroi kuubalaismiestä. Mutta haudankaivajaa tuijottava Pedro Juan haluaa pois.¹⁵⁸

Fiktiivisistä kohtauksista jälkimmäinen löytyy Gutiérrezin *Törkytrilogiasta*, ensimmäinen Arenasin *Viaje a La Habanan* viimeisestä matkasta (1991), jota pakolaiskirjailija kirjoitti loka-marraskuussa 1983 ja syys-marraskuussa 1987. Tulevaisuuteen sijoittuva Arenasin tarina ei kuitenkaan päässyt kuubalaisesta homokirjallisuudesta kirjoittaneen Marilyn Bobesin artikkeliin "Homosexuality In Cuban Literature. An approach to a taboo subject" (1993).

Artikkeli alkaa Alfonso Hernández Catánin teoksella *El ángel de Sodoma* (1926), joka on Bobesin mukaan ensimmäinen avoimesti homoseksuaalinen kuubalaisromaani. *Sodoman enkeli* kuvaa, kuinka hallitsematon homoeroottinen taipumus estää päähenkilön sosiaalista integroitumista. Siksi tilanteesta kärsivä, stereotyyppisen feminiinisesti kuvattu José María pyrkii muuttamaan naismaisia taipumuksiaan sekä fyysisesti että henkisesti. Romanissa homous käsitetään luonnonoikuksi, kuten espanjankielisessä kirjallisuudessa yleensä tuohon aikaan.¹⁵⁹

Seuraava kuubalainen homoromaani oli Bobesin mukaan *Hombres sin mujer* (1937), jonka kirjoittajaa hän vertaa ranskalaiseen Jean Genetiin, koska murhasta elinkautiseen tuomittu Carlos Montenegro vapautettiin kuubalaisintellektuellin vaatimuksesta. Bobes toteaa Montenegron raa'an realistisen romaanin perustuvan kirjailijan tunnustuksenomaisiin vankilakokemuksiin. Bobesin mukaan homous määritellään romaanissa vallankäyttöväliseksi, koska feminiiniseen rooliin alistettuja passiivisia homoja nöyrytetään ulkomaailman macho-mentaliteetin mukaisesti. Päähenkilölle annettu oikeus inhimilliseen kunniaan todistaa Bobesin mielestä Montenegron homosympatioista.¹⁶⁰

Artikkelissaan Bobes mainitsee erityisesti José Lezama Liman romaanin *Paradiso*, jonka luku VIII on Bobesin mukaan paremminkin "tiedon metafora" kuin homoseksuaalisuutta estetisoiva luku, vaikka homoudella onkin romaanissa hänen mielestään merkittävä rooli. Mielestäni Bobes liioittelee homouden roolia *Paradisossa*. Teema on hivenen näkyvämmässä roolissa luvuissa VIII ja IX, joissa aihetta käsitellään silti eräänlaisena "tiedon metaforana", kuten Bobes mainitsee. *Paradison* "homous" ja biseksuaalisuus onkin äärimmäisen varovais- ta ja hienostunutta verrattuna esimerkiksi Arenasin ja Gutiérrezin proosaan; kenties Bobes nimittää *Paradison* merkittäväksi homoromaaniksi juuri siksi, että teos käsittelee aihetta kiertoteitse silkkihansikkain tai ei ollenkaan.¹⁶¹

¹⁵⁸ Arenas 1991, 147–149; Gutiérrez 1998, 114–115.

¹⁵⁹ Bobes 1993.

¹⁶⁰ Bobes 1993.

¹⁶¹ Bobes 1993.

Esimerkiksi luvun IX pitkässä keskustelussa Fronesis, Foción ja Cemí lähestyvät homoutta teologisista, psykologisista ja kulttuurisista näkökulmista intohimottomasti ja filosofisesti. Bobesin mukaan homoutta syvällisesti ja puolueettomasti käsittelevä *Paradiso* vapauttaa homoteeman sen ”patologisista aspekteista”, eikä Lezama Lima tee homoudesta poliittista aihetta, kuten Bobes väittää Arenasin tehneen. Bobes pitää valitettavana sitä, että Arenas redusoi muistelmateoksessaan *Antes que anochezca* arkipäiväiset eroottiset suhteet ”instituutioiden julkasti rankaisemaksi hallitsemattomaksi haluiksi.”¹⁶²

Redusointi tapahtuu Bobesin artikkelissa, jossa Arenas määrittää homouden politisoineeksi kirjailijaksi, vaikka Arenas painottaa muistelmissaan sitä, kuinka Uuden Ihmisen rakentaminen politisoi homouden ja miten castrokommunismi institutionalisoi homofobian.

Institutionaalisen homofobian sivuuttava Bobes korostaa sen sijaan machokulttuurin perinteistä homovastaisuutta ja yksilöiden negatiivista asennoitumista. Bobes vertaa Arenasin muistelmia Senel Pazin *El bosque, el lobo y el hombre nuevooon* (1991), jossa homofobian syyt löytyvät kollektiivisesta tietoisuudesta ja kulttuuritraditiosta. *Lobon* toisen päähenkilön kohtaama sosiaalinen torjunta johtuu kuubalaisten henkilökohtaisista ennakkoluuloista, jotka määrittelevät Bobesin mukaan ”vaarallisempaa”, institutionaalista torjuntaa, koska ”instituutiot perustuvat ihmisten subjektiivisiin mielipiteisiin, jotka vaikuttavat yleiseen mielipiteeseen.”¹⁶³

Bobes sivuuttaa artikkelissaan myös sen faktan, että castrokommunistiset instituutiot eivät ole edustaneet vapaita yksilöitä, vaan yksipuoluejärjestelmään verhottua dogmaattista ideologiaa, ja *Lobo* noudattaa juuri sen ideologian vaatimusta: homoudestaan luopuva päähenkilö alistuu castrokommunismiin tahtoon, jonka mukaan poikkeavan yksilön on hylättävä sairaaksi määritelty identiteettinsä ja oltava Uuden Ihmisen tavoin hetero. Näin ollen kulttuurikannibalistinen Bobes käyttää hyväkseen Pazin ”oikeaoppista” tarinaa kritisoidakseen Arenasia, joka piti kiinni ”poikkeavasta” identiteetistä ja kriittisestä tietoisuudesta.¹⁶⁴

Arenasin lisäksi esimerkiksi Dettman (2006), Soto (2007) ja Guerra (2012) ovat todenneet, että vaikka esivallankumouksellisessa Kuubassa homouteen suhtauduttiin kielteisesti, kuten muissakin machokulttuureissa, vasta castrokommunismi loi koko maan kattavan poliittisen agendan seksuaalisuuden kontrolloimiseksi. Erityistä castrokommunismiin homofobiassa oli perinteisen machismon, nationalismin ja marxilais-leninismien yhdistäminen *fidelistiseksi* tulkinnaksi. Vuosina 1959–1980 epäily jonkun homoudesta oli riittävä syy vangitsemiseen, minkä takia poliisiratsioista (*redadas*) ja joukkopidätyksistä (*recogidas*) tuli 1960-luvulla osa homouden vastaista taistelua, samoin kuin UMAP-keskityslaireista (1965–1969). Kun Ensimmäisen koulutuksen ja kulttuurin konferenssin päätöslauselmassa (1971) homoseksuaalisuus ja modernistinen intellektuaalisuus yhdistettiin toisiinsa ideologisenä poikkeavuutena, homoja ei

¹⁶² Bobes 1993.

¹⁶³ Bobes 1993.

¹⁶⁴ Dettman 2006, 8. (Dettmanin johdanto löytyy teoksesta Paz 2006.)

enää saanut asettaa virkoihin, joissa he olisivat olleet tekemisissä median kanssa tai voineet vaikuttaa nuorisoon. Castrokommunistinen homofobia on nähty stalinistisena lainana. Stalinismi määritteli homoseksuaalisuuden rappiolliseksi ja porvarilliseksi ilmiöksi, minkä takia homous oli tuhottava.¹⁶⁵

Homofobian on ajateltu lientyneen *período especialin* muutosten myötä. Yhdeksi homokeskustelua vapauttaneeksi tekijäksi on nimetty Pazin *Loboon* perustuva Tomás Gutiérrez Alean elokuva *Fresa y chocolate* (1993). Ortizin (2006) mielestä elokuva oli kuitenkin ”kaupallinen hyvän tahdon ele” eurooppalaisille sijoittajille ja turisteille, joita huoletti vähemmistöjen vainot Kuubassa.¹⁶⁶

Ortizin (2006) mukaan keskustelu ei tarkoittanut institutionaalisen homofobian loppua, koska vuoden 1987 rikoslaissa ”julkisen skandaalin” aiheuttavasta homoseksuaalisesta käyttäytymisestä voitiin edelleen tuomita vankilaan. Myös *Gay Cuban* (1995) ohjannut Sonja de Vries ja tutkimuksen *Machos, Maricones, and Gays: Cuba and Homosexuality* (1996) kirjoittanut Ian Lumsden ovat todenneet, että *período especialin* aikana lisääntyi ainoastaan epävirallinen (*informal*) suvaitsevuus.¹⁶⁷

Suvaitsevaisuuden näennäistä lisääntymistä saatettiin puolustella esimerkiksi Fowlerin tutkimuksella *La maldición: una historia del placer como conquista* (1998), joka homoudesta kirjoittaneista kirjailijoista kertovana tutkimuksena vaikutti käänteentekevältä. Käytännössä Fowlerin tutkimus keskittyi Soton (2007) mukaan hallitukselle lojaaleihin kirjailijoihin. Tutkimuksessa kerrotaan esimerkiksi lyhyesti Sarduyista, mutta Arenasia, ”kuubalaisen kirjallisuuden rohkeinta homoeroottista ääntä”, ei mainita sanallakaan. Arenasin sivuuttaminen kuvastaa Soton mukaan sensuurin jatkumista ja eriävien äänten vaientamista, koska castrokommunistisen homofobian ylilyönneistä ei haluttu puhua.¹⁶⁸

Arenasin, Soton, Ortizin, Dettmanin ja Guerran näkemyksiä tukee myös González (2011). Hänen mukaansa esivallankumouksellinen homofobia tarkoitti yksittäistapauksia, sillä ennen kuin gayt löysivät San Franciscon, homot viettivät aikaa Havannan homobaareissa ja -yökerhoissa joutumatta vainotuiksi ja keskityslaireihin. Vasta arkipäivän politisoanut castrokommunismi sai aikaan institutionaalisen homofobian, johon on kuulunut miesten ”psykologinen kastointi”. González tarkoittaa psykologisella kastroinnilla vain kahden miestyypin hyväksymistä, mikä yhdistää hänen mielestään castrokommunismia ja nat-

¹⁶⁵ Sosiologien, pedagogien, psykologien ym. tutkima machokulttuurien ”alkuperäinen” homovastaisuus, ks. Braham 2004, 29–30, 43–44, 46, 48. Wilkinsonin (2006, 232) mukaan UMAP:eissa naismaisista homoista yritettiin tehdä miehiä iskostamalla heihin militaristista machokäyttäytymistä ja koulimalla heitä fyysisellä työllä. Soto (2007, 286) mukaan edes esi-Stonewallin Yhdysvalloissa ei ollut koko Kuuban kaltaista koko maan kattanutta homoseksuaalisuuden tuhoamiseen tähdättyä ohjelmaa. Ks. myös Ortiz 2006, 83. Usein huomioitu näkemys stalinistisesta lainasta löytyy myös Allen Youngin tutkimuksesta *Gays Under the Cuban Revolution* (1981). Vuoden 1979 rikoslaissa kiellettiin homoseksuaaliseksi luokiteltava käyttäytyminen. Ks. Ortiz 2006, 48.

¹⁶⁶ Ortiz 2006, 62–63.

¹⁶⁷ Soto 2007, 286; Dettman 2006, 7 (Dettmanin johdanto löytyy teoksesta Paz 2006.); Rojas 2007b, 247; Behar 2008, 18, 25.

¹⁶⁸ Soto 2007, 287.

sismia. *Macho-machoa* on edustanut puhujanpöntöstä kansaa käskevä, palkitseva ja vangitseva Fidel, jota toisen miestyypin, *macho-hembran*, on täytynyt totella ja kunnioittaa imitoimalla *macho-machon* kävely- ja puhetyyliä. Jaottelu *macho-machoon* ja *macho-hembraan* on Gonzálezin mukaan samankaltainen kuin pohjoisamerikkalaisten lesbotermien jako *butch* (maskuliininen) ja *femme* (feminiininen).¹⁶⁹ Englanninkielisen *butch*-termin vastine on *bugarrón* tai *bujarrón*, jolla tarkoitetaan gay-soturia (*guerrero gay*), joka ei pidä itseään homoseksuaalina.¹⁷⁰

González erottelee edelleen sosiologisen homo- ja poliittisen gay-määritelmän. González painottaa, että vaikka jokainen homo ei ole gay, suurin osa gaymiehistä on homoja. Gay tarkoittaa Gonzálezin mukaan vakaumuksen, opportunistin tai pelon takia poliittista gay-agendaa aktiivisesti tukevaa henkilöä, homoa tai ei. Gayksi ei siis tulla harjoittamalla seksiä samaa sukupuolta olevan henkilön kanssa, vaan osallistumalla avoimesti poliittiseen tapahtumaan, joka tekee yksilöstä militantin liikkeen jäsenen. Järjestäytyneeseen kumoustoimintaan osallistuminen on poliittisen ideologian harjoittamista, jonka perimmäisenä tavoitteena on valtaannousu väkivaltaisoin keinoin radikaalien yhteiskunnallisten muutosten toteuttamiseksi. Gonzálezin mukaan niissä maissa, joissa gayt ovat päässeet valtaan, heidän vainojensa ensimmäiset uhrit ovat olleet feminiinisiä homoja, koska maskuliiniseen ylivertaisuuteensa uskovat viiriilit machot eivät siedä feminiinejä homoja, vaan pitävät heitä alempiarvoisina.¹⁷¹

Myöskään castrokommunismien mukaan maskuliiniseen naamioon piiloutuva *bugarrón* ei ole homo, toisin kuin passiivisen (naisen) roolin omaksuva mies. Miehen naisellisuus on castrokommunistisen gay-näkemyksen mukaan häpeän ja heikkouden merkki, vastakohta vallankumouksellisille hyville: kurinalaisuudelle, taisteluhengelle ja ahkeruudelle. Siksi feminiinit homot (*loca*) määriteltiin turhanpäiväisiksi vetelehtijöiksi, joiden tuli sensuroida feminiini identiteettinsä ja omaksua maskuliininen naamio, kuten Ismael teki turvautumalla pakkoavioliittoon Arenasin ”Kolmannessa matkassa Havannaan” ja Lezama Lima reaalisessa elämässä. Samaa aihetta on käsitelty myös Padura (2006) sivujuonteena historiallisessa romaanissaan *El hombre que amaba a los perros*.¹⁷²

¹⁶⁹ Vrt. Hollibaugh 2000, 3, 14, 29, 36; Boyd 2003, 3–7.

¹⁷⁰ González 2011. Vrt. Arenas 1992, 128–133; Berg 2007, 18; Wilkinson 2006, 43. Myös Arenas (1992, 107) kertoo José Rodríguez Feon omistamasta miesbordellista (*prostíbulo de hombres*) Guanabossa, jossa miestarjoilijat suorittivat muitakin palveluksia. Miesbordellissa vieraili myös Virgilio Piñera, ”heiveröinen hintti” (*una loca frágil*). Valdésin (2008, 7) mukaan Castron natsi- ja fasismisympatioihin kiinnitti aikanaan huomiota myös Rafael Díaz-Balart. Hän varoitti vuonna 1955, että Castron vankilasta vapauttamisella olisi tuhoisat seuraukset: ”Fidel Castro ei ole mikään muu kuin psykopaattifasisti, joka voisi valtaan päästyään solmia sopimuksen ainoastaan kansainvälisten kommunistijoukkojen kanssa, koska fasismi tuhottiin jo toisessa maailmansodassa, jolloin vain kommunismi antaa Fidel Castrolle pseudoideologisen tekosyyin murhata, ryöstää ja raikata vapaasti kaikkia oikeuksia ja tuhota lopullisesti tasavaltamme koko henkisen, historiallisen, moraalisen ja juridisen perinnön.”

¹⁷¹ Myös Žižek (2008a, 31) on kirjoittanut ”armeijayhteisöjen libidinaalisen ekonomian perustuvan kiistettyyn homoseksuaalisuuteen sotilaiden miehen sitoutumisen avaintekijänä”, mikä johtaa homojen torjuntaan.

¹⁷² Padura 2009, 238–239.

Myös Che Guevaran mukaan Fidelin ja kansan paternalistisessa suhteessa feminiininen massa väräsi johtajan sanojen voimasta ja huusi kunniaa kliimaksin hetkellä. Brahamin (2004) mukaan Fidelin macho-militarismi syntyi sissisodan (*guerrilla*) olosuhteissa, joissa *barbudojen* peikkomainen olemus muuttui vastakohtaksi feminiinille homoudelle (*loca*). Guevaralle machomilitarismi näyttäytyi sosialistisen tietoisuuden keskeisenä voimana, koska Vallankumouksen militantin machoetujoukon oli johdettava massoja. Satojen tuhansien kuubalaisten sotilaskoulutusta ei kuitenkaan pidetty sotilasmahdin, vaan moraalisen mahdin rakentamisena. Kaikki elämänalueet määriteltiin taisteluksi (*lucha*). Taistelu nälkää, taistelu työttömyyttä, taistelu ulkoisia ja sisäisiä vihollisia vastaan,¹⁷³ tai kuten 2010-luvulla: taistelu imperialistista mediaterrorismia vastaan.¹⁷⁴

Moraalisen mahdin rakentamista toteutettiin 1960-luvulla UMAP-keskityslaireilla, missä feminiinisistä homoista yritettiin muokata miehiä fyysisen työn avulla ja iskostamalla heihin militaristista machokäyttäytymistä. Siksi González pitää Arenasin tulkintaa castrokommunismien homofobiasta ”parhaana”. Homofobia ei suuntaudu machohomoja (*bugarrón*), vaan homoseksuaalisuutensa julkisesti paljastaneita naisellisia homoja (*loca*) vastaan. Gaycastrolaisessa homofobiassa on siis kyse naamiosta (*máscaras*), johon myös paljon tutkitun Paduran dekkari *Máscaras* viittaa. Arenasin analyysija castrokommunismien homofobiasta on tulkittu myös niin, että Castro edusti Arenasille suurinta halun *macho*-objektia, mikä sopisi Arenasin peittelemättömän ”feminiinisen” masokismin¹⁷⁵ lisäksi ”Toisen Havannan matkan” kliimaksiin: siinä *Mona Lisan* todelliset kasvot paljastanut maanpakolainen Ramón Fernández yhtyy lähestyvän kuolemansa hetkellä lumoavan kauneutensa menettäneeseen ikivanhaan vanhukseen, joka on yhtä aikaa sekä *Mona Lisa* että muotokuvan maalannut viisitaavuotias Leonardo. *Mona* on allegoria Castrosta, suuren yleisön ihailemasta mestariteoksesta, idealisoidusta kuvasta, johon kätkeytyy androgyyni hirviö, joka tappaa jokaisen totuuden ymmärtävän pitääkseen salaisuuden pimennossa. Mutta sen sijaan, että Arenasin omakuva (Ramón Fernández) pakenisi sadistista hirviötä, hän tyydyttää masokistisesti murhaajaansa suon reunalla kääntäen takaa-ajon päällelleen.

Sadomasokistinen tematiikka, castrokommunistisessa mielikuvituksessa toisiinsa yhdistettyjen homouden ja intellektuellien vaino, kiehtoi myös Severo Sarduyta. AIDS:iin kuollut maanpakolaiskirjailija muistutti, että Castro tunnusti julkisesti identifioituneensa Robespierreen. Robespierren esimerkkiä noudattaen Castro on Sarduyn mukaan todennut, että niin kauan kuin kuubalaisintellektuellit ovat kiinnostuneet enemmän (ilmaisun)vapaudesta kuin sosialistisen yhteiskunnan rakentamisesta, diktaattorin ainoa vaihtoehto on toistaa Robespierren historiallista opetusta: ”Meidän täytyy olla kovia, joustamattomia, ankaria.” Ortizin (2006) mukaan Sarduy mielsi Castroa kiusanneen intellektuelliongelman sadelaisena performanssina: masokistisen vangin (Sade/Arenas) ja

¹⁷³ Braham 2004, 40–41; Guerra 2012, 137.

¹⁷⁴ Limia Diaz 2016.

¹⁷⁵ Wilkinson 2006, 232.

tyrannin (Robespierre/Castro) kohdatessa molemmat pyrkivät luomaan ihan-teellisen tilan toteuttaakseen omat fantasiansa. Masokistinen Sade (Arenas) nöyrytyy sadistisen Robespierren (Castron) edessä, joka haluaa kurittaa Arenasin kaltaisia tottelemattomia kirjailijoita ja muita perverssejä. Siksi Castron kuritus-huoneet ovat Sarduy'n silmissä "groteskin pervouden teattereita, jollaisia yksikään reinaldoarenas ei pystynyt kuvittelemaan".¹⁷⁶

2.6 Poliittinen paha, yliherkkien neoliberaalien keksintö

— Ideologia ja politiikka ovat operaatioissa vain nukutusaineita. Kirurgin veitsenä toimii raha. Älä ole lapsellinen, Graham! Se mikä maailmaa liikuttaa on raha ja poliitikkojen vallanhimo. Näin se on aina ollut, siitä lähtien kun ensimmäinen johtaja kömpi luolastaan ulos.

KGB:n agentti Loretta Kent, *Nuestro GG en La Habana*, 94

Kuuba ylittää suomalaismedian uutiskynnyksen useimmiten vain urheilun ja ihmisoikeusjärjestöjen raporttien yhteydessä. Essentialistien mukaan ihmisoikeuksien kaltaisen käsitteen vakiintunutta olemusta määrittelevät piirteet voidaan luokitella: itseään ihmisoikeuksiksi kutsuvan ilmiön on täytettävä ihmisoikeuksia määrittelevien piirteiden kokonaisuus.¹⁷⁷

Žižekin (1989) mukaan anti-essentialistit ajattelevat, ettei ihmisoikeuksia voida määritellä niin, että määritelmä olisi yhtä pitävä jokaisessa mahdollisessa maailmassa ja jokaisessa kuvitteellisessa tilanteessa. Myös Badioun (2004) mielestä totuus ilmenee aina tilanteessa, eikä totuutta takaa mikään sääntö, tottumus tai traditio, koska "totuus perustuu kussakin tilanteessa ei-millekään". Siksi Badiou on kritisoinut "demokratiaan" pakottajia, koska "niin sanotut *ihmisoikeudet* palvelevat kaikkialla vapaan ajattelun jokaisen keksinnön poispyyhkimistä." Jatkuva ihmisoikeuksista puhuminen kuulostaa Badioun korvissa "hurskastelevien saarnojen uskomattomalta tulvalta" ja "intellektuaalisen vastavallankumouksen moraaliselta terrorismilta", joka "tyrkyttää länsimaisen kapitalismin alhaisuuksia universaalina mallina." Badioulle länsimainen puhe ihmisoikeuksista on johtanut tilanteeseen, jossa olemme joutuneet todistamaan "länsimaisten pommittajien väliintulon Serbiassa, Irakin sietämättömän saarron ja Kuuballe suunnatut uhkaukset".¹⁷⁸ Myös Wilkinson (2006) toteaa, että muutamien Kuuban historian tapausten, kuten keskitysleirien ja Padillan tapauksen saama huomio paljastaa vain länsimaisen liberalismien herkkänahkaisuuden.¹⁷⁹

Badioun näkemys edustaa globaalia antiamerikkalaista inhoa demokratiiaan pakottajia vastaan, mitä kuubalainen maanpakolaiskirjailija Carralero (2012) pitää vaarallisena ilmiönä. Carraleron mukaan antiamerikkalainen inho antaa oikeutuksen "kokonaisista kansoista marttyyreita tekeväille rikollisuudel-

¹⁷⁶ Ortiz 2006, 87.

¹⁷⁷ Žižek 1989, 108.

¹⁷⁸ Lainaukset Badiou 2004, 96–97, 7, 7–8, 8; Žižek 1989, 108.

¹⁷⁹ Wilkinson 2006, 222.

le”, castrokommunismiin kaltaisille totalitarismeille, jotka ovat yrittäneet todistaa toimiansa yhteiskunnallista ylemmyyttä suhteessa kapitalismiin, vaikka samoilla toimilla on oikeutettu kansalaisten sortoa, vainoa, tuottavuuden puutetta ja yhteiskunnan raunioitumista.¹⁸⁰

Tällaisessa arvokeskustelussa esivallankumouksellisesta menneisyydestä ja vallankumouksellisesta nykypäivästä kertovaa propagandaa levittämä diktatuuri *olisi* helppo leimata liberaalista näkökulmasta katsottuna Pahaksi ja vaihtoehtoisia totuuksia julkilausuvat toisinajattelijat Hyviksi. Badiou kuitenkin kyseenalaistaa Hyvän ja Pahan olemassaolon kysymällä onko Paha olemassa, ja mikäli Paha on olemassa, sitä pitää hänen mielestään ajatella Hyvästä käsin. Badiou on epäluuloinen ennen kaikkea käsitteen radikaali Paha suhteen, jonka modernia versiota edustaa monille eurooppalaisille natsien suorittama joukkotuho. Holokausti toimii radikaalin Pahan viittauskohteena, jonka toistuminen halutaan estää hinnalla millä hyvänsä, koska se edustaa eurosentrisessä maailmassa sanoinkuvaamatonta tapahtumaa, jolla ei ole vertailukohdetta. Siitä huolimatta se nostetaan esiin eettisissä keskusteluissa.¹⁸¹

Kirjallisuudessa käydyn arvokeskustelun tärkeyden on kyseenalaistanut esimerkiksi Kunnas (2008), jonka mukaan kirjallisuus usein haastaa ja kritisoii yhteiskunnallisia ja institutionaalisia vääristymiä satiirisen naurun avulla. Kunnaksen mukaan ”taiteellisesti kunnianhimoinen kirjallisuus” ei voi ottaa osaa arvokeskusteluun, koska ”arvot eivät ole niin arvokkaita kuin yleensä luullaan”. Lisäksi Kunnas ajattelee todellisuuden olevan kielen, sanojen ja käsitteiden takana.¹⁸² Todellisuus ei kuitenkaan voi olla kielen takana vaan kielessä, koska todellisuus on aina symboloitu, kuten Greenen *The Honorary Consul*in runoilija Aquino toteaa omasta kohtalostaan:

[he] pitivät minua *políticon*a, ja totta kai minusta silloin tuli *político* – kuinkas muutenkaan. Ja sitten minut heitettiin vankilaan. Niin siinä käy aina jos on *político* mutta ei *colorado*, kenraalin puolueen kannattaja. (Greene 1973, 140–141.)

Aquinin kohtalo vainottuna runoilijana kuvastaa sitä, kuinka jostain tulee jottaikin vain nimeämisen kautta. Mikäli et ole meidän puolellamme, olet meitä vastaan; Vallankumouksen sisällä kaikki, Vallankumouksen ulkopuolella ei mitään. *Honorary Consul*in kohtaaminen on yksi esimerkki arvokeskustelusta Gutiérrezin parodioiman Greenen tuotannossa. Greeneä tutkineen Hayimin (1997) mielestä on omituista, että Greenen koko tuotantoa analysoinut Kelly ei mainitse teoksessaan *Graham Greene* (1993) lainkaan Greenen keskeisintä teemaa, poliittista paha,¹⁸³ joka on keskeinen teema myös *The Quiet Americanissa*, jonka käsikirjoitusta Havannaan matkustanut Greene muokkaa Gutiérrezin dekkari-parodiassa.

Hayim tulkitsee, että Greenen käsitys pahuudesta vastaa sartrelaisittain kaikenlaisen inhimillisen vapauden riistoa: tappamista, raiskaamista, seksuaa-

¹⁸⁰ Lainaukset Sipilä & Carralero 2012, 135 ja 64. Ks. Blanco 2011, 7.

¹⁸¹ Badiou 2004, 66–69, 72.

¹⁸² Kunnas 2008, 75–76.

¹⁸³ Hayim 1997, 34.

lista ahdistelua, kidutusta, sortoa ja hyväksikäyttöä. Hayim ajattelee, että Greene mielsi vapauden sen laajimmassa mahdollisessa merkityksessä, tai kuten Sartre totesi: ihminen *on* vapaus. Hayimin mukaan Greenen teoksissa poliittista pahaa vastaan taistelevat tahot ovat yleensä tavallisia, mutta rohkeita herkkiä yksilöitä, jotka etsivät rakkautta maailmasta, missä vallitsee vieraantuneisuus, raakalaismainen sorto ja hyväksikäyttö. Nämä ”unohdetut sankarit” tiedostavat, että kierot hallitukset ja viattomia teeskentelevät yksilöt sekä edustavat että tukevat pahuutta, jonka todelliset kasvot Greenen kirjat toistuvasti paljastavat. Hayimin mielestä ”unohdetut sankarit” saavuttavat henkilökohtaisen eheyden erkaantumalla niistä, jotka suhtautuvat välinpitämättömästi pahuuteen ja inhimilliseen kärsimykseen. Siksi Greenen romaanien kasvatuksellinen viesti opettaa, että pahuutta vastaan taistelu on mahdollista kaltaisillemme ihmisille. Mikäli alamme haastavaan taisteluun, eheydymme kunniallisen tekomme voimalla.¹⁸⁴

Mielestäni Hayim liioittelee Greenen tuotannon ”ainutkertaista taistelua pahuutta vastaan” etenkin silloin, kun hän väittää Thomas Fowlerin päättäneen taistella pahaa vastaan yksinkertaisesti siksi, että paha on pahaa. Tulkintani mukaan Fowler ei ole eettinen sankari, vaan osittain epäjohtonmukainen, kyy-ninen ja epärehellinen narsisti. En siis yhdy Hayimin väitteeseen, että epäonnistumisistaan oppivista Greenen ”unohdetuista sankareista” ei löydy ”typeriä ja heikkoja asenteita, kuten kyyneisyttä, vapauden pakoilua ja apatiaa”.¹⁸⁵ Sen sijaan Woods (2007) korostaa osuvasti Greenen tuotannon moraalisten ongelmien vakava(mielise)n käsittelyn monitulkintaisuutta, niitä syitä jotka motivoivat henkilöihahmoja hyvään ja pahaan.¹⁸⁶ Siksi Fowlerin kaltaista henkilöihahmoa ei voi luokitella yksioikoisesti hyväksi tai pahaksi, roistoksi tai unohdetuksi sankariksi.

Tämän takia ”unohdettujen sankareiden” moraalialia ylikorostava Hayim on esimerkki taiteen yksipuolisesta vastaanotosta, jossa taideteoksen muut aspektit ovat jääneet varjoon. Žižekin (2008a) mukaan Emir Kusturican elokuvan *Underground* (1999) ranskalaisvastaanotolle kävi samoin, kun elokuvan esteettiset arvot unohtuivat Bosnian sodan jälkeisten poliittisten kiistojen takia. Žižekin mielestä elokuvan poliittista merkitystä ei pitänyt etsiä elokuvan avoimesta puolueellisuudesta, siitä kuinka elokuva ottaa osaa sodanjälkeisen Jugoslavian tilanteeseen ”sankarilliset serbit vastaan petolliset natsimieliset sloveanit ja kroaatit”, vaan elokuvan epäpoliittisesta esteettisestä asenteesta.¹⁸⁷

Sama pätee mielestäni *Ciclo de Centro Habana*an. Gutiérrez on kietonut proosansa epäpoliittiseen verhoon ja pakottanut alter egonsa väittämään tarinasta toiseen, ettei politiikka kiinnosta häntä: ”jotkut näkevät kirjoissani vain

¹⁸⁴ Hayim 1997, 1–2.

¹⁸⁵ Hayim 1997, 2–4, 6.

¹⁸⁶ Woods 2007, 73–75. Fowlerin tapauksessa ne tarkoittavat oopiumia ja seksuaalista nautintoa, minkä GG myöntää itselleen dekkariparodiassa.

¹⁸⁷ Vaikka *Underground* tarkoitti Žižekin (2008a, 77) mukaan Kusturicalle itselleen vain unenkaltaista subjektiivista kokemusta, hän silti vihjasi elokuvan representoivan ”etnisten puhdistusten ja raakuuksien epäpoliittista fantasmista taustaa sodanjälkeisessä Jugoslaviassa.”

seksiä ja politiikkaa” tai yksinkertaisesti ”politiikka ei ole mitään”,¹⁸⁸ mitä Fowler hokee myös *The Quiet Americanissa*. Fowler väittää, ettei hänellä ole minikäänlaisia poliittisia mielipiteitä, vaikkei hänellä paljon muita mielipiteitä ole kuin poliittisia mielipiteitä. Ajoittain hän ei puhukaan muusta kuin politiikasta, mitä hän ihmettelee itsekin:

En oikeastaan käsitä, miksi vaivaudun puhumaan politiikkaa. Se ei kiinnosta minua, ja minähän olen reportteri. En ole *engagé* - en ole sotkeutunut mihinkään. (Greene 1981, 140.)

Fowlerin epäjohdonmukainen teeskentely on yhtä selvää kuin Gutiérrezilla epäpoliittisen kirjailijan teeskentely. Gutiérrezin dekkariparodian päähenkilö GG (eli fiktiivinen Graham Greene) ei raahaa *engagé*-kirjallisuuden klassikkoo (*The Quiet Americania*) sattumalta kylmän sodan ideologisten ja poliittisten ristiiriitojen repimään Havannaan. Päinvastoin: koko dekkariparodian perusasetelma on poliittinen satiiri, jossa poliittisen Pahan murhaava rooli kasvaa loppua kohtia.

Epäpoliittisten väitteiden lisäksi Gutiérrezia ja Kusturicaa yhdistää se, kuinka *Undergroundia* pitäisi Žižekin mukaan ajatella. Slovenialaisfilosofin mielestä Bosnian sodasta puhuttaessa olisi vältettävä serbien demonisointia, mikä on Bosnian sodan syiden suurimpia kliseitä.¹⁸⁹

Samoin Kuuban kurjuudesta kertovissa kliseissä korostetaan usein yksipuolisesti kolonialistista perintöä ja kauppasaartoa, mutta unohdetaan castrokommunismien aiheuttama poliittinen, yhteiskunnallinen, kulttuurinen ja taloudellinen fiasko. Latinalaisamerikkalaisista poiketen moni suomalainen, jonka kanssa olen aiheesta keskustellut, mieltää Kuuban yhä castrokommunistisen utopian mukaisesti ”jenkki-imperialismin uhriksi”. Tilanne on jokseenkin vastaava Bosnian kohdalla. Žižekin mukaan serbien demonisointi on perustunut siihen, kuinka länsimaiden loihtimat uhrit hurmasivat kauheudellaan länsimaiset sivustakatsojat, jotka eivät saaneet silmiään irti sodan kauhukuvista. Sivustakatsojat halusivat nähdä bosnialaiset sodan uhreina,¹⁹⁰ aivan kuten idealistiset turistit ja nojatuolimatkaajat ovat halunneet nähdä kuubalaiset kauppasaarron uhreina, jotta he voisivat vieraillla pseudososialistisessa linnakeparatiisissa, koska ilman harhakuvaa vihamielisestä kauppasaartajasta Fidelin hypnoottiseen kuvaan ruumiillistunut fantasminen rakennelma romahtaisi.

¹⁸⁸ Edellinen lainaus *Caribbean NetNews* 2006, jälkimmäinen Gutiérrez 2000, 132.

¹⁸⁹ Žižek 2008a, 77–79.

¹⁹⁰ Žižek 2008a, 77–78.

3 PEDRO JUANIN MIELI, CASTROKOMMUNISTIN PEILI

3.1 Arenasin aikamatkat

Žižek toteaa F. W. J. Schellingiin nojautuen, että historiallisen totuuden epähistoriallinen ydin avautuu esihistoriallisen pysähtyneisyyden ja historiallista todellisuutta kuvaavien kerrontojen välillä. Niiden välinen kuilu mahdollistaa historiankirjoituksen, koska historiankirjoituksen on peitettävä kuilu. Historiallinen todellisuus välittyy vain symbolisaation tuloksena, eikä menneisyyttä ole ennen kuin se on symbolisoitu. Merkitykset eivät ole ennalta määrättyjä, vaan ne muuttuvat merkitsijöiden verkoston muutoksien mukana. Jokainen halkeama muuttaa retrospektiivisesti rekonstruoidun kertomuksen ja tekee sen uudella tavalla luettavaksi. Retrospektio määrittelee, mitä eri elementit ovat tulleet merkitemään. Siksi seuraus saattaa edeltää syytä, kuten Gutiérrezin dekkariparodiassa: Greenen Havannan matkasta kertovana fiktiivisenä historiankirjoituksena dekkariparodia (re)konstruoi retroaktiivisesti menneisyyden sellaisena, kuin se olisi voinut olla. Silti menneisyyteen suuntautuva dekkariparodia kertoo nykyhetkestä, historiallisesta kirjoitusajankohdastaan, vähintään yhtä paljon kuin henkiin herättämästään menneisyydestä.¹⁹¹ Lisäksi dekkariparodian liike nykyhetken ja menneisyyden välillä suuntautuu myös ennustuksen kaltaisena tulevaisuuteen, kuten Arenasin *Viaje a La Habanassa*, jonka kaksi viimeistä tarinaa ovat samalla sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen liikkuvia poliittisesti kantaaottavia kertomuksia, jotka sosialistisen realismin ja Kuuban sosialistisen dekkarin ihanteet kumoavina yliseksualisoituneina tarinoina toimivat Gutiérrezin interteksteinä.

¹⁹¹ Scifille tyypillinen aikaparadoksi ei Žižekin mukaan ole subjektiivinen illuusio, vaikka aika on kääntynyt taaksepäin ja menneisyyteen matkaava subjekti saattaa ohittaa tulevaisuuteen kulkevan itsensä. *Menneisyys objektiivisena asiainatilana voi olla Žižekin mielestä olemassa vain aikaparadoksin kautta.* Žižek 2008a, 66; Žižek 1989, 58–59.

Arenasin ”Kolmas matka Havannaan” kertoo maanpakolaisen ikuisesta paluusta vainoavan trauman alkulähteille. Méndez Rodenasin (2007) mukaan paluumyytti on toistuva trooppi kuubalaispakolaisten kuvastossa, ei vain ”jatkuvana matkana alkulähteille” tai carpentiermaisena ”matkana ytimeen” (*viaje a la semilla*), vaan epätäydellisenä ja osittain epäonnistuneena yrityksenä palauttaa menetettyä. Méndez Rodenasin mukaan paluumyytin psyykkisenä ja emotionaalisenä peruspiirteenä on pettymys, kuten Arenasin *Viaje a La Habanassa*. Sen viimeinen tarina on *período especialin* kirjallisuuden edelläkävijä, ei pelkästään siksi, että vuonna 1980 maanpakoon päässyttä Arenasia on pidetty kuubalaisen sananvapauden ikonina, joka vapautui traumasta vasta tapettuaan itsensä.¹⁹²

Gutiérrezin sosiologista fiktiota ja dekkari-parodiaa yhdistää Arenasiin myös peittelemätön bi- ja homoerotiikka. Kaikista Arenasin teksteistä löytyy implisiittisesti tai eksplisiittisesti bi- ja homoeroottisia hahmoja ja tilanteita, joiden kuvauksen avoimuus lisääntyi maanpaossa. Poikkeavat tarinat haastoivat castrokommunismien homofobisen heteroseksistisen macho-hegemonian luomalla tilan seksuaalisen halun vapaalle ilmaisulle ja tutkimiselle. Kyse ei ole imaginaarisesta vaan sosiologisesta tilasta, sillä muistelmateoksessaan *Antes que anochezca* (1992) Arenas kertoo homoeroottisista seikkailuistaan homoja vainoavassa Kuubassa.¹⁹³ Teos oli heteromachistisen kulttuurialueen ensimmäinen avoimesti homoseksuaalinen omaelämäkerta, jonka käännökset useille eri kielille ja filmatisointi (*Before Night Falls*, 2000) nostivat castrokommunismien tabua estoitta käsitelleen Arenasin kansainväliseen tietoisuuteen.¹⁹⁴

Jo sitä ennen Kuuban kulttuurihistorian tuskallisimpien kokemusten sisällyttäminen maanpakolaisten kirjoitettuun muistiin oli vahvistanut Mariel-sukupolven kuuluneen Arenasin ”vastavallankumouksellisuutta”. Rojasin (2007b) mukaan Marielin haavat poikkesivat aiemmista diaspora-aalloista, koska Marielin kirjailijat kohtasivat kaksinaisen torjunnan: Kuubassa he olivat castrokommunismien vainon uhreja ja maanpakoon jälkijunassa lähteneinä, liian pitkään diktatuurissa viihtyneinä, heistä tuli pakolaisyhteisöjen epäluottamuksen kohteita. Kaksinainen torjunta johti Marielin kirjailijoiden haluttomuuteen kaikenlaista sovittelua kohtaan.¹⁹⁵

Nimensä lisäksi *Viaje a La Habanan* (”Matka Havannaan”) eksplisiittisin viite maanpakolaiskirjallisuuden traditioon on viimeisen tarinan aloittava lainaus: *Löydän vain elottoman kivikasan / ja yhden elävän muiston!* Lainaus viittaa ensimmäisenä kuubalaispakolaisena pidettyyn¹⁹⁶ María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvoon (Havanna, 1789 – Pariisi, 1852). Napoleonin kenraali Antoine-Christophe Merlínin nainut kirjailija tunnetaan paremmin nimellä Merlínin kreivitär. Elämänsä lopulla hän kirjoitti useita Ranskassa julkaistuja teoksia,

¹⁹² Méndez Rodenas 2007, 148; Valdés 2008, 271–285; Soto 2007, 287–288.

¹⁹³ Behar 2008, 45.

¹⁹⁴ Soto 2007, 288. Julian Schnabelin elokuvasta *Before Night Falls*, ks. Rubio 2007, 317.

¹⁹⁵ Rojas 2007b, 242. Ortizin (2006, 48–50) mukaan Arenasin hylkeminen myös Yhdysvalloissa johtui hänen statuksestaan eräänlaisena aristokraattisen dekadenssin ylijäämänä jälkiteollisessa yhteiskunnassa.

¹⁹⁶ Méndez Rodenas 2007, 148.

joista kolmiosainen *Voyage à La Havane* (1844) kertoo kreivittären matkasta Havannaan vuonna 1840 sekä hänen käsityksistään Kuubasta ja kuubalaisesta elämäntavasta,¹⁹⁷ samaan tapaan kuin kolmeen osaan jakautunut Arenasin *Viaje a La Habana*.

Arenasin viimeisen tarinan päähenkilön paradoksaalinen paluu trauman alkulähteille toistaa Žižekin (1989) uudelleen muotoilemaa ideologian marxilaista määrettä. Marxilaisittain ajateltuna Ismael ei tiedä totuutta traumasta, minkä takia hän palaa Havannaan, mutta žižekiläisittäin ajateltuna Ismael tietää totuuden traumasta, mistä huolimatta hän palaa Havannaan, aivan kuin ei tietäisi totuutta. Toisin sanoen Ismael tietää, millainen homoja vainoava castrokommunistinen Kuuba on, mistä huolimatta hän palaa Havannaan, aivan kuin ei tietäisi, sillä hän ei huomaa illuusiota, joka rakentaa hänen varsinaisen suhteensa todellisuuteen.¹⁹⁸

Asuessaan Kuubassa Ismael yritti huijata homofobista järjestelmää peittämällä todellisen identiteettinsä turvautumalla pakkoavioliiton tarjoamaan heteroseksuaaliseen identiteettiin. Heti kun hän unohti pakkoavioliiton, eli valheellisen suhteensa todellisuuteen, hän lankesi ilmiantajan virittämään ansaan, vaikka hän tiesi, että ”Sergio ei ollut Sergio” vaan ”jonkinlainen hyvitys, jokin ennalta määrätty.” (*Viaje* 104.) Ismael tuomittiin homouudesta ja raiskauksesta vankilaan. Sen jälkeen hän joutui pakkotyöhön, kunnes vapautui maanpakoon. Kun Ismael palaa nyt 15 vuotta myöhemmin Havannaan, lankeamus toistuu yövartijan kanssa (*Carlosin, joka ei ollut Carlos*), vaikka hän on tietoinen castrokommunistista yhteiskuntaa ylläpitävästä naamiosta: ”Täällä on ilmeisesti kaikilla kahdet kasvot, viralliset ja todelliset.” (*Viaje* 146.)

”Dualistinen Sergio” esiintyy myös elokuvassa *Memorias del subdesarrollo* (1965), joka perustuu Tomás Gutiérrez Alean teokseen *Inconsolable Memories*. Edmundo Desnoesin elokuvan ”dualistinen Sergio” on ohjuskriisin jälkeisen Kuuban katuja vaeltava haamu sekä vaimonsa ja vanhempansa jättänyt, asuntoonsa piiloutuva melankolinen wanna be kirjailija. Méndez Rodenasin (2007) mukaan *Memorias del subdesarrollo* kuvastaa halkeamaa, Kuubaan jääneiden ja tuntemattomaan maailmaan lähteneiden kuubalaisten siteiden katkeamista. ”Sergion” sisäinen dilemma heijastaa radikaalia murtumaa kollektiivisessa kuubalaispsykyssä, joka johtaa vastakkainasetteluun saarelaisuuden ja maanpakolaisuuden välillä. Méndez Rodenasin mielestä sama stereotyyppinen vastakkainasettelu ilmenee myös siinä Gustavo Pérez Firmatin *Next Year in Cuban* kohtauksessa, jossa lapsikertoja näkee itsensä kahdessa paikassa yhtä aikaa: hylättyinä Havannanlahden rannalla ja häntä pois kuljettavan laivan kannella.¹⁹⁹

Méndez Rodenasin mukaan amerikankuubalaisessa pakolaiskirjallisuudessa unenkaltaiset Kuubasta lähdöt ovat psyykkisen hajoamisen kuvauksia alkuperäisen trauman välttämättömänä uudelleen työstämisenä. Lähdön hetkellä subjektin yhtenäisyys rikkoutuu parantumattomalla tavalla, kuten Pablo

¹⁹⁷ Navarrete 2007, 35.

¹⁹⁸ Žižek 1989, 27–30.

¹⁹⁹ Méndez Rodenas 2007, 143–144.

Medinan nuori kertoja toteaa teoksessa *Exiled Memories* (1990): ”Minusta tuli kaksi persoonaa, sekä lämmin olento että lumessa uiva toinen.”²⁰⁰

Valkoinen lumi on hallitseva elementti myös Arenasin kolmannen Havannan matkan alussa. Ismael muistelee lumimyrskyn (*joka ei ollut myrsky*) mykistämässä New Yorkissa tuskallista menneisyyttään Havannassa, mutta myös Kuuban lämpöön kadotettua nuoruuttaan, mikä kuvastaa maanpaon aiheuttamaa subjektin jakautumista. Kuubalaiskirjailijoiden samankaltaiset kuvastot vahvistavat Safranin (1991) havaintoa, jonka mukaan maanpakolaisia yhdistää samanlaiset mielikuvat kollektiivisesta paikaltaan irtoamisesta, kotimaasta kertovat myytit, syrjäytyminen uudessa maassa sekä tunne menetettyyn kotimaahan kuulumisesta. Siitä huolimatta he lykkäävät paluuta, aivan kuten Ismael.²⁰¹

Ismael ei haluaisi palata Kuubaan, vaan jäädä suojaavan lumimyrskyn keskelle New Yorkiin. *Vankiloiden helvetistä* lähetetty kirje, joka ”ei ole kirje, vaan joku omituisen synkeä hyönteislaji, käärme, jotain todella vaarallista”, vaatii häntä kuitenkin palaamaan. Kirjeen lähettäjä on hänen virallinen vaimonsa Elvia. Vaatimuksen lisäksi kirje on kutsukortti, josta Ismael lukee unohtuneet menneisyyden unelmansa: ”Luulen, että pojan on aina välttämätöntä nähdä isänsä vaikka edes kerran elämässään.” Ja myöhemmin: ”Kuten tiedät, hänen iässään kaikki nuoret haluaisivat saada kengät ja juhlavaatteet.” (*Viaje* 99.)

Vaikka Ismael ymmärtää, ettei hänen pitäisi ylittää rajaa, hän ei tunnista asioiden todellista luonnetta osittain Elvian äidillisen vaatimuksen/kutsun takia. Hän kuvittelee, että paluu trauman alkulähteille mahdollistaa menneisyyden kulkuun puuttumisen (kuten žižekiläisen aikaparadoksin mukaan tuleekin tapahtumaan), koska retrospektiivinen sekaantuminen tekee menneisyydestä sitä ”mitä se on aina ollut”.²⁰² Ismaelin illuusio ei siis perustu harhaluuloon, ett-eikö menneisyyteen voisi puuttua, vaan siihen ettei hän muista oman toimintansa sisältyvän tapahtumiin. Siksi toistuvan tragedian syy on väärintunnistaminen.

Paluusta menetettyyn nuoruuteen ei tule tuhkimotarinaa, minkä Ismael tiesi etukäteen. Kun hän palaa Havannaan kohtaamaan idealisoidun menneisyyden ja itsensä 30 vuotta nuorempana, empiirinen todellisuus tuhoaa illuusion. Uimarannat on varattu vallankumousarmeijan ja työläisyhdistysten käyttöön, muistoissa huojuvat puut on hakattu ja kaupunki on mätänemistilassa. Havanna on ”paskaa”, ”jättiläismäinen tunkio”, jonka turmeleva home ”kohoaa kalvaen, turmellen seinien lisäksi myös harvojen puiden rungot, lehdet, ilman ja jopa ihmisten kasvot.” Kaiken mädänneisyyden räikeänä vastakohtana siellä täällä loistaa valtavia värikkäitä mainoksia, jotka julistavat optimistisesti ”me saavutamme, me toteutamme, me ylitämme, me saamme, me voitamme...” (*Viaje* 128, 132–133.)

Pettymyksestä huolimatta Ismael ei varsinaisesti järkyty, koska hän oli tietoinen kaikesta tästä. Siitä huolimatta hän purskahtaa kyyneliin löydettyään

²⁰⁰ Mendéz Rodenas 2007, 144.

²⁰¹ Mendéz Rodenas (2007, 145) viittaa William Safranin esseeseen ”Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return” (1991).

²⁰² Žižek 1989, 60.

kahden tiilimuurin välistä kapean rantakaistaleen. Kuva rannalle retkahtaneesta loppuun palaneesta miehestä toistuu usein myös Gutiérrezin sosiologisessa fiktiossa: *Carne de perrossa* viisikymppinen kalju mies kertojan ja kirjailijan peilikuvana itkee rannalla. Kukaan muu ei näe sitä kuin meressä kelluva voyeurhahmo Pedro Juan. Myös *Carne de perron* avaustarinassa kerrotaan rannalla riutuvasta juoposta, jonka pojat kuolivat ylittäessään Floridan salmea. Kiellettyyn rajaan tiivistyy kuubalaisen vaihtoehdot: mädäntyä Havannan raunioihin tai vaarantaa henkensä paetessaan vankilasaarelta.²⁰³

Samalla kun lapsuus- ja nuoruusmuistot vyöryvät kielletyn rajalla itkevän Ismaelin ylitse, hänen viereensä lankeaa varjo. Kohdatessaan yövartija Carlosin (*joka ei ole Carlos*) Ismael toteuttaa Elvian kirjeessä vaaditun matkan tarkoituksen: ”Luulen, että pojan on aina välttämätöntä tavata isänsä, vaikka edes kerran elämässään.” (*Viaje* 99.) Toive on loppujen lopuksi myös Ismaelin toive. Kohdatessaan oman nuoruutensa peilikuvan, oman poikansa (jota hän ei tunnista pojakseen), Ismael löytää keinon elää uudelleen kadotetun nuoruutensa. Samalla hän saa kokea saavuttamattomaksi kuvittelemansa ”oikean meren”, minne yövartija vie hänet seuraavana päivänä.

Se oli toinen asia, joka ei ollut muuttunut; se lämpö, se meri, se läpinäkyvyys missä saattoi kellua tuntikaupalla ja tuntikaupalla kaikesta, kaikesta erillään. *Taivas on vielä sama, vesi on vielä samanlaista, aurinko on sama, mutta missä olen minä, missä on etäisten ja kutistuneiden harhakuvien aikakausi, mutta silti harhakuvien aikakausi, mutta silti harhakuvien; missä nuoruuteni on oikeasti, mitä minä tein nuoruudessani, millaisia ystäviä minulla oli, millaisia nautintoja koin, miten ihania ja unohtumattomia hulluuksia tein, missä ovat aaveet jotka vainoavat minua ikuisesti koska ne eivät onnistuneet saamaan minua ikinä kiinni; mitä minä olen tehnyt, mitä minä olen tehnyt elämälleni. Koska varsinainen murheeni ei ole olla jo viisikymmentävuotias (mikä on toisaalta varsinainen murhe) vaan se, etten ole koskaan elänyt niitä viittäkymmentä vuotta.* (*Viaje* 138, kursivointi alkuperäinen.)

Kokiessaan uudestisyntyttävän meren Ismael kohtaa Nicolas Guillénin runon *Responde tú* haasteen: ”Vastaa / Mistä löydät vihreän ja vihreän / sinen ja sinen?”²⁰⁴ Maanpakolaisen on mahdoton vastata haasteeseen, ellei hän palaa Kuubaan. Mutta meren tarjoaman autuuden vastakohta, Havannan törkyinen todellisuus, on pelkkää painajaista, jonka Ismael haluaa jättää taakseen, vaikka palatessaan New Yorkiin

[...] hän kokisi absoluuttista kauhua, koska hän ymmärtäisi lopullisesti, että tuo maailma, joka ei koskaan olisi hänen maailmansa, joka ei kuuluisi hänelle ja jota kohtaan hän ei tuntenut mitään, oli ainoa mitä hänellä oli. (*Viaje* 136.)

Yövartija Carlos lukee hänen ajatuksensa ja pyytää Ismaelia viemään hänet pois Kuubasta. Silloin romuttuneiden unelmien ja toiveiden näyttämö saa uuden merkityksen. (*Viaje* 139.)

²⁰³ Gutiérrez 2003, 34. *Carne de perron* julkaisuvuonna 2003 elettiin ”Kuuban kevättä”, tiukentuneen sarron aikaa, jolloin 84 toisinajattelijaa ja journalistia pidätettiin mielisiteidensä takia. Pisimmät vankilatuomiot olivat 28 vuotta. Esim. Navarrete 2007, 43–44.

²⁰⁴ Méndez Rodenas 2007, 151.

Samoin kuin riutuneen juopon kohtaloon identifioitunut Pedro Juan tuntee *Carne de perrossa* sympatiaa juoppoa kohtaan, Ismael tuntee sympatiaa nuorukaista (yövärtijää) kohtaan identifioituessaan hänen haluunsa paeta Kuubasta. Sympatia ei ole isällistä halua oman lapsen auttamiseksi, koska Ismael ei vielä tiedä, että nuorukainen on hänen poikansa. Sympatia on halua muokata retrospektiivisesti menneisyydestä sellainen, kuin Ismael olisi halunnut sen joskus olevan. Toisin sanoen Ismael näkee yövärtijassa itsensä vainottuna homoseksuaalisena nuorukaisena. Siksi hän lupaa auttaa nuorukaisen Kuubasta, ja he menevät Ismaelin hotellihuoneeseen Hotel Nacionaliin, missä Ismael tarjoaa nuorukaiselle 20 000 dollaria ja New Yorkista tuomiaan vaatteita. Nuorukainen kieltäytyy kaikesta, koska Kuuban lait vaatisivat häntä todistamaan omistusoikeuden jokaiselle (ideologisesti) poikkeavalle vaatekappaleelle. Nuorukainen riisuu sovittamansa vaatteet ja he rakastelevat.

3.1.1 Insesti ja uudelleensyntymä, vapaus ja kuolema

Ismael kokee jokaisen nöyryytyksen ja pettymyksen johdattaneen hänet (tois- taiseksi) tuntemattoman nuorukaisen syleilyyn, jonka kautta hän saa nuoruutensa takaisin. Minuuden tullessa osaksi Toista (jota hän itse on) Ismael tuntee olevansa elossa. Se tarkoittaa hänelle itsensä asettamista vaaraan, jonka ainoana vaihtoehtona olisi ”hidas tunteeton kuolema hohdottoman elämän päätteeksi”. Siksi matka Havannaan oli välttämätön: ”Aivan, matka Havannaan, paluu tänne, paluu epäilemättä kauhistuttavaan ja ainutkertaiseen paikkaan kokeakseen kaiken tämän, tietääkseen –ymmärtääkseen– lopullisesti kaiken tämän, oli ollut välttämätön.” (*Viaje* 149.)

Koska tarinan kliimaksiin sisältyvä opetus on luettavissa tarinan ensimmäiseltä sivulta, uudestisyntymää kuvaavan, mutta tuhoa enteilevän kohtauksen opetus on vain lukijan harhaanjohtamista: aamulla nuorukainen on kadonnut, samoin Ismaelin rahat ja matkatavarat; jäljellä on sanomalehti ja oliivinvihreät shortsit.

”Elämä on komedia’, sanoin itselleni. Sitä pitää hokea kunnes olet varma siitä. Elämä on komedia. Elämä on komedia”, Pedro Juan ajattelee samassa tarinassa, jossa loppuun palanut mies itkee rannalla. (*Carne* 35.)

Myös Ismaelin elämää on pelkkää komediaa. Aluksi paluu tuntui pelottavalta, sitten idealistisen ihmeelliseltä, kunnes illuusiot muuttuivat painajaiseksi, painajainen tragediaksi ja tragedia tragikomediaksi: 20 000 dollaria säästäneelle maanpakolaiselle jää vain ylisuuret Vallankumouksen väriset shortsit sen jälkeen, kun hän on viettänyt kenties elämänsä nautinnollisimman yön oman poikansa kanssa. Kuten kuubalaisten maanpakolaistaiteilijoiden teoksia tutkinut Damian (2009) on todennut, ironia on monille kuubalaisille välttämättömän etäisyyttä rakentava keino, joka avaa tuskalliseen menneisyyteen uuden perspektiivin.²⁰⁵

Myös Ismaelin tragikoomisessa kohtalossa kuuluu vapautunutta itseironista naurua, kun Vallankumouksen värisiin shortseihin pukeutunut pakolai-

²⁰⁵ Damian 2009, 166–167.

nen lähtee vaimonsa ja poikansa luokse tietämättä nuorukaisen henkilöllisyyttä. Vai teeskenteleekö Ismael tietämätöntä? Ainakin joulupöydässä poika sanoo isälleen, että hän tunnisti rannalla itkeneen miehen isäkseen. Poika väittää, että isä tajusi kuka hän oli, koska hän jätti hotellihuoneeseen sanomalehden, johon oli kirjoittanut nimensä ja osoitteensa: ”Siihen oli kirjoitettu minun oikea nimeni, joka on sinun nimesi, ja minun osoitteeni, joka on tämä.” (*Viaje* 151–152.)

Farssiksi muuttuneen tarinan tragikoomisessa lopussa toistuu alkuosan farssi. Ismael on tiennyt koko ajan, ettei hän tiedä kuinka paeta farssia, johon hän ja Elvia sotkeutuivat solmimalla pakkoavioliiton peittääkseen Ismaelin homoidentiteetin. (*Viaje* 104.) Siksi yhdyntä viettelyä odottaneen ”Sergion” kanssa (”joka ei ollut Sergio”) oli pelkkä juoni Ismaelin homoidentiteetin paljastamiseksi. Epäoikeudenmukainen vankilatuomio oli myös merkittävin syy hänen pakoonsa Kuubasta. Kun hän oli oppinut tuntemaan castrokommunismin todelliset kasvot, hän oli varma, ettei “[...] kukaan tule huijaamaan minua, kaikkein vilpittömin, kaikkein rakastettavin, kaikkein viattomin on aina kaikkein pahin.” (*Viaje* 110–115, 136.) Siitä huolimatta (tai juuri sen takia) hän lankeaa uudelleen historiallisen paluun väistämättömään ansaan.

Méndez Rodenasin (2007) mukaan diasporan Kuuba-kuvat ovat *meta-saaria*, simulakrumeja, jotka ilmaantuvat ”paradoksaalisesti samanaikaisesti joka paikassa ja ei missään, kaikkialla ja ei missään erityisessä paikassa.” Ne ovat ”Kuuba ilman viittauskohdetta.”²⁰⁶ Kuten Arenasin ”Toinen matka Havannaan” muistuttaa, Kuuba ei ole simulakrum vain kuubalaisille. Tarina käsittelee samaa ulkomaalaisten idealistista sokeutta kuin esimerkiksi Cabrera Infanten ”Vierailijat” (eli amerikkalainen pariskunta), Gutiérrezin ulkomaiset veyeurhahmot ja NGG:n kaksi englantilaista päähenkilöä.

Gutiérrezin dekkariparodian tavoin Arenasin ”Toinen matka Havannaan” on antidekkari, jossa homoeroottinen yhdyntä toimii henkilöahmon tajunnan avaavana porttina totuuteen ja todelliseen vapauteen, kuolemaan, kuten ”Kolmannessa matkassa Havannaan”.

Vuonna 1986 loppuun kirjoitettu ”Toinen matka Havannaan”, toiselta nimeltään ”Mona”, alkaa Daniel Sakuntala nimisen kuubalaisen esittelyllä. Sakuntala yritti löytää julkaisijan edesmenneen ystävänsä Ramón Fernándezin kirjoitukselle, joka on sama tarina kuin ”Mona”. Sakuntalan esittelyn jälkeen vuonna 2025 kustantajien lisäämässä alaviitteessä kerrotaan, ettei Sakuntala löytänyt eläessään kustantajaa pakolaisystävänsä kirjoitukselle. Kesällä 1987 kuolleen ja unohdetun kirjailija Reinaldo Arenasin mainitaan myös kieltäytyneen julkaisemasta Fernándezin kirjoitusta eräässä kirjallisuuslehdessä.²⁰⁷ Fernándezin tunnustuksen julkaisivat lopulta *Unveiling Cuba* lehden kustantajat Ismaele Lorenzo ja Vicente Echurre vuonna 1999. Myöhemmin hekin katosivat, kuten kirjan kaikki niteet. Vahvistamattoman tiedon mukaan Lorenzo ja Echurre olisivat palanneet New Jerseystä Kuubaan ”sen jälkeen, kun Jamaika oli mie-

²⁰⁶ Méndez Rodenas 2007, 151.

²⁰⁷ Kirjassa on paljon suoria ja epäsuoria viitteitä joulukuussa 1990 tapahtuneeseen kirjailijan kuolemaan.

hittänyt Havannan muiden Karibian saarten ja tietenkin Englannin avustuksella.” (*Viaje* 65.)

”Monan” monitasoinen alkutilanne kertoo vaarasta, johon kuubalaiskirjailija joutuu kirjoittaessaan pakolaisen traagisesta totuudesta (*Unveiling Cuba*). Totuuden paljastaminen koituu Fernándezin ja kaikkien niiden kuolemaksi, jotka ymmärtävät mikä Leonardo Da Vincin mestariteos *Mona Lisa* oikeasti on. Yleisen (ja siksi väärän) käsityksen mukaan *Mona Lisa* on 1500-luvulla maalattu muotokuva punahiuksisesta naisesta. Fernández kuitenkin paljastaa, että länsimaissa arvostettuun tauluun sisältyy ihan jotain muuta. *Mona Lisan* maalannut Leonardo sisällytti itsensä muotokuvaan ihastuttavana naisena, jollainen hän sisäisesti oli. Saavutus ei ole siinä, että Da Vinci ikuisti itsensä muotokuvaan, vaan se että hän muuttuu muotokuvan avulla takaisin omaksi itseksensä pitäkseen itsensä elossa. Niin kauan kuin muotokuva on olemassa, Leonardo voi irrottautua kehyksistä silloin kun kukaan ei ole muotokuvaa katsomassa. Silloin hän lähtee etsimään seksuaalista tyydytystä sellaisten miesten kanssa, jollaisia hän ei rumuutensa takia eläessään saanut. Toisin sanoen ruma homomaalari toteuttaa fantasiansa ihastuttavan naisen hahmossa. Kun Monan rakastaja Fernández ymmärtää tämän, totuuden paljastuminen romuttaisi Leonardon nautinnon jatkuvuuden. Siksi homomaalari tappaa Fernándezin, kuten kaikki muutkin totuuden ymmärtäneet miehet puukottamalla ja hukuttamalla heidät *Mona Lisan* taustalla näkyvään suohon.

Poliittisena allegoriana tarina viittaa ulkomaalaisten idealistien sokeasti ihailemaan utooppiseen Castro-kuvaan ja sen takana väijyvään sadistiseen tyranniin, jonka vallan takeena on ollut niiden vainoaminen, jotka ovat paljastaneet fantasmisen muotokuvan kätkemän totuuden gay-castrolaisesta diktatuurista (*Unveiling Cuba*). Kuten edellisessä luvussa totesin, poliittisen allegorian kirjoittanut masokistinen homokirjailija Reinaldo Arenas oli tällainen paljastuskirjailija, joka kärsi siitä, ettei integroitunut sosialistiseen yhteiskuntaan. Vaikka Arenas ennusti kohtalonsa myös tässä tarinassa, hän ei menettänyt itseironista kykyään etäännyä traagisesta kohtalostaan vainottuna pakolaisena: kirjailijan omakuva (Ramón Fernández) kuolee selliin sen jälkeen, kun hänet on pidätetty *Mona Lisan* epäonnistuneesta murhayrityksestä Metropolitan Museumissa. Ympäröivän amerikkalaisyhteiskunnan ja median silmissä Fernándezin teko on järjetön, koska fantasmisen kuvan pintatasolle rajoittunut ymmärrys estää heitä näkemästä totuutta, jonka Fernández ja muut tapetut tietävät.

Mona Lisan parodiointi ei ollut uutta, koska Marchel Duchamp oli lisännyt *Monalle* viikset ja parran jo vuonna 1919. Taideteoksen nimi *L.H.O.O.Q.* tarkoittaa hitaasti lausuttuna ”hänellä on kuuma perse”, mikä viittaa Da Vincin oletettuun homoseksuaalisuuteen²⁰⁸ sekä maalauksen pintatason takana olevaan näkymättömään subjektiin, joka ikuisti itsensä Arenasin allegoriassa tauluun:

[...] hän ei ollut vain taulun nainen, vaan taulun nainen oli sama taiteilija, joka oli tehnyt omakuvansa maalaamalla itsestään sellaisen, jollainen hän halusi olla (kuten hän sisäisesti olikin), hekumallinen ja lumoava nainen. Mutta saavutus ei perustunutkaan siihen, että hän oli maalannut itsestään todella kauniin naisen. «Sen», hän

²⁰⁸ Chambers 2010, 26–27.

sanoi halveksien, «ovat tehneet jo lähes kaikki taiteilijat.» Todellinen saavutus perustui siihen, että keskittämällä voimansa, nerokkuutensa ja ajatuksensa – tällä vuosisadalla tuntemattomia asioita, hän vakuutti – maalattu nainen kykeni muuttumaan itse taiteilijaksi ja pitämään hänet hengissä. Joten hahmo (Nainen? Mies?) olisi olemassa niin kauan kuin taulu olisi olemassa, ja hahmo pystyisi irtoamaan kehyksistä ja liittymään ihmismassoihin silloin, kun kukaan ei katsellut taulua. Silloin hahmo etsi seksuaalista tyydytystä sen kaltaisten miesten parista, jollaisia hän, taiteilija, vähemmän kaunis mies, ei ollut koskaan saanut. (*Viaje* 125.)

Allegoria Castron ja sokeiden ulkomaalaisten idealistien suhteesta on *neljännen seinän* murtava esimerkki kuvaannollisen kielen kyvystä kertoa enemmän kuin kieli on kertovinaan. Neljännen seinän murtaminen tarkoittaa Chambersin (2010) mukaan näyttämöllä olevan näyttelijän ja katsomossa olevan yleisön luoavaa suhdetta.²⁰⁹ *Mona Lisa* (Castron allegoriana) joutuu esittämään rooliaan niin kauan kuin yleisö on paikalla, mutta heti kun katsojat poistuvat, hirviö voi hylätä naamionsa ja tyydyttää haluaan. Ja se, joka näkee todellisen hirviön, kuolee vainottuna, toisin kuin dekkari-parodiassa järjettömyyden näyttämöltä (Havannasta) pakeneva GG. Arenasin tarinoissa ja henkilökohtaisessa elämässä traumaa ei voi paeta. Lopputuloksena on kuubalaisen kuolema sokean ulkomaailman silmien edessä:

Aloin huutaa apua englanniksi ja espanjaksi, samalla kun osoittelin häntä. Mutta kaikki ihmiset, koko se ihmismassa, kulki kiireissään ohi minuun katsomatta. Maailman vilkkaimmalla juna-asemalla kiljuva hullu ei saa kenenkään huomiota. Ja sitä paitsi vaatteeni olivat likaiset ja minulla oli yli viikon vanha sänki. Mutta väkivaltaiseksi syyttämäni nainen oli asiallisesti pukeutunut ja meikattu, hieno, levollinen, elegantti rouva. (*Viaje* 89.)

Arenasin poliittisessa allegoriassa on kuusi osittain samanaikaista aikajanaa, jotka liikkuessaan sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen korostavat parodian intertekstuaalista luonnetta: Ensimmäinen tarinassa on Daniel Sakuntalan lokakuussa 1986 kirjoittama esittely ja alaviitteet; toiseksi tarinassa on Ramón Fernándezin teksti, jonka hän kirjoitti odottaessaan vankilassa kuolemaansa lokakuussa 1986; kolmanneksi Fernándezin kirjoitus sisältää muutaman viikon aikana lokakuussa 1986 tapahtuneita aikahyppelyitä; neljänneksi Fernándezin kirjoitukseen sisältyy useita Lorenzon ja Echurren lisäämiä alaviitteitä vuodelta 1999, jotka kommentoivat ja korjaavat Sakuntalan alaviitteitä; viidenneksi kirjoitukseen sisältyy nimettömien julkaisijoiden alaviitteitä vuodelta 2025; kuudenneksi kirjoitus sisältää maininnan tarinan todellisimmasta kirjoituspaikasta ja -ajasta: *Miami Beach lokakuu 1986*.

Tämä viimeinen huomautus viittaa tarinan todelliseen kirjoittajaan, myös Fernándezin (fiktiivisessä) kirjoituksessa mainittuun (todelliseen) Reinaldo Arenasiin. Tarinassa hänen toimittamansa lehden nimi *Mariel* viittaa Marielin satamaan, jonka kautta Ramón Fernández ja Arenas pakenivat Kuubasta. Siksi Daniel Sakuntala nimittää Fernándezia *marielitoksi*, joka tarkoittaa huhtilokakuussa 1980 Kuubasta lähtenytä 120 000 maanpakolaista. Heidän joukossaan diktatuuri karkotti maasta yli tuhatta mielisairasta, rikollista ja sellaiseksi

²⁰⁹ Chambers 2010, 60.

naamioitunutta vakoojaa,²¹⁰ joiden takia yksikään yhdysvaltalainen ei ota vakavasti *Marielito* Fernándezin väitettä, että Metropolitan Museossa oleva maalaus (*Mona Lisa*) on hänen henkeään uhkaava sadistinen homomurhaaja.

Toisin sanoen ”Monan” kuudesta aikajanasta kaksi sijoittuu tarinan kirjoitushetkestä katsottuna tulevaisuuteen: Lorenzon ja Echurren alaviitteet vuoteen 1999 sekä nimettömien julkaisijoiden alaviitteet vuoteen 2025. Muut neljä aikajanaa kulkevat tarinan nykyhetkessä tai sitä edeltäneessä menneisyydessä. Cabrera Infanten ”Vierailijoiden” ja Gutiérrezin dekkariparodian tavoin menneisyydessä, nykyisyydessä ja tulevaisuudessa risteävät aikajana korostavat parodisen intertekstuaalisuuden lisäksi historiaksi kirjoittamisen luonnetta. Menneisyyden symbolisaatioina jokainen historiaa kirjoittava narratiivi (re)konstruoi menneisyyden retroaktiivisesti. Jokainen kertoja kirjoittaa hulluksi leimatun *marieliton* tarinan uusiksi ja antaa tapahtumille retrospektiivisesti niiden symbolisen arvon. Jokainen kertoja todistaa, kuinka asiat ovat aina olleet, kunnes uusi kertoja muuttaa tapahtumien merkitystä, kyseenalaistaa aiemmat väitteet ja muuntelee yksityiskohtia oman totuutensa mukaiseksi. Retrospektion takia harva merkitys säilyy muuttumattomana. Muuttumattomia merkityksiä ovat vain pakolaisen traumaattinen menneisyys ja totuuden paljastumisen seuraus: kuubalaisen toisinajattelijan kuolema sokean ulkomaailman edessä.

Arenasin viimeisen Havannan matkan *aikaparadoksi* on menneisyyteen palaamisen lisäksi scifimäinen sukellus tulevaisuuteen. Vuonna 1990 kuollut Arenas kirjoitti joulukuun 1994 sijoittuvaa ”Kolmatta matkaa Havannaan” lokamarraskuussa 1983 ja syysmarraskuussa 1987. Tapahtumat on siis sijoitettu kirjoitushetken näkökulmasta aina tulevaisuuteen, aivan kuin tarina olisi aikamatkailusta aiheutunutta subjektiivista illuusiota, vaikka kaiken voi tulkita perustuvan Arenasin henkilökohtaisiin kokemuksiin, historiaan. Samoin Gutiérrezin dekkariparodian voi katsoa perustuvan poliittisena allegoriana Gutiérrezin henkilökohtaisiin kokemuksiin Havannasta sekä ulkomaalaisten idealisoituun Kuuba-kuvaan.

Vaikka vuonna 2004 ilmestynyt *NGG* kertoo GG:n todellisiksi väitetyistä kokemuksista kesällä 1955, Greeneä ja hänen teoksiaan hyväksikäyttävään parodiaan sisältyy Greenen fiktiivisen hahmon, argentiinalaisen Saavedran esteetiikan mukaisesti ”tämän päivän poliittista allegoriaa”²¹¹ sekä ennustuksia, kirjoitusajankohdasta tulevaisuuteen suuntautuvia hypoteeseja. Siksi Gutiérrezin dekkariparodian aikaparadoksi on Arenasin tarinoiden tavoin diktatuurin pakopaidasta pakenevaa dekonstruoivaa ironiaa.²¹²

²¹⁰ ”Hullut” olivat sairaaloista ja vankiloista kerättyjä mielisairaita, alkoholi- tai huumeriippuvaisia sekä tarttuvia tauteja sairastaneita potilaita. 125 000 pakolaisen joukossa oli arvioista riippuen 26 000 rikollista, joista noin 2 000 oli syyllistynyt vakaviin rikoksiin. García 2007, 79–80; Gracia 2009, 177.

²¹¹ Greene 1973, 67.

²¹² Arenasin ”kolmannen matkan” lopussa traumaattinen tragedia käännetään inestisen itseironian avulla voitoksi. Arenasin mukaan kuubalaisilla on historiallisesti ollut tapana paeta todellisuutta satiirin ja ironian avulla, mutta Castron valtaannousun myötä huumorista tuli kiellettyä. Huumorin menetyksen myötä ihminen menettää syvällisen kyvyn aistia maailmaa. Vrt. Ortiz 2006, 56.

Samanlaista tulevaisuuden Vapautusta dramatisoi kuubalaisen kirjallisuuden ironisoiduin hahmo Castro. M26:n²¹³ antibatistalaista ja antiamerikkalaista kapinaa johtanut Castro julisti oikeudessa syksyllä 1953 ”tuomitkaa minut, ei haittaa; historia antaa minulle anteeksi”. Tulevaisuuteen lykättyä vapautusta manifestoi myös Che Guevara vaatiessaan vuonna 1965 kuubalaisia osallistumaan sosialistisen yhteiskunnan rakentamiseen ja Uuden Ihmisen synnyttämiseen. Koska Vallankumous on ohjannut kansaa tähyämään kohti utooppista tulevaisuutta, Cólás (2001) nimittää tulevaisuutta Vallankumouksen ”fetisistiseksi objektiksi”, jonka takia diktatuuri on aina väärintunnistanut tulevaisuuden Vapauden ja nykyhetken Sorron välisen suhteen.²¹⁴

Utooppisten lupausten varaan rakentunut castrokommunismi on siis eräänlainen aikaparadoksi. Fantastisilla lupauksilla on naamioitu sorron dialektiikkaa, jonka (oikein) tulkinneet kirjailijat ja toisinajattelijat ovat joutuneet vainon kohteeksi ja ennustaneet kuten Arenas itsemurhakirjeessään: *Kuuba tulee olemaan vapaa, minä olen jo*. Beaupiedin (2010) mukaan jo kansallissankari Martín ”itsemurhassa” ”Vapaus toivotun vapauden paradoksaalisena hylkäämisenä” assosioitui afrokuubalaisista uskomuksista ja katolisista myyteistä periytyvään uhrautumiseen, jonka castrokommunistinen utopia kohotti aivan uudelle tasolle. Cabrera Infante onkin todennut, että itsemurha on ainoa todellinen kuubalainen ideologia.²¹⁵

3.1.2 Havannan kuninkaiden uhrijuhlat ja Magdalan Marian murha

Olen syntymästäni asti kuullut – kuten olen aiemmin sanonut – että kun mitä tahansa Kuubaa koskevaa asiaa yritetään selittää, tarkoitushakuinen käännekohta muuttaa Kuuban passiivisessa intohimossaan uhrautuneeksi, ponnisteluissaan väsyneeksi nais-Kristukseksi, joka on ollut ristiinnaulittuna jo puoli vuosisataa. Toivottavasti saamme olla henkiinheräämisen silminnäkijöitä.

Zoé Valdés, *La ficción Fidel*, 96

Magda pyörtyi, kaatui maahan. Veri pulppusi haavasta valtoimenaan. Hän kuoli muutamassa sekunnissa. Järkyttynyt Rey ei tiennyt mitä tehdä. Hän riisui Magdalta vaatteet. Ja itseltään. Kaksi ruumista yltä päätä tahmeassa veressä. Veri maksottui nopeasti. Maa imi verta. Hän oli vielä lämmin. Ja Reyllä alkoi seisoa. Hän levitti Magdan säät. Työnsi sisään. Magda ei liikkunut.

El Rey de La Habana, 213

²¹³ M26 (eli Heinäkuun 26. päivän liike) sai nimensä lauantaina 26.7.1953 Moncadan kasarmia vastaan suunnatusta epäonnistuneesta ryöstöretkestä. Rynnäkköä johtanut Fidel Castro sai 15 vuoden vankeusrangaistuksen 1953, mutta hänet armahdettiin keväällä 1955 osittain Castron äidin ansiosta. Castron äiti Lina oli vuonna 1952 vallan kaappanneen diktaattori Batistan ystävä. Raffy 2007, 117–143.

²¹⁴ Colás 2001, 138. Castron uhrimentaliteetista vuoden 1953 puheessa, ks. Beaupied 2010, 94.

²¹⁵ Beaupied 2010, 10, 18.

Uhrimotiivia propagandassaan kierrättänyt castrokommunismi on toistanut, että Kuuba oli ennen Vallankumousta imperialismiin uhri ja Vallankumouksen jälkeen siitä on tullut neoimperialismiin ja Miamiin paenneen kuubalaisporvariston aggressioiden uhri. Saarelle jääneiden kuubalaisten uhrautuminen sosialismin puolesta johtaisi kansan kuitenkin "ikuisen täydellisyyteen, parempaan maailmaan, missä meistä kaikista tulee uusia ihmisiä, neitseellisiä sankareita."²¹⁶

Uhrimotiivi on sisältynyt myös diasporadiskursseihin. Esimerkiksi Arenasin "Kolmannen Havannan matkan" päähenkilön Ismaelin nimi viittaa Ensimmäiseen Mooseksen kirjaan, jossa Haagar ja Ismael karkotetaan kotoa, koska Aabrahamin vaimo Saara ei halua orjattaren pojan jakavan perintöä biologisen poikansa Iisakin kanssa.²¹⁷ Myös Arenasin tarinan Ismael on kodistaan karkotettu "juutalainen", kuten kuubalaisia, Karibian mustalaisia, on nimitetty.²¹⁸ Hän palaa Havannaan hyvittääkseen vaimolleen ja pojalleen kaikki heidän kärsimyksensä.

Uhrimotiivia toistavan Arenasin tarinan voi ajatella viittaavan myös Oidipukseen. Myytissä isälle ennustetaan, että poika tappaa isänsä ja nai äitinsä. Myytin mukaan ennustus toteutuu, kun se kerrotaan henkilölle, johon ennustus vaikuttaa ja joka yrittää väistää sitä. Tragediaa ei ole ilman ennustusta, eikä Ismaelinkaan tragedia toistuisi ilman ennustusta (Elvian kirjettä), joka pakottaa Ismaelin palaamaan Kuubaan.

Arenasin Oidipuksessa poika murhaa symbolisesti isänsä pyhänä yönä uskonnollista tematiikkaa korostaen. Ennen isänsurmaa Kristuksen syntymäjuhla (joka kiellettiin Kuubassa vuonna 1969²¹⁹) on huipentunut isän ja pojan yhtyessä toisiinsa. Seuraavana aamuna poikansa ryöväämä isä vaeltaa kotiinsa Santa Fehen ("Pyhä Usko"). Hänet pahoinpidellään ja hän nostaa hartioilleen aaltojen rantaan huuhtoman nauvoja törröttävän hirren. Kotona ilosta itkevä Elvia pesee, kuivaa ja hoitaa Golgatalle laahustaneen isän veriset jalat "todellisella hartaudella". Samalla isän yöllinen aistimus ainutkertaisesta tapahtumasta osoittautuu todeksi: hän on lopulta löytänyt syyn uhrautumiselle, "jotta elämän myytti, rakkauden myytti, ei kuolisi." (*Viaje* 142–151.)

Arenasin ironisoima raamatullinen rakkauden myytti on käännetty ylösalaisin Gutiérrezin *El Rey de La Habana*ssa. Castrokommunistisen yhteiskuntakehityksen päätepistettä kuvaavassa tarinassa ei ole Isän ja Pojan pyhää liittoa, ei jälleensyntymää, ei ilosta itkevää vaimoa, vaan pelkkää ristin raahaamis-

²¹⁶ Valdés 2008, 102. Sama teos, sivu 47: "Niin kauan kuin muistan, olen aina kuullut puhuttavan kuinka jokaisessa Kuubaa koskevassa aiheessa oleva vedenjakaja muuttaa maan eräänlaiseksi hameeseen puetuksi intohimoiseksi, uhrautuvaksi ja ristiinnaulituksi nais-Kristukseksi." Ks. myös Carralero & Sipilä 2012, 29; Braham 2004, 34; Rojas 2007b, 240–241; Wilkinson 2006, 49.

²¹⁷ *Vanhan testamentin* tarinassa enkeli käskää Haagara antamaan pojalleen nimeksi Ismael, sillä nimensä mukaisesti ("Herra on kuullut hätäsi", 1. Moos. 16:11) poika tulee toteuttamaan jumalallisen lupauksen. Ismaelin suomennos "Herra on kuullut hätäsi" (1. Moos. 16:11). Espanjaksi *Dios me escucha*, Jumala kuuntelee minua. *Koraanin* tarinan mukaan Ismael oli tarkoitus uhrata Jumalalle.

²¹⁸ Rivero 2007, 199.

²¹⁹ Guerra 2012, 2.

ta ja läheisten uhraamista. Uhrausta ei tehdä sosialistisen utopian puolesta, vaan traagisen irrealismin, hulluksi tekevän järjettömyyden takia.

Romaanin alussa päähenkilö Reynaldo asuu äitinsä, veljensä ja isoäitinsä kanssa kerrostalon katolla. 13-vuotiaan Reyn ("Kuninkaan") päivät kuluvat aikaa tappaessa ja masturboidessa. Kun hän katselee eräänä päivänä kanahäkin varjosta naapurin tyttöä, äiti yllättää hänet ja hänen veljensä Nelsonin masturboimasta. Äiti haukkuu poikansa "helvetin runkkareiksi", kunnes hänen rai-vonsa kohdistuu naapurin kiusoittelevaan tyttöön. Kun Nelson yrittää hillitä äitiä, 14-vuotias nöyryytetty "mies" tönäisee äitinsä vasten kanahäkkiä, josta töröttävä rautatanko lävistää äidin kallon. Äidinmurhasta järkyttynyt Nelson juoksee katolta alas ja surman nähnyt isoäiti kuolee sydäninfarktiin. Perheestä ainoana henkiin jäänyt Reynaldo vaikenee kuulusteluissa ja hänet lähetetään nuorisovankilaan.

Rey inhoaa laitosta, henkilökuntaa ja muita vankeja. Hän ei ole kiinnostunut koulusta eikä pakkotyöstä. Hän ei osaa uida eikä tanssia, hän ei pidä musiikista, vedestä, peseytymisestä eikä hygieniasta. Kukaan ei käy katsomassa häntä, hänellä ei ole ketään. Eräänä päivänä vanhempi musta poika yrittää raiskata katkeroituneen, epäluuloisen ja eristäytyneen Reyn suihkutiloissa, mutta Rey puolustautuu ja heidät suljetaan rangaistusselliin. Kun kouluttaja uhkaa siirtää Reyn täysi-ikäisenä vankilaan "kaimaanien syötäväksi", hän ymmärtää pelin säännöt: on oltava kova välttyäkseen raiskaukselta. Hän terottaa hammasharjasta aseensa, koska haluaa katkaista mustan pojan kaulavaltimon. (Rey 17–19.)

Rey vihasi häntä. Hän luuli Reytä homoksi, jota voisi vetää perseeseen ja häpäistä kaikkien muiden nähden. Ei sinnepäinkään. Rey oli tosi kova jätkä. Hän ei unohtaisi rangaistusselliä, jonne joutui sen homonekrun [*aquel negro bugarrón*] takia, mutta hän halusi päästä laitoksesta ilman uusia ongelmia. Öisin hän runkkasi ja ajatteli sitä huoraavaa mulattityttöä ja lauetessaan hän sanoi: "Mä tuun nussii sun pilluas, huora, mä tuun nussii sua. Mä lähden täältä pois." (Rey 19.)

Biseksuaalisuutensa kieltävä Rey kokeilee toisten poikien tavoin, millaista on "nussia heikkoja",²²⁰ vaikka homoaktit eivät varsinaisesti häntä kiinnosta. Ainoa asia mikä Reytä kiinnostaa, on perheen kuoleman unohtaminen ja laitoksesta vapautuminen.

Kun hän pääsisi pois, hän kertoisi tytöille olevansa merimies ja että helmet laitettiin hänelle Kiinassa. Niin kaikki rangaistusvangit sanoivat, joilla oli helmiä terskan takana. Kukaan ei sanonut olleensa "säilössä", tallessa. Kukaan ei puhunut totta. "Tässä maailmassa kukaan ei puhu totta. Kaikki on valetta. Miksi minäkään puhuisin totta? En minkään takia. Olen merimies. Ja merimiehillä on aina rahaa, ja muijat taker-tuvat heihin kuin karpäset sokeriin", hän ajatteli. (Rey 22.)

Kun Rey ymmärtää todellisuuden rakentuvan valheille, hän kuvittelee olevansa merimies, jolla on rahaa ja tytöt hulluiksi tekevä helmi peniksessä. Kuten Behar (2008) huomauttaa, penis on ainoa asia, jolla Rey pitää paikkansa maailmassa.

²²⁰ Gutiérrez 1999, 19.

Siksi Beharin mielestä on raakaa ironiaa, että Rey harrastaa seksiä esimerkiksi transvestiitin kanssa, jonka biologinen sukupuoli ei Reytä häiritse.²²¹

Kuubalaisen machokulttuurin ja gay-castrolaisuuden kontekstit huomioon ottaen Reyn toiminta ei kuitenkaan ole (itse)ironista: Rey pyrkii olemaan *bugarrón*, kuten häntä ahdistellut musta poika, ja niin kauan kuin Rey on aktiivisessa maskuliinisessa roolissa, hän ei ole passiivinen feminiininen homo (*loca*) vaan macho.²²² Naiset halun objekteina ovat hänelle silkkaa fantasiaa jostain saavuttamattomasta, kunnes hän onnistuu pakenemaan laitoksesta. Silloin illuusio vapaudesta murtuu:

”Niinpä”, hän ajatteli, ”täällä ulkopuolella minulla ei ole mitään tekemistä, kuten ei myöskään laitoksen sisällä. Mitä varten ihminen syntyy? Kuollakseen myöhemmin? Jos ei kerran ole mitään tekemistä. En ymmärrä, mitä varten kaikki tämä tehdään. Täytyy elää, tapella toisia vastaan, jottei toiset kuse silmään, vaikka loppujen lopuksi kaikki on pelkkää paskaa. Äh, aivan sama olenko laitoksessa vai vapaudessa.” (Rey 25.)

Laitoksen ulkopuolinen maailma (Havanna) paljastuu samojen lainalaisuuksien hallitsemaksi kuin nuorisovankila. Kaikki on pelkkää aktiivisen sortajan (*bugarrón*) ja passiivisen sorretun (*loca*) vastakkainasettelua, minkä Rey ymmärsi oikeastaan jo silloin, kun musta poika yritti raiskata hänet ja kun hän itse alistui heikompia. Ihmissuhteet perustuvat hyväksikäyttöön, jokainen pyrkii hallitsemaan ja alistamaan toista. Vain illuusioiden ja orgasmien tuottama tyhjyyden kokemus irrottaa hetkellisesti traagisesta todellisuudesta, minkä takia Reyn ja hänen (tulevan) tyttöystävänsä Magdan suhde perustuu jokapäiväisen ruoan etsimisen lisäksi seksille. He ovat kaksi alkuolentoa, jotka taistelevat yhteiskunnan raunioissa hyeenojen, korppikotkien ja kaimaanien seassa. Hengissä säilyminen edellyttää sielun kovettamista, kyynisyyttä tai kuten *Carne de perro* todetaan, ”kivisydäntä”, vaikka kukaan ei olekaan niin kova miltä näyttää. Ulko-kuori on pelkkä naamio. (Rey 19.)

Reyn ”tyttöystävä” Magda edustaa populaarikulttuurin tyypillistä intertekstiä, huoran peruskuvaa, Magdalan Mariaa, jonka seksuaalisuutta machojen ajatellaan kontrolloivan naisen kehon kautta. Rey ei kuitenkaan estä Magdaa harjoittamasta prostituutiota, sillä *jineterismo* on Magdan ja Reyn ainoa selviytymiskeino. Prostituution loppu on myös koko tarinan loppu: kun Magda tunnustaa olevansa raskaana toiselle miehelle, todelliselle macholle (”Se nekrui on tosimit!”), Rey raivostuu ja puukottaa Magdan. Yhdyttyään ruumiiseen ennen sen jäähtymistä Rey syyttää kuolemasta Magdaa:

Noin sinun pitää käyttäytyä. Olla hissunkissun. Liikkumatta. Hiljaa. Kunnioittaa aviomiestäsi. Näin sinulle kävi, koska olit sellainen suupaltti. Jos et olisi ollut niin röyhkeä, mitään ei olisi tapahtunut. Vai mitä? Sä munasit. Sinun olisi pitänyt oppia kunnioittamaan, Magda..., no, ei enää..., et opi enää..., sä munasit, Magda, sä munasit. (Rey 215.)

²²¹ Behar 2008, 45.

²²² Vrt. Arenas 1992, 122–125, 128–133.

Kun "oksettavat ruumiin nesteet valuvat löyhkäävän raadon korvista, nenästä, suusta ja silmistä", Rey kantaa Magdan ruumiin pimeyden suojissa kaatopaikalle. Rotat hyökkäävät hautaa käsin kaivavan Reyn kimppuun. Rottien repimä Rey raahautuu hökkeliinsä ja Havannan Kuninkaan vähemmän loisteliaa tarina päättyy:

Herätessään hän ei tiennyt oliko päivä vai yö. Hän tuskin pystyi avaamaan silmiään. Hän ei tiennyt neljäkymmenen asteen kuumeestaan, ja että se nousi neljäänkymmeneenkahteen. Hän oksensi. Kuvotus, pahoinvointi, päänsärky, kuumehoureet. Kaikki yhdistyi murskatakseen hänet kuin hän olisi torakka. Eikä hän pystynyt nousemaan jaloilleen. Järjettömät kuvat ajeltivat hänen mielessään. Toinen toisensa jälkeen. Hänen kuoleva äitinsä teräsputki aivoihin työntyneenä. Mummo kangistuneena hänen edessään. Hänen veljensä murskaantuneena vasten asfalttia. Hän kerjäämässä rahaa pyhimyksenkuva kädessään. Hänellä oli jano. Hän halusi vettä. "Magda, anna vettä. Vettä, Magda, agua, Magda, agua, Magda, agua..", mutta hän ei pystynyt puhumaan, hän vain ajatteli sitä. Hän kohtasi kammottavan kuoleman. Hänen kuolemantuskansa kestivät kuusi päivää ja kuusi yötä. Kunnes hän menetti tajunsa. Lopulta hän kuoli. Hänen ruumiinsa mätäni rottien aiheuttamista haavoista. Korppikotkat tulivat. Ja ne söivät hänet pikku hiljaa. Pidot kestivät neljä päivää. Ne ahmivat hänet hitaasti. Mitä enemmän hän mätäni, sitä enemmän korppikotkat pitivät haaskasta. Eikä kukaan saanut tietää tästä koskaan mitään. (Rey 218.)

Behar (2008) ajattelee surman johtuvan siitä, että Magda kyseenalaisti Reyn viriliteetin. Teko ei kuitenkaan helpota Reyn oloa, koska yhtyessään ruumiiseen hän menettää inhimillisyytensä viimeisetkin jäänteet. Siksi Magdan uhraaminen kyseenalaistetun kyvykkyyden takia ei vapauta Reytä.²²³

Loppuratkaisun motiivin ja seurauksen voi tulkita myös toisin. Rey mainitsee itse tapon syyksi kunnioituksen puutteen, Magdan röyhkeyden. Magdan mainitsema toinen mies, joka antaa vaatteita, ruokaa ja rahaa, ei käytännössä kyseenalaista rahattoman ja aliravitun Reyn viriliteettiä, sillä peniksensä voimalla maailmassa roikkuva Rey ei ole muuta kuin seksuaalista kykyä. Siksi surmalle, samoin kuin Reyn vaikenemiselle perheen kuoleman jälkeisissä kuulusteluissa, ei löydy länsimaalaisittain ajateltuna järjellistä motiivia.

Reyn tai kaikkien muidenkaan Ciclo de Centro Habanan kuubalaisten käyttäytymistä ei pitäisikään tulkita länsimaisten ajattelumallien mukaisesti. Jos lukija miettii, mikä oli Reyn motiivia, miksi hän teki niin kuin teki tai miksi hän ei tehnyt mitään, lukija yrittää selittää Gutiérrezzin maailmaa toisen maailman normien mukaisesti. Toisin sanoen nojatuolimatkailija unohtaa Gutiérrezzin maailman kulttuurihistoriallisen kontekstin (ir)realiteetit. Mutta kun Gutiérrezzin maailmaa tulkitaan reaaliosialistisissa kokeissaan epäonnistuneen castrokommunistisen teemapuiston (peili)kuvana, jossa alkueläinlaumasta irronneiden primitiivisten yksilöiden käyttäytymistä ohjaa perustarpeiden tyydyttäminen, traaginen irrealismi ymmärretään normaalitilaksi, johon castrokommunistinen utopia on kuubalaiset alistanut. Kontekstoivasta näkökulmasta katsottuna Havannan Kuninkaan tarinaa ei tule mieltää kehitysromaanin vastakohtaksi ("degeneraatoromaaniksi") ja Reytä antisankariksi, sillä tarina alkaa pohjalta, etenee pohjalla ja päättyy pohjalle. Degeneraatiota ei tapahdu. Apokalypsis on normaali tila.

²²³ Behar 2008, 47–48.

Samasta syystä Rey ei ole groteski poikkeusyksilö, vaan Ciclo de Centro Habanan tyypillinen Uuden Ihmisen karikatyyri. Vaikka guevaralaisesta ihanneihmisestä piti tulla dekadentin porvarin vastakohta, kuubalaisesta tulikin ideaalin antiteesi. Utooppisen yhteiskunnan loistaessa poissaolollaan Rey ja Magda ovat vajonneet olemattoman tukiverkoston läpi primitiiviseen pimeyteen, missä kivikautisen luolaston seinämillä häilyvä valju valo paljastaa virallisen diskurssin epämiellyttävän alapuolen. Sosialistinen suunnitelmatalous on tehnyt kuubalaisesta vaihdannaistalouden tärkeimmän hyödykkeen, *jineteran* (huoran), Gutiérrezin sosiologisen fiktion päähenkilön.²²⁴

Siksi Rey ja hänen suoraan (tai välillisesti) tappamansa kuubalaiset ovat poliittisia allegorioita Havannan todellisesta valtiasta. He ovat vertauskuvia kuubalaiset *período especialin* aikana haudan partaalle raahanneesta kaatopaikan kuninkaasta. Toisin kuin vallankumouksellisessa tulevaisuusvisiossa tai kristinuskon lupaamassa kuolemanjälkeisessä elämässä, Reyn tarinassa ei ole tulevaisuutta, ei menneisyyttä, eikä lopulta nykypäivää. Toisin kuin Behar (2008), joka ei ajatellut Magdan tappamisen suovan Reylle pelastusta, kuolema on Reyn ja Magdan ainoa keino paeta kiduttavaa todellisuutta. Ainoa lohtu on kuolemassa saavutettava vapaus, jonka todistajiksi jäävät tuomiopäivän luoamat korppikotkat: ”Mitä enemmän hän mätäni, sitä enemmän korppikotkat pitivät haaskasta. Eikä kukaan saanut tietää tästä koskaan mitään.” (Rey 218.)

Reyn ja Pedro Juanin suurin ero on siinä, että me korppikotkat olemme tutustuneet *período especialin* aikana pääasiassa Havannassa asuneen Pedro Juanin ”mätänemisprosessiin” hänen tarinoidensa kautta. Sosiologisen fiktion kirjoittaminen on tarjonnut hänelle päihteiden ja seksin lisäksi vaihtoehdoisen keinon purkaa patoutunutta raivoa ja ahdistusta. Sitä mahdollisuutta ei Reynaldolla, fiktiivisellä Havannan kuninkaalla, ollut.

3.2 Falloksen estetiikka

3.2.1 Padottujen halujen tekstuaalinen tulva

Arenasin mukaan Kuubassa ei ollut koskaan harrastettu niin paljon seksiä kuin 1960–1970-luvuilla, jolloin homovastaisia lakeja säätänyt diktatuuri aloitti poikkeavien vainot. Ahdasmielisyyden seurauksena Castrolle hurranneet nuorukaiset ”kyyristelivät [nyt] huoneissamme ja paljastivat alastomina aidon puolensa ja osoittivat toisinaan sellaista hellyyttä ja kykyä nauttia, jollaista minun on ollut vaikea löytää mistään muualta maailmasta.”²²⁵ Yhden homokirjailijan subjektiivisen näkemyksen lisäksi seksuaalisuus kohosi vähintään symbolisesti hallitsevaan rooliin myös muiden kirjailijoiden teoksissa,²²⁶ kuten *período especialin* aikana Gutiérrezin sosiologisessa fiktiossa.

²²⁴ Vrt. Behar 2008, 23.

²²⁵ Arenas 1992, 130–131.

²²⁶ Ortizin (2006, xi) mainitsemia Kuubassa syntyneitä pakolaiskirjailijoita Arenasin lisäksi ovat Severo Sarduy, Albita Rodríguez, Cristina García, Rafael Campo,

Gutiérrez on kuvannut 1960–1970-lukujen vaihdetta romaanissaan *El nido de la serpiente* (2006). Vapauduttuaan vuonna 1969 kolmen vuoden asepalveluksesta ja pakkotyöstä nuori Pedro Juan tutustuu opiskelupaikassaan 25-vuotiaaseen arkkitehtuurin opettajaan. Gretel asuu Havannan sataman ”kuumalla” alueella parin peson prostituoitujen naapurissa, jotka palvelevat venäläisiä ja kreikkalaisia merimiehiä. Kiellettyä Beatlesia kuuntelevalla, aitoa rommia ja laadukasta kannabista nauttivalla Gretelillä on laajan pornolehtivalikoiman lisäksi unelma: hän haluaa prostituoiduksi.

Eräänä päivänä Gretel kuljettaa Pedro Juanin Varaderolla sijaitsevalle huvilalle. ”Hippikommuunissa” oleskelevat nuoret kuubalaiset ovat ulkomaille matkustelevan Vallankumousliitin, suurlähettiläiden ja ministerien, jälkeläisiä. Vain Gretelillä on huonot välit isäänsä. Hän haukkuu isäänsä ”Staliniksi”, joka nimittää tyttärtään madoksi (*gusana*). Ystävät pelkäävät, että Gretel menettää kapinallisenä opettajanvirkansa, mutta hän pitää itseään vain ”villissä laumassa” elävänä ”primitiivisenä kommunistina”: ”Eläköön satamahuorat! Eläköön lauma! Primitiivinen kommunismi kunniaan!” (*Nido* 166.)

Alemmasta yhteiskuntaluokasta lähtöisin olevaa jäätelökauppiaan poikaa (Pedro Juania) kiehtoo kommuunissa päihteiden ja seksin lisäksi ainutkertainen kirjasto. Vastaaviin ulkomaisiin teoksiin hän ei ole muualla sosialistisessa Kuubassa törmännyt. Ideologisesti poikkeavan kirjallisuuden, taiteiden, päihteiden ja estottomuuden kyllästämään huvilaan on ruumiillistunut castrokommunistisen identiteetin negaatiot: porvarillinen joutilaisuus, bi- ja homoseksuaalisuus sekä moderni kirjallisuus. (*Nido* 149.)

Toisin kuin Arenas, joka koki pakkomielleisesti lisääntyneen homoseksuaalisuuden johtuneen institutionalisoidusta homofobiasta, *El nido de la serpiente*ssä seksuaalisuuden ei esitetä johtuvan puritaanisesta pakkopaidasta. Voimakas seksuaalisuus määrittellään elämän keskeiseksi voimaksi, osaksi karibialaista rodullisuutta, minkä takia diktatuurin julkisesti vainoamat prostituoidut ovat ”yhteisön katalysaattoreita, nopean purkautumisen väyliä”. (*Nido* 136.)

Kertojan näkökulmasta sosialismin harjoittama seksuaalisuuden tukahduttaminen on sairasta, koska puritaaniseen ideologiaan alistuva ihminen menettää inhimillisyytensä, kuten vallankumousarmeijassa työskentelevälle Celiälle on käynyt. Vaikka 34-vuotias Celia on kaunis ja viehättävä, hän on ainoa nainen, jonka kanssa Pedro Juanilla ei seiso. Pedro Juanin haluttomuus johtuu vallankumoukselliseen ideaaliin yli-identifioituneesta Celiasta; inhimillisyytensä menettänyt kommunistinen militantti ei ole kiihottava. (*Nido* 99–103.) Poliittisissa instituutioissa työskentelevät ihmiset määrittellään *Ciclo de Centro* Habanassa yleensäkin erilaisiksi kuin muut. Heissä on jokin luotaantyöntävä piirre, kuten siinä *Törkytrilogian* nimettömässä, turvallisuuspalvelussa työskentelevässä naisessa, jonka seurassa Pedro Juanin ”kivekset eivät värähdä”. (*Trilogía* 180–182.)

Samoin kuin *Nidossa*, esivallankumoukselliseen aikaan sijoittuvassa NGG:ssä seksuaalisuus esitetään sisäsyntyisenä kuubalaisena ominaisuutena

Eduardo Machaho ja Achy Obejas. Myös Wilkinson (2006, 232) on maininnut samat nimet saman teeman yhteydessä.

yhteiskuntamallista riippumatta. Ciclo de Centro Habanassa mustan kuubalaisnaisen seksuaalinen kyltymättömyys kuvataan eräänlaisena inhimillisyyden täydellistymänä ja ylivertaisena vastakohtana tyhjänpäiväistä filosofiointia harrastavalle länsimaiselle sivilisaatiolle. Pedro Juanin näkökulmasta järjen korottaminen nautintojen yläpuolelle on virhe, minkä brittikirjailija Graham Greene oppii dekkariparodiassa sen jälkeen, kun on viettänyt elämänsä villeimmän yön ”notkeiden tyttöjen” kanssa. (NGG 81–83.)

Stimuloiva karibialainen seksuaalisuus on muokannut dekkariparodiassa myös pidättyväisistä kiinalaissiirtolaisista hillittömiä olentoja. Havanna halujen trooppisena sulatusuunina muokkaa persoonallisuutta ja tarjoaa nautintoja, joiden janossa kaupunkiin virtaa nautiskelijoita ympäri maailman. Halujen vapaakaupassa jokainen haluaa nähdä Toisessa jotain, jota he eivät itse näe: Hotel Englatterran vastaanottovirkailija haluaa nähdä brittituristissa lempikirjailijansa Graham Greenen; George Greene haluaa nähdä mustaihoisessa pornotähdessä elämänsä rakkauden; juutalaiset haluavat nähdä menestyskirjailija Greenessä mahdollisuuden kostaa natseille ja tien julkisuuteen; KGB haluaa nähdä Greenessä kaksoisagentin; kustantamo Panther Books haluaa nähdä Greenen pidätyksestä kertovassa valheellisessa uutisessa mahdollisuuden edistää kirjojen myyntiä; ja Greene haluaa nähdä tässä kaikessa ainekset tuleviin romaaneihin.

Haluun sisältyy žizekiläisen ajattelun mukaan subjektin olennaisin määritelmä sekä ihmisen ja eläimen ero. Žizekin (2008a) mukaan ihmistä ei erota muista eläinlajeista puhekyvyn, työkalujen rakentamisen tai pohtivan ajattelun kaltainen positiivinen piirre, vaan ”impossible-real ultimate reference point of desire”, *das Ding*. Siinä missä apina hylkää Žizekin mukaan mahdottoman objektin ja siirtyy tavoittelemaan toista, mahdottomuuden viettelemä ihmiseläin jatkaa pakkomielteisesti yrittämistä.²²⁷

Toisaalla Žizek on kuvaillut halua metonymiseksi, objektista toiseen siirtyväksi. Gutiérrezin sosiologista fiktiota voisi kuvata apinamaiseksi siirtyilyksi halun objektista toiseen sitä mukaa, kun Pedro Juanin edellinen (nais)objekti on saavutettu tai se on paljastunut mahdottomaksi. Koska seksuaalisuus on Gutiérrezin proosassa niin korostuneessa asemassa, halun tutkiminen aktien kuvausten kautta jättäisi varjoon halun toisen puolen, jota Pedro Juan toistaa tarinasta toiseen: hän kertoo, ettei haluaisi muistella vuosia kestänyttä masennusta, raivoa, juopottelua, nälkää, ahdistusta, itsemurha-ajatuksia, pakkomielteistä seksiä ja sadismia. Samalla hän kuitenkin ajattelee, että edellä mainitut kärsimykset kenties pelastivat hänet itsemurhalta: ”Ryypääminen, naiset, raivon vapauttaminen, paskaan purkautuminen, ja se etten odottanut mitään keneltäkään. Ja kirjoittaminen. Kirjoitin aamuöisin humalassa tarinoita kaikesta siitä mitä minulle oli tapahtunut. Se oli tosi hauskaa. Ja jatkoin eteenpäin. Ja tässä minä olen.” (*Araña* 16.)

Lainaus on *El insaciable hombre araña*n ensimmäisen tarinan lopusta. Aiemmin tarinassa on kerrottu Pedro Juanin suhteen päättymisestä Silvia-nimiseen ”keskinkertaiseen taiteilijaan”, joka lähti talvella 1992 New Yorkiin

227 Žizek 2008a, xv–xvi, 53.

etsimään rikasta miestä. Palattuaan Havannaan Silvia kertoo tullessa raiskaetuksi New Yorkissa, jolloin Pedro Juanin tunteet naista kohtaan kuolevat. Silti Silvia haluaa muuttaa Pedro Juanin kanssa Miamiin tai New Yorkiin, koska kokee olevansa Kuubassa häkkiin suljettuna. Pedro Juan ei kuitenkaan halua lähteä. Silvia haukkuu hänet hulluksi ja nössöksi, jolla ”ei ole mitään syytä kestää tätä paskaa”. Kun Pedro Juan jättää naisen, hän masentuu, muuttuu itsetuhoiseksi ja sadistiksi. Samalla hän aloittaa ”kaiken paskan puhtaaksi kirjoittamisen”, joka elämää ylläpitävänä pakkomielteenä koituu hänen pelastukseeseen. (*Araña* 9–16.)

Myöhemmin Pedro Juan kuitenkin kieltää kirjoittamisen lohdullisuuden ja terapeuttisuuden: ”Sanotaan, että kirjoittaminen auttaa ymmärtämään ongelmia. Minun kohdallani kirjoittaminen on toiminut päinvastoin: olen joka päivä hämmentyneempi”, millä hän viittaa etenkin tuoreeseen kirjaansa, ”kauheaan romaaniin”, ”trooppiseen typeryyteen” (*una animalada tropical*), *Animal tropicaliin*. (*Araña* 33.)

Kirjoittaessaan traagisesta irrealismista, elämänsä tuskallisimmista hetkistä, jotka hän haluaisi samalla unohtaa, hän ei enää siedä omista kärsimyksistään kertovia maanmiehiään. Siksi hän haluaisi sulkea silmänsä ja korvansa ympäröivältä todellisuudelta, jonka sietämättömyyttä hän ei kestä. Vaihtoehtoja on kaksi: kirjoittaa tai kuolla. Ja juuri mahdollisuuksien *paljous*, se että valinnan mahdollisuus on olemassa, erottaa Pedro Juanin hökkeliinsä kuolleesta Reystä.

Ciclo de Centro Habanan (fiktiivisessä) todellisuudessa Pedro Juanin törkykirjoja ei julkaista Kuubassa; reaalisessa Kuubassa Gutiérrezin alastomia tarinoita on alettu myydä Kuubassa pieninä painoksina 2000-luvun puolella. Ciclo de Centro Habanassa (fiktiivisen) Pedro Juanin naiset mainitsevat asiasta kirjasta toiseen, kuten Julia *El insaciable hombre araña*: ”Täällä [Kuubassa] ei kirjojasi julkaista”, koska ”kirjoitat päivästä toiseen aina siitä samasta paskasta, samasta kurjuudesta ja kärsimyksestä. Edes minä en pysty lukemaan sellaisia kirjoja.” Tietoisena muiden *período especialin* kirjailijoiden samasta teemasta Pedro Juan kysyy Julialta, eivätkö muut kirjoita samasta ”paskasta”. ”En tiedä. En minä lue niitä”, Julia vastaa. Hän haluaisi Pedro Juanin kirjoittavan kauniista asioista, mutta törkyrealistin kutsumuksena on ”tunkeutua viemäreihin, ottaa rotat kiinni ja aukaista niiden vatsat nähdäkseni mitä niiden sisällä on.” Pohtiessaan rottien ruumiinavausta Pedro Juan on juuri sulkenut television. Tv:ssä esitettiin David W. Griffithistä kertovaa dokumenttia, jonka kertoja toteasi, ettei yleisö pitänyt Griffithin *The Strugglesta*, koska suuren laman aikana ihmiset halusivat paeta todellisuutta eivätkä nähdä omaa kurjuuttaan valkokankaalla, aivan kuten Julia, joka ei halunnut lukea Pedro Juanin kuvaamasta kurjuuden rumbasta, traagisesta irrealismista, jonka vankeja he olivat. (*Araña* 164–165.)

Naapureidensa kaoottista, sietämätöntä ja epätoivoista elämää tuijottava voyeuristi toteaa, että kun liiallinen ”kirjoittaminen muuttuu pakkomielteeksi, ainoa mahdollisuus on jatkaa tutkimuksia. Pahinta on se, että kun on kerran päässyt pohjalle, pintaan on mahdoton palata.” (*Araña* 89). Pedro Juan kertoo olleensa umpikujassa siitä lähtien, kun hänen sosialistiset illuusionsa särkyivät

período especialin alkaessa. Vielä 1980-luvulla hän oli ollut idealistisena romantikkona varma siitä, että ihmiskunta oli jakaantunut castrokommunistisen utopian mukaisesti Hyviin ja Pahoihin. 1980-luvulla hän kuvitteli kuuluvansa ”sankarillisiin, lojaaleihin ja epäitsekäisiin” Uusiin Ihmisiin; hän oli ollut tyytyväinen toimittaja, joka kunnioitti järjestystä ja puolusti totuutta. Mutta katsellessaan 1990-luvun kaaoksen keskeltä itseään ajassa taaksepäin hän ihmettelee, ”kuinka helppoa tyhmyyden korkeimman tason saavuttaminen” olikaan ollut. (*Araña* 132–133.)

Kun Pedro Juan kiersi toimittajana 1980-luvulla Kuubaa, hän ei castrokommunistista huijausta ymmärtänyt. Kuunnellessaan vuorten keskellä rutiköyhää merimiestä hän mietti, kuinka ”sankarillisen ja romanttisen uutisen” Taifuunista selvinneestä kuubalaisesta saisi. Mutta mitä enemmän hän kuunteli, sitä selvemmin hän ymmärsi, ettei merimiehen totuutta voinut julkaista Kuubassa: merimiehiä pidettiin julkisesti esimerkillisinä kommunisteina, mutta todellisuudessa merimiehet juopottelivat työaikana ja piilottelivat hyteissä castrokommunismien vainoamia pyhäinkuvia. Silloin Pedro Juan ymmärsi, että ”hyvät toimittajat ovat aina olleet suuria kusipäitä.” (*Araña* 135–149.) Ironista valaistumisessa oli se, että niin kauan kuin Kuubaa kiertäneen toimittajan elintaso säilyi, hän tuli toimeen disinformaation kanssa, mutta heti kun hän menetti varman toimeentulonsa, myös illuusiot romahtivat.

Kuten Pedro Juan *Törkytrilogiassa* mainitsee, kuubalainen lehdistö ei ollut kirjoittanut Vallankumouksen jälkeen epämiellyttävistä asioista, koska malliyhteiskunnassa kaikki oli (olevinaan) hyvin. Vasta *período especialin* kurjuuden keskellä hän ymmärsi, että mikäli kansalle ei anneta tietoa, he eivät voi ajatella eivätkä olla mistään mitään mieltä. Silloin ihmisestä tulee mitä tahansa uskova typerys. Disinformaation takia Pedro Juan menetti 1990-luvun alussa uskonsa kuubalaiseen tiedonvälitykseen ja alkoi kirjoittaa ”raakoja tarinoita”, koska *período especialin* olosuhteissa ei voinut kirjoittaa pehmeästi ja hienostuneesti: ”Kirjoitan pakottaakseni toiset haistelemaan paskaa. Kärsä on painettava maahan asti ja paskaa on haistettava. Sillä tavalla minä säikyttelen raukkoja ja vittuilen niille, jotka haluavat vaihtaa meidät, jotka osaamme puhua.” Hän ei voinut enää vaieta ja kirjoittaa ”typeryyksiä”, vaan hänen oli paettava ahdasmielistä puritaanisuutta ”alastomiin tarinoihin”, joissa huudetaan ”Vapaus, vapaus, vapaus.” (*Trilogía* 85–86.)

Uhmakkaasta julistuksesta huolimatta vapaahuuto ei purkaudu tarinoiden (fiktiivisessä) todellisuudessa. Huudot kaikuvat Pedro Juani päin sisällä ja ulkomailla julkaistujen tarinoiden rivien välissä, kuten hän toteaa *El insaciable hombre araña*: vaikka Pedro Juan ei enää totellut auktoriteettien vaatimusta vaieta asioista, joista ei saanut puhua, hän ei vaihtanut puolta kuten Silvia, vaan jäi kellumaan väliveteen, ei kenenkään maalle; ja vaikka Pedro Juan ei halunnut enää ylläpitää *fidelfiktiota*, hän ei purkanut tarinoihinsa sitä kaikkea, mikä hänen mieltään kalvoi, kuten hänen vihaamansa hallitusta suorasanaisesti kritisoineet kuubalaiset tekivät. Ennemmin hän purki sielunsa myrkyttäneen raivon sadistisesti naisiin ja masokistisesti päihteisiin. Suorapuheiselta ja rohkealta vaikuttava Pedro Juan on siis jättänyt paljon kertomatta, koska hän ei uskalla kirjoittaa

koko totuutta. Mikäli hän olisi kertonut kaiken, hän ”saattaisi kärventyä harhaoppisten roviolla”, eikä se ole hänen mielestään oikein. ”Minun on suojeltava nahkaani” (*Araña* 123–125), koska kyynisestä pelkurista ei ole sankariksi eikä marttyyriksi.

Toisaalta itsetuhoinen ja kyyninen pelkuri myös nauttii masokistisesti ahdistuksestaan. Hän on elänyt lähes koko elämänsä koe-eläinpuistossa, missä vapaaehtoisesti kärsivän marttyyrin ei hänen mielestään pidä tavoitella länsimaista kulutusorientoitunutta elämäntapaa, vaan tyytyä kurjuuden rumbaan, traagiseen irrealismiin.

3.2.2 Elimellistä ja eläimellistä erotiikkaa

Opimme pahoille tavoille. Koko vartioryhmämme kävi melkein joka yö panemassa vasikkaa. Ei lehmää, koska sen perse oli paskainen ja sitä paitsi sillä oli valtava pillu. Todella valtava. Mutta pikkuinen vasikka oli ihana. Sillä oli niin pieni, tiukka, kuuma ja punainen pillu. Ihastuttava. Välillä meitä oli jopa kymmenen tyyppiä. Toinen toisensa perään. Laskeskelimme, että vasikka sai joka yö pikku pimpsaansa monta litraa spermaa. Olihan teräksisen nuorison vähän iloiteltava. Ettemme olisi seonneet.

Pedro Juan, *El nido de la serpiente*, 119

– En usko että sinä... vasikoita ja tammoja?

– Hahahaha. Siinä iässä pannaan mitä vastaan tulee tai runkataan kaiken aikaa. Se on normaalia.

– Ei. Se on epänormaalia.

– Yhdellä sokerifarmilla, Camagüeyn pohjoispuolella Morónissa, oli leirin lähellä musta vasikka. Sitä minä en unohda. Se oli todella ihastuttava. Sillä oli vaaleanpunainen pikku pimpsa. Ja meitä oli paljon. Ennen minun vuoroani oli ollut jo viidestä kahteenkymmeneen jätkeä, ja sen pillu oli kuin spermalammikko. Kun työnsin kullia sisään, pillu sanoi ”klotsh, klotsh, klotsh”, hahahaha. Ja sitten toiset jatkoivat. Luulen että meitä oli joka yö kolme- tai neljäkymmentä tyyppiä. Tai jopa enemmänkin.

Ruotsalaisen Agnetan ja Pedro Juanin keskustelu, *Animal tropical*, 196–197

Pedro Juanin mukaan Kuuban teräksisen nuorison oli yhdyttävä eläimiin pysyäkseen järjissä, koska puritaaninen diktatuuri eristi puberteetti-ikäiset pojat tytöistä pakkotyöleireihin. Vaikka Pedro Juanin muisto *olisikin* pelkkää fiktiota, myös Gutiérrezin kirjojen nimien ”eläimellisyys” yhdistää (Uusia) Ihmisiä ja eläimiä sekä ylittää (Uuden) Ihmisyyden ja eläimellisyuden rajan: *Koiranlihaa*, *Trooppinen elukka*, *Kyltymätön hämähäkkimies*, *Käärmeiden pesä*, *Leijonien melankolia*. Gutiérrezin ihmiseläinten ja muiden petoeläinten hybridit voidaan nähdä bahtinilaisittain ”avoimina ruumiina”, mutta silloin myyttis-realistiset hahmot miespuolisen hedelmällisyyden haltijoina (satyyreina) leimautuvat groteskeiksi, jollaisia ne eivät ole kulttuurihistoriallisesti kontekstoituina.

Eläimellisyyteen olennaisesti liittyvä *törkyisyys* kuvastaa yhteiskunnallista rappiota ja epätoivoista kurjuutta, jota Pedro Juan ei pidä ällöttävänä, vaan hä-

nen seksuaalisuuttaan ja luovuuttaan kiihottavana elementtinä. Rappio on myös monia ulkomaisia lukijoita ja turisteja kiehtonut piirre, koska “Kuubaan on päästävä vielä kun Fidel on hengissä”. Sitten kun Fidelä ei ole, sosiaalisesta realismista kumpuavan törkyeksotiikan pelätään katoavan.

Gutiérrezin sosiologisen fiktion toisentyypistä elämellisyttä, sodomiaa, löytyy *El nido de la serpiente*stä ja *Animal tropicalista*,²²⁸ jossa sodomiatarinan kuuntelijaksi pääsevä/joutuva ruotsalainen yliopisto-opettajar mykistyy inhos- ta. Molemmista romaaneissa vasikkaan yhtyminen näyttäisi kertovan samasta ajanjaksosta Pedro Juanin nuoruudessa.

Gutiérrezin proosan kolmas elämellisyiden muoto on elämellisiin piir- teisiin identifioituminen. Eri lajeja erottavan rajan hämärtyminen kuvastaa Pedro Juanin taipumusta määritellä itsensä joko seksuaalisesti kyltymättömäksi pedoksi tai castrokommunistisen teemapuiston urbaanissa viidakossa väijyväk- si vaistonvaraiseksi olennoiksi, liikaa ajattelevan eurooppalaisen vastakohtaksi. Sarjakuvamaisia identiteetin viittauskohteita yhdistää yli-inhimillisyys, joka saa sekä Pedro Juanin että Reynaldon ajattelemaan *fallisen kokemuksen* tavoin, että kaikki riippuu heistä.

Žižek (1989) on valottanut fallista kokemusta Pyhän Augustinuksen sek- suaaliteorian avulla, jonka mukaan seksuaalisuus muuttui rangaistukseksi, kun tiedonpuusta syönyt ylimielinen Aadam halusi kohota jumalallisiin korkeuksiin ja tulla itse luomistyön mestariksi. Siksi Jumala rankaisi Aadamia istuttamalla häneen itsestään ilmaantuvan seksuaalivietin. Seksuaaliviettiä ei voi verrata nä- län ja janon kaltaisiin tarpeisiin, koska se ylittää radikaalisti orgaanisen funkti- onsa, suvunjatkamisen. Juuri epäkäytännöllisen luonteensa takia seksuaaliviet- tiä ei voi kontrolloida. Aadam pystyy hallitsemaan muita jäseniään, joiden mahdollinen kontrolloimattomuus johtuu vain mielen heikkoudesta, mutta pe- niksien jäykistyminen pakenee vapaata tahtoa.²²⁹

Lihallista vertauskuvallisuutta hyödyntävä Žižek on määritellyt falloksen “liittymäkohtaksi, jossa tahdostamme vapaa, tahtoamme vastustava ruumiin radikaali ulkoisuus yhdistyy ajattelumme puhtaaseen sisäisyyteen.” Fallos tar- koittaa siis vastakohtien yhtymistä, välitöntä siirtymää ääripäästä vastakohtaan, kuten hegeliläisessä esimerkissä, jossa “virtsaamisen saastainen funktio muut- tuu suvunjatkamisen yleväksi funktioksi”.²³⁰

Havannan kuninkaan Reyn tavoin myös Gutiérrezin alter ego Pedro Juan on omaksunut identiteettinsä tärkeimmäksi ankkuriksi peniksen, jonka ympärille hänen ahdistuksensa sekä kärsimyksestä kumpuava poetiikkansa kietou- tuu. Yhdyntä, päihteet ja kirjoittaminen ovat ainoita (tehokkaita) keinoja patou- tuneen raivon purkamiseksi, ja kirjoitukset käsittelevät pitkälti juuri vapautu- mista seksin ja päihteiden avulla. Ongelman paradoksaalisuutta ilmentää *Carne de perrossa* hänen halunsa välttää ongelmia nuorten naisten kanssa, vaikka “on-

²²⁸ Anu Partasen suomentama *Animal tropical* on julkaistu nimellä *Etelän peto*, joka ei kuvasta romaanin sisältöä, vaan korkeintaan kustantajan (WSOY) hahmotteleman lukijakunnan fantasiaa “etelän pedosta”.

²²⁹ Pyhän Augustinuksen *De Nuptiis et Concupiscentia*. Žižek 1989, 252–253.

²³⁰ Žižek 1989, 254.

gelmat” johtuvat “ongelmien” tietoisesta lisäämisestä, puolitoista tuumaa terskasta alaspäin sijaitsevasta metallikuulasta:

Itse asiassa se on halkaisijaltaan neljämillimetrinen, ruostumattomasta teräksestä tehty pallo. Minun tarvitsee vain työntää terska sisään ja arvioida koskettelemalla, milloin helmi osuu klitorikseen. Ja se on siinä. He saavat orgasmeja toisensa perään, heistä tulee helmen orjia ja he jahtaavat minua. He haluavat toistaa annoksensa päivittäin, enkä minä tiedä minne piiloutua. Se on sellaista. (*Carne* 27–28.)

Vaikka sanoissa on tiettyä itseironiaa, kuubalaisen machon velvollisuudeksi koetun suorittavan seksin pakkomielleisyydessä on myös synkkä sävy. Yhdyntöjen välille jäävä elämä on usein turhautunutta, ahdistunutta tai epätoivoista kellumista, minkä takia Pedro Juan kokee lähestyvän andropaussin, surkastuvan libidon kuoleman, vapautukseksi, vaikka samalla macho menettääkin elämäntarkoituksensa. (*Trilogía* 133.)

Sekä elämän ongelmallisuus että autuus ovat tiivistyneet identiteetin kiinnekohtaan, jossa yhtyvät elämän ja kuoleman vastakohtaisuus: ahdistuksen ja raivon hillittömästä purkamisesta seesteiseen kuoleman odotukseen. Sitä käsittelevä Gutiérrezin poetiikka edustaa välitöntä siirtymää castrokommunismien puritaanisesta utopiasta sen vastakohtaan,²³¹ samalla tavoin kuin castrokommunistinen utopia edustaa vastakohtaa kapitalistiselle kulttuurille ja porvarilliselle elämäntavalle. Korottamalla seksin, juopottelun, työttömyyden, hedonismien ja laittoman uhkapelin kuubalaisen elämän keskiöön Gutiérrezin sosiologin fiktio kääntää castrokommunistisen utopian ympäri ja osoittaa utopian valheelliseksi kertomuskokonaisuudeksi.

Žižekin (2008b) mukaan siirtymä ääripäästä sen vastakohtaan on kaiken taiteen lähtökohta. Koska taide on riippuvainen yksinomaan paikasta, jota taiteen objektit hallitsevat, mikä tahansa objekti (vagina, anus ja penis) voidaan esittää taideteoksena, mikäli objekti hallitsee oikeaa paikkaa.²³² Samasta syystä castrokommunistista utopiaa markkinoinut diktatuuri monopolisoi myös kirjallisuuden. Romaaneihin, poettisen ”taiteen” paikkoihin, sai asettaa vain ideologisesti hyväksytyjä objekteja, kuten utopian mukaisia henkilöitä, Uusia Ihmisiä. Toisin kuin puritaanisessa castrokommunismissa, Gutiérrezin falloksen estetiikassa myyttisiksi päähenkilöiksi on usein valittu seksuaalisesti hillittömiä naisia, joita kertoja jumalallistaa kohtuuttomuuden tuhoavasta voimasta huolimatta:

Kun heräsimme olimme kahdestaan. Minä päällä. Työntelin pohjaan asti samalla kun haistelin hänen löyhkääviä kainaloitaan. Mustaihoisen naisen haju on maailman kiihottavin tuoksu. Gladys oli käärme. Hän nussi koko keholla. Jokaisella jänteellä ja lihaksella. Hän värisi ja voihki joka orgasmilla. Orgasmeja orgasmin perään. Tunnista toiseen toisistamme irrottautumatta. Hikisinä. Mikä tuo puoliksi intiaani, puoliksi afrikkalainen, puoliksi mulatti häntäinen *pinchona* oikeasti oli? Kiinteä vartalo, tiukka pillu, hien haju, suuri suu, mustat silmät, sähköinen iho. Helveti, en päässyt hänestä irti, en päässyt! Olimme lammikko hikeä, spermaa, sylkeä, haluja, kieliä, hulluutta, epätoivoa, hän tunki rasvaisia sormia perseeseeni ja minä leijuin pilvissä. Täydellistä irstautta. Sanoinkuvaamatonta kiihkoa. (*Nido* 51.)

²³¹ Žižek 2008a, 116.

²³² Žižek 2008b, 29, 35.

Antipornografisen näkemyksen mukaan hc-pornofilmissä seksualisoitu naisobjekti identifioituu masturboivan mieskatsojan haluun ja mieskatsoja kohtauksen lopussa ejakuloivaan (mies)näyttelijään. Halun kyltymätön "objekti" jää kuitenkin saavuttamattomaksi. Kyltymättömyytensä takia "objekti" antautuu tarvittaessa seuraavalle miesnäyttelijälle, joka ei myöskään kykene tyydyttämään objektin kyltymättömyyttä. Näin ollen herää kysymys, käyttääkö pornon katsoja miesnäyttelijöiden välityksellä hyväkseen naisnäyttelijää, vai käyttääkö kyltymätön naisnäyttelijä hyväkseen mieskatsojaa?

Antipornografisessa tulkinnassa edellä mainitun mulatti-intiaanin torson korottaminen Pedro Juanin halun objektiksi tekee tytöstä uhrin, vaikka Pedro Juanin henkilökohtaisen kokemuksen mukaan uhri on torsoa jumaloiva Pedro Juan itse. Myöhemmin hän muuttuukin naisten tyydyttämiseen alistetuksi (tai itsensä masokistisesti alistamaksi) instrumentiksi, joka teräskuulalla aseistautuneena *panokoneena* pyrkii laskelmoivaan kylmäverisyyteen, koska kokee velvollisuudekseen kyltymättömän feminiinisen libidon tyydyttämisen.

Gutiérrezin proosan vihjataan usein olevan groteskia juuri "yliseksuaalisuutensa" takia.²³³ Matilaisen (1996) mukaan "groteski" on kuitenkin tyhjä kategoria, koska kaikki, mikä vaikuttaa epätavalliselta ja eriskummalliselta, kauhistuttavalta tai koomiselta, leimataan liian helposti "groteskiksi". Matilainen viittaa Philip Thomsonin näkemykseen, jonka mukaan groteski on usein hallitseva esittämistapa radikaalien muutosten ja epäjärjestyksen hallitsemisessa yhteiskunnissa. Thomsonin näkemyksen perusteella termin "groteski" käyttö sopisi *período especialin* Kuubasta kertovaan Gutiérrezin sosiologiseen fiktion. Koska "groteskia" pidetään kuitenkin enemmän marginaalisena kuin tavanomaisena, kuten Geoffrey Galt Harpham on todennut,²³⁴ Gutiérrezin proosa ei ole groteskia: tarinat ovat vain siirtymiä castrokommunistisesta utopiasta sen vastakohtaan, joka ei ole Gutiérrezin maailmassa marginaalinen, vaan vallitseva, normaali asiantila.

Gutiérrezin fiktio vain kuvaa primitiivisten vaistoeläinten trooppista kehityksensä sellaisena, kuin hänen alter egonsa Juan kokee Kuuban kertomisen arvoiseksi. Sperman, syljen, veren ja hien voitelemien hikisten torsojen miehittäjä proosa saattaa näyttää "groteskilta" joidenkin lukijoiden silmissä, mutta kun torsojen miehittäjä proosa kontekstoidaan castrokommunistisen teema-aiheiston trooppiseen todellisuuteen, Gutiérrezin maailma ei ole eriskummallinen. Ulkopuoliselle nojatuolimatkailejalle tavallisten asioiden tavallinen asiantila saattaa näyttäytyä "groteskina", samoin kuin luksuskommunisti saattaa käsitellä *período especialin* laulavat ja tanssivat kuubalaiset todisteeksi kuubalaisten tyytyväisyydestä. Silloin luksuskommunisti kuitenkin unohtaa, että *jineteran* on identifioitava toisen haluun ja näytettävä turistin silmissä houkuttelevalta saadakseen jokapäiväinen leipänsä.

Siksi "groteskin" sisään on liian helppo niputtaa lukijan näkökulmasta katsottuna kaikki poikkeava, kuten Matilainen toteaa.²³⁵ Tämä ilmenee myös

²³³ Esim. Behar 2008, 45–46.

²³⁴ Matilainen 1996.

²³⁵ Matilainen 1996.

keski- ja itäeurooppalaista kirjallisuutta käsittelevässä esseekokoelmassa *Grotesque Revisited* (2013). Teoksen mukaan ”groteskin” ja satiirin käyttö yhdistetään keski- ja itäeurooppalaisessa kirjallisuudessa sosiopoliittiseen kontekstiin ja taiteen kumouksellisiin representaatioihin. Katkuksen (2013) mukaan pysähtyneisyyden aikakaudella (1970–1980-luvuilla) romaanien keskeinen teema oli sosialistista yhteiskuntaa representoivan ”kuolleiden valtakunnan” menippolainen satiiri, jonka kuvaama todellisuus heijasti totalitaarisen valtion ja sen propagandakoneiston toimintaa.²³⁶

Katkuksen esimerkissä, kuten *Ciclo de Centro Habanassa*, on pohdittava, ovatko romaanien representoimat yli- tai epäinhimilliset eri lajien sekoitukset sosiaalisessa todellisuudessa marginaalisia poikkeusyksilöitä vai kommunismin aikaansaamia keskivertoja sosialistisia olentoja? Kontekstoivassa tulkinnassa jälkimmäinen vastaus kuulostaa perustellummalta: kommunistisen valtakunnan representaatio kääntää ainoastaan nurin propagandakoneiston luomat fantasiat ja myytit, ei utopian kätkemää saturnaalista todellisuutta, traagista irrealismia.

3.3 Kurjuuden rumba

3.3.1 Masokisti-sadisti-voyeuristi, joka halusi ei-mitään

En ole mitään, minulla ei ole mitään, en tule mistään, kukaan ei odota minua, olen ei-mitään, hädin tuskin avaruuteen haihtuvaa kaasua.

Pedro Juan, *Carne de perro*, 42

Vaikka Pedro Juan taluttaa nojatuolimatkaileijan castrokommunismin julkisen (puritaani)diskurssin vastakohtaan, matkaoppaan tarinoihin sisältyy castrokommunistisia piirteitä. Niistä tietämätön sivustakatsvoja saattaa pitää Gutiérrezin tarinoita elämänilon ilmauksina, kuten runoilija Oscar Rossi (2014) totesi vertaillaan Arenasin ja Gutiérrezin Havanna-kuvia. Rossi nimittää Arenasin ”Kolmatta matkaa Havannaan” perspektiivittömäksi ”poliittiseksi kalkkunaksi”, koska ”perspektiivi syntyy kahdella silmällä katsomisesta.”²³⁷ Toteamus kertoo kuubalaisen kirjallisuuden lukijan tulkinnasta, jonka lähtökohta on lukijan maailmankatsomus. Ei kuubalaista kirjallisuutta määrittävät kontekstit.

Kuten alussa mainitsin, Valdés (2008) on nimittänyt *período especialin* kontekstia ”raakalaismaisimman kapitalismin teemapuistoksi”, jonka kurjuuden rumbaa puolustavat turistit elävät ”tuhansien kilometrien päässä kärsimysten tapahtumapaikasta.”²³⁸ Toisen maanpakolaiskirjailijan, Carlos Carraleron (2012), mukaan *kurjuuden rumba* saattaa näyttäytyä sivustakatsojalle elämänilon ilmauksena: ”Kun näemme kuubalaisen, joka laulaa ja tanssii, me *kuvittelemme*,

²³⁶ Katkus 2013, 1–2, 31–34.

²³⁷ Rossi 2014.

²³⁸ Valdés 2008, 81. Vrt. Wilkinson 2006, 19.

että hän on iloinen ja tyyni olento, tietämättä sitä, että hän tanssii makaaberisti haudan partaalla.”²³⁹ Žižekin (1989) määrittelemän ideologisen fantasian mukaisesti kuvittelu koskee etenkin niitä idealisteja, jotka löytävät kuvitelmistaan kuvitelmiaan vahvistavia syitä vain siksi, että he kuvittelevat. Idealistit eivät siis kuvittele sen takia, että olisivat löytäneet kuvitelmilleen todisteita.²⁴⁰

Seuraavaksi yksi elämäniloinen kohtaaminen Ciclo de Centro Habanan *Törkytrilogiasta*:

Piti etsiä ruokaa. Samalla tajusin, että olin paskainen kerjäläinen. Kuvottava kerjäläinen. Saastainen. Parta ajamatta. Kuljin ilman kenkiä ja paitaa, kävelin, olin yhä kännissä, puoliksi tiedottomassa tilassa. Pitäisi kerjätä almuja ja ostaa jotain syömistä. [...] Ojensin käteni ja aloin kerjätä kaikilta ohikulkijoilta. Mutisin heille jotain. Jos kerjää, et saa puhua selvästi, keskustella. Et todellakaan. Olet kurja elukka. Mikrobi joka anelee kolikoita Jumalan armosta. Olet maanvaiva. (*Trilogía* 194.)

Jätin lainauksesta pois elämäniloisimman kohdan, jossa Pedro Juan suunnittelee hakkaavansa kotona Cusaa. Sadismi on hänelle nautinnon lisäksi keino purkaa patoutunutta raivoa, josta lukemattomat kuubalaiset kärsivät samana kesänä (1994). Sekä todellisessa Havannassa että Gutiérrezin fiktiivisessä Havannassa moni kuubalainen suunnitteli lähtevänsä maasta, koska ”vain hullut, juopot tai unissakävelijät pystyvät elämään Kuubassa”, kuten Pedro Juanin ystävällä oli tapana sanoa. Ne, jotka yrittivät ajautua pois kuorma-auton renkaista rakkennetuilla lautoilla, olivat Pedro Juanin mielestä kuitenkin epätoivoisia, uhkarohkeita tai tietämättömiä kamikazeja. (*Trilogía* 36, 205.)

Kurjuuden rumban journalistinen tarkkailu on johtanut Pedro Juanin nihilistiseen ei-minkään haluun (*volonté de néant*),²⁴¹ kaiken ja myös oman itsensä merkityksettömyyttä korostavaan filosofiaan: ”En ole mitään, minulla ei ole mitään, en tule mistään, kukaan ei odota minua, olen ei-mitään, hädin tuskin avaruuteen haihtuvaa kaasua.” (*Carne* 42). Pedro Juan nimittää yksilön mitättömyyttä korostavaa filosofiaansa ”hyvin kehittyneeksi itsesuojeluvaistoksi”, joka köyhyyden näkyvimpinä kasvoina merkitsee luopumista henkisestä suuruudesta. Se tekee ihmisestä halveksittavan, kurjan ja kavalan olennon, jonka ainoa tarve on hengissä säilyminen. Siksi kuubalainen voi Pedro Juanin mielestä julistaa castrokommunismien julkisen diskurssin vastaisia sloganeita: ”Vittuun hyväsydämyys, solidaarisuus, ystävällisyys ja pasifismi.” (*Trilogía* 153).

Ne, jotka ovat kyvyttömiä tai Pedro Juanin tavoin haluttomia pakenemaan *kurjuuden rumbaa*, alistuvat orjamoraalin hallitsemiin olosuhteisiin. Niissä hyväsydämyyden, solidaarisuuden ja ystävällisyyden torjuminen johtaa itsensä alistamisen lisäksi toisten hyväksikäyttöön. Selviytymistaistelun käänköpuolena on ahdistava umpikuja, missä Pedro Juan yrittää kovettaa sisintään kivisydämeiksi ja muuttaa tuskallisimmat kokemuksensa kirjallisuudeksi. *Kurjuuden rumban* purkamisen totuudenmukaisen fiktion keinoin on kuin sama ratkaisu, jonka toisinajattelija Laritza Diversent (Parker 2014) teki päästäkseen eroon ah-

²³⁹ Carralero & Sipilä 2012, 42.

²⁴⁰ Žižek 1989, 35.

²⁴¹ Badiou 2004, 39, 42. Vrt. Žižek 2008a, 41.

distuksestaan: hän irrottautui toisia kuubalaisia vakoilevan vallankumouksellisen yhteiskunnan patologisista riveistä ja alkoi ”kirjoittaa mikä on totta.”²⁴²

Pedro Juanin *ei-minkään halu* viittaa myös pelkoon kirjoittaa mikä on totta: pelkoon puhua asioista, joista ei voi puhua, koska kuubalaisen suurimmat viholliset ovat silmä ja kieli. Kuten Routon (2010) on todennut, silmä ja kieli ovat synonyymi yhteiskunnan läpäisevälle valvonnalle, jonka läsnäoloa todistavat varoitukset ja mainokset: ”Vallankumouksen puolustuskomitea valvoo tätä korttelia!” Poliittista valvontaa julistavat mainokset kertovat Vallankumouksen maagisesta omnipresenssistä.²⁴³

Kortteleita valvovat vallankumouksen puolustuskomiteat (CDR:t) perustettiin syksyllä 1960 Castron mukaan siksi, jotta kaikkien elämää pystyttiin seuraamaan kaikkialla maassa: ”Mitä he tekevät ja millaiset suhteet heillä on tyrranniaan [imperialistiseen aggressioon] ja ketä he tapaavat.”²⁴⁴ Vuoden 1961 alusta lähtien CDR:t alkoivat pitää kirjaa Vallankumouksen ”vihaajista” työpaikoilla, kouluissa ja kortteleissa.²⁴⁵ Myös Pedro Juan löytää vanhan *National Geographic Magazinen* välistä hänestä tehdyn arvioinnin vuodelta 1970, jolloin hän pääsi teknillisestä koulusta. Arvioinnin lopussa sanotaan:

Yhteenveto: Osoittaa vastuuta ja hyviä tuloksia opiskelussa ja työssä. On innostunut hänelle määrättyistä tehtävistä ja toteuttaa ne ajallaan ja asiallisesti. Osoittaa toverillisuutta, vaikka osoittaakin usein lausunnoissaan omahyväisyyttä ja individualismia. Osoittaa myös jatkuvaa kurittomuutta suhteessa sotilaalliseen elämään ja taisteluvalmiuteen. Osoittaa myös kiinnostuksen puutetta em. toimiin. Osoittaa lausunnoissaan poliittista epäkypsyyttä. Osoittaa vakavia ideologisia ongelmia, koska kieltäytyi kolmesti liittymästä kommunistiseen nuorisjärjestöön. Suositellaan työskentelemistä hänen kanssaan, koska vaikuttaa tulevaisuuden lupaukselta, mutta ei suositella asettamista johtotehtäviin eikä minkäänlaisiin vastuullisiin toimiin. Häntä täytyy ohjata maassamme elettävän historiallisen hetken mukaiseen moraaliseen kehitykseen. (*Araña* 54–55.)

Kun Pedro Juan pääsi suuria satamalaitureita rakentavaan yritykseen, hän ei tiennyt raahaavansa ideologisen arvioinnin iskostamaa leimaa, eikä ymmärtänyt miksi yritysjohto suhtautui häneen jurosti: ”He saivat minut tuntemaan, että olin proletariaatin voittoisiin riveihin soluttautunut CIA:n agentti.” Yrityksen teknisenpiirtäjän avulla hän onnistui varastamaan kaksisivuisen arvioinnin firman konttorista. Sitten hän piilotti arvioinnin *National Geographicin* väliin, aivan kuin kansalaisista tehdyt ideologiset arvioinnit olisivat *Kansallisen Maantieteen* tutkimusta. Saatuaan tuhokseen tähdätyn poliittisen arvioinnin ”katoamaan” Pedro Juan halusi unohtaa kaiken, koska pelkäsi menettävänsä itsehillinnän: ”se joka menettää viidakossa kontrollin, kuolee.” Pedro Juan vertaa vaikenemista simpukan sulkeutumiseen; julkinen kritisointi johtaisi vain ongelmiin. (*Araña* 54–56.)

Myös Parkerin (2014) haastattelema Diversent on todennut, että

²⁴² Parker 2014, 128.

²⁴³ Routon 2010, 8, 20–22.

²⁴⁴ Parker 2014, 127; Wilkinson 2006, 34, 44.

²⁴⁵ Ks. Guerran (2012, 2, 6) maininta kansalaisten luokittelusta termeillä *neutral*, *indifferente* tai *confundido*. Samalla uskon julkisesta osoittamisesta tuli väistämätön kansalaisuuden ehto.

[...] raja valtion ilmiantajan ja tavallisen naapurin välillä on äärimmäisen ohut – jos sitä edes on olemassa [...] On vaikea tietää kuka saattaa pettää sinut [...] Jokainen jonka kanssa olen ollut tekemisissä, on voinut antaa tietoja minusta jopa tietämättään. Tämä aiheuttaa vainoharhaisuutta, joka saa sinut epäilemään jokaista ympärilläsi. Näet agenteja tai ilmiantajia kaikkialla. (Parker 2014, 121, 132.)

Myös Arenas on kertonut muistelmissaan kuinka ystävät, sukulaiset ja kollegat utelivat toistensa yksityisasioita. Ilmiantajat eivät aina kätkeneet rooliaan, kuten Oscar Rodríguez, joka halusi tietää kuinka Arenasin käsikirjoitukset pääsivät ulkomaille julkaistavaksi: “Reinaldo, olen ystäväsi, mutta olen myös turvallisuuspalvelun ilmiantaja.”²⁴⁶ Yli kolme vuosikymmentä myöhemmin Diversent kirjoitti blogissaan, että CDR:ssä toimivien tehtävä on edelleen katsoa, kuunnella ja informoida esimiehilleen. Siksi Kuubassa “ei kuulu mitään, vain mutinaa. Voit huutaa, mutta silloin sinun on hyväksyttävä seuraukset.”²⁴⁷

Ehkä Rossi (2014) nimitti Arenasin “Kolmatta matkaa Havannaan” poliittiseksi kalkkunaksi siksi, ettei tiennyt tarinan kuvaamasta ilmiantajajärjestelmästä ja järjestettyyn ilmiantoon johtavasta institutionalisoidusta homofobiasta: Ismael ymmärtää nuorukaisen kuuluvan CDR:ään, koska CDR pidättää hänet heti kun hänen kanssaan rakastellut nuorukainen on lähtenyt asunnosta.²⁴⁸

“Näkymättömät” CDR:t ovat läsnä myös Gutiérrezin elämäniloisessa proosassa. Siksi on huomattava se valtava ero, mitä Pedro Juan sisäisissä monologeissaan julistaa (“Vapaus, vapaus, vapaus!”) ja mitä hän tarinoiden sosiaalisessa todellisuudessa sanoo ja tekee (“En halua tietää mitään”; “Lähdin helvettiin. Oikeasti minä pelkäsin”, *Trilogía* 85–86, 181, 115.) Lyhyesti sanottuna ilmiantajajärjestelmää pelkäävä Pedro Juan vaikenee kaikesta muusta paitsi naisista ja päihteistä, kuten silloin kun hänen luokseen tuleva amerikkalaisrouva Margaret Clifford haluaa tietää, mitä kauniille Havannalle on tapahtunut neljäskymmenessä vuodessa:

Puhuimme mistä yleensäkin: koko ajan rikki olevasta hissistä ja kuinka kauheaa on kiivetä kahdeksan kerrosta; portaikon ahdistavasta pimeydestä, kuumuudesta ja kosteudesta.

Kattoterassilta avautuva merinäköala lumosi heidät. Ja kaikki muu hämmensi. Ylhäältä katsottuna kaupunki näytti pommitetulta. Margaret sanoi:

– Anteeksi tämä tunkeilu, mutta vietämme lomaa Montego Bayssa enkä voinut välttyä kiusaukselta käväistä Havannassa. Ääh... no, sanon sen suoraan. Oikeasti olen miettinyt tämän tarkasti. Asuin täällä elämäni parhaat vuodet.

– Täällä Havannassako?

– *Here, here.* Tässä kattohuoneistossa. Kauan kauan sitten. Vuosina 1953–1957.

– Eivät nämä ole enää kattohuoneistoja. Nämä ovat nykyään koirankoppeja.

²⁴⁶ Arenas 1992, 140–143. Vrt. Carralero & Sipilä 2012, 49. Myös Valdés 2008, 207, 216, 270 ja 288.

²⁴⁷ Parker 2014, 127–128; Navarrete 2007, 41. Myös Valdés 2008, 107–111.

²⁴⁸ Arenas 1991, 103–104.

– *Oh, sorry*. Kaikki on tuhoutunut. Tämä oli elegantti talo. Mitä on tapahtunut? En ymmärrä.

Minä kyllä ymmärsin kaiken. Ymmärsin liikaa. Ja vaikenin.

[...]

En halunnut puhua yksityiskohdista. Parempi olla hiljaa. Mutta minä tiesin kaiken. [...] Tiedän tuon kaiken. Mutta vielä ei ole aika kirjoittaa niistä kahdesta amerikkalaisesta. Minulla ei ole kamikazen taipumuksia. (*Carne* 102–104.)

Koska kuorma-auton renkailla Miamiin ajelehtivat ”paskaan kyllästyneet” kuubalaiset ovat Pedro Juanin mielestä ajattelemattomia ja uhkarohkeita kamikazeja, hän on castrokommunistisen opetuksen osittain sisäistänyt kirjailija, joka ymmärtää, että Vallankumouksen sisällä on kaikki, Vallankumouksen ulkopuolella ei ole mitään.

Tietyistä asioista vaikeneminen on hyödyllistä kyynisen kirjailijan hyvinvoinnin kannalta. Elämäniloisessa Havannassa alastomiksi tarinoiksi kirjoitetut seksin ja päihteiden huuruiset kokemukset eivät karkoita poliittisesti välinpitämättömiä kustantajia ja eurooppalaisia lukijoita. Osavuotinen Havannassa asuminen ja Havannasta kirjoittaminen, ”makaaberi kuolemantanssi haudan partaalla”²⁴⁹, on vapaaehtoista olosuhteisiin alistumista.

Ei-minkään halu on samanlaista eskapismia kuin hänen ihailemillaan ”suljetun ja etäisen maailman” luoneilla kirjailijoilla. Heidän tavoin Pedro Juan haluaa vaieta asioista, joista Kuubassa ei voi puhua ilman ongelmia. Seksi ja päihteet tukahduttavat todellisiin epäkohtiin takertuvan analyttisen ihmisään, jonka kuuleminen aiheuttaa ahdistusta. On parempi olla kuuro, mykkä, sokea. Vaikka toisaalta: ilman *sopivaa* ahdistusta ei ole alastomia tarinoita, joiden työstäminen tekee todellisuudesta näennäisesti siedettävämpää.

Pedro Juanin maailma on kuin Žižekin (2008a) kuvailema perverssin maailma, ”symbolisen järjestyksen puhdas universumi, vapaa kaikista inhimillisistä rajoitteista”, missä perverssi teeskentelee selviävänsä minkälaisista katastrofeista tahansa kuten piirreyissä. Koska perverssi ”nostaa nauttivan ison Toisen lain asemaan”, hänen tarkoituksensa ei ole horjuttaa Lakia, vaan vakiinnuttaa sen asema.²⁵⁰ Kyynisellä Pedro Juanilla ei olekaan mitään syytä kumota ahdistusta aiheuttavaa castrokommunistista lakia, sillä hänen kirjailijuutensa perustuu samaan lakiin. Siksi hän on masokisti suhteessa castrokommunismiin, ja suhteessa toisiin kuubalaisiin hän on sadistinen voyeuristi, joka etsii korviketydytystä toisten kärsimysten hiljaisesta tarkkailusta. Mustien aurinkolasien kätkevät Pedro Juanin silmät ovatkin tarjonneet valvontakamerakuvaava Havannasta, ennen kuin toisinajattelijat alkoivat välittää Twitterillä vaihtoehtoisia uutisia Kuubasta.²⁵¹

Pedro Juanin mukana Havannaan sukeltava nojatuolituristi on pakotettu katselemaan kuubalaista universumia puutteenalaisena ja henkisesti tyhjänä

²⁴⁹ Carralero & Sipilä 2012, 42.

²⁵⁰ Vrt. Žižek 2008a, 44–47, 73.

²⁵¹ Kuubalaiset toisinajattelijat kertovat Twitterissä viikoittain poliittisista pidätyksistä ja poliittisesta väkivallasta.

näkymänä. Lukija katselee Pedro Juanin silmissä heijastuvia kuubalaisen universumin aavemaisia osaobjekteja. Romahtaneita taloja, tulvivia viemäreitä, uhkapelureita, pikkurikollisia, itseään kauppaavia teinityttöjä, hysteerisiä juoppoja, tappelevia pariskuntia, kopperoihinsa sulkeutuneita vanhuksia, itsemurhaajia ja kuoleman partaalla riutuvia kurjimuksia. Nähdessään niissä itsensä Pedro Juan tuntee paniikin ja hiipivän hulluuden. Siksi väkivallan, vihan, irs-tauden, sadismin ja alkoholismin keskelle jäänyt Pedro Juan kokee, että hänen on pakko kovettaa sisintään. Vain ”kivisydämen” avulla hän uskoo pysyvän järjissään. Samalla hän ”kaunistelee” todellisuutta kuvittelemalla, että kuubalaiset elävät sarjakuvassa ”syvälle absurdiin ja irrealiseen vajonneina.” Kye-täkseen näyttämään lukijoille tämän elämäniloa tulvivan Havannan hän vaien-taa myötätuntonsa kyynisesti. Vaikka hän väittää haluavansa ”viettää muuta-man tunnin rauhassa ja unohtaa kaiken. Olla kuuro, mykkä ja sokea”, hän ei koskaan ole kuuro tai sokea, vaan voyeuristina aina aktiivinen osa kuvaamaan-sa todellisuutta. Mikäli hän sulkeutuisi oikeasti kuin simpukka, side kärsimys-ten ja nautintojen maailmaan katkeaisi, eikä hänelle jäisi kyltymättömiä naisia eikä alastomia tarinoita. (*Carne* 26, 30, 40–43, 46, 114.)

Siksi seuraavassa luvussa käsittelemäni Pedro Juanin epätoivoisesti tavoit-telema vapaus on liberaalista näkökulmasta katsottuna masokistinen ja mah-dottomuudessaan paradoksaalinen.

3.3.2 Kyyninen illuusio vapaudesta

Joulua ei ollut vietetty enää pitkään aikaan Kuubassa, joten ei ollut tekosyytä seisah-tua edes minuutiksi. Afrikkalaisilla orjilla, jotka 70 vuotta ennen meitä olivat olleet sokeripelloilla, oli sentään rumpuja, mustia naisia, viinaa ja yoruba-jumalia, jotka tu-kivat heitä ja antoivat heille lisää voimaa. Siitä huolimatta he karkasivat ja heistä tuli vapaita orjakarkureita vuorten ja kukkuloiden luoksepääsemättömissä kolkissa. Mut-ta meillä ei ollut poispääsyä. Olimme sitkeitä pikku machoja loppuun asti.

El nido de la serpiente, 118

GG:n laukussa Havannaan kulkevassa *The Quiet Americanin* käsikirjoituksessa Fowler ja Pyle istuvat pimeässä vartiotornissa, missä Fowler toteaa kyynisesti, ettei tiedä mitä vapaus tarkoittaa. Alla on lainaus J. R. Wilcockin espanjaksi kääntämästä versiosta *El americano impasible* (1980), jota Gutiérrez on käyttänyt dekkari-parodiansa ”lähteenä”:

— ¿De modo que crees que estamos perdidos?

— Esa no es la cuestión — contesté —. No siento mayor deseo de verlos ganar. Me gusta-ría que esos dos pobres gatos fueran felices, nada más. Quisiera que no tuvieran que pasarse la noche sentados en la oscuridad, muertos, de miedo.

— Hay que luchar por la libertad.

— No he visto a ningún norteamericano luchando por aquí. Y en cuanto a la libertad, no sé qué quiere decir. Pregúntaselo.

– *La Liberté – qu'est ce que c'est la liberté?*²⁵²

Cabrera Infante on nimittänyt kääntämistä syystäkin “rikokseksi kirjallisuutta vastaan”: Wilcockin käännöksessä ranskankielisen kysymyksen tekee Fowlerin käskystä Pyle, mutta suomenkielisessä käännöksessä kysymyksen esittää Fowler:

– Sinä siis uskot meidän joutuneen tappiolle?

– Ei asian ydin tuossa piile, vastustin. – Ei minulla ole erityistä halua nähdä teidän voittavan. Haluaisin vain nähdä näiden kahden roikaleen olevan onnellisia – sen pituinen se. Toivon, ettei heidän tarvitsisi istua peloissaan koko yön pimeydessä.

– Vapaudesta on taisteltava.

– En ole nähnyt yhtään taistelevaa amerikkalaista näillä seuduilla. Ja mitä tulee vapauteen, en tiedä, mitä se merkitsee. Kysy noilta.

Huusin lattian yli ranskaksi sotilaille:

– *La Liberté – qu'est ce que c'est la liberté?*²⁵³

Alkuperäisversiolla (eli kirjailija Greenen *totuudella*) ei ole merkitystä, koska Gutiérrezin dekkari-parodiassa on käytetty Brugueran julkaisemaa J. R. Wilcockin käännöstä. Merkitystä on vain sillä, että vietnamilaissotilaille esitetty ranskankielinen kysymys voisi olla vakavasti otettava, mikäli pelosta kangistuneet vietnamilaissotilaat osaisivat ranskaa. Mutta koska he eivät näytä ymmärtävän entisten siirtomaaherrojensa äidinkieltä, heille suunnattu kysymys ironisoi Vietnamia vapauttamaan tulleen Pylon demokraattisten arvojen yleviä idealleja. Vapautta, tasa-arvoa, veljeyttä.

Fowler siis toteaa, ettei tiedä mitä vapaus merkitsee, ja vaikka hänen mielestään abstrakteista asioista keskustelu on rauhoittavaa, hän sysää vapauden määrittelyn mykille vietnamilaisille, jotka eivät kykene osallistumaan vieraskieliseen keskusteluun. Kenties he eivät edes ymmärrä, mitä kaksi englanninkielistä tunkeutujaa pimeässä puhuvat. Se on osuva esimerkki GG:n laukussa Havannaan kulkevan käsikirjoituksen ideologisuudesta, Fowlerin kyynisestä etäisyydestä omiin aatteisiinsa: hän antaa mykille paikalliselle mahdollisuuden päättää heidän elämäänsä olennaisesti vaikuttavan vapauden merkitys, mutta vain englanniksi tai ranskaksi. Ja kun Pyle syventyy pohtimaan “tärkeitä” asioita, Fowler vähättelee filosofian merkitystä.

Havannaan itseään etsimään matkannut (fiktiivinen) Graham Greene ei haluakaan pilata kirjojaan (eikä etenkin *The Quiet Americania*) liiallisella filosofialla. Dekkari-parodiassa hän merkitsee käsikirjoitukseen kaikki filosofiset lauseet tarkistaakseen niiden tarpeellisuuden:

²⁵² Greene 1980, 129. (Suomenkielisessä käännöksessä sama kohta Greene 1981, 141.)

²⁵³ Greene 1981, 141. (Espanjankielisessä versiossa Greene 1980, 129.)

Niitä [filosofisia lauseita] piti poistaa, jotta jäljelle jäisi vain olennainen, yksi tai kaksi lausetta: «Filosofia toimii romaaneissa kuten katkero cocktailissa. Kaksi pisaraa. Kolme pisaraa on liioittelua». (NGG 34–35.)

Jostain syystä Greenen romaaniin kuitenkin jäi paljon “yhtä tai kahta” lausetta pidempiä filosofisia pohdiskeluja.

Fowlerin puheiden ajoittaisen humanismin petollisuus perustuu vietnamilaisten puolesta puhumiseen, kuten kodin ja riisikulhon merkityksen korostamiseen: “Luuletko, että riisinviljelijä istahtaa ajattelemaan Jumalaa ja demokratiaa, kun hän illalla kömpii sisään savimajaansa?” Käytännössä hänen muka-humanistinen näkökulmansa vähättelee paikallisten tarpeita, aivan kuin vietnamilaiset olisivat jokapäiväisen ruokansa nieltyään tyytyväisiä kuin luolaansa kömpivät eläimet.

Sitä vastoin Pylon imperialistisessa ajattelussa korostuu antikommunismien lisäksi yksilönvapaus. Vapaus edustaa Fowlerille kuitenkin “kaiken inhoamani amerikkalaisuuden kivistä tunnuskuvaa — yhtä kehnosti veistettyä kuin Vapaudenpatsas ja yhtä sisällyksetöntä.”²⁵⁴ Vapaus ei olekaan kirjailija Greenen alter egolle automaattisesti positiivinen ja puolustamisen arvoinen asia, koska vapautta vaativat liberaalit ovat tuottaneet hänen mielestään paljon harmia.²⁵⁵

Toisenlaisesta maailmasta ja kontekstista käsin vapautta elämän perusarvona pohtivan Pedro Juanin vapauskäsite on samankaltainen kuin Greenellä. *Ciclo de Centro* Habanassa vapaus yhdistyy usein kuubalaista vapaudenporttia edustavaan mereen, jonka äärelle Pedro Juan palaa toistuvasti etsimään yksinäisyyttä ja hiljaisuutta. Esimerkiksi *Carne de perron* tarinoista puolet alkaa meren rannalta tai sen välittömästä läheisyydestä, ja jokaisessa tarinassa poiketaan rannalle. Meri vapauden symbolina kuvastaa elämän voimakkainta, vitaaleinta aluetta, rannan piirtäessä kuubalaisen eteen viimeisen rajan. Rajan tällä puolella, mistä puuttuu vapaus, vallitsee epätoivon ja raivon ahdistava ilmapiiri, johon Pedro Juan alistuu masokistisesti ja jota hän silti haluaa paeta. Helvetillisen Havannan ja sinivihreän meren väliin puristuva kapea kaistale tarjoaa vain hetkittäin yksinäisyyttä ja hiljaisuutta.

Masokistisen alistumisen takia Pedro Juanin *Animal tropicalissa* saavuttama vapaus ei ole sitä, mitä hän on yhtä aikaa toivonut ja pelännyt. Kirjailijana hän kuuluu taiteilijoiden yliedustamaan pieneen joukkoon, joka saattoi kontrolloidusti matkustaa ulkomaille 1990-luvulla.²⁵⁶ *Animal tropicalissa* käsitelty kirjailijan asema myös viittaa vuonna 1994 järjestettyyn kuubalaisten kirjailijoiden Tukholman konferenssiin, missä keskusteltiin kuubalaisen kulttuurin ja kansakunnan kahtijaosta radikaalin historiallisen murtuman seurauksena. Méndez Rodenasin (2007) mukaan historiallista halkeamaa käsitelleen keskustelun tar-

²⁵⁴ Greene 1981, 272–273.

²⁵⁵ Greene 1981, 139. Myös Greenen *Kunniakonsulissa* (1973, 300) Fortnumille vapaus on “hyvin yksinäistä”. Ja aiemmin (Greene 1973, 141) hänen kidnappajaansa Aquinon runosuonet tukahtuvat vapaudessa toisin kuin vankilassa. “Vankilassa ei ollut kynää eikä paperia, joten runoja ei tarvinnut kirjoittaa; hän opetteli ne ulkoa.”

²⁵⁶ Esim. Berg 2007, 16.

koituksena oli hälventää castrokommunismia ylläpitämää jaottelua Kuubassa (*los de adentro*) ja ulkomailla (*los de afuera*) asuvien välillä.²⁵⁷

Kuvitellun ja koetun vapauden välinen ristiriita hallitsee *Animal tropicalia*. Vaikka Pedro Juan toisteli Havannassa ollessaan, että halusi paeta kuubalaista ”maailmanloppua”, hän kyllästyy Ruotsissa vapauden väritykseen. Siksi hän palaa romaanin lopussa Kuubaan, takaisin sisäiseen maanpakoonsa, missä hän luo kirjoittamalla ja maalaamalla vapauden kaltaisen tilan, jonka turvin toivoo selviävänsä vankilaolosuhteista. (*Animal* 20–22.)

Rojas (2007) on todennut, että kuubalaisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden elämä castrokommunismia varjossa paljastaa usein sorron järkyttävän yksilön, jolle historia ja aika näyttävät ”orjuutena” (Cabrera Infante) tai ”öisin portaita kapuavana rottana” (Padilla).²⁵⁸ Kuuluisin sisäiseen maanpakoon sulkeutuneista kirjailijoista lienee homouden ja modernismin takia vainottu Lezama Lima, jonka tuotannossa ajan ja tilan ristiriita ilmenee selvästi. Vázquez Díazin (2004) mukaan Lezama Liman loputtomissa assosiaatioketjuissa, joissa ”monimerkityksiset ja epätarkat kuvat rakentuvat kuin itsestään”, ajalla historiallisena materiaalina on vain toissijainen merkitys suhteessa tilaan.²⁵⁹

Rojasin (2007b) mielestä kulttuurin kannalta on haitallista hahmottaa kirjallisuus yksilöä suojaavaksi maagiseksi tilaksi, joka puolustaa häntä sortavaa aikaa vastaan.²⁶⁰ Pedro Juanin eskapismia ”haitallisuus” on siinä, että vapauden kaltaisen tilan itselleen luovana taiteilijana hän vaatii muilta samaa. Hän toteaa kunnioittavansa orjamaisia yksilöitä, jotka eivät aseta henkeään kamikazemaisesti alttiiksi, kuten *balserot* (”lauttapakolaiset”). Oman alistumisensa peilikuvia kunnioittava Pedro Juan arvostaa etenkin mustaihoista Gloriana, koska *jinetera* ei haaveile pois lähtemisestä. Pedro Juan ihailee prostituoidun ”tapaa olla vapaa”, sitä kuinka Gloria pyyhkii ahdistavat asiat mielestään ja myy itseään päivästä toiseen (elättääkseen osittain myös Pedro Juania). Glorian alistamisen arvostaminen kertoo Pedro Juanin orjafilosofiaan olennaisesti sisältyvästä castrokommunistisesta uhrimentaliteetista. (*Animal* 25; *Araña* 208–211.)

Kuubalaisten puhetta tutkinut Pertierra (2009) on todennut, että valtioideologian interdiskursiivista sisäistymistä kuubalaisten mentaliteettiin todistaa esimerkiksi käsite *luchar* (taistella). Kuubalaisilla ei Pertierran mielestä ole ollut tapana mieltää elämäänsä individualistisen valinnanvapauden kautta, kuten liberaaleissa yhteisöissä, vaan vaikutusmahdollisuuksista on puhuttu arkielämän selviytymistäistelusta kertovalla verbillä *luchar* tai lausahduksella *no es fácil* (se ei ole helppoa).²⁶¹

²⁵⁷ Padilla korosti Tukholmassa kirjailijoiden kriittistä ja itsekriittistä roolia sekä osasyllisyyttä sortoon, koska niin moni kirjailija on vaiennut tai krisoinnin sijaan hyväksynyt sorron. Myös entinen UNEAC:n johtaja ja entinen kommunistisen puolueen poliittisen byroonin jäsen Abel Prieto tunnusti, että Padillan tuomio oli virhe, joka ei toistuisi enää koskaan. Méndez Rodenas 2007, 149; Behar 2008, 11–12, 28.

²⁵⁸ Kirjallisuus myyttisenä pakopaikkana ”aina jaloilleen putoavaa kissaa” vastaan (Eliseo Alberto). Ks. Rojas 2007b, 239–240.

²⁵⁹ Vázquez Díaz 2004, 124–125. Ks. barokki tilan estetiikkana, Riobó 2011, 3.

²⁶⁰ Rojas 2007b, 239–240. Myös Alvarez Borland 2007, 254.

²⁶¹ Pertierra 2009, 145–146.

Beaupiedin (2010) mukaan *taistelulla* viitattiin etenkin aikaisemmin isänmaalliseen valmiuteen uhrautua eepillisessä taistelussa Vapauden puolesta, joka on kirjoitettu isolla alkukirjaimella sen absoluuttisen luonteen takia. Länsimaisen liberalismiin vapaus-käsitteestä poikkeavaa vallankumouksellista Vapautta kuvastaa Beaupiedin mukaan myös kansallishymnin sanat ”kuolema isänmaan puolesta on elämää”, joilla kansaa on opetettu nauttimaan marttyyriudesta. Myös José Martín pioneerien slogan ”Pioneereja kommunistin tähden. Olemme kuin Che!” on tarkoittanut individualistisen kunnianhimon unohtamista ja kollektiivisen uhrautumisen jumalointia, valmiutta kuolla vallankumouksellisen Vapaus-illuusion puolesta.²⁶²

Taistelu on säilyttänyt asemansa castrokommunistisessa puheessa tähän päivään (kesä 2016) asti. *Taistelua* käydään päivittäin ”kulttuuri-imperialismin mediaterrorismia” vastaan sekä rauhan puolesta. Esimerkiksi Fidel Castron nimissä julkaistussa kolumnissa ”Nuestro derecho a ser Marxistas-Leninistas” (”Oikeutemme olla marxilais-leninistejä”, *Cubadebate*, 8.5.2015) todetaan, että Venäjän ja Kiinan ”tieteellinen kehitys, mahtavat armeijat ja urhoolliset sotilaat ovat maailman rauhan ja turvallisuuden mahtava kilpi, jotta lajimme säilyisi hengissä.” Kirjoituksessa ei määritellä tarkoitetaanko *lajilla* ihmislajia vai marxilais-leninististä *lajia*.²⁶³

Vaikka Gutiérrezin sosiologinen fiktio edustaa castrokommunismien utopian vastakohtaa ja vaikka castrokommunismien aiheuttama *kurjuuden rumba* on syy Pedro Juanin eskapismiin, hänen mielestään kuubalaisen on silti paras alistua sadistiseen Lakiin. Ulkoisiin olosuhteisiin ei pidä puuttua, koska orjaetiikkaan ei kuulu kapinointi vaan niiden rakastaminen, joilta köyhä saa leivänmuuruja:

Orjaetiikka tarkoittaa mestarin rakastamista ja ihailamista. Se on niin yksinkertaista. Köyhä tai orja, aivan sama, ei voi tehdä moraalistaan liian monimutkaista, eikä hän voi olla liian vaativa moraalinsa suhteen, muuten hän kuolee nälkään. ”Jos saan häneltä jotain, se on ihan hyvä ja minä rakastan häntä”, siinä kaikki. Naiset ymmärtävät yleensä sen jo pienenä ja hyväksyvät sen. Mutta me miehet olemme hieman hankalampia kapinallisuuden, periaattellisuuden ja kaiken muun takia. Loppujen lopuksi me tajuamme sen hieman liian myöhään. (*Trilogia* 153.)

Pedro Juanin mielestä kukaan ei voi antaa vapautta toiselle, vaan jokaisen on löydettävä (tai luotava) vapautensa itse. Hän kokee saavuttaneensa vapauden kirjoittamalla ja maalaamalla sekä ”pitämällä kiinni yksinkertaisesta maailmankuvastani, väijymällä viidakossa kuin eläin, estämällä ketään puuttumasta henkilökohtaiseen elämäni.” Pedro Juan toteaa, että vapaus tarkoittaa uskallusta olla oma itsensä kaikissa olosuhteissa ja joka paikassa, mihin itsensä orjamaisesti tukahduttava kuubalainen ei tietenkään pysty. Vapauden paradoksaalisuus onkin siinä, että vapautta ja onnea voi vain etsiä. On tie, jonka päässä voi todeita, ettei vapaus tule koskaan. Sen saavuttaminen on mahdotonta. (*Animal* 18–19.)

²⁶² Beaupied 2010, 90, 93, 97, 103. Indoktrinaatiosta, ks. Guerra 2012, 118–119.

²⁶³ Castro 2015. Myös *Cubadebaten* ja *Granman* päivittäisessä uutisoinnissa korostetaan *taistelua*.

Pedro Juan onkin kyynisesti huomauttanut, että Kuubasta lähteneet eivät välttämättä saavuta rauhaa maanpaossakaan, kuten kävi "kaaoksen lapsi Carlitokselle", joka itkee päivittäin puhelimesta äidilleen ja siskolleen, kuinka järjetöntä hänen elämänsä on Miamissa: "Hän ei nauti amerikkalaisesta unelmastaan. Hän on käyttänyt rahansa puhelimesta soitteluun eikä hän ole keskittänyt energiaansa mihinkään konkreettiseen. Ei hän ole pystynyt. Hän raahaa kaaoksen aiheuttamaa toivottomuutta sisällään. Hän sydämensä on edelleen kaltereiden vanki." (*Trilogía* 151.) Toisin sanoen kuubalainen ei pysty pakenemaan castrokommunistista vankilaa maanpaossakaan. Silti monet haluavat paeta, koska vapaus on useimmille Utopia, toisin kuin ruotsalaisen yliopiston kustantamana Ruotsissa hetken asuneelle Pedro Juanille.

Hänen suhteensa ruotsalaiseen Agnetaan perustuu stereotyyppisesti kuvattujen vastakkaisten maailmojen yhteentörmäykseen, jonka Whitfield (2008) on määritellyt "kylmän ruotsalaisuuden ja kuuman kuubalaisuuden vastakkainasetteluksi".²⁶⁴ Käytännössä vastakkainasettelu tapahtuu kolmen osapuolen välillä. Havannalainen macho haluaa soveltaa kuubalaista naistenkesytysmetodia säädyllyiseen ruotsalaiseen opettajaan, mutta koska Agneta ei suostu kaikkien (säädöttömien) halujen objektiksi, Pedro Juan valitsee paluun Havannaan, missä kuubalainen *jinetera* (Gloria) antautuu orjamaisesti kaikkien halujen objektiksi.

Utooppinen unelma vapaudesta Ruotsissa ei vastannut Pedro Juanin kuvitelmia, vaan kuviteltu vapaus paljastui kuolettavaksi eurooppalaiseksi tylsyydeksi (jota Greenen alter ego Fowler pakeni Saigoniin ja fiktiivinen GG Havannaan). Siksi Pedro Juan valitsee paluun alistuneiden kuubalaisorjien asuttamalle saarelle. Valinta "vapaan", "tasa-arvoisen" yhteiskunnan ja sadomasokistisen diktatuurin välillä kertoo siitä, kuinka sorron dialektiikka heijastuu Pedro Juanin ihmissuhteisiin: hän haluaa kahlita muita *kurjuuden rumba*an, johon castrokommunismi on kuubalaiset pakottanut.

Tilanne vastaa Žižekin (2008a) analyysia Tom Tykwerin elokuvasta *Perfume*, jonka päähenkilö Grenouillella on erikoisen tarkka hajuaisti. Kun Grenouillen ihannainen kuolee, hän haluaa naisen takaisin, ei vain fyysisesti vaan myös hajunsa puolesta. Tapettuaan 25 neitsyttä Grenouille sekoittaa heidän iholtaan irrottamansa hajun luodakseen täydellisen parfyymien. Lopputuloksena on feminiinisyyden ytimeä irrotettu vastustamaton naisen tuoksu, *odor di femina*, jonka haistaminen saa estot unohtumaan ja antautumaan orgian autuuteen. Kun Grenouille tuomitaan 25 neitsyen murhasta julkisesti teloitettavaksi, hän heiluttaa parfyymiin kastettua liinaa väkijoukon edessä ja kaikki unohtavat mestaamisen ja riisuutuvat. Žižekin mukaan neitsyistä irrotettu feminiinisyyden on *objet petit a*, halun objekti-syy, joka on "sinussa enemmän kuin sinä itse" ja joka saa muut haluamaan sinua.²⁶⁵

Pedro Juanille halun objekti-syytä (*objet petit a*) edustaa toisten kuubalaisten, etenkin naisten vapaus. *Carne de perrossa* hän ajattelee, ettei voi elää siveelisten naisten kanssa, vaan tarvitsee seksuaalivietin riivaamia intohimoisia nai-

²⁶⁴ Whitfield 2008, 123.

²⁶⁵ Žižek 2008a, xvii–xviii.

sia: ”epäsovinnaisia, vapaamielisiä, hillittömiä ja holtittomia”, jotka ovat ”puhdasta tulta”. Hän ihailee piirteitä halunsa objekti-syinä (*objet petit a*), jotka herättävät sadistisen himon vapaudenriistoon ja naisten kesyttämiseen:

Minun on laitettava hänelle lyhyet suitset, enkä saa antaa periksi. Hän nousee takajoilleen ja yrittää ravistella minut satulasta. Mutta minä en putoa. Minulla on ruoska ja lyhyet suitset. En anna yhtään periksi. Lopulta hän väsyä ja tajuaa, että minä olen ratsumies. Sitten hän alkaa unelmoida perheestä ja lapsista ja siitä että minä panisin hänet paksuksi. Ja se on juuri sitä mistä minä pidän. Kesyttää ja alistaa. Totuttaa heidät ruoskaan ja suudelmiin.

Voin pahoin alistuvien naisten kanssa. Raivostun, ja muutun aggressiiviseksi. (*Carne* 137.)

Todellisuudessa Pedro Juan ei kesytä ketään, ei etenkään *kurjuuden rumba*an kyllästynyttä Miriamia, joka pakenee castrokommunistisesta pysähtyneisyydestä Belizeen. Pedro Juanin mielestä olisi kuitenkin ollut helpompaa ja jopa turvallisempaa (!) lopettaa amerikkalaisesta unelmasta haaveilu ja pysyä Kuubassa, kuten hän itse tekee jäädessään kuuntelemaan Rolling Stonesin *Heart of Stonea*, kovettamaan itsetuhoisesti sisintään.

Tämä *Carne de perron* viimeinen tarina, joka kertoo Pedro Juanin sadistisen halusta riistää naisilta heidän vapautensa ja kohdella heitä orjinaan, on analogia diktaattorin ja alamaisten suhteesta. Pedro Juan, omnipotenssinsa menettäneen diktaattorin muotokuva, hallitsee alamaisiaan vain silloin kun he näyttävät alamaisia ja tarjoavat diktaattorille teeskennellyllä alistumisellaan harhaanjohtavan tunteen vallasta, kuten hänen ihannenaaisensa Gloria tekee. Siksi ”teatterin ylläpidosta” nauttiva Gloria on ”uhri” omasta halustaan ja vapaa heti kun haluaa. (*Araña* 210.)

4 KOLMEN GG:N HAVANNA: PORNOGRAFISTA JA POLIITTISTA PARODIAA

4.1 Parodia historiankirjoituksena ja parodian objektit

4.1.1 Vakoilufarssin todellisuustausta

Kun *período especial* paljasti vallankumoukselliset totuudet naurettaviksi valheiksi ja Vapautuksen suuri kertomus alkoi muistuttaa poliittista parodiaa, Gutiérrez kirjoitti oman poliittisen (dekkari)parodiansa. Vaikka sensuurin varovainen höltyminen oli lisännyt taiteen ehdollista vapautta (*la libertad condicionada del artista*), kirjailijat pyrkivät yhä itsesensuurin avulla välttämään yhteentörmäykset diktatuurin kanssa. Antón Affuratin mukaan itsesensuuri on johtunut sallitun rajan epämääräisyydestä, koska kirjailijoiden on ollut vaikea hahmottaa, milloin he liikkuvat Vallankumouksen sisällä, milloin Vallankumouksen ulkopuolella. Siksi kuubalainen kirjallisuus on pitkään ollut ”virheiden” välttelyä byrokraattien vastareaktioiden pelossa.²⁶⁶

Koska NGG:n takakannessa mainostetaan, että teos ”herättää henkiin Kuuban historian tuntemattoman vaiheen”, 119-sivuinen dekkari parodia matkaa castrokommunismien yksityisomaisuutena pitämään menneisyyteen. Vaikka parodia merkityksellistää tasavaltalaista menneisyyttä osittain castrokommunistisen utopian mukaisesti, etenkin kuvatessaan Havannaa karibialaisena nautintokaupunkina, pienoisromaani irtoaa monilta osin castrokommunismien ohjenuorasta.

Dekkariparodia on siis fiktiivinen kuvaus Graham Greenen matkasta Havannaan. Tarina (re)konstruoi menneisyyden sellaisena, kuin se olisi voinut olla ja jollaisena menneisyys olisi voinut vaikuttaa Greenen maailmankuvaan ja vakoilufarssin *Our Man in Havana* (1958) syntyyn. Parodian tapahtumat esitetään

²⁶⁶ Guerra 2012, 10; Behar 2008, 18, 26–30.

Greenen todellisina kokemuksina, joista hän ei vakoilufarssissa kuitenkaan kerro.

Dekkariparodian historiankirjoitusmaista luonnetta korostaa todellisen Greenen ”hyväksikäytön” ja *The Quiet Americanin* näkyvän roolin lisäksi teoksen loppuun lisätty lähdeluettelo, joka minimaalisuutensa takia ironisoi historiankirjoitusta. ”Kirjailijan huomautuksessa” (*Nota de autor*) mainitut kolme lähettä ovat *The Quiet Americanin* espanjankielinen käännös (Bruguera, Barlecona, 1982), CIA:n johtajan Dullesin kirje presidentti Batistalle (15.7.1955) ja ranskalaisessa *Liressä* toukokuussa 1988 julkaistu Greenen puhe *Epälojaalisuuden ylistys*, jonka hän piti Hampurin yliopistossa vuonna 1969. Koska vuonna 2004 julkaistu menneisyyteen suuntautuva parodia poimii historiallisia lähteitä teoksen fiktiivisestä nykyhetkestä (1955) katsottuna myös tulevaisuudesta (1979), kertoja tulkitsee menneisyyttä nykyisyyden ymmärryksestä käsin historian tutkijoiden tavoin. Näin ollen menneisyydestä kertova dekkari parodia viittaa (luonnollisesti) kertojan nykyisiin näkökulmiin.²⁶⁷

Dekkariparodian mukaan Greene kirjoitti *Epälojaalisuuden ylistyksen* juudessaan gintonicia Amerikkalaisella Klubilla heinäkuussa 1955. Ennen kirjoitus tilannetta natsuja vainoava juutalainen Habash-ryhmittymä on painostanut GG:tä kirjoittamaan heidän arkistoihinsa pohjautuvan kirjan. Ajatus bestselleristä houkuttelee GG:tä, mutta tarjouksen kääntöpuolena on pelko siitä, että Habash vaatii häntä kuvaamaan natsimetsästäjät sankareina.

Sankareista kirjoittaminen inhottaa GG:tä yhtä paljon kuin sankarilliset asenteet, koska hänen mielestään sankaruus on valheellista: GG ei usko, että ihmiskunnan historiassa on koskaan ollut yhtään sankaria, mikä kritisoi kommunistin sankaritematiikkaa. Ajattelemattomien massojen manipulointiseksi luotu käsite ”sankaruus” on GG:n mielestä illuusio, jota itsekkäät poliitikot ja militaristit rakastavat, koska he haluavat päästä historiankirjoihin ja ikuistua patsaisiin. Siksi GG arvaa, että Habash pakottaisi hänet välittämään lukijoille Habashin monoliittista visiota, ja hän kirjoittaa muistivihkoon *Epälojaalisuuden ylistyksen* siltä varalta, että jokin yliopisto pyytäisi häntä luennoimaan.

Ylistän epälojaalisuutta [tai Epälojaalisuuden ylistys]

Epälojaalius on kirjailijan etuoikeus. Roolini kirjailijana on olla paholaisen asianajaja rajojen ulkopuolelle jääneille uhreille ja yksilöille, niille jotka ovat Valtion ja instituutioiden marginalisoimia, koska he ovat tai voivat olla väärin kohdeltuja. Tehtäväni ja velvollisuuteni on olla hiekanjyvä Valtiokoneiston rattaissa. Valitsen enemmän poliittisen kuin välinpitämättömän vihollisen. Poliitikko on ilmaa, jota hengitämme. Poliittisissa ihmisissä minua ei kiinnosta heidän poliittiset ideansa, vaan miksi poliittisiä ideoita käytetään. Minua kiinnostaa ”inhimillinen tekijä.” (NGG 76–77.)

”Inhimillinen tekijä” (*Human Factor*, 1978) on Hampurin yliopistopuhetta edeltävänä vuonna ilmestynyt todellisen Greenen vakoiluromaani, joka kertoo MI5:ta ja KGB:tä palvelevasta englantilaisesta kaksoisagentista, mustaihoisen

²⁶⁷ Vrt. Žižek 2008b, 81–82.

Sarahin kanssa naimisissa olevasta Castlesta. Myös dekkariparodiassa KGB yrittää värvätä GG:stä kaksoisagentin.

Epälojaalisuutta ylistävän GG:n hahmoon sisältyy (fiktiivisen) Greenen lisäksi Gutiérrezin ”kirjallinen subjekti”, Gutiérrezin kertojaääni, joka julistaa Greenen *Epälojaalisuuden ylistyksen* kautta samaa riippumattomuutta kuin Pedro Juan (”Libertad, libertad, libertad”). Dekkariparodian kertojaääni ilmoittaa *Epälojaalisuuden ylistyksellä* irtisanoutuvansa castrokommunismista antimodernistisesta ja homofobisesta utopiasta, jonka ideologiseksi aseeksi Kuuban sosialistinen dekkari luotiin 1970-luvulla. Irtisanoutumisen vakuudeksi dekkariparodian alkuosa korottaa castrokommunistisen mahcoidentiteetin vastakohtat, homo- ja biseksuaalisuuden, tarinan keskiöön: Havannaan matkustanut englantilainen toimittaja George Greene rakastuu pornoteatteri Shanghain biseksuaaliseen tähteen.

Dekkariparodian minimaalinen lähdeluettelo myös sitoo dekkariparodiaa sen objektiin, historiallisiin faktoihin perustuvaan Greenen vakoilufarssiin. Schoonover toteaa kirjassaan *Hitler's Man in Havana* (2008), että *Our Man in Havana* on tunnetuin Kuubaa juuri ennen vallankumousta käsittelevä englanniksi kirjoitettu ”poliittinen romaani”. Schoonoverin mukaan vakoilufarssi perustuu toisen maailmansodan aikaisen kansainvälisen vakoilun todellisuuteen: todellisen natsivakoojan tarinaan, natsivakoojan todellisiin metsästäjiin, todellisiin baareihin, todellisiin bordelleihin ja todellisiin korruptoituneisiin poliitikkoihin.²⁶⁸

Vakoilufarssilla on kolme keskeistä historiallista lähtökohtaa. Ensimmäinen on Lissabonissa toimineen natsivakooja ”Garbon” johtama imaginaarinen agenttiverkosto. Vaikka huijarivakoojan työ oli kaksisuuntaista sumutusta, natsi-Saksan Abwehr palkitsi hänet saavutuksistaan. Toinen keskeinen lähtökohta on saksalaisen Heinz August Lüningin draaman täyteinen elämä, joka päättyi teloitukseen marraskuussa 1942. Vaikka Lüning oli natsien tärkein Havannan agentti, hän ei hallinnut Schoonoverin mukaan vakoilun alkeellisimpiakaan perusteita. Lüning yritti lähettää viestejä viollisella radiolähettimellä, sotki kirjeenvaihtoa eikä löytänyt postilaatikoita. Lüningin agenttiura tarjosikin romaanin ainekset brittiläisen vastavakoilun (MI6:n) Karibian agenttina vuosina 1943–1944 toimineelle Greenelle. Hän ”loi” Lüningin farssimaisen tosielämädraaman pohjalta *Our Man in Havanan* keskeiset hahmot, pölynimurikauppias Wormoldin ja saksalaisen Hasselbacherin.²⁶⁹

Lüningiä ja Wormoldiä yhdistää (monien todellisten vakoojien tavoin) ennen kaikkea imaginaarisessa maailmassa eläminen. Esimerkiksi Havannan (todellisen) poliisipäällikkö Benítezin tiedetään väittäneen, että Lüning viestitti tietoja saksalaisille sukellusveneille ympäri Karibiaa. Väitteet eivät pitäneet paikkansa, mutta ne sopivat Benítezin poliittisiin pyrkimyksiin. Kuva päihitti substanssin, ja Lüning kuviteltiin maailmanrauhaa uhkaavien kauhuskenaa-

²⁶⁸ Pérez 2008, x; Beidler 2014, 126.

²⁶⁹ Beidler 2014, 129–130; Pérez 2008, xi–xii; Schoonover 2008, xx, xviii, 141–144; Woods 2007, 71.

rioiden avainhahmoksi, vaikka hänen maineensa vakoilijana nojasi imaginaariin agentteihin.²⁷⁰

Vakoilufarssin kolmas keskeinen lähtökohta on Greenen omat Havanna-kokemukset. Vakooja-journalisti-kirjailija matkusti Kuubaan kymmenkunta kertaa ennen ja jälkeen vallankumouksen. Omien sanojensa mukaan ”dekadentti kosmopoliitti nautinnon etsijä” viihtyi esivallankumouksellisen Havannan ”huonomaineisessa ilmapiirissä”. Luonto, kansa ja historia eivät häntä kiinnostaneet, toisin kuin Floridita-ravintola, bordellit, rulettipöydät ja teatteri Shanghai, missä sai katsella 1,25 dollarilla rivoa nudekabareeta. Greene hoputtikin erästä ystäväänsä vierailemaan Havannan bordelleissa, ennen kuin nautintojen aika olisi ohi: ”Kun kommunismi koittaa, puritaanisuus seuraa perässä.”²⁷¹ Vaikka Greene ihaili Kuuban vallankumousta, hän paheksui uuden hallinnon suvaitsemattomuutta homoja, taiteilijoita ja toisinajattelijoita kohtaan sekä ”lihallisuuden sortoa”.

Beidlerin (2014) mukaan ”puritaanisuus” oli pahinta, mitä Greene saattoi uudesta hallinnosta sanoa, mikä heijastaa Greenen ”korutonta hedonistista kiintymystä” edellisen romaanin (*The Quiet Americanin*) tapahtumapaikkaa Saigonia kohtaan. Siksi Beidler pitää luontevana jatkumona, että Havanna oli Greenen seuraavan kirjan, kylmän sodan surrealistisen, ”antijamesbondmaisen vakoilusekoilun” näyttämö.²⁷²

Our Man in Havana ilmestyi muutama kuukausi ennen vallankumousta, vuoden 1958 lopulla Batistan diktatuurin hiipuessä, ja kirjaan pohjautuva elokuva filmatisoitiin Havannassa brittiläis-amerikkalaisena yhteistyönä vain muutama kuukausi vallankumouksen jälkeen. Elokuvan ohjasi Greenen ensimmäisen kylmän sodan vakoiluromaanin *The Third Manin* ohjannut Carol Reed ja päähenkilöksi valittiin Alec Guinness. Greene itse oli kuvausten ajan vallankumoushallinnon kunniavieraana. Vaikka vuonna 1959 elettiin Technicolorin aikaa, mustavalkoisella elokuvalla korostettiin kylmän sodan logiikkaa. Lopputuloksena on espanjan kielisillä teksteillä varustettu eri tyylien sekoitus, joka kuljettaa katsojaa pitkin Havannan tunnettuja turistikohteita (Wonder Bar, Sloppy Joe's, Hotel Nacional, Tropicana, Blue Moon Barrio Chinossa ja seksishow).²⁷³

Vaikka vakoilufarssi oli ilmestynyt espanjaksi vuoden 1958 lopulla, Beidlerin mukaan on mahdoton sanoa oliko vallankumousjohtajista yksikään lukenut sitä. Silti seksistisen vakoilufarssin filmatisointi puritaanisuutta julistaneessa järjestelmässä herättää monia kysymyksiä. Vallankumouksellisen kulttuuri-intelligentsian näkökulmasta saattoi olla outoa, että kolmannen maailman kumousliikkeisiin myötätuntoisesti suhtautunut anti-imperialisti Greene kirjoitti Batistan diktatuurista kevytmielisen farssin, vaikka edellisessä romaanissaan hän oli käsitellyt Ho Chi Minhin antikolonialista taistelua syvällisesti. Sekä farssissa että elokuvassa Batistan hallintoa ei myöskään kuvata julmaksi, kuten

²⁷⁰ Schoonover 2008, 142–144; Beidler 2014, 131.

²⁷¹ Beidler 2014, 127–130, 137.

²⁷² Castron kunnioittaminen ei estänyt Greeneä kirjoittamasta kirjettä vangittujen kirjailijoiden puolesta vuonna 1983. Beidler 2014, 127–130, 137.

²⁷³ Beidler 2014, 132–134.

castrokommunistinen historiankirjoitus on väittänyt. Tästä huolimatta vallankumousohallinnon ainoa vastalause koski Beidlerin mukaan elokuvan stripteasetanssijoiden liiallista riisuutumista. Riippumattomuuttaan korostava Greene piti itseään kuitenkin vapaana kirjailijana, (mistä *Epälojalisuuden ylistys* dekkariparodiassa muistuttaa), ja hän totesi, että farssin ydin on agentin järjettömyys, ei vallankumouksen oikeuttaminen. Siksi päivän politiikan esittäminen ei ollut oleellista.²⁷⁴

4.1.2 Vakoilufarssin fiktiivinen synty

Kuten olen korostanut, dekkariparodian sijoittuminen ajallisesti ennen objekti-
aan (vakoilufarssia) tekee dekkariparodiasta farssin historiallisen lähtökohdan: nähtyään Havannassa mitä ideologinen sodankäynti ja poliittinen Paha todellisuudessa on, *engagé* kirjailija viimeisteli kokemustensa pohjalta romaanin *The Quiet American*, kirjoitti vakoilufarssin *Our Man in Havana* ja kirjoitti muistivihkoonsa «inhimillisen tekijän» merkityksestä taistelussa sortokoneistoja vastaan. Toisin sanoen dekkariparodia antaa ymmärtää, että heinäkuun 1955 tapahtumat Havannassa vaikuttivat osaltaan Greenen “vakoilutrilogian” syntyyn. Tästä syystä Gutiérrezin dekkariparodiaa ei pidä vain verrata Greenen vakoilufarssiin, vaan tulkita kaksisuuntaisena liikkeenä toisinpäin.

Dekkariparodia antaa myös ymmärtää, että Greenen vakoilufarssi syntyi samalla metodilla, jota GG mieltii (dekkariparodiassa) Amerikkalaisella klubilla: GG:n mukaan kirjailijan tehtävä on tarkkailla ja katsella, kuinka muut toimivat, yhdistää omia havaintojaan ja “panna sekaan muutama pisara omasta sadosta” (NGG 85). Sekoittamisen lopputuloksena syntyvän kirjan voima perustuu lukijoiden uskoon, samalla tavalla kuin Shanghaiin nudeshow ja castrokommunistinen teatteri perustuvat idealistisen yleisön uskoon. Mikäli yleisö ei usko kuulemaansa ja näkemäänsä, kirjailija, näyttelijä ja diktaattori menettävät uskottavuutensa ja mahdollisesti myös ammattinsa:

Kirjailija on kuin pappi. Kummankin menestys työssä perustuu toisten uskoon. Heidän täytyy ponnistella ollakseen uskottavia. [...] Kertoivatpa he miten mahdottomia tahansa. (NGG 85.)

Dekkariparodia antaa myös ymmärtää, että (fiktiivinen) Greene keksi vakoilufarssin hahmot yhdistämällä havaintojaan todellisuudesta ja sekoittamalla “muutamaman pisaran omaa satoaan”: saksalainen Hasselbacher on Habashin vainoamien natsien kuva, ja englantilainen pölynimurikauppias Wormold on sekä Greenen omakuva että Greeneä teeskennellyt liverpoolilainen homotoimitaja. Wormoldin ammatti on poimittu dekkariparodiassa pölynimurikauppi-
aaksi naamioituneelta natsilta (Gerhardt/Schreiber). Wormoldin antiamerikkalaisuus peilaa (todellisen) Greenen antiamerikkalaisuutta: vaimonsa amerikkalaiselle menettänyt Wormold inhoaa amerikkalaisuutta pikaruokalounasta myöten, koska kyse ei ole aterialta, vaan kulttuuri-imperialismista ja demokratioon pakottamisesta (minkä Greene aavisti *The Quiet Americanissa* antikommu-

²⁷⁴ Beidler 2014, 135–136.

nistisen sodan alkaessa).²⁷⁵ Toisin sanoen dekkariparodia on (fiktiivisenä) historiankirjoituksena paljastavinaan kätketyn totuuden Greenen teosten takaa.

Vakoilufarssin liikkeelle paneva voima on "selittämistä vaativan 'mysteerin' kaltainen" näkymätön vihollinen, *objet petit a*.²⁷⁶ Kylmä sota on loihittanut esiin maailmanrauhaa uhkaavan aaveen, joka pakottaa Englannin tiedustelupalvelun värväämään uusia agenteja. Näkymätön vihollinen on MI5:n ja Wormoldin suhteen lähtökohta. Vaikka agentti Hawthorne selittää, miksi he haluavat Wormoldista agentin, Wormold ei ymmärrä Toisen käsittämätöntä halua: "En ymmärrä miten minä voisin olla teille mihinkään hyödyksi."²⁷⁷

– No ette kai kieltäydy palvelemasta maatanne?

– En ole sanonut niin. Mutta pölynimurit vievät paljon aikaa.

– Ne ovat erinomainen naamio, Hawthorne sanoi. – Kerrassaan ovelasti keksitty. Teidän ammattinne vaikuttaa täysin luonnolliselta.

– Mutta sehän on luonnollinen. (Greene 1989, 43–44.)

Wormoldissa MI5:n fantasiaobjektina on jotain Toisen (MI5:n) halun arvoista, mitä Wormold ei itse hahmota. Siten Wormoldin identiteetti salaisena agenttina on tiedustelupalvelun fantasminen rakennelma,²⁷⁸ jonka omaksuva Wormold toimii, kuten vakoilutietoa janoava MI5 haluaa.

Molemmat asetelmat toistuvat dekkariparodiassa: havannalaisen hotellin vastaanottovirkailija haluaa nähdä turisti George Greenessä suosikkikirjailijansa; juutalainen Habash ja KGB haluavat, että Greene kirjoittaisi heidän fantasiotaan noudattavia tarinoita, aivan kuten MI5 haluaa, että Wormold kirjoittaisi heidän vakoilufantasiaansa tukevia selontekoja.

Wormoldin päätös suostua agentiksi perustuu Greenen teoksille ominaiseen «inhimilliseen tekijään». Koska Wormold haluaa rahaa muuttaakseen tyttärensä Millyn kanssa pois Havannasta, hän suostuu noudattamaan MI5:n halua: hän ryhtyy kirjoittamaan tiedustelupalvelun fantasioita tukevia raportteja Kuuban poliittisesta tilanteesta. Mutta koska Wormoldilla ei ole todellista tietoa, hän keksii fiktiivisiä raportteja poimimalla "salaisia agenteja" lomakerhon jäsenkirjasta sekä lukemalla *New York Timesia* ja *Herald Tribunea*. Hän rakentaa oikeisiin paikkoihin ja henkilöihin viittaavia todentuntuksia raportteja, jotka saattavat todellisia ihmisiä hengenvaaraan. Hän tuntee syyllisyyttä, vaikka toisaalta hänen mielestään syyllisiä ovat agentit, jotka "olivat valinneet uskonsa kohteeksi painajaisunet – tietisromaanien hirvittävät tarinat."²⁷⁹

Tiedustelupalvelun fantasiaan sitoutuva ja samalla tekonsa järjettömyyden ymmärtävä Wormold on GG:n tavoin kunniallisen, mutta periaatteensa myyneen kirjailijan, kuten Greenen ja Gutiérrezin, muotokuva. Samalla Wor-

²⁷⁵ Greene 1989, 49–55, 189.

²⁷⁶ Vrt. Žižek 1989, 209, 193–194.

²⁷⁷ Greene 1989, 43–44.

²⁷⁸ Vrt. Žižek 2008a, 10.

²⁷⁹ Greene 1989, 80–81, 65–67.

Wormold on esimerkki ideologisen interpellaation onnistumisesta, toisin kuin Habashin ja KGB:n värväysyritykset torjuva GG. (Fiktiiviseen) Greeneen kohdistettu interpellaatio sitä vastoin epäonnistuu siksi, ettei hän samastu natsimetästäjien tarjoamaan identiteettiin eikä KGB:n ehdottaman kaksoisagentin identiteettiin.²⁸⁰

Wormold sen sijaan yli-identifioituu salaisen agentin identiteettiin ja aiheuttaa sotamies Svejkin tavoin kaaoksen uppoutumalla tiedustelupalvelun fantasiaan kirjaimellisesti. Koska häneltä pyydetään tietoja Kuuban poliittisesta tilanteesta, jota hän ei tunne, liioitellut fiktiiviset selonteot johtavat tiedustelupalvelun pelon valtaan. Wormoldin agenttiuran huipentuma on jättimäisiin mittasuhteisiin paisuteltujen pölynimurin teknisten piirustusten lähettäminen tiedustelupalvelulle. MI5:n päällikkö näkee piirustuksissa sen mitä haluaa: ”Vetytommista tulee sen rinnalla aivan tavallinen ase”,²⁸¹ mikä kuvastaa ideologisen fantasian toimintaa. Päällikön illuusio perustuu siihen, ettei hän tajua itse luomaansa illuusiota, joka hallitsee hänen suhdettaan todellisuuteen. Vaikka hän tietää, että pölynimurilta näyttävä piirustus kuvaa pölynimuria, hän kuvittelee pölynimurin superaseeksi.²⁸²

Illuusio jää tiedustelupalvelulta tunnistamatta muulloinkin. Agentit ovat koko ajan perillä Wormoldin raporttien todellisuuteen nojaavasta fiktiivisestä luonteesta, koska he lukevat osittain samoja tietoja sanomalehdistä. Mutta luukiessaan samat tiedot kahdesta eri lähteestä, sekä sanomalehdistä että raporteista, he lankeavat kaksinkertaisen illuusion valtaan. Kieroin asia mielikuvitusagenttien maailmassa onkin se, että agentit vakoilevat ”salaisia asiamiehiä [jotka ovat] paljastamassa asioita, jotka ovat kaikkien tiedossa...”²⁸³

Imaginaarisen maailman voima nielee kahden identiteetin (pölynimurikauppiaan ja salaisen agentin) välillä epäröivän Wormoldin viimeistään silloin, kun hänen sihteerikseen lähetetty Beatrice kiinnostuu niin paljon imaginaarisesta asiamiehestä, että Wormoldista tulee mustasukkainen omalle fiktiiviselle hahmolle:

Sitten alkoi Beatrice tuntea kiinnostusta Wormoldin romanttisinta mielikuvitushahmoa – Cubana-linjan lentäjää kohtaan. [...] Mitä enemmän Beatrice hänestä kyseli, sen selväpiirteisemmäksi hänen hahmonsa muuttui ja sitä kiihkeämmin Beatrice halusi päästä yhteyteen hänen kanssaan. Toisinaan tunsu Wormold mustasukkaisuuden pistoksia Raulia kohtaan ja yritti himmentää hänen kuvaansa. – Hän tekee selvän pullosta viskiä päivässä. (Greene 1989, 114–115.)

Wormoldin *agenttina oleminen* on vertauskuva kirjailijasta, joka saattaa kokea, että henkilöahmot elävät itsenäistä elämää ilman, että kirjailijan tarvitsee puuttua hahmojen toimintaan. Mustasukkaisuus fiktiiviselle hahmolle kuvastaa myös sitä, että salaisen agentin identiteettiin yli-identifioitunut Wormold ei ole vain kirjoitustensa subjekti vaan niiden objekti. Lopulta raja imaginaarisen ja todellisen välillä katoaa, kun salakirjoituskoodin murtanut näkymätön vihollis-

²⁸⁰ Ks. Žižek 1989, 126, 131.

²⁸¹ Greene 1989, 85–91. Lainausta sivulta 89.

²⁸² Vrt. Žižek 1989, 27–30.

²⁸³ Greene 1989, 103, 111.

nen ruumillistuu palkkamurhaaja Carterin hahmossa. Wormold pelastuu Kuubasta, mutta joutuu valheellisten raporttien takia sota-oikeuteen. Kun päällikkö ottaa pois mustan monokkelinsa, Wormold näkee ”hämmästykseseen siniset lapsen silmät.”²⁸⁴ Vakoilutietoa himoinnut subjekti paljastuu imaginaaristen satujen lapsellisimmaksi objektiksi, jonka idealistinen usko on ylläpitänyt kaksoisilluusiota.

4.1.3 Antidekkariin verhottu autobiografia

Graham Greene oli vasemmistoidealisti kuten eräs Harvardin saksalaisprofessori, joka ymmärsi ”tavallaan”, että Arenas oli kärsinyt Kuubassa. Siitä huolimatta professori oli ”Fidel Castron suuri ihailija” ja ”erittäin tyytyväinen siihen, mitä hän oli tehnyt Kuubassa.”²⁸⁵

Vallankumousohallinnon rikoksista tietoinen Greene ihaili myös omalla tavallaan Castroa. Lisäksi Greenessä ilmeni Woodsin (2007) mukaan Neuvostoliitto-sympatioita aikana, jolloin kommunismi edusti Britanniassa kaikkea negatiivista. Käsitystä ei vähentänyt Greenen kirjoittama esipuhe teokseen *My Silent War* (1968), jonka kaksoisagentti Kim Philby kirjoitti maanpaossa Moskovassa. Philbyn tavoin myös Greenen *The Human Factorin* päähenkilö Maurice Castle on MI5:tä ja KGB:tä palveleva kaksoisagentti.²⁸⁶ Kenties siksi Greeneä yritetään suostutella dekkari-parodiassa kaksoisagentiksi, koska hän oli KGB:n silmissä aatteen kriittinen tukija (”simpatizante crítico”). (NGG 88–89.)

Kuten aiemmin mainitsin, Greenen luksuskommunismi ilmenee ideologisesti sitoutuneissa (*engagé*) teoksissa kertojien ja päähenkilöiden sympatioina anti-imperialistisia sotilasjohtajia tai marxilaisia (vallan)kumousliikkeitä kohtaan. *The Quiet Americanissa*, samoin kuin *Our Man in Havanassa* ja *Human Factorissa*, sympatiaa sävyttää edesmenneiden maailmanvaltioiden kateus ja katkeruus uutta supervaltaa kohtaan. Silti Fowler pyrkii esittämään anti-amerikkalaisen turhautuneisuutensa (jälki)viisauden valossa: ”Me vanhat siirtomaakansat, Pyle, olemme oppineet tuntemaan joukon realiteettejakin ja tiedämme, ettei tulitikuilla sovi leikkiä.”²⁸⁷ Kun Fowler luennoi brittiläisen imperiumin raunioista, kuinka neokolonialistisen supervallan tulisi toimia välttyäkseen brittien virheil-tä, Pyle huomaa särön hänen puolueettomuudessaan: ”Me? [...] Luulin, ettet lukeudu mihinkään leiriin”.²⁸⁸

Vaikka Fowler korjaa sanojaan korostaakseen puolueettomuuttaan, hämärtääkseen ambivalenttia anti-amerikkalaisuuttaan, etäännyttäminen paljastaa sanojen ja merkitysten välisen kuilun: vaikka Fowlerin ”todellisin vietnamilainen” on oopiumpiippua lataava prostituoitu Phuong (”inhimillinen tekijä”), Fowler koristelee puheitaan vietnamilaisia puolustavalla humanismilla:

²⁸⁴ Greene 1989, 235.

²⁸⁵ Arenas 1992, 310.

²⁸⁶ Greene 1978; Schoonover 2008, xx; Woods 2007, 76.

²⁸⁷ Greene 1981, 233.

²⁸⁸ Greene 1981, 234.

He eivät tahdo tulla ammutuiksi. He toivovat, että yksi päivä olisi likimain toisen kaltainen. He eivät halua meidän valkonahkojen tulevan tänne selittämään, mitä he milloinkin kaipaavat [...] Pidän puhveleista – ne eivät siedä meidän hajuamme, eurooppalaisten hajua. Ja muista tämä totuus – puhvelin sieraimet määrittelevät sinutkin [Pylen] eurooppalaiseksi. (Greene 1981, 137–138.)

Länsimaiset kolonialistit haisevat ideologioidensa yleville objekteille, joiden pakkomyyntiä Fowler vastustaa. Hän korostaa vietnamilaisten itsemääräämisoikeutta, aivan kuten Greene teki osallistuessaan Omar Torrijosin ”diplomaattina” Panaman kanavasopimusneuvotteluihin. Ironista Greenen diplomatiassa oli se, että vaikka hän vastusti länsimaisten aatteiden pakkomyyntiä, hänen ihailemansa anti-imperialistiset sotilasjohtajat nojasivat (populisti)diskurssinsa tuonti-ideologioihin. Lisäksi Greene mainitsee jo nimensä puolesta ”sotkeutumiseen” viittaavassa teoksessaan *Getting to Know the General: The Story of An Involvement* (1984), että paikallista kieltä tai oloja ymmärtämätön ulkopuolinen ei kykene kuin sotkemaan asioita (kuten Wormold vakoilufarssissa ja eri osapuolet dekkariparodiassa).²⁸⁹

Panamasta ja Torrijosista kertova päiväkirjamainen matkakertomus *Getting to Know the General* on Greenen vasemmistosympatioiden ja vapausfantasioiden peilikuva. Vaikka Greene tapasi Chilen ja Argentiinan poliittisia pakolaisia ja El Salvadorin ja Nicaraguan sisesejä, hänen *engagé* teoksensa epäonnistuu Torrijosin muotokuvaksi tähtäävässä pyrkimyksessä: Greenen käsitykset Panamasta pysyvät ennallaan, koska hänen konkreettisin kosketuksena panamalaisiin on hänen oppaansa, länsimaiseen tuonti-ideologiaan nojaava marxilainen idealisti Chuchu. Koska Greene ei ole tekemisissä panamalaisten kanssa sen enempää kuin Fowler vietnamilaisten kanssa, alkoholistikirjailijan matka ei puhdistaa ideologisia silmäläsejä ennalta määrittyneiden illuusioiden takia.²⁹⁰

Siksi Greenen anti-imperialismi on yhtä jalomielistä kuin hänen *doppelgängerillään* Fowlerilla. Romaaneihin kudotut ylevät teemat, sympatia sorrettuja kohtaan ja uhrautuminen ideologian ylevien objektien puolesta, ovat pelkkää fiktiota. Kirjailija Greene ei halua marttyyriksi (kuten ei halua dekkariparodian GG eikä Ciclo de Centro Habanan Pedro Juan). Kun isä Cardenal pyysi Greeneä Nicaraguahan, hän ajatteli, että hänen kuolemansa olisi ”liian helppo lahja propagandalle”. Koska sodan molemmat osapuolet olisivat voineet syyttää toisiaan hänen kuolemastaan, hän pelkäsi, että kuolema hyödyttäisi ”väärää puolta”. Toisin sanoen luksuskommunistin idealismissa oli oikea puoli.²⁹¹

Kolmannen maailman ongelmat tiivistyvät Greenen teoksissa imperialistiiseen dollarirakkauteen ja neokolonialistisen vapaakaupan turmelemaan vaikutukseen, joiden vastakohtaa edustaa enemmän tai vähemmän marxilaisittain ajattelevat päähenkilöt. Vaikka kyyniset havainnoitsijat eivät ole kommunisteja, he eivät koskaan kallistu riistokapitalismin (”tyrannian”) puolelle.²⁹² Esimerkiksi Fowler kuvittelee puolustavansa Vietnamin kansaa, lacanilaisittain poliittiselle taistelulle avointa tyhjää paikkaa, jonka parasta ulkopuolinen kyynikko väit-

²⁸⁹ Greene 1986, 120, 163–166; Greene 1986, 124. Myös Hayim 1997, 27–29.

²⁹⁰ Greene 1986, 29–30, 120.

²⁹¹ Greene 1986, 142.

²⁹² Greene 1973, 201.

tää ajattelevansa. Kansan kasvoton massa on kuitenkin yhtä näkymätön kuin yön pimeyteen kummituksen lailla kadonnut kommunismi.²⁹³

Greeneä käsittelevissä tutkimuksissa on viitattu *The Quiet Americanin* päähenkilöiden allegorisuuteen. Fowler ei ole "vain Fowler", eikä Pyle ole "vain Pyle", koska Fowler symboloi dekadenttia vanhaa maailmaa ja Pyle uutta imperialistista supervaltaa, joiden välissä kelluva prostituoitu Phuong on kolmannen maailman ruumiillistuma. Siksi eri tutkijat (Woods 2007; Spanos 2008; Hayim 1997) ovat korostaneet Greenen teosten toistuvia teemoja: poliittista paha ja hyvyyteen pyrkiviä yksilöitä sekä molempiin motivoivia «inhimillisiä tekijöitä». Sinisilmäisimmän tulkinnan tarjonnut Hayim kirjoitti Greenen "unohdetuista sankareista", joista ei löydy "typeriä ja heikkoja asenteita, kuten kyynisyttä, vapauden pakoilua ja apatiaa".²⁹⁴ Fowlerin välinpitämätön kyynisyys on kuitenkin hänen kritisoiomaansa riistoa ylläpitävä voima: Fowler sotkeentuu kilpakosijansa Pylon murhaan saadakseen oopiumprostituoidun itselleen, ei pelastaakseen vietnamilaisia.

Gutiérrezin dekkariparodian tulkinta *The Quiet Americanista* on samansuuntainen. GG ei ajattele, että *The Quiet Americanin* käsikirjoitus olisi kolonialismia käsittelevä romaani, vaan konkreettinen yhteys hänen menettämäänsä naiseen. Korjatessaan käsikirjoitusta GG ei mieti kertaakaan Pyleä ja kylmää sotaa, vaan ainoastaan Phuongia ja viisi vuotta hänen luonaan asunutta Phuongin aviomiestä, omaa lähetti-hovimestari-puutarhuri-palvelijaansa.

Dekkariparodian näkemys Greenen ja *The Quiet Americanin* suhteesta on koko Gutiérrezin tuotantoa ajatellen paljastava metatulkinta. Tarkoitin "tulkinnalla tulkinnasta" sitä, että Gutiérrezin (kertojan) tulkinta Greenen romaanista vihjaa, kuinka Gutiérrez suhtautuu minämuotoisiin romaaneihin. Ensinnäkin Gutiérrezin kertoja laittaa GG:n tunnustamaan, että hänellä on "liikaa yhteistä Fowlerin kanssa" (NGG 105). Kun GG korjaa *The Quiet Americanin* käsikirjoitusta, GG:n luenta pysähtyy menettämisen pelkoa kuvaavaan kohtaukseen. Vaikka GG ei ole koskaan uskonut pysyvyyteen, hän pelkäsi jo Saigonissa menettävänsä Phuongiin ruumiillistuneen onnen, minkä takia hän toivoi monta kertaa, että Phuongin mies katoaisi. Siksi, saadakseen Phuongin vertauskuvallisesti itselleen, Greene kirjoitti *The Quiet Americaniin*, että hänen alter egonsa (Fowlerin) kilparakastaja katoaa lopullisesti kuoleman kautta, joka "on maailman ainoa absoluuttinen arvo." (NGG 54.)

Todellinen Greene ei kuitenkaan kirjoittanut *The Quiet Americanista* eron tuskallisuutta käsittelevää romaania, vaan kylmää sotaa ja kolonialismia käsittelevän antidekkarin. Sitä vastoin dekkariparodiassa Greenen romaanin nimihenkilö, *hiljainen amerikkalainen*, on pelkkä fiktiivinen hahmo, jolla ei ole tilaa GG:n ajatuksissa: hän ei mainitse Pylea ja Yhdysvaltain aiheuttamia kauhuja kertaakaan.

Siksi dekkariparodian (kertojan) tulkinnan mukaan *The Quiet American* käsittelee pelkkiä "inhimillisiä tekijöitä": kirjailijan eskapismia, nautintoja ja menettämisen pelkoa, jotka ovat toistuvia teemoja myös G/G:n toisen puoliskon

²⁹³ Greene 1981, 37.

²⁹⁴ Hayim 1997, 6.

(Pedro Juan Gutiérrezzin) alastomissa tarinoissa. Samoin kuin Pedro Juan, joka purki avioeron jälkeen raivoa toisiin naisiin, Phuongin menetyksestä kärsivä GG purkaa ahdistusta kummityttöönensä Catherine Waltsoniin, joka oli pelkkää "hauskanpitoa eikä mitään muuta" (NGG 55). Dekkariparodian GG:lle, Gutiérrezzin kertojalle, *The Quiet Americanissa* on kyse vain menetetyistä rakkaudesta. (NGG 56.) Näin ollen dekkari-parodian kertoja määrittelee Fowlerin GG:n alter egoksi eli Graham Greenen omakuvaksi. Kirjailija päähenkilönsä identtisenä esikuvana toistaa Gutiérrezzin totuudenmukaisen fiktion lähtökohtaa: dekkari-parodian kertoja, *Ciclo de Centro Habana* Pedro Juan ja kuubalainen kirjailija Gutiérrez ovat yksi ja sama Pedro Juan Gutiérrez.

Tämä on vastoin teoreettista näkemystä, jonka mukaan kirjailijan subjekti ja tekstin kirjallinen subjekti ovat erilliset. Ajatellaan, että kirjailijan subjekti on kadonnut tekstiin ja että tekstin ristiriitaiset ja toisensa kumoavat diskurssit ovat peräisin eri subjektipositioista, eivät todellisen kirjailijan tietoisuudesta tai alitajunnasta. Vaikka Gutiérrez onkin todennut ihmettelevänsä niitä, jotka pitävät kaikkea hänen kirjoittamaansa totena, samojen teemojen toistuva uudelleen käsittely *Ciclo de Centro Habana* sekä dekkari-parodian tulkinta *The Quiet Americanista* viittaavat siihen, että Gutiérrez mieltää romaanit totuudenmukaisiksi kuvauksiksi kirjailijan näkemyksistä, kokemuksista, ajatuksista ja elämästä – sekä siitä mitä kirjailija on jättänyt tekemättä, ajattelematta, kokematta ja näkemättä.

Toisin sanoen dekkari-parodian kertoja tulkitsee *The Quiet Americania* Greenen autobiografiana, kuten *Ciclo de Centro Habana* voidaan tulkita Gutiérrezzin autobiografiana. Siitä johtuen päivän politiikan esittäminen ei ollut oleellista *Our Man in Havana*ssa eikä (dekkari-parodian mukaan) myöskään *The Quiet Americanissa*, toisin kuin Kuuban sosialistisessa dekkarissa, jonka lyhyen mutta sitäkin totalisoivamman historian käyn seuraavaksi läpi.

4.1.4 Kuuban sosialistisen dekkarin tarina

Vastausta kysymykseen "miksi Greene ja hänen farssinsa valikoituivat castro-kommunistisen utopian kumonneen Gutiérrezzin parodian objektiksi" voi etsiä kulttuurin mustalta vuosikymmeneltä, jolloin scifi, fantasia ja sadut kiellettiin ideologisesti poikkeavina genreinä.²⁹⁵ Niiden vastapainoksi sisäministeriö (MININT) määräsi 1970-luvun alussa osan työntekijöistään kirjoittamaan dekkareita poliisikirjallisuuden (*literatura policíaca*) julkaisumäärien lisäämiseksi. Ensimmäisenä kuubalaisena sosialistisena dekkarina pidetään vuonna 1971 julkaistua Ignacio Cárdenasin Acuña'n teosta *Enigma para un domingo*, joka ei viitoittanut kuubalaisen dekkarin riemumarssia, koska maassa julkaistiin vuosina 1971–1974 vain 10 romaania. Koska ideologisesti oikeaoppisille kirjoille myönnettäviä Casa de las Américasin ja UNEAC:n kirjallisuuspalkintoja ei voitu ja-

²⁹⁵ Braham 2004, 29–30.

kaa joka vuosi kuubalaisille kirjoille sopivien kandidaattien puutteessa, palkintoja jaettiin myös ulkomaalaisille.²⁹⁶

Vuodesta lähtien 1975 julkaisumäärät kasvoivat, koska Karibian ja Afrikan konflikteihin sotkeentunut, muiden maihin asioihin puuttumista kritisoinut diktatuuri identifioitui dekkareiden ja vakoilukirjojen avulla uuteen imperialistiseen rooliinsa. Ideologisesti oikeaoppisiin teoksiin sisällytettiin negatiivisia henkilöihahmoja, kuten vastavallankumouksellisia, tyhjäntoimittajia, ideologisesti vinoutuneita nuorukaisia ja poroporvarillisia virkailijoita. Heidän syyllistämisen oli varoitus *vastavallankumouksellisille*. Kuubalaisissa dekkareissa rikollinen ei ollut uhrin vaan valtion vihollinen, koska rikos oli teko valtiota, ei yksilöä vastaan. Samalla pelkkä individualistinen tietoisuus ja luovuus voitiin tulkita idealisoidun kollektiivin vastustamiseksi. Sosialistisessa dekkarissa etsivät eivät kohonneet rivipoliisien yläpuolelle, vaan he olivat rikkumatonta moraalialue edustavan tehokkaan poliisivoiman osa, joka luotti kansalaisten ja CDR:ien apuun.²⁹⁷

1970–1980-lukujen kuubalainen dekkari oli Vallankumousta puolustanut epätaiteellinen genre, jonka sensuurista vastanneen sisäministeriön (MININT) virkailijat olivat käsikirjoituksia lukiessaan kiinnostuneempia poliisin maineesta kuin estetiikasta, mikä lisäsi järjestelmään integroituneiden kirjoittajien itesesensuuria. He kirjoittivat vain sitä, minkä olettivat olevan hyväksyttyä ideologiseksi aseeksi luodussa sosialistisessa dekkarissa,²⁹⁸ joka luotiin horjuttamaan porvarillisia arvoja sisältävän angloamerikkalaisen dekkarin genrehegemoniaa. Koska Yhdysvaltain kieltolain aikana syntynyt *hard boiled* -dekkari kuvasi korruptiota, gangstereita sekä rotu- ja luokkaepäoikeudenmukaisuutta, genren ajateltiin kuvastavan amerikkalaisten pettymystä kapitalistiseen järjestelmään, mekanisaatioon, massatuotantoon ja kulutuskulttuuriin. Amerikkalaisten dekkareiden päähenkilöt nähtiin itsekkäinä ja kyynisinä bisnesmiehinä ja rikolliset kapitalistisen yhteiskunnan pohjasakkaan vajonneina petoina. Siksi Kuuban sosialistinen dekkari halusi kääntää *vihollisen* populaarikulttuurin sosiologiset metaforat (moraalittomuuden, sensaatiohakuisuuden ja väkivaltaisuu- den) ympäri.²⁹⁹

Sosialistisen dekkarin ideologeja häiritsi myös se, että angloamerikkalaisen dekkarin etsivä saattoi turvautua laittomiin keinoihin oikeuden puolesta. Koska laillinen ei aina ollut oikeudenmukaista, eikä oikeudenmukainen ollut

²⁹⁶ Koska ideologisesti oikeaoppisille kirjoille myönnettäviä Casa del las Américasin ja UNEAC:n kirjallisuuspalkintoja ei voitu jakaa joka vuosi kuubalaisille kirjoille sopivien kandidaattien puutteessa. Siksi palkintoja jaettiin ulkomaalaisille. Behar 2008, 14–15; Braham 2004, 29–30; Wilkinson 2006, 110.

²⁹⁷ Behar 2008, 15–16; Braham 2004, 46.

²⁹⁸ Braham 2004, ix–xi, 32–33, 37, 46; Behar 2008, 15–16; Wilkinson 2006, 25–26, 111–113, 124; 155–156.

²⁹⁹ Brahamin (2004, 35–36, 36–37) mukaan porvarillis-kapitalistinen ideologia ilmeni vallankumouksellisen mielikuvituksen mukaan myös antikommunismiin ja sosiaaliseen välinpitämättömyyteen kiihottavissa James Bond -elokuvissa. CIA:n soluttautumista kuvaavat kuubalaiset vakoilukirjat olivat kuitenkin pelkkiä vastakohtia James Bond -elokuville. Kuubalainen vakoojaa sai tukea ammattilaisten armeijalta, hän ei ollut turhamainen ja ”eettisesti eristäytynyt” herrasmiesvakooja, kuten John Le Carrén tai Graham Greenen vakoojat.

aina laillista, imperialisteille laillisuus ja oikeudenmukaisuus olivat siis eri asioita. Sosialistisessa dekkarissa laillisuus ja oikeudenmukaisuus olivat sitä vastoin erottamattomat, minkä takia oikeuslaitosta edustava etsivä ei voinut olla epäoikeudenmukainen tai toimia laittomasti, mikä korosti utopiaa läpinäkyvää yhteiskunnasta.³⁰⁰

Siinä missä angloamerikkalaisessa rikosmysterissä rikos on usein jonkun sisäpiiriläisen tekemä, sosialistisessa dekkarissa rikollinen on aina ulkopuolinen, kirjaimellisesti ei-integroitu. Esteettinen sodankäynti johti siihen, että vaikka sosialistinen dekkari oli nimellisesti rikoskirjallisuutta, teoksista minimoitii rikollisia elementtejä idealistisen yhteiskuntanäkemyksen mukaisesti. Rikokset eivät olleet yleensä murhia vaan laitonta kaupantekoa, homoseksuaalisia taipumuksia ja töistä lintsäämistä, mikä uhrasi rikostarinoiden jännittävyyden idealistisen dogmaattisuuden nimissä. Mikäli rikos oli murha, murhaaja oli myös syyllinen vastavallankumoukselliseen ja antisosiaaliseen toimintaan (*actividades antisociales*). Tämän takia sosialistisen dekkarin henkilögalleria muodostui ohjelmallisuudessaan surrealistiseksi. Utooppiset päähenkilöt löytävät todisteita enemmän tai vähemmän ”oikeita” rikollisia vastaan, jotka ovat usein rujoja ja epämuodostuneita sekä moraalisesti että fyysisesti. Kuulustelussa rikollinen antaa itsensä ilmi hikoilemalla rajusti, nieleskelemällä kuivasti tai jollain muulla raukkamaiseksi luokitellulla tavalla. Rikollisen identiteetti on eitoivottojen ihmistyyppien yhdistelmä: hän on sosialistiseen yhteiskuntaan integroitumaton individualistinen prostituoitu, mustaihoinen tai mulatti, kiinalaisten siirtolaisten tai juutalaisten jälkeläinen virallisen diskurssin julkisesta antirasismista huolimatta. Ennen kaikkea rikollinen on homo, joka antisosiaalisiksi määriteltynä käyttäytymisenä tarkoitti automaattisesti rikosta. Edellä mainittujen piirteiden toivottiin herättävän lukijoissa inhoa. Koska etsivä oli usein litteän kaavamainen hahmo, castrokommunistiset ideologit ymmärsivät varhain, että lukijan sympatia saattaa liukua negatiiviseksi tarkoitettujen realistisempien hahmojen puolella. Siitä huolimatta rikollinen käyttäytyminen haluttiin sitoa romaaneissa vastavallankumouksellisiin asenteisiin, joiden vastakohdana korostettiin yhteiskunnallista integraatiota ja kollektiivista yhteistoimintaa poliisin kanssa.³⁰¹

Sosialistisen dekkarin tarkoituksena oli edistää totalitarismia kirjallisuuden keinoin. Se oli osa homoseksuaalien ja sofistikoituneiden taiteilijoiden ohjelmallista vainoa, koska modernistien esteettisten pyrkimysten pelättiin muuttavan kirjallisuudesta lyyristä tai eepistä. Paluuta puhtaaseen, realistiseen kertomakirjallisuuteen edustanut sosialistinen dekkari ei kuitenkaan onnistunut ohjelmallisessa tehtävässään. Ideologian uskolliseksi heijastumaksi luotu genre paljasti usein tahattomasti sosiaalisen todellisuuden ja byrokraattisen diskurssin välisen halkeaman, mikä heijasteli myös Vallankumouksen lähestyvää katastrofia.³⁰²

³⁰⁰ Wilkinson 2006, 16–17. Tästä syystä on kornia, että sosialistisen dekkarin, eräänlaisen fantasiaromaanin, dogmaattisesti rakentaneessa yhteiskunnassa fantasiakirjallisuus oli kiellettyä.

³⁰¹ Braham 2004, 30, 45–46.

³⁰² Braham 2004, 21–27, 30; Wilkinson 2006, 113–114, 123.

Idealisoitua kuvaa vallankumouksellisesta yhteiskunnasta välittävä genre kaatuikin marxilais-leninismiin nojautuneen ideologian tavoin mahdottomuuteensa, kun *período especialin* krooninen puute ja ideologinen uupumus loivat tilaa toisinajattelulle. Kuubalaisen dekkarin uudistuminen ruumiillistui Leonardo Paduraan, jonka teoksiin sisältyy sosialistisen dekkarin piirteitä vähemmän dogmaattisessa muodossa. Henkilöhahmojen psykologinen uskottavuus on tehnyt Paduran kirjoista lukijoille mielekkäämpiä, koska rikolliset ovat osa yhteiskuntaa, toisin kuin sosialistisen dekkarin kaavamaiset CIA-agentit ja antisosiaaliset ”friikit”.³⁰³

Kuubalaista dekkaria tutkineista esimerkiksi Braham (2004) ja Wilkinson (2006) ovat sivuuttaneet Arenasin, jonka ”Toinen matka Havannaan” on poliittisesti allegorinen antidekkari. *Viaje a La Habanan* toisen tarinan ”rikollinen”, eli *Mona Lisan* puukotusta suunnitteleva Ramón *marielito* Fernández, edustaa sosialistisen dekkarin dogmien mukaisesti yhteiskuntaan integroitumaton vastavallankumouksellista ”friikkiä”, kuubalaista maanpakolaista, joka ajelehtii imperialistisen kulutusyhteiskunnan yössä naisia vietellen. Sisäisesti orientoituneena (anti)dekkarina tarina ironisoi vainottua kuubalaista homokirjailijaa; ulkoisesti orientoituneena dekkariparodiana se ironisoi Castron ja ulkomaailman suhdetta: kuubalaispakolaisen valloittamasta kauniista naisesta, eli koko maailman jumaloimasta taideteoksesta, paljastuu vanha sadistinen murhaajahomo.

Machoidentiteetin dekonstruktio on kirjoitettu auki tarinan aloittavaan da Vincin päiväkirjalainaukseen ”Jos en ole mies...”. Lauseen voisi tulkita, että *hän on nainen*, vaikka todellisuudessa hän on silti mies, joka on halunsa voimasta molempia. Kolminainen analogia (”Monan”, Leonardon omakuvan ja idealisoidun Castro-kuvan välillä) viittaa sekä castrokommunismiin homofobiseen gay-militarismiin että kameleonttimaiseen identiteettileikkiin, johon Gutiérrezin dekkariparodia pitkälti perustuu.

4.2 George Greenen neitsytmatka: toinen nimi, toinen elämä

4.2.1 Georgen symbolinen identifikaatio ja Havannan symbolinen topografia

Kenties maailmassa ei ole toista paikkaa kuin Kuuba, missä voi olla yksi ja monta yhtä aikaa.

La trilogía sucia de La Habana, 203

³⁰³ Brahamin (2004, ix–xi, 33, 54) mukaan Padura Fuentesin lisäksi aiemmin sosialistisia dekkareita castrokommunistisen mielikuvituksen mukaisesti kirjoittaneet Justo Vasco ja José M. Fernández Pequeño muuttuivat (itse)kriittisemmiksi myös 1990-luvulla ja alkoivat arvostella sosialistisen dekkarin yleistä epäluottavuutta, kaavamaisuutta ja epärealistisuutta. Myös Wilkinson 2006, 25–26.

– Tämä kaupunki on suuri huora. Se viettelee, hypnotisoi, tekee teidät hulluksi. Ja mikäli ette osaa vastustaa sitä, jäätte tänne ainiaaksi.

KGB:n agentti Loretta Kent, *Nuestro GG en La Habana*, 87

Dekkariparodian ja sen kohdeteoksen keskeinen näyttämö, fiktiivinen Havana, ei ole neutraali alue, vaan sosiaalinen konstruktio, jossa yhdistyy sen luoneiden kirjailijoiden edustamien sosiaalisten ryhmien uskomukset.³⁰⁴

Kuten Cabrera Infanten ”Vierailijoiden” Havanna, dekkari-parodian Havanna on trooppinen bordelli, missä kuubalaisten lisäksi George Greenen kaltaiset ulkomaalaiset kokevat jotain, mihin heillä ei muualla ole mahdollisuutta. George matkustaa Havannaan etsimään huvittelun lisäksi ”ehkäpä radikaalia elämänmuutosta” (NGG 11). Toiveajattelua kiihottaa inhimillinen väärinkäsitys, kun Hotel Inglaterran vastaanottovirkailija luulee señor George Greeneä suosikkikirjailijakseen Graham Greeneksi. Kuten Cabrera Infante on todennut, väärinlausuttuun (tai -luettuun) nimeen sisältyy kaikki sen väärintulkinnan symbolit.³⁰⁵

Vastaanottovirkailija avasi asiakasluettelon ja kysyi:

– Teidän nimenne ja kansalaisuutenne, olkaa hyvä.

– Mister Greene, britti.

Samalla hän ojensi passinsa. Vastaanottovirkailijan kasvot kirkastuivat. Hymy levisi korvasta korvaan, kun hän nosti tiskin alta kirjan. Hän näytti *The Shipwreckediä* ja sanoi:

– Luen parhaillaan tätä. Se on todella hyvä. Olen lukenut melkein kaikki kirjanne. Englantinne on ihanaa. Olen oppinut sitä todella paljon.

GG katsoi vastaanottovirkailijaa sardonisesti hymyillen. (NGG 11.)

George Greene on vain osasyllinen kohtalokkaaseen sekaannukseen, koska hänen fantasminen muodostelmansa (*GG:nä oleminen*) on vastaus vastaanottovirkailijan haluun nähdä hänessä Graham Greene.³⁰⁶ Kun vastaanottovirkailija pyytää signeerausta *The Shipwreckediin*, hänen haluunsa identifioitunut GG allekirjoittaa väärintunnistuksen ja ottaa vastaan kirjailija Greenen symbolisen statuksen: ”Ystävälle, GG. Heinäkuun 15., 1955. Havanna.” (NGG 11–13.)

Kun väärintunnistamisen seuraukset paljastuvat myöhemmin, vastaanottovirkailija ottaa vastuun erehdyksestä, kuten hän toteaa FBI:n agentti Robert Trippille:

– Luulen, että erehdys oli minun. Hetkeä aiemmin luin tätä romaani, ja señor tuli kysymään huonetta. Kysyin hänen nimeään ja hän sanoi: ”Herra Greene, britti.” Minä innostuin. Ajattelin, että hän oli kirjailija. Otin hänen passinsa, mutta palautin

³⁰⁴ Esim. Young 2004, 136.

³⁰⁵ Hartman 2003, 2.

³⁰⁶ Žižek 2008a, 9.

sen siihen katsomatta. Pyysin häneltä heti nimikirjoitusta ja tarjosin hänelle pullon skottilaista talon piikkiin. (NGG 51–52.)

Kirjailija Greeneä ihailevan vastaanottovirkailijan erehdys tarjosi itseään etsivälle toimittaja Greenelle mahdollisuuden leikkiä kuuluisaa kirjailijaa. Kirjailijan symbolinen mandaatti mahdollisti joksikin itseään suuremmaksi tulemisen. Saavuttaakseen uuden identiteetin hänen tarvitsi vain identifioitua imaginaariin Toiseen ja sijoittaa itsensä oman itsensä ulkopuoliseen kaksoisolentoon. Žižekin (1989) mukaan symbolinen identifikaatio on paradoksaalisesti väärinidentifioitumista, identifioitumista siihen, kuinka Toinen väärintunnistaa meidät. Symbolinen identifikaatio tarkoittaa paikkaa, mistä me katsomme itseämme, jotta näyttäytyisimme itsellemme miellyttävinä ja rakkauden arvoisina. Juuri tästä syystä Georgen on helppo identifioitua kirjailija Greeneen. Kirjailijan symbolisessa mandaatissa George tuntee itsensä ihailluksi ja arvostetuksi.³⁰⁷

Tästäkin syystä dekkariparodiassa toistuva nimimerkki GG on myös Gutiérrezin itseironinen omakuva. Kaupallisesti menestynyt törkyrealisti Gutiérrez ei ole suuria «inhimillisiä tekijöitä» yhtä vakavasti käsitellyt kirjailija, kuten hänen parodiansa objekti Graham Greene, johon hän identifioituu *GG:nä olemisen* kautta. Siksi dekkariparodiassa ei ole vain yhtä tai kahta GG:tä (eli subjektipositiota) vaan vähintään kolme. Kolmas G/G rakentuu Gutiérrezin jakautuneesta subjektista: kielellisestä subjektista (kirjailijaminästä) sekä parodian kertojasta, joka on samankaltainen kuin *Ciclo de Centro Habanan* Pedro Juan ja sen taustalta löytyvä *todellinen* Pedro Juan Gutiérrez.

Identiteeteillä leikkiminen on ilmeistä jo nimimerkin "GG" takia, mutta jos tutkijat olisivat suhtautuneet esimerkiksi Alexis/Alejo Carpentierin identiteetti-leikkeihin kurioositeettinä, hänen romaanihenkilöidensä jatkuvan identiteetin etsimisen monitasoisuus olisi jäänyt huomaamatta. Kuten González Echevarría (2004) on todennut, Sveitsissä syntynyt Alexis Carpentier teeskenteli koko elämänsä olevansa Havannassa syntynyt Alejo Carpentier. González Echevarrián mukaan Carpentierin ristimänimellä tai synnyinpaikalla ei ole yhtä suurta merkitystä kuin valheen heijastumisella dualistisen Carpentierin dualististen henkilöhahmojen itsensä etsimiseen, mikä teki kirjailijan "elämästä kirjallisuutta ja kirjallisuudesta elämää." Pageaux'n (2004) toteamus Karibiasta Carpentierin "henkilökohtaisen mytologian alueena" viittaaakin juuri autobiografisten kaksoisolentojen, sekä fiktiivisten henkilöhahmojen että todellisten historiallisten henkilöiden, identiteetin etsintään. Niiden avulla Carpentier rakensi itsestään myytin kuubalaisena kirjailijana.³⁰⁸

Georgen identifikaatio kirjailija Greeneen (tai Carpentierin identifikaatio löytöretkeilijä Cóloniin) on kaukana hulluudesta. Kuten Žižek (1989) muistuttaa, "hullu, joka luulee olevansa kuningas, ei ole sen hullumpi kuin kuningas, joka luulee olevansa kuningas – joka identifioituu välittömästi 'kuninkaan' mandaattiin." Toisin sanoen *kuninkaana oleminen* tarkoittaa sitä, ettei kuninkaa-

³⁰⁷ Ks. Žižek 1989, 46, 116, 120–121.

³⁰⁸ González Echevarría 2004, 69–80; Pageaux 2004, 109; Webb 1992, 86; López Calahorro 2004, 105.

na oleminen ole luonnollinen ominaisuus, vaan *kuninkaana oleminen* tarkoittaa alamaisilta saatua ”kuninkaan” kohtelua.³⁰⁹

Myös Georgen *GG:nä oleminen* on intersubjektiivista. Samalla tavoin kuka tahansa voi olla jotakin tai ei-mitään, mikäli häntä pidetään sosiaalisesti jonakin. Žižek (2008a) vertaa sitä tavarafetisismiin, joka perustuu verkoston ja sen elementtien välisten suhteiden väärintunnistamiseen, aivan kuin elementeillä olisi samat ominaisuudet myös sosiaalisen verkoston ulkopuolella. Näin ei kuitenkaan ole. George Greene voi olla kirjailija Greene vain suhteessa vastaanottovirkailijan haluun. Siksi dekkariparodian alkutilanne heijastelee lacanilaista peiliteoriaa: George saavuttaa uuden identiteetin vain vastaanottovirkailijan halussa, minkä takia fantasia *GG:nä olemisesta* on ennen kaikkea vastaanottovirkailijan fantasia.³¹⁰

Päiväunien jälkeen George Greene menee taksikuskin suosituksesta Okinawa-nimiseen baariin, missä hän saa tarjoilijalta alastonkuva-albumin. GG ei ole kiinnostunut valkoihoisista naisprostituoiduista, kuten ei ole parodistin alter egokaan. Siksi Okinawan kalju viisikymppinen miestarjoilija (kuin kirjailija Gutiérrezzin peilikuva) ehdottaa jotain muuta. Oltuaan 35 vuotta baaritiskin takana tarjoilija ”tunnistaa linnun paskastaan”. Hän tietää, että ”monet turistit olivat homoja [lintu, *pájaro*] ja tulivat Kuubaan etsimään halpoja ja isokaluisia mustia miehiä.” (NGG 15.)³¹¹

Siksi tarjoilija suosittelee GG:lle teatteri Shanghaita, minne on 10 minuutin kävelymatka. Tarjoilija hyväksikäyttää tyhmää turistia ja tilaa ystävänsä ajaman taksin, joka mutkitteleva matka kiinalaiskortteliin vie GG:n kuuluisan teatteri Shanghain eteen:

Ilmoitustaulut olivat täynnä valokuvia alastomista miehistä ja naisista, jotka esittelivät kauneuttaan. Markiiseista riippui värikkäitä lamppuja. GG meni vastapuoleiselle jalkakäytävälle katselemaan paikkaa ennen kuin astui teatteriin. Kadulla oli halpoja ja törkyisiä huoria, rihkamakauppiaita, ruokakojuja, ihmisiä, hälinää, musiikkia, värialoja. Kuubalaisten turnelemat tuhannet kiinalaiset olivat unohtaneet perinteiset hitaat, hiljaiset ja maltilliset käytöstapansa. He huusivat, metelöivät, toitottivat kauppatavaraansa, liikkuiivat nopeasti ja pysähtymättä. Kadulla leijui ällöttävä mädäntyneiden hedelmien haju ja halvoista kuppiloista leijuva käry. Kaksi huoraa lähestyi hymyillen GG:tä. He olivat hikisiä ja likaisia ja haisivat pahalle. Toisella oli karieksen tuhoamat hampaat. GG tuskin vilkaisi huoriin ja väisti heitä nopeasti. Hän ylitti uudelleen Zanja-kadun ja osti sisäänpääsylipun. Se maksoi 1,5 dollaria, mikä oli enemmän kuin lipun todellinen hinta, ja hän astui teatteriin. (NGG 15-16.)

Dekkariparodian kohdeteoksessa *Our Man in Havanassa* mainitaan sama teatteri, ”jossa joka ilta esitettiin pornografisia elokuvia tanssiesitysten väliajoilla”.³¹² Bianchi Rossin (2012) mukaan Shanghain kaltaiset teatterit saivat Che Guevaran raivostumaan, etenkin kun hän kuuli, että Shanghain omisti hänen maanmiehensä. Bianchi Rossin artikkelia ”Teatro Shanghai” kommentoinut Gabriel M.

³⁰⁹ Žižek 1989, 20–21.

³¹⁰ Žižek 1989, 19–20; Žižek 2008a, 10.

³¹¹ Gutiérrez 2004, 15. Vertauskuva viittaa sekä *Raamatun* sanontoihin ”hedelmistään puu tunnetaan” (Matt. 12: 33–37) ja ”jokainen puu tunnetaan hedelmästään” (Luuk. 6:44) että 'homoa' tai 'hinttiä' tarkoittavaan nimitykseen *pájaro*.

³¹² Greene 1989, 103–104.

Valdés ilmoittaa käyneensä nuorena Shanghaissa, ”kuten muutkin nuoret” 1950-luvulla. Valdés ei kuitenkaan usko ulkomaalaisten käyneen teatterissa, koska esitykset olivat hänen mielestään niin typeriä.³¹³ Joka tapauksessa kabareekulttuuri, eroottiset teatterit, pornoshow't ja kasinot houkuttelivat Havannaan turisteja, mutta toisin kuin castrokommunismien puritaanisessa diskurssissa, Pedro Juanin alastomissa tarinoissa kuubalaiset muistelevat esivallankumouksellista vapauden aikaa lämmöllä.

Pérezin (2008) mukaan karibialainen satamakaupunki miellettiin ennen Vallankumousta koko Uuden Mantereen keskuksiksi, johon liittyvää trooppista lumousta on verrattu Casablancan mystiikkaan.³¹⁴ Kabareekulttuuri, eroottiset teatterit, pornoelokuvateatterit ja kasinot ovat tarjonneet materiaalia castrokommunismien puritaaniselle propagandalle radikaalin vedenjakajan rakentamiseksi. Castrokommunismien mukaan ”Havanna ennen vuotta 1959” ilmensi Marxin ennustamaa kapitalistista katastrofia ja sosialismin voittoa. Siksi *barbudojen* riemumarssi Havannaan sai (retrospektiivisesti) valtavan symbolisen painoarvon, kuten Titanicin uppoaminen: Žižekin (1989) mukaan loistoristeilijä oli 1850-luvulla alkaneen vakaan kapitalistisen kehityksen ja länsimaisen sivilisaation idyllinen symboli. Titanic oli suunnaton kelluva transatlanttinen palatsi, teknologisen kehityksen ihmeillä viimeistelty yhteiskunnan kerman huvittelu-paikka, monimutkainen mutta toimiva koneisto. Loistoristeilijä oli yhteiskuntarakenteen mikrokosmos, jollaisena vakaaksi koettu kokonaisuus haluttiin nähdä. Toisin sanoen Titanic edusti Žižekin mukaan yhteiskunnan ego-ideaalia, jota ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä alkoi tahrata uudet uhkakuvat.³¹⁵

Havannan symbolinen painoarvo on seuraus retrospektiivisestä ylimäärittelystä. ”Havanna ennen vuotta 1959” symboloi castrokommunistisessa utopiassa kapitalismin lähestyvää tuhoa, vaikka empiirisessä todellisuudessa kehitys on ollut päinvastainen. Historiallisesta kehityksestä huolimatta kurjuuden realismissa kylpevä *período especialin* Havanna edustaa idealisteille ylevää objektia, koska myyttisen Havannan symbolinen merkitys hämärtää idealistien todellisuuskäsityksen. Kurjuuden realismin, traagisen irrealismin, hirvittävä vaikutus kesytetään pelkistämällä todellisuus ennalta annettuun symboliseen merkitykseen.³¹⁶

Tästä syystä ulkopuolinen idealisti katsoo lumoutuneena *período especialin* Havannaa, myyttistä kuvaa, joka kätkee reaalisen Havannan kauheuden. Lähtiessään liikkeelle *período especialin* Havannan lumoavasta kurjuudesta ja tunkeutuessaan läpi historiankirjoituksen solmukohdan dekkari-parodia dekonstruoi (osittain) Vallankumouksen suuren kertomuksen: dekkari-parodian ku-

³¹³ Bianchi Ross 2012a. *Juventud Rebeldeen* nettiartikkeliä ”El teatro Shanghai” kommentoineen Gabriel M. Valdésin mukaan teatterissa esitetyistä mykkäpornofilmeistä suurin osa oli kuvattu Kuubassa. Tietoa Shanghaista myös Machover J. 2001. *El periplo cosmopolitana de Severo Sarduy* (sivut 69-71) teoksessa *La memoria frente al poder: Escritores cubanos del exilio*.

³¹⁴ Pérez 2008, xi.

³¹⁵ Žižek 1989, xxix, 74-76, 86.

³¹⁶ Vrt. Žižek 1989, 76-77.

vaamassa esivallankumouksellisessa Havannassa kukaan ei kaipaa sosialistista agendaa, omaisuuden kansallistamista, baarien ja bordellien sulkemista.

Siinä missä *Ciclo de Centro* Habanassa ejakulaatiosta seuraavaan elävä kuubalaismies kuvaa alastomissa tarinoissaan castrokommunismiin kivettämää nautinnon metsää, dekkari-parodia kuvaa sen esivallankumouksellista vastakohtaa, nautinnon elävää viidakkoa, kapitalistisen huvittelun aikakautta, ennen eloonjäämistäisteluksi muuttunutta ”puritaanisuuden ja petoksen” aikakautta.³¹⁷ Vaikka eroottinen ja kaoottinen esivallankumouksellinen Havanna on kaupunki, joka ”hehkuu helvetin tulessa” ja jossa ”apinat tanssivat rahasta”, (NGG 47–49.) kyse ei ole moraalista tuomiosta, vaan Gutiérrezin falloksen esteetiikan mukaisesti oodista nautinnolle ja elämälle. Havanna tarjoaa kaikille kolmelle G/G:lle mahdollisuuden uudestisyntymään: George Greene haluaa aloittaa uuden elämän Havannassa; liberaali Havanna on Graham Greenelle ”hyvää terapiaa synnin ideaa vastaan” (NGG 83); ja Havannasta kertovat itseterapeutiset tarinat ovat Pedro Juanille patoutuneen ahdistuksen sublimointia.

Kolmen G/G:n lisäksi dekkari-parodian muutkin ulkomaalaiset kokevat Havannan maagiseksi kaupungiksi, missä he saavuttavat joko ideologian ylevät objektinsa tai seksuaalisen täyttymyksen, kuten Loretta Kent. KGB:n agentti Kent asuu Havannassa mustien hyvin varusteltujen miesten takia päästäkseen eroon angloamerikkalaisesta pragmaattisuudesta. (NGG 87.) Eräs noista yli-inhimillisen kyvykkäistä kuubalaisista on maailman ainoa itsestään laukeava mies, Supermán.

4.3 Supermán/Caridad ja fallisen naisen vallankumous

4.3.1 Kulttuuriantropologisten ulottuvuuksien leikkauspiste

– Joka ainoa yö. Yhtään ei jäänyt väliin. Tienasin hyvin, ja kun laukaisin pitkiä spermaruiskuja ja auoin suutani ja vaikeroin silmät ympäri kääntyneinä ja nousin tuoilta kuin olisin ollut pilvessä, homot tappelivat kuka sai kylpeä mällissäni kuin karnevaalien serpentiinissä; sitten he heittelivät minulle rahaa näyttämölle ja tömistelivät jalkojaan ja huusivat: ”¡Bravo, bravo, Supermán!” Se oli yleisöni ja minä olin näyttelijä, joka teki heidät onnelliseksi. Lauantaisin ja sunnuntaisin tienasin enemmän, koska teatteri oli täynnä. Minusta tuli niin kuuluisa, että turisteja saapui ympäri maailmaa katsomaan minua.

Supermán, *La trilogía sucia de La Habana*, 62

Dekkariparodiassa Havannan eroottinen yöelämä on ruumiillistunut teatteri Shanghaihin, jonka pimeässä salissa näytetään kotitekoista pornoelokuvaa, kuten eri lähteiden mukaan oikeassa Shanghaissa.³¹⁸ Samalla kun hyvin varusteltu mies ja rupsahtanut vanhempi nainen tuijottavat valkokankaalta suoraan kame-

³¹⁷ Žižekin (2008a, 64) mukaan pohjoisamerikkalainen *film noir* kuvasi 1940-luvulla rappeutunutta megacityä, johon sisältyi metafyyssinen näkemys universumin tuhoutumisesta.

³¹⁸ Esim. Bianchi Ross 2012.

raan (ja siten salissa istuvaan katsojaan), joku koskettelee pimeässä Georgen reittä. Hän palaa hermostuneena ulko-ovelle. (NGG 16.)

Pornoelokuvan loputtua valot syttyvät ja teatterisali täyttyy miehistä ja pojista, joista osa on 12–13-vuotiaita. Taustaorkesteri soittaa rumbaa ja seremoniamestari esittelee näytökset ”huonosti teeskennellyllä vakavuudella”:

Hyvät naiset ja herra, ladies and gentleman, tervetuloa maailman ällistyttävimpään teatteriin. Mahtava Shangai-teatteri, Kuuban ylpeys, kaikkien aikojen kuubalaistaitteen ylpeys, tervehtii teitä kunnioittavasti ja takaa, että te tulette nauttimaan yhtäjaksoisesta showsta ilman väliaikoja aamukolmeen asti. Me emme seisahdu täällä koskaan, vaikka kaikilla seisoo, hahahaha. Ja ilman tämän pidempiä esipuheita tähtiesiintyjien näytös alkaa. Ottakaamme vastaan suurin suosionosoituksin taiteilija, joka on kiertänyt koko maailman, niittänyt menestystä Pariisin Moulin Rougessa, Roomassa, New Yorkissa ja muissa suurkaupungeissa. Hän on juuri palannut Meksikosta menestyksekkään kiertueen jälkeen; meillä on jälleen tällä näyttämöllä... Madame Vishnú..., viihdemaailman suuri masturbaattori... Suuri masturbaattori!!! (NGG 17.)

Kuusikymppisen rupsahtaneen naisen ja useamman miehen yhteisnäytös ”Arabialainen show” ei Georgea kiihota, eikä senjälkeinen heteroseksuaalinen esitys tuo eloa häneen tai katsojiin. ”Kamasutran Reinkarnaatiossa” mies ja nainen harrastavat seksiä kolmessa eri asennossa, samalla kun kuusi kiinalaisbalerinaa strippaa kiinalais-kuubalaisen musiikin tahdissa. Kun ballerinat ovat alasti, heitä alkaa jahdata ”musta mies jolla oli valtava jäykistynyt kalu” (NGG 18).

Ballerinojen kadottua kirkuen näyttämöltä musta mies jää yksin masturboimaan ja katselemaan yleisöä. Silloin parikymmentä eturivin homoa vaatii kirkuen miestä kastelemaan heidät maitosateella. Seremoniamestari kieltää maitosateen ja esittelee Georgen kannalta käänteentekevän näytöksen. Näytös on Kuuban sosialistisen dekkarin antiteesi, koska siinä pornografinen bi- ja homoseksuaalisuus korotetaan kuubalaisen taiteen huipentumaksi, suureksi kansanhuviksi ja miellyttäväksi viihdemuodoksi.

Seremoniamestarin mukaan näytös on Shanghain yksityisomaisuutta, kaikkien katsojien odottama ”kolossaalinen supershow”, jossa nähdään ”maailman ainoa itsestään laukeava mies.” (NGG 19.)

Supermán astui näyttämölle suureen hohtavanpunaiseen satiinikaapuun kääriytyneenä. Hän oli pitkä, nuori ja hoikka mustaihoinen mies. Hän asettui keskelle lavaa, avasi kaavun ja antoi sen pudota lattialle. Hän oli ilkiälaston. Jalkojen välissä roikkui mittasuhteiltaan ylenmääräinen hirviö. Hän oli täydellisen machon kuva. Täydellisen miehuullinen. Hän näytti katselevan yleisöä, mutta todellisuudessa hän oli tarkentanut katseensa vasemmalle. Näyttämön ylisille, katsojien näkökentän ulkopuolelle, oli asettautunut kaksi kaunista valkoihoista nuorukaista, jotka alkoivat hitaasti suudella ja hyväillä toisiaan. Supermán hyväili käsillään reisiään ja pakaroitaa. Teatteriin laskeutui täydellinen hiljaisuus. Kaikkien katseet olivat jähmettyneet hypnotisoituina tosi muhkeaan superkyrppään ja sitä kannattelevaan täydelliseen eebeenpuiseen kauneuteen. GG katsoi ympärilleen ja huomasi, että takapermanto oli ääriään myöten loppuunmyyty. Suurin osa masturboi itseään tai vierustoveriaan. Monet nuorukaiset – epäilemättä maksusta – tekivät sitä käsillään ja suillaan aikuisille. GG ajatteli, että tämä on homoluola. Naisia ei ollut. GG katsoi taas näyttämölle. Supermánilla oli totaallinen erektio ja hän kouristeli ja supisteli. GG arvioi, että penis oli jopa 40 senttimetriä pitkä ja halkaisijaltaan kahdeksan senttiä. Se oli liioittelua. Jotain käsittämättöntä, mutta totta. Hetken päästä hän tajusi, että Supermán huijasi. Hän muka hieroi vain pakaroitaa, mutta todellisuudessa hän tunki salaa monta sormeä perseeseensä. Yhtäkkiä hänen kasvonsa vääntyivät irvistykseen ja hän ejakuloi kuin sonni. Hän oli

siirtynyt näyttämön reunalle. Homot olivat odottaneet hiljaa tätä tähtihetkeä. Kaikkien suut olivat auki ja kädet ojennettuina, aivan kuin Priapon pakanarituualissa. Täsmälleen sillä hetkellä, kun ensimmäinen spermaruisku tulvahti, homot alkoivat huutaa: ”Jumalaista, jumalaista! Bravo, bravo, jumalaista, bravo!” Orkesterin rummut puhkesivat pärisemään jännittyneeseen rummutukseen. Seremoniamestari ilmestyi innoissaan näyttämön laidalta:

– Viisi, kuusi, seitsemän! Seitsemän valtaisa maitoruiskautusta! Ainutkertaista maailmassa! Supermännnnn! Maitosadetta teille kaikille. Te, joilla on kädet vapaana, antakaa aplodit! Olkaa hyvä, valtavat aplodit hyvästiksi tälle ainutkertaiselle taiteilijalle. Tälle kuubalaisen taiteen ylpeydelle ja tähdelle. (NGG 19–20.)

Fallisen ylenpalttisuuden kyllästävä kohtaaminen on pelkkää ylenmääräistä liioittelua, homojen kiihkeää odotusta ja teatraalista petosta. Maailman ainoa itsestään laukeava mies ei laukea itsestään, mutta petos ei haittaa ketään. Seksuaaliselta kannalta katsottuna kohtaaminen on Kuuban sosialistisen dekkarin äärimmäinen vastakohta; pettävän illuusion kannalta katsottuna kohtaaminen toistaa ja siten ironisoi castrokommunistista utopiaa.

Žižekin (1989) mukaan imitaatiota ja rooleja tutkittaessa on aina selvitettävä kenelle subjekti rooliaan näyttelee? Mikä tai kenen katse on kyseessä, kun subjekti identifioituu tiettyyn kuvaan?³¹⁹ Antipornografisesta näkökulmasta tulkittuna Supermán on yleisön katseessa yliseksualisoitu objekti, lähinnä osiensa summa (reisiä, pakaraa ja penistä), samaan tapaan kuin hc-pornossa nautintoa teeskentelevä naisnäyttelijä koostuu toisinaan koko ruudun täyttävistä, monotonisesti liikkuvan peniksen lävistämistä rei'istä (vaginasta, anuksesta, suusta). Antipornografisessa tulkinnassa supershow on Supermánia materialisoiva esitystapa ja yleisö häntä hyväksikäyttävä subjekti, joka pakottaa Supermánin esittämään supershow'ta, jotta homoyleisö voi projisoida halunsa fallisesti lyömättömään yksilöön. Tulkintatapa väärintulkitsen pornonäyttelijän alistetuksi objektiksi, joka velvoitetaan esiintymään hyväksikäyttävälle subjektteille, sillä käytännössä Shanghain supershow on tasapuolinen näytös: yleisöä huijaava köyhä Supermán korotetaan kuubalaisen taiteen kirkkaimmaksi tähdeksi, johon yleisö voi halutessaan samastua.³²⁰

Kun fallisen juhlan jälkeen maitosateen kastelemat homot hierovat Supermánin spermaa toisiinsa, rauhatonta Georgea ei enää kiinnosta seuraava näytös ”Kovat kullit”, neljän akrobaatin show, jossa ”mukavinta oli se, ettei kukaan menettänyt erektiota hetkeksikään.” (NGG 21.) Lahjottuaan teatterin työntekijän George pääsee pukuhuoneen ovelle. Työntekijä nimittää Supermánia ”Caridadiksi”, joka tarkoittaa Kuuban suojelussyhymystä ja yhtä katolisen kirkon teologisista hyveistä.³²¹ Substantiivina *caridad* tarkoittaa rakkautta, armelaisuutta, anteliaisuutta, ystävällisyyttä, lempeyttä, suojeutusta, laupeutta.

³¹⁹ Ks. Žižek 1989, 117–118.

³²⁰ Bianchi Rossin (*Juventud Rebelde*, 2012) mukaan Supermán ei koskaan esiintynyt Shanghaissa, vaan Pajarito-nimisessä punaisten lyhtyjen korttelissa pienen yleisön edessä. (*Pajarito* tarkoittaa sekä 'pikkulintua' että 'hinttiä'.) *Juventud Rebelde* mukaan Shanghaissa ei ollut seksiakteja ja esiintyjät olivat aina naisia. Kun viimeistä vaatekappaletta alettiin riisua, esirippu putosi.

³²¹ Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, la Virgen de la Caridad del Cobre, Caridad del Cobre or Cachita.

GG ojensi kätensä ja sanoi hymyillen:

– Halusin vain onnitella teitä. En koskaan uskonut näkeväni mitään sellaista. Te olette nero.

Supermán oli imarreltu. Hän oli pitkä neekeri, yhtä pitkä kuin ammattilaiskoripalloilija. Hän avasi oven ja pyysi GG:n sisään.

– Istukaa ja odottakaa hetkinen. Olen tuota pikaa valmis.

GG yllättyi näkemästään. Supermán pukeutui naiseksi, upeaan keltaiseen pukuun, ja meikkasi itsensä. Hän laittoi päähänsä vaalean peruukin. Hän otti seinällä naulasta roikkuvat Ochúnille ja Changólle omistetut kaulakorut, suuteli niitä ja asetti ne kaulaansa. Lopuksi hän sipaisi sormenpäällään itseensä muutaman hienostuneen ripauksen hajuvettä. Hän oli muuttunut GG:n silmien edessä kauniiksi, vietteleväksi ja kiihottavaksi mustaihoiseksi naiseksi. (NGG 21–22.)

George ei ollut tietoinen kuubalaisen machismon dualismista, siitä että ”tosi machot” ovat ”yleensä biseksuaaleja” (*Araña* 51),³²² kuten Supermán/Caridad, joka kokee itsensä näyttämön ulkopuolella naiseksi ja näyttämöllä Toiseksi, *supermachoksi*.³²³ Juuri tämänkaltaisen dualismin castrokommunismi pyrki tuhoamaan Uuden Ihmisen vallankumouksellisessa karkaisuprosessissa, jottei militaristisessa machoidentiteetissä ilmenisi feminiinisiä piirteitä. Tästä syystä on loogista, että castrokommunistisen utopian romuttavan dekkari-parodian supermaskuliinisesta Supermánista löytyy homofobisen gay-castrolaisuuden halveksima räikeä feminiininen piirre.

Supermán/Caridad ei kuitenkaan ole pelkkä ironinen ristiretki castrokommunistisen utopian romuttamiseksi, sillä Supermán/Caridadin juuret ulottuvat kauas menneisyyteen, aikaan ennen Vallankumousta. Kaulukorut ja keltainen asu viittaavat, että kaksijakoisuus juontuu hänessä ilmenevään Ochún-Changó-dualismiin. Kun dualismi yhtyy samassa hahmossa, seurauksena on kaksisuuntainen edestakainen metamorfoosi, jossa feminiininen suojelussyhyminen muuttuu superfalliseksi machoksi ja supermachosta takaisin vietteleväksi naiseksi.

Yorubá-uskonnosta peräisin olevat Ochún ja Changó ovat synkretisoituneet katolisia uskomuksia sekoittavaan Kuuban yleisimpään uskontoon, joka tunnetaan nimillä *lucumí*, *regla lucumí*, *regla de ocha*, *santería* ja *yoruba*.³²⁴ Rakkauden, äitiyden ja avioliiton jumalatar Ochún on aistillinen mustaihoinen nainen, joka on synkretisoitunut Kuuban suojelupyhimys La Virgen de la Caridad del Cobreen. Ochún on pukeutunut pitkään keltaiseen asuun (jollaiseen Supermán näytöksen jälkeen pukeutuu). Changó puolestaan on punavalkoiseen asuun pukeutunut mustaihoinen mies, entinen kuningas, soturi ja noita, joka tuhottuaan vahingossa kotinsa, vaimonsa ja lapsensa kohosi ukkosen, salamo-

³²² Vrt. Hartmanin (2003, 61) mainitsemaan Cuén aforismiin *Tres tristes tigresissä*: ”Jokaiseen näyttelijään on kätetty näyttelijär.”

³²³ Kuten Cabrera Infanten (1967, 136) *Tres tristes tigresissä* todetaan: ”Ainakin teatterissa saatoin ennen [Vallankumousta] kuvitella olevani toinen.”

³²⁴ Vaikka *santería* nimitystä käytetään esimerkiksi Ciclo de Centro Habanassa ja Yhdysvalloissa, nimitystä käytetään Schweltzerin (2013, 213) mukaan Kuubassa vähän.

den, oikeuden, viriliteetin, tanssin ja tulen jumalaksi. Juuri nämä Supermán/Caridadissa yhdistyvät vastakohdat, Neitsyt Mariaan vertautuva naispyhimys Ochún ja supermaskuliininen viriliteetin jumala Changó, tekevät hänestä Kuuban taiteen kirkkaimman tähden. Myös perinteisessä integraatiomyytissä (*el mito integracionista*), jossa Virgen de la Caridad ilmestyy kahdelle intiaaniveljekselle ja mustaihoiselle pojalle (Kolmelle Juanille), eri rotujen, sosiaalisten ryhmien ja kulttuurien rauhanomaisesta rinnakkaiselosta rakentuva kokonaisuus on katolisen pyhimyksen, sensuellin Ochúnin, La Virgen de la Caridad del Cobren suojeleuksessa.³²⁵

Vaikka supermaskuliinisen ja pyhimyksellisen feminiinisuuden yhdistäminen samassa hahmossa on myös poeettinen tehokeino, dekkariparodiaa hallitseva dualismi toistaa kuubalaista kulttuuria hallitsevaa dualismia, mihin huomiota kiinnittäneistä tutkijoista *parodisin*, *poeettisin* ja *dualistisin* lienee antropologi Fernando Ortiz (1881–1969).

4.3.2 Ortizin transkulturaatio, androgyyniä kulttuurihistoriaa

Ortizin mukaan kuubalainen dualismi kehittyi espanjalaisajalla, jolloin saaren yläluokka lähetti jälkeläisensä opiskelemaan emämaan metropoleihin. Saarelta lähtemistä ja saarelle palaamista määritteli saarelaisuuden ja suurkaupunkilaisuuden kaksoiskatse, millä oli syvälliset vaikutukset myös Ortiziin, joka uskoi paljastavansa kulttuurin ja yhteiskunnan kätkeytyt heterogeeniset voimat käsitteen *transculturación* avulla. *Transculturación* tarkoitti Ortizille kuubalaisuutta (*la cubanidad*) määrittlevien historiallisten taustavoimien hahmottamista.³²⁶

Esseessään ”Los factores humanos de la cubanidad” (1940) Ortiz toteaa kuubalaisen kulttuurin olevan pohjimmiltaan maanpakolaisaaltojen sivutuote, jonka lopputuloksena muodostui ”juuriltaan repimisen ja translokaation trauma”. Ensin sekottuivat alkuperäiskulttuurit, sitten ”ihmishurrikaanissa” (*el huracán humano*) espanjalaisvalloittajat ja pakkosiirretyt afrikkalaisheimot. 1800–1900-lukujen vaihteessa saapuivat rautateitä rakentaneet kiinalaiset *kulit*, ja viimeisenä eurooppalaiset ja pohjoisamerikkalaiset siirtolaiset 1900-luvun alkupuoliskolla.³²⁷

Tutkielmassaan *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) Ortiz analysoi kulttuuristen muutosten vaikutuksia monikulttuuriseen kuubalaisidentiteettiin sosioekonomisesta näkökulmasta. Käsitteellä *contrapunteo* Ortiz tarkoittaa Kuuban historian tärkeimpien hahmojen, Herra Tupakan ja Rouva Sokerin (*Don Tabacon* ja *Doña Azúcarin*) välistä ”riitaa”. Kansanmusiikista lainattu termi *contrapunteo* tarkoittaa kahden tai useamman muusikon kuumentunutta riidanomaista sanailua,³²⁸ mistä huolimatta eri ääniä yhdistelevä musiikkitekniik-

³²⁵ Beaupied 2010, 85–86.

³²⁶ Mario Santí 2002b, 63–64.

³²⁷ Méndez Rodenas 2007, 147. ”Los factores humanos de la cubanidad” (1940) julkaistiin lehdessä *Revista Bimestre Cubana*.

³²⁸ Tästä juontaa juurensa myös verbi *contrapuntearse*.

ka luo harmonian.³²⁹ Koska Ortizin historialliset päähenkilöt Don Tabaco ja Doña Azúcar viittaavat Juan Ruizin keskiaikaista teologista väittelyä parodioivaan eeppiseen pilarunoelmaan *La pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma* (1330),³³⁰ Ortizin tutkielma kuubalaisuutta määrittävistä sosioekonomisista tekijöistä on parodia parodiasta.³³¹

Ortizille sokerilyliriippuvainen Kuuba oli sokerin orjatar (*esclava del azúcar*), jonka suurin ongelma oli suurtilat (*latifundios*). Kyse ei ollut vain riistosta hyötymistarkoituksessa vaan rasismista, koska sokerin ja orjuuden suhdetta ei hänen mielestään myönnetty. Kritisoidessaan sokeriteollisuudelle keskittyneen vallan aiheuttamia ongelmia Ortiz kritisoi sokeriruo'on merkitystä, jonka ymmärtäminen edellytti sokerin kaksoismerkityksen ymmärtämistä: koska sokeriruoko (*caña*) tarkoitti valtaa, sokeriruo'on kritisointi tarkoitti vallan kritisointia.³³²

Lähestyessään suurta historiallista mekanismia Ortiz loi binaarisen vastakkainasettelun "sokerin konnuuden" ja "tupakan hyvyyden" välille.³³³ Nimitäessään Don Tabacon ja Doña Azúcarin Kuuban historian tärkeimmiksi henkilöiksi Ortiz ylitti genererajat, mutta säilytti silti tietynlaisen tieteellisen uskottavuuden: Don Tabaco oli käsityöläinen aina viljelystä sadonkorjuuseen, jalostukseen ja myyntiin asti. Don Tabaco ei tarvinnut koneita, tehtaita, fysikaaliskemiallista prosessointia tai rautatieverkostoa. Siksi Don Tabaco oli "neitseellisen viidakon villi intiaani", vapaa mekaanisesta ikeestä, toisin kuin "murskaimen jauhama" Doña Azúcar, sillä sokeripellot olivat sadonkorjuun aikana suuria ihmiskeskittymiä toisin kuin tupakkapellot (*vegas*). Vapaan luonteensa ansiosta Don Tabaco oli houkutellettu Kuubaan valkoista vapaata väestöä, mutta Doña Azúcar oli tuonut orjat.³³⁴ Ortiz tiivistä heidän vastakohtaisuutensa seuraavasti:

Sokeriruoko ja tupakka ovat toistensa vastakohtat. Voitaisiin sanoa, että rivaliteetti innostaa ja erottaa niitä. Ensimmäinen syntyy versosta, toinen siemenestä; tuolla on suuret juurtuvat nivelet ja tällä pikkuruiset itävät siemenet. Ensimmäisen rikkaus piilee sen varressa eikä pudonneissa lehdissä; toisen arvo on lehvästössä, samalla kun vartta ylenkatsotaan. Sokeriruoko elää pellolla useita vuosia, tupakkapensas vain muutamia kuukausia. Tuo rakastaa taivaasta lankeavaa sadetta; tämä maan kuumuutta. [...] Valkoinen on ensimmäinen, tumma on toinen. Makea ja väritön on sokeri; kitkerä ja aromikas on tupakka. Ikuiset vastakohtat! Ravintoa ja myrkkyä, piriste ja rauhoittava, energiaa ja uneliaisuutta, ruumiin nautintoa ja sielun mielihyvää, aistillisuutta ja pohdiskelua, suloisia nautintoja ja haihtuvia illuusioita, elämän kaloreita ja fantasian pilviä [...] Sokeri on nainen; tupakka on mies... Sokeri on jumalten luomus, tupakka demonien; sokeri on Apollon tytär; tupakka Proserpinan tekele... (Mario Santí 2002b, 230.)

³²⁹ Mario Santín (2002b, 14) mukaan kahden tai useamman laulajan tai kitaristin kinastelua "elämän dramaattisesta dialektiikasta" 10-säkeisten improvisoitujen säkeistön avulla kutsutaan myös nimellä *controversia*. Pyrkimyksenä on voittaa vastustaja poeettisella ja musiikillisella taituruudella. Mario Santín mukaan *controversia* oli vain muodollinen tekosyy, koska Ortiz puolusti oikeasti tupakkaa ja kritisoi sokeria.

³³⁰ Teoksessa *El libro de Buen Amor* (1330).

³³¹ Mario Santí 2002b, 19–20, 181.

³³² Mario Santí 2002b, 50–53.

³³³ Mario Santí 2002b, 58–59.

³³⁴ Mario Santí 2002b, 202–203, 230.

Vaikka sosioekonomisen tutkielman mustavalkoinen vastakkainasettelu herätti kritiikkiä,³³⁵ Mario Santín (2002b) mielestä Ortizin poeettinen historiakäsitys oli innovatiivinen virheistään huolimatta. Arvokas se oli nimenomaan taiteellisuutensa ansiosta. Mario Santín mukaan ”historiallisten tosiasioiden dramatisointi poeettisen tutkielman skemaattisen luonteen avulla” auttoi näkemään *contrapunteon* ilmentymänä, jonka taustalta saattoi hahmottaa kätkeytyn tai tukahdutetun heterogeenisen historian: transkulturaation (*la transculturación*). Tupakka ja sokeri tarkoittivat tuotannon lisäksi ihmissuhteiden verkostoa, sosiaalista järjestäytymistä ja elämäntapaa, joiden ymmärtäminen edellytti tupakka- ja sokerituotannon ja globaalin kaupan ymmärtämistä.³³⁶

Mario Santín mielestä eepistä pilarunoelmaa parodioiva tutkielma rakentui ambivalentille intertekstuaalisuudelle ja paraleptiselle luonteelle, jota Ortiz itse kutsui ”kaksinaamaisuuden troopiksi” (*tropo de duplicidad*). González Echevarría nimitti sitä joycelaiseksi sana- ja käsiteleikiksi viitaten *Contrapunteon* aika-aikeksiin *Finnegans Wakeen*. Benítez Rojon mielestä runouden hallitsemassa *Contrapunteossa* heijastui *contrapunteon* (dialogin) seurauksena kehittynyt kariaalilainen identiteetti, jossa erilaiset äänet limittyvät toistensa läpi ikuisiksi fuugiksi. Silmäkääntötemppeja tulviva barokkityyli on pettävää todellisuutta (*la realidad engañosa*), joka kätkee väkivaltaisen ja kivuliaan historiallisen taustan (*la transculturación*). Koska kuubalaisen kulttuurin musiikillisella kauneudella on aina kätkeytyä murheellista, kivuliasta ja rumaa todellisuutta, kuubalaista kulttuuri-identiteettiä tutkittaessa on tiedostettava kuubalaisuuden dualistinen rakenne.³³⁷

Vaikka Carpentier ja Lezama Lima eivät *Contrapunteota* kirjoituksissaan suoraan maininneet, Carpentierin näkemys ”barokkityylin synnystä jokaisessa symbioosissa, jokaisessa *mestizajessa*” ja Lezama Liman sanat barokkityylistä ”Amerikan olennaisena protoplasmana” vastaavat Ortizin näkemystä kuubalaisuuden heterogeenisyydestä.³³⁸ *Barroquismo* onkin mielletty kolonialismia vas-

-
- ³³⁵ Mario Santín (2002b, 56) mukaan Stubbs (1985) kyseenalaisti Ortizin poeettisen vision tupakan hyvydestä ja sokerin pahuudesta tutkimuksessaan *Tobacco on the Periphery. A case in Cuban Labour History, 1860–1958*. Hänen mukaansa suurin osa tupakkaviljelmistä oli 1800-lukulaisen orjatyön tulosta, ja tupakkatuotannon kasvun takana olivat usein myös ulkomaisessa omistuksessa olevat *latifundiot*. Tuottavan maan kysyntä rahastoi myös maatalouspääomaa teollisuuspääomaan, minkä seurauksena pienomistajuus väheni, eikä tupakkatyöläisten sosioekonominen asema ollut paljon parempi kuin sokeritehtaan työläisillä.
- ³³⁶ Mario Santí 2002b, 12–13, 62–63. Myös O'Reilly Herreran (2007, 3–4) mukaan Ortiz oli tärkeimpiä transnationaalista kuubalaisidentiteettiä korostaneita tutkijoita: Kuuba on sijaintinsa, sosiaalisen sekä poliittisen historiansa takia jo luonnostaan transnationaalinen ja monikulttuurinen valtio.
- ³³⁷ Mario Santí (2002b, 76–80) luokittelee kaanonin myös teokset José Whiten *La Bella Cubana*, Aurelio de la Vegan *Canciones transparentes*, Cirilio Villaverden *Cecilia Valdés* ja Cabrera Infanten *Tres tristes tigres* sekä Heredian ja Virgilio Piñeran runouden. Emeryn (1996, 10) mukaan neobarokin edustajana pidetyn Ortizin *Contrapunteota* on hyödynnetty myös kulttuurintutkimuksessa, kuten Angel Raman teki merkittävässä teoksessaan *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), jonka teoreettinen viitekehys nojaa transkulturaation käsitteeseen.
- ³³⁸ Mario Santí 2002b, 84–89. Vrt. Vázquez Díaz 2004, 119. Emeryn (1996, 8–9) mukaan *Contrapunteo* vaikutti Carpentierin etnografiseen tyyliin, kuubalaisuuden heterogeenisistä lähteistä ammentavaan antropologiseen mielikuvitukseen, jolla

taan suunnatuksi vastavalloudeksi sen latinalaisamerikkalaista erikoislaatuisuutta korostavan luonteen takia. Vastavalloudeksi on myös liitetty Antonio Vera Leónin käsite ”kansan karkea tyyli” (*el estilo bárbaro de la nación*), jolla hän viittasi mustaihaisen orjakirjailija Juan Francisco Manzanon (1797–1854) ”huolimattomaan tuotantoon”. Manzanon, Ortizin ja Lezaman tahallisten kielioppivirheiden kirjoman *barroquismo*n on katsottu ilmentävän kyvyttömyyttä kesyttää merkitysten paljoutta, mikä näkyy myös Cabrera Infantella yliviivauksina ja tahallisina kirjoitusvirheinä. Vaikka Manzano pakotettiin Pedro Barredan (1979) mukaan ”unohtamaan rotunsa ääni ja aikeensa esteettisestä kumouksesta”, myös valkoiset kirjailijat omaksuivat virheitä vilisevän villityylin ja mustien kielen kansalliseksi tulkinnaksi ja kuubalaisuuden metaforaksi, koska se tarjosi keinon kansallisen, poikkeavan karibialaisidentiteetin esiintuomiseksi.³³⁹

Vaikka Gutiérrezin sosiologisen fiktion ja dekkari-parodian ajoittainen tylsä toteavuus on kerronnallisesti kaukana rikkaasta *barroquismosta*, Gutiérrezin kieli on silti villityyliin assimiloitunutta kansan karkeaa poetiikkaa. (Vrt. Beharin (2008, 51–55) mainitsema ”yhteiskunnan pohjakerroksen marginaalinen ääni”). Dekkari-parodian rakenne ja henkilöt ovat myös jaettavissa yksinkertaisiin vastakohtapareihin, jotka yhdistyvät ja erkanevat jossakin merkityksessä, selkeimmin nimimerkissä GG ja Supermán/Caridadin hahmossa: näyttämöllä Supermán/Caridad on maskuliininen Don, mutta näyttämön ulkopuolella feminiininen Doña, ”fallinen nainen” ja rahan näkemisestä kiihottuva ”huora”, kuten hän itseään nimittää. Kumpikaan puolisko ei ole globaalin kapitalismin hyväksikäyttämä uhri. Masturboidessaan supermachona näyttämöllä Supermán on yleisön ihailema ja arvostama. Näyttämön ulkopuolella Caridad on Georgea hyväksikäyttävä ja hänen neitsyytensä riistävä aktiivinen *bugarrón*, mutta myös passiivinen *loca*, jolle ”idiotitistin” kansalaisuudella ei ole väliä, olkoonpa turisti jenkki tai britti. *Da iguá*, ”se on mulle aivan sama.” (NGG 28.)

Kolmanneksi dekkari-parodian voidaan ajatella rakentuvan *kaksinaamaisuuden trooppina*. Kontekstoivan tulkinnan mukaan tarina on parodinen ”silmänkääntötempu”, joka paljastaa castrokommunistisen utopian pettävän todellisuuden (*la realidad engañosa*) ja castrokommunismin itselleen omiman Kuuban historiallisen taustan (*la transculturación*). Luomalla vision Uudesta Ihmisestä castrokommunismi kavensi sallitun kuubalaisuuden (kuubalaisen identiteetin) rajoja ja pakotti kuubalaiset muuttamaan julkista identiteettiään. Esimerkiksi tasavallan aikana suvaittu prostituutio muuttui Vallankumouksen jälkeen julkisesti kielletyksi porvarilliseksi paheeksi, kunnes reaaliosialistinen katastrofi velvoitti monet kuubalaiset turvautumaan *jineterismoon*. Siinä missä (Gutiérrezin) esivallankumouksellisessa Havannassa Supermán oli prostituoituna kuuluisuus, *período especialin* Havannassa *jineterat* elävät kuin rotat ja katukoirat (vrt. *Carne de perro*). Ulkoisten olosuhteiden muutoksesta huolimatta Gutiérrezin kuubalaisten syvin olemus on säilynyt samana. Kuubalainen identiteetti muotoutuu aina identifioitumalla sen haluun, jonka katseessa kukin haluaa

Carpentier korosti Karibian symbioottista erikoislaatuisuutta pyrkiessään eroon eurooppalaisesta identiteetistään.

³³⁹ Barreda 1979, 16–17; Mario Santí 2002b, 84–89; Riobó 2011, 3.

näyttää miellyttäviltä. Siksi Shanghaiin seremoniamestari on oikeassa, että Kuuban taiteen tähti on ainutkertainen artisti: Supermán identifioituu estradilla maksavan homoyleisön katseisiin ja muuttuu heti näytöksen jälkeen vietteleväksi mustaksi naiseksi maksavien asiakkaiden katsetta varten.

Kaksi asiaa eivät kuitenkaan muutu: Supermánin dollarin himo ja musta ihonväri, joka liittää hänet *negrismón* perinteeseen.

4.3.3 Mustan tähden inhimillinen puoli ja kuubalaiset arkkityypit

– Bueno, okey, te molemmat olette voittajia ja te molemmat olette häviäjiä. Fifty fifty.

GG, *Nuestro GG en La Habana*, 108

Kuubalaisuuden heterogeenisyyttä korostanut Ortiz mielsi varhaisissa teoksissaan mustat kuubalaisen kulttuurin taantuneeksi ainekseksi.³⁴⁰ Teosten *La ampa afro-cubana: Los negros brujos* (1906) ja *La hampa afro-cubana: Los negros esclavos* (1917) näkemykset rikollisuudesta mustien synnynnäisinä ominaisuuksina heijastuivat Wilkinsonin (2006) mukaan 1900-luvun alussa myös kuubalaisiin dekkareihin. Esimerkiksi romaanissa *Fantoches* (1926), samoin kuin ensimmäisessä kuubalaisessa dekkarifilmatisoinnissa, Enrique Díaz Quesadan elokuvassa *La hija del policía o en poder de los ñáñigos* (1917), rikoksesta epäillään ñáñigosheimolaisia. Vaikka Ortizin teoksessa *Los negros brujos* mainittiin myös ñáñigos-heimo, kirja käsitteli myrkytyksiin ja haudanryöstöihin johtaneita mustien rituaaleja ja kirouksia yleensä. Hänen mukaansa mustien rikollinen luonne ei johtunut rodusta vaan kulttuurista.³⁴¹

Gutiérrezin dekkariparodiassa kuubalaiset mustat ovat kuitenkin tarinan viattomimpia hahmoja. Kuten Gutiérrezin sosiologisessa fiktiossa ylipäätään, prostituutiota ei pidetä rikollisena tai moraalittomana, toisin kuin castrokommunistisessa utopiassa. Supermán/Caridadia ei myöskään ”syytetä” Georgen hullaantuneesta rakkaudesta ja halusta jäädä Havannaan. Tämä kuva espanjaa osaamattomasta ja paikallisia oloja ymmärtämättömästä turistista toistuu myös *Ciclo de Centro Habanassa*. Idiootti-turistin kuvia yhdistää se, kuinka ulkomalaisen ja kuubalaisen suhde perustuu kielitaidottomuudesta johtuvan väärinymmärtämisen mahdollistamaan *välttämättömään* hyväksikäyttöön, kuten NGG:ssä: Ochúnin asuun pukeutunut Caridad vie supershown'n jälkeen ”pikku jenkin” prostituoitujen, merimiesten ja rikollisten täyttämään baariin, missä George tuntee itsensä ”yhtä puolustuskyvyttömäksi kuin vastasyntynyt”. Hän ei ymmärrä mitään, mutta nauttii kaikesta. Lopulta Caridad vie hänet kotiinsa ”suurelle huora-alueelle” Colónin kaupunginosaan, ja vaikka *bugarrónin* ja *locan*

³⁴⁰ Emery 1996, 9. Näkemys pohjautuu osittain populaariin afro-kuubalaisten uskontojen demonisointiin, median ja huhujen kertoessa kuinka *brujot* (noidat, noitatohtorit) uhrasivat rituaaleissaan valkoihaisia tyttöjä ja kaivoivat hautasmaalta ihmisten luita. Ks. Páerez ja Stubbs 2009, 7. Ortiz (*Hampa Afro-cubana. Los Negros Brujos*, 2011) kertoo valkoihosten tyttöjen uhraamisen olleen juridisesti todistettuja uhrimurhia.

³⁴¹ Wilkinson 2006, 83–94.

roolit vaihtelevat aktin aikana, yksi asia pysyy samana: Caridad on rahan näkemisestä kiihottuva ”huora”. (NGG 22–23.)

He nussivat vielä hetken. Caridadille puolituntinen oli pelkkää hulluttelua 20 dollarin tähden. Päivittäinen rutiini amerikkalaisten kanssa. Tyhmien valkonaamojen kanssa, jotka eivät osanneet kuvitella, millaista oli elää ja taistella nälkäkuolemaa vastaan. GG:lle se oli elämän voimallisin kokemus. Hän ei ollut koskaan osannut kuvitella, että hänelle voisi tapahtua jotain näin erikoista. Kun hän oli jo ovelle, hän yritti suudella Caridadia hyvästiksi. Tämä käänsi päänsä sivuun. GG suuteli poskelle. Änkyyttäen, yhä hermostuneena hän sanoi:

– Luulen että..., luulen että rakastan sinua.

– Rakastat minua? Hahahaha. Nuija. Olet naurettava ja idiootti.

GG ei ymmärtänyt sanoja. Hänen espanjan taitonsa oli rajallista, mutta hän piti paljon neekerin sarkastisesta naurusta ja möreästä äänestä. (NGG 24–25.)

Seksuaalisen nautinnon lisäksi kielitaidottomuudesta johtuva ymmärtämättömyys sekä uusien kokemusten ihmeellisyys hurmaavat Georgen. Toiseus on ruumiillistunut trooppisen tutkimusmatkan avainhenkilöön, falliseen naiseen, jossa yhdistyvä *kaksinaamaisuuden trooppi* sekä uusintaa että kumoaa kuubalaisen kirjallisuuden mustien päähenkilöiden perustyyppit.

Ensinnäkin falliseen naiseen on kiinnittynyt kieroutuneella tavalla Barredan (1979) mainitsema ”idealisoitu kuva mustasta orjanaisesta”, puhtaasta hahmosta, joka on valkoisen omistajan absoluuttisen tahdon alaisuuteen alistettu taloudellisen ja seksuaalisen hyväksikäytön objekti. Barredan mukaan idealisoidun orjattaren puhdasta hahmoa ja vapaata mulattia yhdistää heidän inhimillisyytensä anastava järjestelmä. Kumpikaan ei pysty pakenemaan ”funktioitaan tuotantokoneiston paloina”. He ovat epäoikeudenmukaisen kastijärjestelmän nautinnon objekteja ja passiivisia uhreja.³⁴²

Supermán astuu *hyväksikäytettävän* objektin raameihin pukeutuessaan Ochúniksi, Kuuban suojeluspyhimykseksi, mutta palatessaan Caridadiksi hän pakenee määritelmää viimeistään kotona, missä hän vapaana ”huorana” siirtyy hyväksikäyttäjän asemaan hyödyntämällä kuubalaisten machojen ja ulkopuolisten idioottituristien nautinnonhalua.³⁴³ Siirtyessään sorretun naisorjan vastakohtaksi fallinen nainen toistaa ja kumoaa vapaan mulatin stereotypian ”primitiivisestä, intohimoisesta ja lapsellisesta” hahmosta, joka ei Barredan mukaan onnistunut integroitumaan yhteiskuntaan ja jota valkoihoiset eivät kunnioita. Supersuosittu Supermán/Caridad on sen sijaan suuresti kunnioitettu ”ainutkertainen taiteilija” (NGG 20–22.) Vaikka hän ei pakene funktiotaan tuotantokoneiston palana, hän ei ole tehtävänsä väkivalloin pakotettu orja, vaan asemastaan nauttiva nälkätaiteilija. Hänen elämänsä ei ole Barredan kuvaamaa pelkkää ”uurastusta, tuskaa tai murhetta”, vaan öisiä nautintoja ja orgasmeja.

³⁴² Barreda 1979, 155–156.

³⁴³ Etnisyyden, yhteiskuntaluokan ja seksuaalisuuden yhteen kietoutumista yksilön identiteetin määrittäjänä kuubalaisessa nykykirjallisuudessa on tarkastellut esimerkiksi Leskinen (2010) intersektionaalisuuden käsitteen avulla.

Silti Supermán/Caridadin kohtalo toistaa kuubalaisen kirjallisuuden mustien henkilöhahmojen perinteistä kohtaloa: koska pukuhuoneesta löytyy (1) murhattu mies ja (2) Supermán/Caridadia syytetään rikoksesta, (3) hän on vajota hulluuteen. (NGG 29–31, 73.) Barredan mukaan kuubalaiskirjallisuudessa toistuvat mustien väkivaltaiset (1) kuolemat, (2) hulluus ja (3) rikokset kertovat sortoyhteiskunnan moraalisesta tuomiosta.³⁴⁴ *Engagé* ei johda Barredan mielestä kirjallisuuden epäesteettisyyteen (kuten Kunnas ajatteli kirjoittaessaan, ettei ”taiteellisesti kunnianhimoinen kirjallisuus” voi ottaa osaa arvokeskusteluun), vaan Barredan mukaan mustat hahmot sortoyhteiskunnan uhreina ovat ”kansallinen symboli” nimenomaan moraalisen kantaaottavuutensa ansiosta.

Myös dekkariparodiassa fallinen nainen nostetaan Kuuban symboliksi, eikä vähiten siksi että Gutiérrezin sosiologisessa fiktiossa erotiikkaa ylistetään, vastakohtana castrokommunismien puritaaniselle antierotiikalle. Siksi fallinen nainen ei ole rotunsa ja sukupuolensa takia orjuuteen alistettu staattinen hahmo, kuten Barredan tutkimassa kuubalaisessa kirjallisuudessa yleensä,³⁴⁵ vaan erilaisten seksuaalisten ja poliittisten identiteettien leikkauspiste samaan tapaan kuin Arenasin hahmot. Vaikka Arenasin hahmojen viriili maskuliinisuus muistuttaa ironisesti vallankumouksellista machoihannetta, niiden antimarxilaisuus ja muotoaan muuttava uhmakas feminiinisyys dekonstruoi castrokommunismia.³⁴⁶

Fallinen nainen ei noudata miltään osin sosialistisen dekkarin oppeja, vaan pakenee castrokommunismien utopiaa myös silloin, kun hän poliisilaitokselta vapauduttuaan vajoaa vuoteelle mykkänä ja pelosta vavisten. Silloin supershow'n supermaskuliinisesta supermiehestä paljastuva hysteerinen hauraus, ”inhimillinen tekijä”, tekee näyttämön liioitellusta tähdestä (lähes) psykologisesti uskottavan, jollaisia Kuuban sosialistisen dekkarin sankarit eivät olleet.

Myös kaksi muuta dekkariparodian kuubalaistähteä, El Chori ja Crazy Boy, ovat tietystä litteydestään huolimatta (lähes) psykologisesti uskottavia, etenkin silloin kun heidät ymmärretään dekkariparodian kertojaäänä kahdeksi keskenään riiteleväksi (*contrapunteo*) puoliskoksi. He, kuten kaikki muutkin pienoisromaanin nimeltä mainitut kuubalaiset ovat esiintyviä taiteilijoita: Supermán/Caridad on kuubalaisen (porno)taiteen kirkkain tähti; notkeat prostituoidut Mima/Clara tarjoavat aneemiselle brittikirjailijalle Saigonia suurempia nautintoja; historiallisesti todellinen El Chori on kansainvälisesti tunnettu kapakkamuusikko³⁴⁷ ja Crazy Boy on kaksinkertainen nyrkkeilyn maailmanmestari. Muita tarinassa *esiintyviä* kuubalaisia, kuten Shanghaiin seremoniamestaria, ei nimetä, sillä tekstissä ohimennen vilahtavia Batistaa ja kenraali Tamayoa ei näytetä. Tosin GG:llä ei Graham Greenen kuvana olisi luonnollisestikaan ollut edes mielenkiintoa perehtyä toisenlaisiin kuubalaisiin, koska *dekadenttia kosmopoliittia nautinnon etsijää* kiinnostaa vain nautiskelijoiden katseeseen identifioituneet halutalouden palvelijat, kuten taksikuskit, tarjoilijat, vastaanottovirkaili-

³⁴⁴ Barreda 1979, 155–156.

³⁴⁵ Barreda 1979, 156.

³⁴⁶ Ks. Ortiz 2006, 44–56.

³⁴⁷ Martínez 2011; Conzo & Perez 2010, 203–204.

jat ja prostituoidut; häntä kiehtoo vain Havannan yöelämä, ei yhteiskunnallinen tilanne eikä päivän politiikka. Siksi loput pienoisromaanissa nimetyt henkilöt ovat ulkomaalaisia: El Mago, KGB:n Loretta Kent ja FBI:n Robert Tripp ovat yhdysvaltalaisia; teloitettut natsit (vitivalkoinen nainen ja Gerhardt/Schreiber) ovat saksalaisia; Habashin johtaja El Capitánin kansallisuutta ei mainita, joskin kosmopoliittinen juutalainen voi olla on *vain* juutalainen.

Aluksi Greene piti mustaihoista El Choria hulluna, kun tämä musisoi baarissa pulloilla, pilleillä ja tölkeillä sekä imitoi trumpettia ja congoja. Greene luuli myös El Niño Loco (Crazy Boy) vajaaälyiseksi, kun he kohtasivat hevosjuoksuradalla Oriental Parkissa. GG ei tiennyt, että aliravittu ja epäsiisti Crazy Boy oli kaksinkertainen nyrkkeilyn maailmanmestari, koska hän ei seurannut urheilua. Crazy Boylle nyrkkeily oli urheilun lisäksi myös elämänfilosofia: ”Ihminen lyö ja ihmistä lyödään. Se voittaa, joka lyö voimakkaimmin, nopeimmin ja jolla on paras mukautumiskyky.” (NGG 79–81.)

Kun he kohtasivat uudelleen, Crazy Boy halusi jälleen Oriental Parkiin, mutta Greene oli päättänyt jo lähteä maasta. Crazy Boyn mielestä hänen olisi pitänyt jäädä Havannaan voittajien luokse, koska *urheiden ihmisten maassa selkäänsä kääntävä häviää*: ”On oltava koko ajan kasvokkain. Lyötävä kaksin käsin, väistettävä, lyötävä nopeasti eikä annettava edessä olevalle kusipäälle aikaa. Näin se menee. Ja sitä se on. Koko elämä.” El Chori suhtautui elämään päinvastoin. Hänelle elämä oli rumbaa ja guarachaa, ”on otettava vastaan mitä tulee, eikä pyydettyä liikaa. On parempi tanssia, juoda ja nauraa. Ota minusta oppia.” (NGG 106–107.)

Gutiérrezin sosiologisen fiktion arkkityyppisinä kuubalaisina uhmakkaan nyrkkeilijän ja alistuvan muusikon *contrapunteo* heijastelee Gutiérrezin ikuista ristiriitaa. Maailmanmestaruuden kahdesti voittanut nyrkkeilijä on sisintään kovettavan Pedro Juanin sadistinen peilikuva, jonka vastapuolella tanssii myönteäillen nöyrytvä muusikko. Crazy Boyn mielestä El Chori on ”paskaan” pysähtynyt ”luuseri”, koska Marlon Brando, Tyrone Power ja Nat King Cole pyysivät häntä Yhdysvaltoihin, mutta ”munaton” artisti oli jäänyt saarelle lentopelkonsa takia. Sitä vastoin Crazy Boy piti itseään kauaskatseisena petona, eikä elämää pelkäävänä lapsellisena typeryksenä. (NGG 107.) Siten El Chorin ja Crazy Boyn kuumentunut sanailu, *contrapunteo*, toistaa Pedro Juania ahdistavaa lähtemisen ja jäämisen ristiriitaa, kyynistä illuusiota vapaudesta.

4.3.4 Kolossaalinen supershow, poliittisen teatterin allegoria

Koska tarinan alkuosan keskeisen tapahtumapaikan valovoimaisin tähti edustaa castrokommunistisen utopian heteromaskuliinisen miesihanteen vastakoh-
taa, fallinen nainen herättää kysymyksen supershow'n poliittisesta vertausku-
vallisuudesta ja voyeuristisen katseen sokeudesta.

Kaikkien katset olivat jähmettyneet hypnotisoituina tosi muhkeaan superkyrppään ja sitä kannattelevaan täydelliseen eebenpuiseen kauneuteen. [...] Se oli liioittelua. Jo-
tain käsittämätöntä, mutta totta. Hetken päästä hän tajusi, että Supermán huijasi.
(NGG 19.)

Vaikka Shanghain yleisö tietää, että maailman ainoa itsestään laukeava mies ei laukea itsestään, katsojat haluavat silti uskoa valheeseen. Teeskentelystä tietoiset katsojat antavat fantasmisen hahmon huumata itsensä, kuten Castron johdattamiin *barbudoihin* hullaantunut ulkomainen media, vasemmistofilosofit ja vallankumouslauluja laulaneet kuubalaiset, jotka halusivat uskoa Vallankumouksen myyttiseen kauneuteen.³⁴⁸ Kummankin supershow'n menestys perustuu näyttelijöiden (Supermánin/Castron) kykyyn identifioitua huijatuksi tulemisesta nauttivan yleisön sinisilmäiseen katseeseen. Näyttämö toimii rajana, jonka toisella puolella odottava yleisö vajoaa fantasioidun objektin avulla ekstaasiin ja jonka takana näyttelijä identifioituu yleisön haluun.

Žižekin (1989) mukaan stalinismi perustui samankaltaiseen kulissien pakkomielteiseen ylläpitämiseen. Vaikka jokainen tunsi kätkeytyn todellisuuden, kulisseista pidettiin kiinni, koska totuuden julkilausumisen jälkeen ideologiaa ei olisi otettu enää vakavasti ja järjestelmä olisi romahtanut. Laclau'n mukaan Neuvostoliiton kommunistiyhteisöä koossapitävä voima oli stalinistisen rituaalin järjetön "tyhjä kieli",³⁴⁹ joka luonnehtii mielestäni myös stalinismin karibia-laista kopiota, superstalinismia.³⁵⁰ Castron puheet ja *Granman* uutiset ovat puoli vuosisataa nojanneet lähes aiheesta riippumatta anti-imperialistiseen retoriikkaan, castrokommunistiseen utopiaan, jossa kierrätetyt liioitellut iskulauseet ovat vedonneet idealisteihin, kuten Arenasin mainitsemaan Harvardin opettajaan.³⁵¹ Idealistit ovat halunneet uskoa heidän antiamerikkalaiseen katseeseensa identifioituneeseen propagandateatteriin ja sen suurimman tähden, Castron, kolossaaliseen supershow'hun.

Muutamassa kahta erilaista Castron elämäkertaa käsittelevässä kirjarviossa ilmenee, kuinka kriitikot lukijoina saattavat puolustaa idealismiaan tukevaa kirjaa. Esimerkiksi professori Pakkasvirta (2006) pyrkii viemään arviossaan Raffyn *Fideliltä* uskottavuuden heti ensimmäisessä lauseessa, kuin estääkseen lukijaa lukemasta koko teosta:

Serge Raffyn elämäkerta Fidel Castrosta on huono. Sanotaan samalla, että kirjan ahmii vauhdilla, jos on kiinnostunut aikamme poliittisesta kulttuurista ja historiasta {minus} ja niistä kirjoitetusta fiktiosta. Vakavana tietokirjana teosta ei hyvällä tahdollaakaan voi pitää.

Castrosta epäedullisessa valossa kertova lukemattomiin lähteisiin perustuva teos luokitellaan epäuskottavaksi, koska "historiantutkijaa hirvittää teoksen tarkoitushakuinen tulkinta nykyisestä menneeseen."³⁵² Sitä vastoin Kent Wilska ja Pakkasvirta lähestyvät Ignacio Ramonetin nimissä julkaistua Castron oma-

³⁴⁸ Arenas 1992, 80–81, 67. "Hän oli täydellisen machon kuva. Totaalista viriilyttä." NGG 19.

³⁴⁹ Žižek 1989, 225, 240.

³⁵⁰ Arenasin lisäksi Vallankumoushallinnon stalinisistaatiosta on Rojasin (2007b, 238) mukaan kirjoittanut mm. Carlos Franqui (*La mala memoria*, 1989), Cabrera Infante (*Mea Cuba*, 1994), Nivaria Tejera (*Espero la noche para soñar*, *Revolución*, 2002) ja César Leante (*Volviendo la mirada*, 2002).

³⁵¹ Arenas 1992, 310. Castrokultti on vedonnut *socialismo negro*a harjoittaneisiin taikauskoiisiin kuubalaisiin, ks. Guerra 2012, 135–136, 149–153.

³⁵² Pakkasvirta 2006.

elämäkertaa *Fidel Castro. Elämäni* (2012) myötämielisesti, vaikka Pakkasvirta mainitsi nimenomaan Raffy-kritiikissä, kuinka vaikeaa Kuubasta on saada objektiivista tietoa castrokommunistisen disinformaation ja propagandan takia.

Leppoisasti otsikoidun kirja-arvion ”Parranajo vie aikaa” (*Helsingin Sanomat*, 12.8.2012) alaotsikossa väitetään, että ”Ignacio Ramonet sai tehdä Fidel Castrolle myös vaikeita kysymyksiä politiikasta ja toisinajattelijoiden kohtelusta”, vaikka Ramonet ei edes haastanut Castroa vaikeilla kysymyksillä. Kirja-arvostelun alussa muistutetaan Raffyn kirjoittaman elämäkerran yksipuolisesta pyrkimyksestä, mutta jätetään mainitsematta, että Castron muistelmat tarjoavat Kuuban historiasta huomattavasti yksipuolisemman kuvan: teoksen kertoja on diktaattori itse ja kertomusten puhtaaksi kirjoittaja on diktaattorin hyväksymä anti-imperialistinen tutkija.³⁵³ Siksi kirja-arvion toteamus ”Castroa monipuolisesti luotaavasta tasosta” herättää alkuperäisteokseen perehtyneessä lukijassa ihmetystä, samoin väite ”todentuntuudesta ja avoimesta” elämäkerrasta.³⁵⁴

Miksi Castro-kulttia ylläpitävää omaelämäkertaa ylistetään, mutta lukuihin tutkimuksiin nojaavaa kriittistä elämäkertaa haukutaan? Tilannetta voisi verrata siihen, että Maoa kritisoivan journalistin teos olisi huono, mutta Maon itsensä sanelema ja maolaisen sosiologin puhtaaksi kirjoittama omaelämäkerta olisi todentuntuinen, vaikka hovikirjurin huomio diktaattorin absoluuttisesta vallasta olisi yhtä selkeä kuin Ramonetin näkemys Castron asemasta:

Häntä ympäröi hänen mahtavaan persoonallisuutensa perustuva absoluuttinen valta. Siellä missä hän on, kuuluu vain yksi ääni: hänen äänensä. Hän on se, joka tekee kaikki päätökset, niin pienet kuin suuret. Vaikka hän kysyy neuvoja ja käyttäytyy hyvin kunnioittavasti ja kohteliaasti Puolueen ja Valtion johtavia poliittisia päättäjiä kohtaan, loppujen lopuksi hänen täytyy tehdä päätökset itse. (Ramonet 2006, 18.)

Ramonetin paljastus sekä elämäkertateoksen propagandistinen sisältö huomiioon ottaen samaa teosta *Kansan Uutisissa* (9.7.2012) arvioineen FT Aimo Ruusunen osuva lausahdus paljastaa tahattomassa ironiassaan ulkomaisten idealistien ylläpitämän Castro-kultin olemuksen: ”Teos ei tee Fidelistä jumalaa, vaan paljastaa häntä ihmisenä.” Castron omaelämäkerran lukija voi päätyä Ruusunen tekemään johtopäätökseen vain ideologisesti tai idealistisesti värittyneen katseen sokaisemana, samaan tapaan kuin Shanghain yleisö, joka näkee ihailemasaan Supermánissa juuri sen mitä haluaa.

Siksi Shanghain kolossaalinen supershow on metafora poliittisesti viriillistä castrokommunistisesta teatterista, joka on idealistisen yleisön iloksi luotua mahtipontista ja liioittelevaa toistoa, uhrirituaali, jossa totalisoiva ”kontrolli murhaa elävän kehon”, kuten Sarduy on castrolaista perversiota luonnehtinut. Sarduy'n mukaan autoritaarinen kuri on riippuvainen säälimättömästä toistosta, saman loputtomasta paluusta,³⁵⁵ jollaisena Castron poliittinen teatteri on uuvuttanut ja ihastuttanut kuulijansa. Che Guevaran mukaan kuulijat ”värisivät” Fidelin sanojen voimasta ja huusivat kunniaa kliimaksin hetkellä.

³⁵³ Ramonet Castron fiktiivisen historiankirjoituksen tukijana, ks. Rojas 2010, 24–27.

³⁵⁴ ”Kaiken kaikkiaan haastattelut antavat kuitenkin yllättävän todentuntuisen ja avoimen kuvan Kuuban lähimenneisyydestä.” Pakkasvirta & Wilska 2012.

³⁵⁵ Ks. Ortiz 2006, 88.

Superstalinismin liioittelua muistuttavan fallisen naisen kolossaalinen supershow toistaa myös kuubalaisvitseille tyypillistä Uuden Ihmisen ja Fidelin epäinhimillisten mittasuhteiden ironisointia. Routonin (2010, 26) mukaan kuubalaisvitseissä Uudella ihmisellä on tyypillisesti suuremmat silmät jotta he näkisivät enemmän, suuremmat korvat jotta he kuulisivat enemmän sekä paksu sukkela kieli jotta he olisivat tehokkaampia vasikoimaan. Uudella ihmisellä on myös enemmän kuin kaksi kättä, jotta hän voisi työskennellä ja tuottaa tehokkaammin, mutta mahaa ei ole, ettei hänelle tulisi nälkä. Pidempien jalkojensa ansiosta Uusi Ihminen jaksaa myös seisoa Castron läkähdyttävien puheiden aikana ja osallistua raskaisiin USA:n vastaisiin marsseihin.³⁵⁶

Castron *barokkityyli*, pitkälle jalostettu uuvuttava liioittelu, ei kuitenkaan ole vain poliittisen teatterin luomus, vaan kuubalaisen puhettavan peruselementti. Vázquez Díazin (2004) mukaan myös Carpentierin ja Lezama Liman barokkityylit perustuvat kuubalaisten liioittelevaan puhetapaan, jossa samaan teemaan palataan jatkuvasti, mutta ei selventämään aiemmin sanottua. Edestakaisena liikkeenä loppumaton toisto hämärtää alkuperäistä asiaa käännellessään ja vääristellessään moneen kertaan sanottua, jolloin toiston aikaansaama ylenmääräinen merkityspaljous paisuttaa kielen barokkiseksi.³⁵⁷ Samaa vaaraa (tai nautintoa) Gutiérrezin ajoittain toteavassa tyyliässä ei ole, joskin dekkariparodian merkitykset eivät löydykään usein yksinkertaisen toteavilta riveiltä, vaan parodian, sen intertekstien ja historiallisten kontekstien välisestä tulkinasta.

4.4 Graham Greene doppelgängereiden hullussa kaupungissa

4.4.1 Eskapismi, kaksinaismoralismi ja poliittinen paha

Sillä hetkellä hän tunsi olevansa hullujen maassa, minne päätyivät maailman loputkin hullut. Ensi silmäyksellä Kuuba kuitenkin vaikutti tavalliselta maalta.

GG, *Nuestro GG en La Habana*, 75

– Koska poliitikot toistavat jatkuvasti valheita päivästä toiseen, he uskovat lopulta itsekin valheisiinsa ja pettävät itseään.

KGB:n agentti Kent, *Nuestro GG en La Habana*, 95

George Greenen ja Supermán/Caridadin pidätykseen päättyvä kolmas luku, ja samalla dekkariparodian alkuosa, tarkoittaa myös George Greenen ja Supermán/Caridadin roolin loppumista. Molemmat katoavat näyttämöltä (yhtä lyhyttä kohtausta lukuunottamatta), minkä takia heitä voisi pitää sivuseikkoina,

³⁵⁶ Routon 2010, 26.

³⁵⁷ Vázquez Díaz 2004, 119–120.

ellei Georgen symbolinen identifikaatio Graham Greeneen olisi syy tuoda *engagé* kirjailija Havannaan: kun Supermán/Caridad ja George Greene pidätetään epäiltyinä saksalaisen murhasta, Graham Greeneen symbolisesti identifioitunut George sanoo olevansa Graham Greene. Väite päättyy *The Havana Postin* etusivun kautta kansainväliseen uutisointiin: "Kuuluisa brittikirjailija vangittu Havannassa. Graham Greeneä epäillään murhasta." (NGG 31.)

Lyhyesti sanottuna dekkariparodian alkuosa (luvut 1–3) muodosti Kuuban sosialistisen dekkarin homofobista perinnettä ironisoivan "johdannon" ja loput luvut (4–13) keskittyvät kirjailijan kiusalliseen asemaan Kuubassa, kun erilaiset poliittiset ja ideologiset ryhmittymät yrittävät hyötyä kuuluisan kirjailijan teoksista ja *sanan voimasta*.

Todellinen GG (Graham Greene) ilmestyy tarinaan neljännessä luvussa, kun hänen kerrotaan olevan Caprilla. Liberaali pikku saari on kuin kertoja Gutiérrezzin illuusioissa kelluva utooppinen Kuuba: näennäisessä tuntemattomuudessa elävän kirjailijan idyllin rikkovat satunnaiset turistilaumat, ei kansalaisia valvova ja sananvapautta rajoittava diktatuuri.

GG on *The Quiet Americanin* kirjoittamisen jäljiltä väsynyt, sillä hän on vuodattanut romaaniin viisivuotisen suhteensa Phuongiin. Phuongin aviomiestä ei romaanissa mainita, koska GG muutti hänet tarinassa Phuongin siskoksi. Kristittyä Greeneä vaivaa silti syyllisyydentunne, mutta kolmepäiväinen orgia oman kummitytön kanssa ei häntä vaivaa: koska Kathyn aviomies on tylsä lordi, nuori kaunis nainen ei tiedä mihin käyttäisi energiansa ja aikansa. (NGG 32–33.)

Lähtötilanne on kuin suoraan Ciclo de Centro Habanasta. Vain paikka ja henkilöiden nimet on vaihdettu: Pedro Juan kertoo Ciclo de Centro Habanassa olevansa kirjoittamisen jälkeen aina väsynyt ammennettuaan itsensä tyhjiin, kerrottuaan jalkavaimoista ja salarakastajista, joiden kanssa hän on *joutunut* harrastamaan hillitöntä seksiä. Myös GG:n näkemykset kirjoittamisesta ("sekotus helvettiä ja paratiisia, mutta ei yhtään liikaa filosofiaa") kuulostavat aivan Pedro Juanilta, jolle kirjoittaminen on "tasapainoilua". Lisäksi GG määrittelee kirjoittamisen (Pedro Juanin tavoin) fyysisesti pakottavaksi tarpeeksi: "Kirja on paise, joka on puhkaistava silloin kun se on kypsä. Kirja on epiderminen kuin märkäpesäke." (NGG 34–35.) Näin ollen dekkariparodian neljännessä luvussa ensi kertaa esitelty päähenkilö, GG (eli fiktiivinen Graham Greene) on ajatuksiltaan identtinen Gutiérrezzin alter egon kanssa. Samasta syystä dekkariparodia kertoo yhtä paljon fiktiivisen Greenen Havannan matkasta kuin Pedro Juan Gutiérrezzin maailmasta.

GG:n caprilainen lumous särkyä kustantaja Panther Booksin puhelinsoittoon. GG kuulee uutisen, jonka mukaan hänet on pidätetty Havannassa saksalaisen miehen murhasta. Kustantajan mielestä virheellisessä uutisessä ikävintä on se, että murhasta epäillään myös huonomaineista pornoartistia. (NGG 32–36.) Seuraavassa puhelussa kustantajan markkinointi- ja tiedotusosaston apulaisjohtaja käskee GG:tä piiloutumaan puhelinyhteyksien ulkopuolelle, koska medialle on annettava ymmärtää, että GG on oikeasti Havannassa "soikeutu-

neena likaiseen juttuun”, jotta medianäkyvyys lisäisi kirjojen myyntiä.³⁵⁸ Vaikka GG ei kunniallisena miehenä voi myydä kunniaansa, hän suostuu ehdotukseen. (NGG 36–37.)

Piiloutumisen sijaan GG matkustaa Havannaan, koska hänet on kielellisenä olentona (*parlêtre*) sidottu merkitsijään, joka edustaa häntä virheellisessä uutisessa muille.³⁵⁹ Hän matkustaa Havannaan kuin todistaakseen, ettei ole siellä, missä uutiset väittävät hänen olevan, mutta kun hän saapuu perille, hänet pidätetään, jolloin virheellisestä uutisesta tulee totta. (NGG 36–37.)

Pidätyksen tehnyt Kuuban tiedustelupalvelun (SIM) ”läski” ja ”ivallinen” agentti, joka ei vaikuta tiedustelupalvelun ammattilaiselta vaan ”brutaalilta murhaajalta”, jättää Greenen FBI:n haltuun. FBI:n agentti Robert Tripp on stereotyyppinen ”jenkki”: pitkä, keski-ikäinen, hyvin leikattuun pukuun pukeutunut kohteliaasti hymyilevä herrasmies, joka liikkuu ilmastoidulla Cadillacilla ja tuntee parhaat ravintolat ja bordellit. Vaikka Trippin toimipiste ei ole Havannassa, hän astelee SIM:n toimistoihin ja poliisilaitoksiin kuin kotiinsa, mihin GG kiinnittää huomiota. (NGG 30–31, 44, 49–50, 66.)

– Onko teillä Kuuban tiedustelupalvelun henkilökortti?

– Teemme tiivistä yhteistyötä.

– Mutta kellään heistä ei ole FBI:n korttia.

Robert Tripp ei vastannut. (NGG 51.)

Dekkariparodian Kuuba muistuttaa castrokommunistisen historiankirjoituksen mukaisesti Yhdysvaltain 51. liittovaltiota, johon on vastikään perustettu pohjoisamerikkalaisten tuella ”Kommunistisen toiminnan tukahduttamisen byroo” (BRAC). CIA pitää sitä suurena askeleena kohti Vapautta. BRAC:n johto on myös kutsuttu Washingtoniin neuvottelemaan antikommunistisen taistelun tekniikoista. (NGG 92.) Lisäksi pohjoiset naapurit ovat kääntäneet Havannan latinalaisen rytmin ja aukioloajat angloamerikkalaisiksi:

[...] he heräsivät aikaisin, kaikki oli täydessä toiminnassa jo kahdeksalta, ja iltakuuden ja seitsemän välillä kaupunki uupui. Se oli upea kaupunki, mutta samaan aikaan siitä huokui pragmaattisuus, tehokkuus, kilpailuhenkisyys. Yhdysvallat oli liian mahtava, vaikutusvaltainen ja läheinen naapuri. Kuten kaikessa, naapuruudessa oli etunsa ja haittansa. Voitiin tehdä kaksi yhtä pitkää listaa, yhdessä jos toisessakin mielessä. (NGG 58.)

Vaikka GG nimittääkin pohjoisamerikkalaisia kerran ”sikamaisiksi” (NGG 68), hän ei ole antiamerikkalainen niin kuin todellinen Graham Greene, hänen pää-

³⁵⁸ Kustantaja aikoo kertoa tiedotteessa, että GG:n syyttömyydestä vakuuttunut Panther Books on lähettänyt Lontoon parhaan puolustusasianajajan Havannaan ja pyytänyt Scotland Yardia lähettämään parhaat etsivänsä paikan päälle. *The New York Timesin* julkaisemassa Panther Booksin tiedotteessa vakuutetaan GG:n olevan syytön. Tiedotteessa kerrotaan myös pikapuoliin ilmestyvästä «yhdestä GG:n parhaasta romaanista, jonka tapahtumat sijoittuvat Indokiinaan.» (NGG 44)

³⁵⁹ ”Kuuluisa brittikirjailija vangittu Havannassa. Graham Greeneä epäillään murhasta”, NGG 31.

henkilönsä ja kertojansa. Sen sijaan FBI:n agentti on GG:n näkökulmasta katsottuna luotettavin henkilö koko Havannassa. Heidän välilleen rakentuu eräänlainen väljä side, mikäli dekkari-parodian kaltaisessa lyhyessä ja lakonisessa teoksessa voi hahmojen välisistä siteistä puhua, jollaista ei todellisen Greenen teoksissa brittien ja amerikkalaisten välille kehity.

Ensinnäkin GG:tä ja Trippiä yhdistää kulinarismi ja bordelliromantiikka. Toiseksi Tripp suostuu salaamaan GG:n olinpaikan ja viemään hänet *doppelgängerinsä* luokse. Kolmanneksi Tripp paljastaa (epäammattimaisesti) GG:lle, ettei Shanghain pukuhuoneesta löytynyt ruumis ollut saksalainen Thomas Gerhardt (kuten SIM väitti), vaan Buchenwaldin keskitysleiriä johtanut SS-upseeri Rudolph Schreiber. Tripp kertoo, että vuonna 1945 Havannaan saapunut, ”liberaaliksi seikkailijaksi” ja pölynimurikauppiaksi naamioitunut Gerhardt/Schreiber oli ollut 10 vuotta FBI:n seurannassa, ja hänet oli tarkoitus kuljettaa sotaoikeuteen Washingtoniin. Koska FBI ei ollut kertonut suunnitelmasta Kuuban viranomaisille, Gerhardt/Schreiberin murha osoitti, että FBI:n riveihin oli soluttauttu. (NGG 45–46.)

Trippin paljastukset saavat GG:n ihmettelemään, miksi Tripp kertoo hänelle arkaluontoisia tietoja, koska hän ei halua ”muuttua maalitauluksi” ”kaoottisessa ja syntisessä” kaupungissa, missä FBI ei voi suojella häntä. Siksi Tripp suosittelee GG:lle kotiinpaluuta. GG jää kuitenkin Kuubaan, koska kirjailijana hän aistii Havannan tarjoavan ainekset seuraavaan romaaniin. (NGG 46.)

GG:n tavoin Gutiérrez on valinnut kirjailijan kannalta tylsän turvallisen Euroopan sijasta ”helvetin tulesa hehkuvan” Havannan. Jäädessään tarinoidensa alkulähteille hän on joutunut mukautumaan *vakaville* kirjailijoille vaaralliseen tilanteeseen (Cheever), johon myös GG joutuu tutustumaan heti samana iltana, kun kaksi miestä taluttaa hänet Coney Islandin huvipuistosta neoklassisen talon toiseen kerrokseen katsomaan, kuinka Habash teloittaa vahvalla saksalaisella aksentilla armoa anelevan ”vitivalkoisen” naisen:

– Voin kertoa teille muut Havannassa asuvat natsit. Mikäli päästätte minut...

– Meillä on täydellinen lista Havannassa ja koko Amerikassa asuvista natseista. Tai no, ollaanpa rehellisiä: lähes täydellinen lista. Ja nyt alamme teloittaa heitä. Te olette toinen. Eikä apua tule. Silmä silmästä, hammas hampaasta. (NGG 62.)

Elämäniloisen Havannan pimeällä puolella liikkuvat juutalaiset murhaajat, kuten tarinan muutkin gangsterit ja vakoojat, haluavat hyväksikäyttää *kirjoitetun sanan voimaa* poliittisissa ja ideologisissa pyrkimyksissään. Juutalaisen teloittajan sanat paljastavat, että Shanghain pukuhuoneesta löytyneen Gerhardt/Schreiberin murhan takana on sama Hammurabin lakia noudattava juutalainen joukkio, jolla on GG:lle selkeä ehdotus. Samoin kuin Wormold ei vaikoilufarssissa ymmärrä, kuinka hän voisi olla brittien tiedustelupalvelulle hyödyksi, GG:n on mahdoton ymmärtää, mitä tekemistä hänellä on El Capitániksi esittäytyvän juutalaisen kanssa.

– [...] kerron jotain teitä kiinnostavaa: teloitamme paenneet natsit. He ovat sotarikollisia. Tämä on ollut hidasta työtä, mutta yksikään heistä ei tule pakenemaan. Sillä ei

ole väliä, missä he piileskelevät. Habashilla on hyvin pitkä käsi. Habash ylittää yli koko maailman, eikä anteeksiantoa ole. Uskomme, että te voisitte auttaa meitä. Haluan, että he kärsivät samalla kun he odottelevat meitä. Haluan heidän paskovan hou-
suunsa.

– Voisitteko tarkentaa hieman?

– Kirjoita artikkeli, kirja, mitä tahansa. Saat meiltä kaiken informaation mitä tarvitsette. Olemme tehneet töitä 10 vuotta. Sääntölisesti.

– Ääh...

– Miettikää sitä. Luotan, että osaatte salata tietolähteenne. Te siis ymmärrätte erittäin hyvin, mitä teidän on salattava itsenne takia. (NGG 63–64.)

Uutisten virheellisyydellä ei ole Habashille merkitystä, toisin kuin kuuluisan kirjailijan pidätyksestä kertovan uutisen julkisuusarvolla. Habash ymmärtää, että skandaaleihin mieltyneessä mediassa on heidän mahdollisuutensa saada kansainvälistä huomiota. Itse asiassa julkisuus on Habashille tärkeämpää kuin Amerikkaan paenneiden sotarikollisten teloittaminen, kuten Tripp myöhemmin toteaa. Siksi Tripp utelee ”huonolta valehtelijalta” (GG:ltä), mitä Habash oikeasti haluaa, koska hän ei usko juutalaisten yleisiin päämääriin:

– Tehän tiedätte, Mr. Greene, että nämä kaikki ryhmittymät jotka tappavat isänmaallisin ja ideologisin tekosyin muuttuvat aina lopulta mafiosojen, terroristien ja palkka-
tappajien joukkioiksi. Tappaminen on heidän paheensa. Yhtä yksinkertaista kuin savukkeen sytyttäminen. (NGG 67–68.)

GG ei kuitenkaan halua tehdä yhteistyötä FBI:n tai minkään muunkaan tahon kanssa, koska hänen periaatteensa on olla sotkeutumatta kenenkään asioihin. GG myös ymmärtää, ettei taistelu rikollisuutta ja terrorismia vastaan ole FBI:lle itseisarvo vaan välinearvo, sillä Kuuban sekasortoinen tilanne hankaloittaa amerikkalaisten bisnestä. GG myös ymmärtää, että amerikkalaiset haluaisivat viedä natsit Washingtoniin sota-oikeuteen, koska se kiillottaisi amerikkalaisten imagoa. Teloittaessaan natsia Habash siis riistää amerikkalaisilta mahdollisuuden positiiviseen julkisuuskuvaan. Siksi GG nimittää Trippiä sarkastisesti ”suureksi patriootiksi, suureksi amerikkalaiseksi”. Tripp myöntää kyynisyytensä; siitä hänelle maksetaan. Sitä paitsi hän pitää kyynisyyttä (Gutiérrezin tavoin) ainoana selviytymiskeinona Havannassa, hullujen *doppelgängereiden* kaksinaamaisessa kaupungissa. (NGG 68.)

Koska *epälojalisuutta ylistävä* GG on yhtä kaksinaamainen kuin FBI ja Habash, Habashin ”täydellinen tarjous poikkeuksellisen kirjan” kirjoittamiseen houkuttelee menestyskirjailijaa. Toisin sanoen hän voisi periaatteessa kirjoittaa kirjan, jonka jokainen uusi kiehtova luku perustuisi teloitukseen. Murhaan. Ainoa ongelma on sitoutuminen Toisen ideologian palvelukseen. Vaikka juutalaisryhmittymän johtaja El Capitán (”Kapteeni”) ei kertonut ensi kohtaamisessa kirjan kirjoittamisen tarkempia ehtoja, GG ymmärtää, että natsien metsästäjät pitäisi kuvata kirjassa Habashin monoliittisen vision mukaisesti sankareina.

Seuraavana näyttämölle astuu Loretta Kent, ”pitkä, hoikka, viehättävä, noin nelikymppinen”, ”täydellistä englantia puhuva” nainen, joka kutsuu GG:n

lounaalle kotiinsa Royal Palmiin, Maleconille. (NGG 84.) Kent on mustaihoisista miehistä kiinnostunut Havannan kauppatieteellisen korkeakoulun opettaja, joka työskentelee Kommunistiselle internationaalille. Koska GG oli puolueen jäsen 32 vuotta aiemmin, KGB haluaa luovuttaa hänelle "pyyteettömästi" huip-pusalaisia dokumentteja paljastuskirjan materiaaliksi. Kentin mukaan kirjasta tulisi "palopommi keskelle kylmää sotaa". Siinä kerrottaisiin USA:n kuuhun suunnittelema raketti-asehasta, joka pohjautuu natsien Peenemundesta toukokuussa 1945 ryöstettyyn rakettiohjelmaan. Paljastuskirjan lisäksi KGB toivoo, että GG soluttautuisi kaksoisagenttina Habashiin, koska Moskovan suunnitelmiin ei sovi, että juutalaiset teurastavat natsija. USA:n tavoin Neuvostoliitto haluaa viedä natsit sota-oikeuteen tuomittavaksi julkisuuskuvansa kiillottamiseksi. (NGG 84–89.)

– [...] Toisin sanoen Neuvostoliitolle on erittäin tärkeää, että teidänlaisenne kirjailija paljastaisi tämän tarinan kirjassaan koko maailmalle. Käsittämättömässä moraalittomuudessaan he käyttävät natsitiedemiehiä ja ...

– Olkaahan nyt, neiti Kent, se oli sotasaalis. Soturit ovat toimineet aina niin: vieneet kaiken minkä ovat pystyneet ja polttaneet ja tuhonneet loput. Me olemme sivistyneitä ihmisiä.

– Oho...

– Neuvostoliitto olisi tehnyt samoin, mikäli olisi ennättänyt ensin Peenemundeen.

– Aivan. Hyväksytään. Moraali ei ole meidän erikoisuutemme, Graham. Ei ainakaan minun. Toistan: mikäli suostutte kanssamme yhteistyöhön, saatte kaikki operaatiota koskevat asiakirjat. (NGG 90–91.)

Kentin mukaan KGB:llä on enää pari kuukautta aikaa toimia Havannassa, koska Kuuban ja CIA:n antikommunistinen yhteistyö todistaa USA:n vaikutusvalan kasvaneen saarella. GG ei usko, että kuubalaiset myyvät maansa amerikkalaisille, mutta Kentin mukaan kuubalaiset suostuvat kaikkeen:

Täällä määrää dollari. Mutta huomenna voi määrätä rupla. Aivan sama kuka on maan presidenttinä. Joten kahdella sanalla sanoen, olemme valmiit poistumaan tältä plazalta. (NGG 93.)

KGB:n vetäytyminen Havannasta on Kentin mukaan taktinen siirto, sillä hän ennustaa Neuvostoliiton palaavan saarelle "pitkän tähtäimen strategialla". Kyse on ainoastaan kahdesta asiasta: rahasta ja tarpeeksi julman ja kieron politiikan löytämisestä, joka järjestee asioita Moskovan toivomalla tavalla: "Tämä on köyhä maa, eikä täällä ole luonnonvaroja. Kuuba tarvitsee aina rahaa pysyäkseen pystyssä. Tulkoon raha mistä hyvänsä." (NGG 94.) Kentin mukaan poliitikkojen puheiden idealismi on pelkkä naamio todellisten päämäärien kätkemiseksi:

– Ideologia ja politiikka toimivat operaatioissa pelkkänä nukutusaineena. Kirurgin veitsenä toimii raha. Älä ole lapsellinen, Graham! Se mikä maailmaa liikuttaa, on raha ja poliitikkojen vallanhimo. Näin se on aina ollut, siitä lähtien kun ensimmäinen johtaja kömpi ulos luolastaan. Hyvät aikomukset eivät toimi. Se on ihmisten pimeä

puoli. Kunnianhimo, turhamaisuus, itsekkyyys, rahan ja vallan himo. Ne liikuttavat koko tätä planeettaa. (NGG 94.)

Fiktiivisen Kentin ennustus on *todellisuudessa* historiaa, koska tarpeeksi julma ja kiero poliitikko viittaa Castroon.³⁶⁰ Vaikka Castro on 1950-luvusta 2010-luvulle lähtien sanonut, ettei Kuuba ollut itsenäinen valtio vuonna 1953 vaan USA:n vasalli,³⁶¹ vasta castrokrania teki Kuubasta todellisen siirtomaan, Moskovan satelliitin.³⁶² Koska Kuuban sijainti imperialistisen suurvallan rannikolla oli tehnyt saaresta kylmän sodan leikkikentän, Kuuban keskeisimpiä historiankirjoittajia ovat olleet valtiopäämiesten lisäksi suurvaltapolitiikkaan sekaantuneet agentit. Kuuban historiaa onkin käytännössä kirjoitettu usein entisten agenttien ja valtiopäämiesten muistelmien pohjalta. Juuri tästä syystä fiktiivisen Kentin ennustus on *todellisuudessa* historiaa.³⁶³

GG:n tietämättömyys *totuuden* edessä (“Älä ole lapsellinen, Graham!”) on samanlaista teeskentelyä, mihin voyeuristi Pedro Juan turvautuu: tarkkailtuaan hiljaa muita kuubalaisia Pedro Juan on kirjoittanut tarinoihinsa sen, mitä on *período especialin* Havannasta halunnut kertoa. Sen sijaan dekkariparodiassa Gutiérrezin kertojaääni kirjoittaa Kuuban historiaa kyynisen G/G:n kautta poliittisena satiirina noudattaen Greenen *The Honorary Consul*in opetusta: romaanihenkilö Saavedran mukaan “aito romaanikirjailija” käyttää “menneisyyden historiaa ilmentääkseen sitä mitä minä sanon politiikan abstraktioksi.”³⁶⁴

Politiikan abstraktio viittaa edellä lainattuun (Kentin) näkemykseen ideologioiden todellisesta luonteesta: poliitikkojen puheiden idealismi on pelkkä naamio vallanpitäjien (ja valtaa himoitsevien kumouksellisten) todellisten tavoitteiden kätkemiseksi. Kentin näkemys politiikasta vastaa myös Gutiérrezin alter egon kyynistä näkemystä politiikasta, joka hallitsee Ciclo de de Centro Habanaa. Kyynisyyden taustalla lienee Pedro Juanin (Gutiérrez) uskon menetys sosialismiin 1990-luvun alussa, jolloin hän ymmärsi castrokommunistisen utopian ja todellisuuden välisen kuilun, johon Kuuba oli romahtanut.

Politiikan abstraktiona *período especialin* aikana kirjoitettu dekkariparodia karttaa (osittain) oman aikansa todellisuutta ja käyttää hyväkseen menneisyyden historiaa osoittaakseen Kentin ennustusten pitävän paikkansa: pitkän tähtäimen strategialla Kuubaan palannut KGB löysi Castrosta tarpeeksi julman ja kieron politiikon, joka järjesteli asioita Moskovan toivomalla tavalla. Sen seu-

³⁶⁰ Castroa on pidetty myös NKVD:n/KGB:n agenttina, koska hänellä oli läheiset välit Moskovan “Karibian verkostoon” kuuluneeseen Fabio Grobartiin. Oikealta nimeltä Grobart oli Abraham Semjovitsh, muilta salanimiltään Aaron Sinkovitsh ja Otto Medley. Muutettuaan Kuubaan vuonna 1922 Grobart perusti Kuuban kommunistisen puolueen juutalaisen osaston. Castroon hänen uskotaan tutustuneen viimeistään 1948. Kun Castro nousi valtaan 1959, Grobartista tuli yksi castrokraatian harmaista eminensseistä. Myös castrokraatian toisen puoliskon (Raúlín) siteet Moskovaan ovat laajasti tunnetut. Esim. Raffy 2007, 263–269, 603–604.

³⁶¹ Rojasin (2011, 26) mukaan Castron kirjoittamaksi sanotussa kirjassa *La victoria estratégica* (2010) kerrotaan, ettei Kuuba ollut itsenäinen valtio vuonna 1953. (“Cuba no era un país independiente en 1953.”)

³⁶² Esim. Raffy 2007, 391–394, 399, 426, 466.

³⁶³ Esim. Raffy 2007, 428, 450, 455, 459.

³⁶⁴ Greene 1973, 67.

rauksena heinäkuussa 1955 saarta hallinnut dollari vaihtui viidessä vuodessa ruplaan. (NGG 93–94.)

Koska parodia rakentuu kaksisuuntaisena liikkeenä, Kentin ennustukset marxilais-leninistisestä vallankumouksesta eivät viittaa vain kylmän sodan historiaan, vaan myös *período especialin* radikaaliin käännökseen, jolloin castrokraatia kääntyi ruplavirran tyrehdyttyä takaisin dollarin puoleen. Marxilais-leninististä talouspolitiikkaa soveltaneen ”rahan- ja vallan himoisen” diktatuurin ainoa mahdollisuus pysyä vallassa oli loikata ruplan ylläpitämästä sosialismista monopolikapitalismiin.

Näin ollen kirjoitusajankohdan ja menneisyyden välisenä kaksisuuntaisena liikkeenä dekkariparodiaa ei tule tulkita yhden historiallisen ajanjakson kuvaukseksi. Kylmän sodan historian lisäksi tarina kertoo 1990-luvun ideologisesta takinkäännöstä sekä tulevaisuudesta tarinan viimeisen ja voimakkaimman rikollisen kautta. Toisaalta mafioso El Mago ei myöskään ole lukittu vain nykypäivän ja tulevaisuuden kuvaksi, koska hänen hahmonsä sisältää yhtä paljon historiallisia faktoja kuin muutkin hahmot.

El Mago on saanut nimensä ”Taikuri”, ”Velho” siitä, että hän saa ihmisiä katoamaan. El Mago heittää GG:n silmien edessä haiden revittäväksi galicialaisen (*gallego*), koska *gallego* (=Castro) ei halunnut myydä kasinoitaan ja salaisia arpajaispisteitään (*bolita*) amerikkalaismafialle. El Mago on tavallaan tarinan rehellisin rikollinen, koska hän ei kätke päämääriään puheiden idealismiin, vaan ilmoittaa suoraan haluavansa omistaa Havannan kaikki kasinot, joiden lisäksi hän aikoo rakentaa Havannan ja Varaderon välisen rannikon täyteen loistohotelleja ja kasinoita. (NGG 115.)

– Las Vegas jää viidellä dollarilla pelaileville pers'aukisille, jotka valittavat aina kun häviävät rahansa. Ja Miami muuttuu pelkäksi kauttakulkukentäksi Havannaan matkaaville. Kaikki on suurta, tosi suurta! Joko ymmärrät miten maailma pyörii, kirjailija raukka? Me hoidamme kaiken viimeisen päälle. Tajuatko vai et?

– Kyllä, tajuan täydellisesti.

– Siksi en halua, että kukaan häiritsee minua. (NGG 116.)

Koska El Magon päämäärä on rakentaa Kuubasta *kuva* turistiparatiisina, hän ei anna GG:lle lupaa kirjoittaa natsien ja kommunistien ehdottamia menestyskirjoja, jotka vahingoittaisivat paratiisisaaren kuvaa. Siksi hän lupaa tuhota molemmat joukkioit henkilökohtaisesti. (NGG 116.)

– [...] Etkä sinä saa kirjoittaa paskan vertaa. Et paskan vertaa! Et yhtään sanaa. Kuuba on paratiisi, ikuinen kesä, hyvä herra. Tulemme ottamaan vastaan turisteja, jotka ovat miljonäärejä. Joka vuosi miljoonat ja taas miljoonat ihmiset tulevat jättämään tänne rahansa. Ja siksi täällä ei tapahdu mitään vastenmielistä. Täällä kaikki on täydellistä, mr. Greene. Ihmiset ovat iloisia ja mukavia, naiset ovat kauniita, perheet ovat onnellisia, köyhät elävät hyvin, poliisit rakastavat demokratiaa ja vapautta, täällä ei ole rosvoja eikä taskuvarkaita, ihmiset eivät tee itsemurhia, kaikki ovat koulutettuja ja terveitä. Kuubalaiset hymyilevät aina elämälle, koska tämä on paratiisi. Tajuatko nyt?

– Tajuan. (NGG 117.)

Bronxin aksentilla puhuva El Mago viittaa historiallisena hahmona amerikkalaisiin mafiosoihin, vaikka Meyer Lansky (1902–1983), oikealta nimeltään Meier Suchowljanski, olikin puolanjuutalainen liikemies. Joka tapauksessa yhdysvaltalaismafia hankki hänen kautta omistukseensa hotelli Rivieran esivalankumouksellisessa Havannassa. El Magon esikuvana Lansky myös suunnitteli 1950-luvun lopulla rakentavansa Havannaan kymmenkunta hotellia lisää ja muuttavansa Havannan ”Karibian Las Vegasiksi”.³⁶⁵

Ihonvärinsä puolesta mustaihoinen El Mago voisi hybridihahmona viitata myös Fulgencio Batistaan, vuonna 1940 vaaleilla valittuun presidenttiin, joka nousi uudelleen valtaan ”samettivallankumouksessa” maaliskuun 10. päivänä 1952.³⁶⁶ Kun maa ajautui 1950-luvun aikana sekasortoon kumousliikkeiden, vallankaappausrytysten, sabotaasien ja väkivallan takia, Yhdysvallat kyllästyi amerikkalaismieliseen mutta heikkoon diktaattoriin. Yhdysvaltain asevientikielto maaliskuussa 1958 kiihdytti Batistan alamäkeä, ja syksyllä 1958 sekä Kuuban armeija että Valkoinen talo valmistelivat vallankaappausta, mutta kortitalo ennätti kaatua valtatyhjiön ympärillä, ja M26 nosti Castron valtaan.³⁶⁷

Historiallisessa luennassa dekkari-parodian mahtavin rikollinen ei viittaaakaan amerikkalaismieliseen heikkoon Batistaan (”Mister Yes”) vaan autoritaarisempaan *gallego* Castron (”Mister Da”), joka menetettyään Moskovan ruplat siirtyi 1990-luvulla dollareiden perässä monopolikapitalismiin. Dollarien kannalta tärkeimpiä elinkeinoja on ollut turismi, minkä takia ”täällä [Kuubassa] ei tapahdu mitään vastenmielistä.” Turistien houkuttelemiseksi El Magon on luotava väkivaltaisain keinoin paratiisimainen Kuuba-kuva, minkä takia El Magon kielto kirjoittaa Kuubasta mitään negatiivista ironisoi castrokommunistista utopiaa.

Kun 1990-luvun kirjailijasukupolvi haistoi ideologisen ja taloudellisen kriisin keskellä dollarin tuoksun, he tuotteistivat castrokommunismia epämiellyttävän todellisuuden, kurjuuden rumban, traagisen irrealismin, joka kertoi päinvastaista narratiivia kuin imelät turistioppaat ja diktatuurin propaganda. Siksi idealistisen Kuuba-kuvan kyseenalaistanut Gutiérrezin sosiologinen fiktio on castrokommunistisen utopian kannalta yhtä epämiellyttävää kuin Habashin ja KGB:n kirjasuunnitelmat El Magon kannalta:

– Parin päivän sisällä aloitamme ensimmäisen mainoskampanjan. Se on kolossaalinen. Olemme sijoittaneet kolme miljoonaa dollaria. Pelkästään Yhdysvaltain markkinoitiin. ”Paratiisi odottaa sinua Kuubassa.” (NGG 117.)

Vasta kun El Mago uhkaa heittää GG:n haiden revittäväksi, hän lupaa olla kirjoittamatta mitään Kuubasta ja palata kotiin. (NGG 118–119.)

³⁶⁵ Kun Yhdysvallat asetti Batistan diktatuurin aseiden vientikieltoon syksyllä 1958, mafia ymmärsi vallan olevan vaihtumassa. Siksi mafiapomojen sanotaan luvanneen Lester Rodríguezin ja José Abrantesin välityksellä Castrolle, että he murhaavat Batistan, mikäli saavat vastineeksi uudelta valtionjohtajalta työrauhan bisneksilleen. Mutta kun Castro kansallisti kaikki kasinot keväällä 1959, mafia lupasi kostaa menetyksensä murhaamalla hänet. Raffy 2007, 178–179, 410–411.

³⁶⁶ Amerikkalaismielinen ”Mister Yes” oli helläkäitinen diktaattori, joka ei esimerkiksi pitkään aikaan rajoittanut sananvapautta. Raffy 2007, 105–106.

³⁶⁷ Raffy 2007, 229–247.

Samalla "mihinkään sotkeutumattoman" brittikirjailijan on unohdettava Habashin arkistoihin pohjautuva kirjatarjous. Ehdotus olisi ollut houkutteleva, koska maailmansodan aikana M16:ssä työskennellyt GG ymmärtää, että yksityiskohtaisten tietojen kerääminen 511 sotarikollisesta on paljon rahaa vaativaa ammattilaisten työtä.

Capitánin tarjous olisi ollut yksinkertainen, mutta juuri sellainen kuin GG pelkäsikin: (NGG 67, 99-100.)

– [...] joka kerta kun Habash likvidoi natsin, te saatte heti kopion sotarikollisen henkilötiedoista. Mutta meidän ryhmästämme voitte kirjoittaa vain sen, mitä minä sanon. Yhdenkään sanan poikkeamatta.

– Yksinkertainen sääntö.

– Hyvin yksinkertainen. Mutta mikäli rikotte sääntöä, maksatte siitä hengellänne olittepa missä tahansa. Ja tähän jo tiedättekin, ettei Habash tunne armoa. (NGG 100.)

Capitánin antama "lupa" kirjoittaa vain Habashin ohjeiden mukaisesti muistuttaa vanhaa castrokommunistista kulttuuripolitiikkaa, jossa sallittiin vain ideologisesti oikeaoppinen sosialistinen realismi. Koska "supermachon roolistaan nauttiva" Capitán toteaa myös olevansa joustamaton ja armoton, hän muistuttaa Robespierreen identifioitunutta Castroa ja Robespierren historiallisen opeuksen toistoa: "Meidän täytyy olla kovia, joustamattomia, ankaria."

Rohkeaksi, karismaattiseksi, älykkääksi, ovelaksi, pakkomielteiseksi, kunnianhimoiseksi, energiseksi, säälimättömäksi ja vaaralliseksi kuvailtu Capitán on stereotyyppinen kuva Castrosta, sillä "verenhimoista shakaalia" ihaileva GG näkee hänessä "tragediaan tuomitun hahmon", joka muuttuu murhaamiensa ihmisten haamujen vainoamaksi "yksinäiseksi hulluksi", minkä jälkeen hän on enää "pelkkä revolveri, ei käsi, joka revolveriä käsittelee". (NGG 95-98, 101-102.)

Capitánin ja GG:n kaksi kohtaamista ovatkin yhtä yksipuolisia kuin diktaattorin ja järjestelmään integroitumattoman kuubalaiskirjailijan suhde. Diktatuuri edustaa pragmaattista tyrannia ("olen hyvin pragmaattinen") ja vapaa kirjailija sadistin maailmasta pakenevaa romantikkaa ("jäljellä ei ole enää romantikkoja", NGG 100-103).

Siitä huolimatta Capitán ei typisty yhden historiallisen henkilön karikatyyriksi. El Magon tavoin "Kapteeni" on useita kuvia yhdistelevä Castron kaltainen hybridi. Erilaiset tulkinnat puoli vuosisataa vallassa pysyneestä Castrosta kertovat kameleontista, joka on yhtä aikaa kaikkea ja ei mitään: kommunisti, gangsteri, fasisti, vapauttaja, suuri johtaja, Obatalán poika, Jumalan asemaan kohonnut mystinen olento, joka väistää kaikkia yksiselitteisiä määritelmiä ja jää arvoitukseksi liian karteolaisittain ajatteleville tutkijoille, kuten Raffy (2007, 231) huomauttaa.

El Mago ja El Capitán Castron kuvina ovatkin esimerkkejä contrapunteos-kehittyneestä karibialaisesta identiteetistä: erilaisten kuvien limittymisestä ja asettumisesta toistensa päälle silmänkääntötemppeja tulvivaksi barokkityyliksi.

Nähtyään tarpeeksi gangstereita, mafiovoja ja kaksinaamaisia agentteja pako Havannasta tuntuu GG:stä ainoalta ratkaisulta. Myös kohtaaminen *doppelgänger* George Greenen kanssa sai Kuuban näyttämään GG:n silmissä hullujen maalta, minne tulevat maailman loputkin hullut. Kirjailijaksi tekeytyneen Georgen *hulluus* ei kuitenkaan ollut vaarallista laatua, toisin kuin julkisuutta haluavan Habashin *kostonhimo*, USA:lle kateellisen KGB:n *katkeruus* sekä kaikki kilpailijansa teurastavan El Magon *ahneus*.

Niiden vaarallista hulluutta yhdistää todellisen Greenen romaanien keskeinen tema, poliittinen Paha, jonka aikaansaamaa traagista irrealismia G/G:n toinen puolisko (Pedro Juan Gutiérrez) on paennut taiteeseen, luonut maalamalla ja kirjoittamalla itselleen *vapauden kaltaisen tilan*, jonka turvin hän on toivonut selviävänsä vankilaolosuhteista.

Dekkariparodian ironisen luonteen kontekstoivassa tulkinnassa paljastuu-kin pettävän todellisuuden (*la realidad engañoso*) kätkemä väkivaltainen ja kivulias kulttuurihistoriallinen tausta (*la transculturación*). Ja kuten aiemmin mainitsemani Damian (2009) on todennut, ironia on ollut monille kuubalaistaiteilijoille välttämättömän etäisyyttä rakentava keino, joka avaa tuskalliseen menneisyyteen uuden perspektiivin.³⁶⁸

³⁶⁸ Damian 2009, 166–167.

5 LOPPUSANAT (ITSE)IRONISESTA KASTRAATIOSTA

Olen tutkinut väitöskirjassani Pedro Juan Gutiérrezin proosan ja etenkin dekkariparodia *Nuestro GG en La Habanan* suhdetta castrokommunistiseen utopiaan historiallisten kontekstien ja intertekstien avulla.

Tutkimuksen toisessa luvussa selvitin, kuinka castrokommunismi Gutiérrezin sosiologisen fiktion keskeisimpänä historiallisena kontekstina on muodostunut, muuttunut ja vaikuttanut kuubalaiseen kirjallisuuteen ja kirjailijuuteen. Ideologisen fantasian käsitteen avulla hahmottelin castrokommunismien yhteiskunnan perustavanlaatuisia antagonismia peittäväksi fantasiakonstruktioksi, joka on ulkoistanut yhteiskunnalliset uhkat pohjoisamerikkalaisen imperialistin ja vastavallankumouksellisen petturin hahmoihin. Tärkeä osa ideologiaa on ollut menneisyyden tarkoitushakuinen uudelleen kirjoittaminen. Ideologisessa historiankirjoituksessa esivallankumouksellinen aika on merkityksellistetty häpeän ja moraalittomuuden aikakaudeksi, mihin vedoten radikaalin historiallisen murroksen aikaansaanut Vallankumous pyrki todistelemaan välttämättömyyttään ja ylemmyyttään verrattuna kapitalistiseen tasavallan aikaan.

Menneisyyden monopolisoimisen ja Vallankumouksen oikeutuksen aiheuttama psykosomaattinen repeämä on ilmennyt kuubalaisessa kirjallisuudessa nostalgisena kaipauksena menetettyä aikaa kohtaan ja tarpeena tuottaa monoliittista visiota kritisoivia narratiiveja. Vallankumous pyrki vaientamaan kriittiset äänet kulttuurin politisoimisella, joka kulminoitui 1960–1970-lukujen vaihteen stalinisaatioprosessiin, jolloin taide valjastettiin utopian palvelukseen sosialistisen tietoisuuden indoktrinoimiseksi. Kulttuurin mustan vuosikymmenen alkaessa ideologisen sodankäynnin aseeksi valittu Kuuban sosialistinen dekkari oli vastalause sekä anglo-amerikkalaisen dekkarin individualismille että modernille estetiikalle. Antimodernismin ja anti-imperialismin lisäksi sosialistisen dekkarin dogmaattisuuteen vaikutti castrokommunistinen homofobia. Ne kaikki ovat teemoja, joita Gutiérrezin dekkariparodia ironisoi.

Tutkimuksen kolmannessa luvussa selvitin, kuinka Gutiérrezin *Ciclo de Centro Habana* irtoaa castrokommunismien kulttuuripoliittisista vaatimuksista. Gutiérrezin sosiologista fiktiota on tarinasta toiseen toistuvien teemojen pinnal-

lisuudesta johtuen tulkittu liian yksioikoisesti joko poliittisesti välinpitämättömäksi tai vastavallankumoukselliseksi, aivan kuin yksinkertaiset ja toisteiset tarinat rakentuisivat muutaman samansuuntaisen näkökulman varaan.

Ensinnäkään en pidä Pedro Juanin kyynistä suhtautumista sosialistiseen tietoisuuteen välinpitämättömänä, koska ironinen etäisyys ei aina kumoa, vaan osittain ylläpitää castrokommunismia. Toiseksi poliittisesti välinpitämätön kuubalainen kirjallisuus on ollut jo lähtökohtaisesti mahdotonta, koska kirjailijoita vaadittiin 1960-luvulta lähtien integroitumaan Vallankumoukseen, omaksumaan sosialistinen tietoisuus ja välittämään monoliittista visiota, samalla kun valtioideologiaan mukautumattomat kirjailijat leimattiin ideologisesti poikkeaviksi ja joutuivat vainon kohteeksi.

Näkemykset Gutiérrezin vastavallankumouksellisuudesta pitävät osittain paikkansa, koska puritaaniselle castrokommunismille vastakohtaisten liberaalien nautintojen kuvaukset tekevät Gutiérrezin sosiologisesta fiktioista sosialistisen realismin vastakohtaan ja siten vastavallankumouksellisen: niiltä osin kuin Gutiérrezin sosiologinen fiktio kumoo castrokommunistisen utopian, se kastroi poliittisessa teatterissa Castron hahmon ruumiillistuneen vallan.

Korostin tutkimuksen kolmannessa luvussa historiallisten kontekstien huomioimisen välttämättömyyttä, koska konteksteista irrallisessa luennassa *Ciclo de Centro Habanan* tarinat voidaan tulkita elämän ilmauksiksi. Koska Pedro Juanin pakkomielteinen hedonismi on epätoivoista pakoilua kiduttavasta todellisuudesta, traagisesta irrealismista, kärsimysten hetkellinen unohtaminen luo noidankehämäisesti syvenevän kärsimysten spiraalin.

Vaikka kulttuurin monopolisoiminen ja monoliittisen vision vaatimus on ruokkinut Gutiérrezin kaltaista ideologisesti poikkeavaa kirjallisuutta, Gutiérrezin sosiologiseen fiktion sisältyy myös castrokommunismien utopiaa noudattelevia elementtejä. Castrokommunistista lakia ylläpitävistä piirteistä keskeisimmät ovat Pedro Juanin masokistinen alistuminen vankeuteen ja sadistinen suhtautuminen vapautta tavoitteleviin kuubalaisiin. Toistaessaan ihmissuhteissa diktatuurin kuubalaisiin kohdistamaa sortoa Pedro Juan näyttäytyy castrokommunismien peilikuvana, jonka uskottavuuden ja kaikkivoipaisuuden itseironia kuitenkin kumoo. Siksi Castroon ruumiillistuneen utopian kumoava Gutiérrezin proosa on myös kuubalaista machomentaalisuutta (itse)ironisoivaa autofiktiota.

Tutkimuksen neljännessä ja viimeisessä luvussa selvitin, kuinka *Nuestro GG en La Habana* merkityksellistyy suhteessa parodioimaansa Greenen *Our Man in Havanaan*, sosialistisen dekkarin perinteeseen, castrokommunistiseen historiakuvaan ja *período especialiin*. Vaikka dekadentiksi määriteltyä estetisoivaa modernismia ja paheeksi leimattua homoseksuaalisuutta vastaan suunnattu sosialistinen dekkari uudistui 1990-luvulla etenkin Leonardo Paduran johdolla, Gutiérrezin dekkariparodia kumoo homofobisen militaristidiktatuurin keskeisiä arvoja heijastaneen genren teesit Paduraa räikeämmin.

Konteksteista irrallisessa luennassa *Nuestro GG en La Habana* alkuosa saattaa vaikuttaa pelkältä homoeroottiselta pienoisromaanilta, mutta kun teosta verrataan sosialistisen dekkarin perinteeseen, antidekkari nähdään rakentuvan

dogmaattisen genren keskeisten teemojen vastakohdille. Biseksuaalisen Supermán/Caridadin tähdittämän teoksen alkuosa on siirtymä homofobisen castrokommunismien puritaanisuudesta sen oppositioon. Kohottaessaan Shanghain pornotaiteilijan kuubalaisen taiteen kirkkaimmaksi tähdeksi dekkari-parodia nostaa myös sosialistisessa realismissa sivurooliin jätetyn mustaihaisen hahmon Kuuban kansalliseksi symboliksi, joka biseksuaalina prostituotuna edustaa vastakohtaa heteromaskuliiniselle, vallankumoukselliselle työläissankarille, Uudelle Ihmiselle.

Antidekkarin tapahtumat, jotka sijoittuvat esivallankumoukselliseen aikaan, eivät eroottisuudestaan ja väkivaltaisuudestaan huolimatta tue castrokommunistista historiakuvausta, sillä lihallisten nautintojen heikentävistä ja liberaalia ilmapiiriä ei teoksessa kritisoida. Vaikka pohjoisamerikkalaisten vaikutus bordellien täyttämässä karibialaisessa satamakaupungissa on hallitseva, esivallankumouksellisia havannalaisia ei kuvata imperialistien riistämiksi orjiksi, vaan erityisasemastaan nauttiviksi yksilöiksi. Eroottiset teatterit ja prostituutio osana turismiteollisuutta eivät ole suunnattu vain ulkomaalaisille, vaan ennen kaikkea kuubalaisille itselleen. Siksi dekkari-parodia etäännyttää castrokommunismia moralisoivasta historiakuvausta myös toistaessaan castrokommunismia korostamia teemoja.

Intertekstuaalisen lähtökohtansa takia antidekkari on ideologinen kannanotto myös historiallisista konteksteista irrotettuna. Parodioidessaan anti-imperialistista brittikirjailijaa ja hänen vakoilufarssiaan teos ironisoi kolmannen maailman ongelmia romaaneissaan käsitelleen Greenen empatiaa neokolonialismin riistämistä ja imperialismien sortamia maita kohtaan. Greenen myötätunto paljastetaan kyyniseksi oman edun tavoitteluksi, sillä dekkari-parodiassa kolmas maailma kuvataan Greenen romaanien nautinnolliseksi raaka-ainelähteeksi.

Koska päähenkilö GG ei ole parodia vain Graham Greenestä, kuten teoksen rikollisetkään eivät ole vain Fidel Castron karikatyyri, GG:n hahmoon sisältyy myös Gutiérrezin itseironiaa: siinä missä kolmas maailma oli Greenen teosten raaka-ainelähde, on *período especialin* Havanna Gutiérrezin raaka-ainelähde. Gutiérrezin sosiologinen fiktio on syntyisin castrokommunistisesta kurjuuden rumbasta, traagisesta irrealismista, jota ilman ei olisi kansainvälistä myyntimenestystä saavuttanutta kirjailija Pedro Juan Gutiérrezä.

Tästä syystä dekkari-parodian kaksinaismoralistisen *Epälojalisuuden ylityksen* avulla kyyniseen Greeneen identifioitunut Gutiérrez puolustele näennäistä sitoutumattomuuttaan vältyäkseen vakavan kirjallisuuden ongelmilta: sananvapautta rajoittavassa diktatuurissa *vakavan kirjailijan ammatti on hyvin vaarallinen*, kuten *Nuestro GG en La Habanan* kynnystekstiksi lainattu Cheever on todennut.

Castrokommunismien jäsentäminen ideologiseksi fantasiaksi valotti myös Gutiérrezin "idioottituristin" funktiota, kulttuurin ja kirjallisuuden vastaanottajan roolia imaginaarisessa konstruktiossa: koska ulkomainen turisti tai idealisti ei ennakkokäsitystensä tai itsepintaisen idealisminsa takia ymmärrä Kuubassa näkemäänsä todellisuutta, hänen ymmärtämättömyytensä ylläpitää castro-

kommunismia, joka on vääristellyt monimuotoisen historian ideologisia tarpeita palveleviksi myyteiksi. Mitä sokeammin ulkopuolinen uskoo myytteihin, jotka jäsentävät hänen suhdettaan ideologisen fantasian muovaamaan todellisuuteen, sitä tehokkaammaksi imaginaarisen konstruktion voima kaksoisilluusion takia muuttuu.

Historialliset kontekstit sivuuttavan tutkijan olisikin tunnistettava tulkittojaan ohjaava idealismi, vaikka toisaalta voidaan kysyä, onko illuusioton tulkinta ja tutkimus mahdollista, vai onko jokainen lukija aina jonkinlaisen näkökulmahäiriön vääristämin lukulasein tekstejä tulkitseva turisti.

YHTEENVETO (SUMMARY)

This dissertation explored how Pedro Juan Gutiérrez's fiction, in particular his parodic (anti)detective novelette *Nuestro GG en La Habana*, corresponds to the Castro-communist utopia. Since parody is a technique with an innate two-way movement, the intertextual meanings of which can be found in its relations to its objects and contexts, I studied the relation between *Nuestro GG en La Habana* and its essential contexts: the Castro-communist utopia; Gutiérrez's fiction as a whole; and two works by Graham Greene, the political satire *Our Man in Havana* and the novel *The Quiet American*.

The study had three goals: (1) to explain how Castro-communism has formed, altered and impacted on Cuban literature; (2) to investigate how Gutiérrez's fiction corresponds to the Castro-communist utopia and ideals; and (3) how Gutiérrez's parodic (anti)detective story corresponds to Cuban socialist detective stories, Graham Greene's spy farce *Our Man in Havana*, Castro-communist historiography, and the radical shifts in Cuban society during the 1990s.

In the first chapter, I explained how Castro-communism, as the essential historical context of both Cuban literature since 1959 and Gutiérrez's fiction, has formed, altered and impacted on Cuban literature. I resorted to the concept of "ideological fantasy", formulated by Slavoj Žižek, in order to sketch the fundamental tenets of Castro-communism. The approach revealed that Castro-communism is a fantasy-construction, which conceals the fundamental antagonisms of society and externalizes social threats as imperialism and counter-revolutionary activity. An important part of the ideology has been the purpose-oriented rewriting of the past. Ideological historiography has defined the pre-revolutionary era as dishonourable and immoral. Through this fictional background, the Cuban Revolution caused a radical historical rupture and strived to prove its own necessity and superiority in comparison with the capitalist republican past.

Attempts to monopolize the past and justify the Revolution caused a psychosomatic split, which has manifested in Cuban literature as a nostalgic yearning for a lost era and a need to produce alternative narratives that criticize the monolithic official vision. The Revolution strived to silence critical voices by politicizing cultural life. This endeavour culminated in the Stalinization process at the end of the 1960s and during the 1970s when art was harnessed to the Utopia in order to instigate socialist consciousness. The Cuban socialist detective novel was chosen as a weapon of ideological warfare in the beginning of the 1970s. A dogmatic genre, which reflected the Castro-communist values, was an objection to the individualism of Anglo-American detective stories and modern aesthetics. In addition to its anti-modernism and anti-imperialism, Cuban socialist detective fiction contained homophobic features. All these subjects are subjected to irony in Gutiérrez's (anti)detective parody.

In the second chapter, I clarified how Gutiérrez's *Ciclo de Centro Habana*, which comprises two novels and three short story collections, disentangles itself

from the cultural-political exigencies of Castro-communism. Gutiérrez's sociological fiction, owing to the repetition of superficial themes from one story to another, is in prior studies interpreted too simply as politically indifferent or counter-revolutionary, as if the simple and repetitive stories were based on few parallel views.

On the one hand, the protagonist Pedro Juan's, who is Gutiérrez's alter ego, cynical attitude toward socialist consciousness is not a sign of indifference, because the ironical distance actually helps to sustain Castro-communism instead of refuting it. On the other hand, politically indifferent literature has principally been impossible in Cuba, because at least from the 1960s onwards authors have been required to partake in the Revolution by adopting socialist consciousness and imparting the monolithic Utopian vision. The authors who refused to conform were pigeonholed as ideological deviants and persecuted.

However, the impression of Gutiérrez as a counter-revolutionary is partly true. Depictions of liberal pleasures, antithetical to the orthodox Castro-communist puritanism, align Gutiérrez's fiction against socialist realism and therefore render it counter-revolutionary. In so far as Gutiérrez's sociological fiction revokes the Castro-communist utopia, it castrates the power embodied in the figure of Castro in the political theatre.

In the second chapter, I also emphasized the importance of taking historical contexts into consideration. Without contextualization the *Ciclo de Centro Habana* can be misinterpreted as an expression of *joie de vivre*, even though Pedro Juan's obsessive hedonism is a desperate escape from the torturous reality, tragic irrealism. Hence the transient oblivion of suffering only creates a vicious cycle.

While the monopolization of Cuban culture and the exigencies of the monolithic vision have produced ideologically deviant literature similar to that of Gutiérrez's, his fiction nevertheless contains elements which help sustain the Castro-communist utopia. The most essential elements are Pedro Juan's masochistic submission into his Cuban captivity and his sadistic attitude toward the Cuban women who aspire to freedom. In his relationships, Pedro Juan repeats the oppression exercised by the dictatorship, appearing as a mirror-image of Castro-communism, while at the same time the plausibility and omnipotence of the same mirror-image is revoked by self-irony. Thus, Gutiérrez's fiction, while revoking the ideology embodied in Castro, is also (self-)ironical autofiction that ironizes Cuban *machismo*.

In the third chapter, I perused how the web of significances of *Nuestro GG en La Habana* is founded in relation to its object of parody (Greene's *Our Man in Havana*), Cuban socialist detective stories, Castro-communist historiography and the radical shifts in Cuban life during the 1990s. Although Cuban detective novel renewed itself during the 1990s, Gutiérrez's (anti)detective parody blatantly and radically revoked the socialist genre, which reflected the essential values of the homophobic military dictatorship.

Without contextualization, *Nuestro GG en La Habana* may be seen as a mere bi- or homosexual novelette depicting cruel killers and evil gangsters. When the

work is set against the tradition of Cuban socialist detective novel, Gutiérrez's (anti)detective is revealed as an antithesis of the fundamental principle of the dogmatic genre. The beginning of the (anti)detective story, whose biggest figure is the Cuban bisexual porn star Supermán/Caridad, represents a transition from the homophobic puritanism of Castro-communism to its very opposite. As the parodic (anti)detective story raises the bisexual porn artist as the brightest star of pre-revolutionary Cuban art, the story also raises the black figure as a Cuban national symbol. This bisexual prostitute represents the antithesis of the heterosexual and revolutionary proletarian hero (New Man).

The action, which takes place in the pre-revolutionary Havana, does not sustain the Castro-communist historiography regarding eroticism and violence because the voluptuous and liberal ambience of carnal pleasures is not criticized. Although the Caribbean port is full of brothels due to the tourism industry, pre-revolutionary Cubans are not depicted as slaves exploited by imperialism, but as individuals who enjoy their special status. Erotic cabarets and prostitution as part of the tourism industry are not only directed at foreigners but also for the Cubans themselves. Thus, the parodic (anti)detective story also distances itself from the moralistic official historiography when it repeats the topics emphasized in the Castro-communist narratives.

Disconnected from historical contexts, the intertextual starting point may make the (anti)detective story seem like an ideological comment. As the story parodies the anti-imperialist author Graham Greene, especially his spy farce *Our Man in Havana*, Gutiérrez's (anti)detective story ironizes Greene's sympathy toward the countries exploited and oppressed by colonialism and imperialism. Greene's compassion is revealed as little more than cynical self-interest, because the parodic (anti)detective represents the Third World as Greene's enjoyable source of raw material for his novels.

As the protagonist GG is not simply a parody of Graham Greene, like the villains of the story are not simply caricatures of Fidel Castro, the figure of GG contains also Gutiérrez's self-irony: whereas the Third World is Greene's source of raw material, Havana during the 1990s is Gutiérrez's source of stories. Gutiérrez's sociological fiction descends directly from the Castro-communist rumba of misery, tragic irrationalism, which gave rise to the international bestselling author Pedro Juan Gutiérrez. Therefore Gutiérrez, whose narrator identifies with the cynical Greene through his double-standards and *doppelgängers*, makes excuses for his apparent non-alignment in order to avoid the dangers inherent to serious literature. In the book, Gutiérrez quotes John Cheever who wrote that the vocation of a serious author is dangerous – this is especially the case in a Castro-communist dictatorship, which restricts its people's freedom of expression.

When Castro-communism is understood as an ideological fantasy, it also casts light on the function of the “idiotic tourists” in Gutiérrez's sociological fiction, or in other words, on the role of the receiver of literature (i.e., the reader) in the imaginary construction: as the foreign tourist or idealist cannot grasp the Cuban reality owing to his/her preconceptions or tenacious idealism, his/her

ignorance and insensitivity ends up supporting the Castro-communism that has distorted and simplified the multifaceted Cuban past as myths serving its ideological needs. The more blind the belief in the myths, which structure the relation to the reality moulded by the ideological fantasy, the more efficient the double-illusion makes the power of the imaginary construction. Thus the reader/interpreter who ignores historical contexts should recognise the idealism directing his/her interpretations. Nevertheless, it can always be asked whether an interpretation or an investigation without illusions is possible, or whether every reader/interpreter always remains an idiotic tourist, contemplating texts through glasses that inevitably distort the view.

LÄHTEET

- Allen Graham 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Alvarez Borland, I. 2007. Fertile Multiplicities. Zoé Valdés and the Writers of the '90s Generation. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Alvarez Borland, I. 2009. Figures of identity: Ana Menéndez's and Guillermo Cabrera Infante's Photographs. In Isabel Alvarez Borland & Lynette M.F. Bosch (eds.): *Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities*. Albany: State University of New York Press.
- Anderson, A. 2010. Pictures and Voices: Virginia Woolf's Three Guineas as Anti-archive. In Leslie Boldt, Federici Corrado & Ernesto Virgulti (eds.): *Rewriting Texts Remaking Images: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Peter Lang Publishing.
- Anon 2006. Graham Greene back in Havana as character in novel. Caribbean Net News. October 19, 2006. [viitattu 20.11.2015] Saatavana <URL: <http://www.caribbeannewsnow.com/caribnet/cgi-script/csArticles/articles/000037/003799.htm>>
- Anon 2010. Zoé Valdés recupera el personaje de 'Yocandra' para narrar el exilio cubano desde París en 'El todo cotidiano'. Europapress. September 27, 2010. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-zoe-valdes-recupera-personaje-yocandra-narrar-exilio-cubano-paris-todo-cotidiano-20100927153540.html>>
- Anon 2011. La guerra tuvo seis nombres. Cuba literaria: Portal de Literatura Cubana. Agosto 30, 2011. Kirja-arvostelu teoksesta Heras León, E. 2011. La guerra tuvo seis nombres. [viitattu 31.10.2015] <URL: <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=13472&idseccion=16>>
- Anon 2012. Un libro es tan epidérmico como un absceso. El tornillo de Klaus. Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://eltornillodeklaus.com/2012/10/30/pedro-juan-gutierrez-nuestro-gg-en-la-habana-2004/>>
- Anon 2016a. Raúl Castro aún no recibe la lista de presos políticos cubanos. Martí Noticias. Junio 9, 2016. [viitattu 9.6.2016] Saatavana <URL: <http://www.martinoticias.com/a/raul-castro-aun-no-recibe-lista-presos-politicos-cubanos/123720.html> >
- Anon 2016b. Situación en Cuba empeoró pese al acercamiento con EEUU, según disidentes. EFE. Junio 9, 2016. [viitattu 13.6.2016] <<http://hoy.com.do/situacion-en-cuba-empeoro-pese-al-acercamiento-con-eeuu-segun-disidentes/>>
- Anon 2016c. El régimen impide a las Damas de Blanco salir de su sede y solo cinco activistas logran llegar al Parque Gandhi. Diario de Cuba. Junio 12, 2016. [viitattu 13.6.2016] Saatavana <URL:

- http://www.diariodecuba.com/derechos-humanos/1465762581_23034.html >
- Aragón, U. 2010. Fusilamientos de la reputación: la política republicana. Carlos Márquez Sterling y las elecciones de 1958. In Rafel Rojas & Uva de Aragón (eds.): *El otro paredón: Asesinatos de la reputación en Cuba*. Miami: Eriginal Books.
- Arenas, R. 1991. *Viaje a La Habana*. Miami: Ediciones Universal.
- Arenas, R. 1992. *Antes que anochezca*. Barcelona: Maxi Tuesquets.
- Arenas, R. 1995. *La Loma del Angel*. Miami: Ediciones Universal.
- Arias, S. 2013. Girón: La guerra tuvo seis nombres. Periódico Cubarte. April 19, 2013. Kirja-arvostelu teoksesta Heras León, Eduardo 1968. Los seis nombres iniciales. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/giron-la-guerra-tuvo-seis-nombres/24346.html>>
- Badiou, A. 2004. *Etiikka. Essee pahan tiedostamisesta*. Suomentaja Janne Kurki. Helsinki: Apeiron kirjat.
- Barreda, P. 1979. *The Black Protagonist in the Cuban Novel*. Translated by Page Bancroft. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Bax, S. 2013. *Researching Intertextual Reading*. Oxford: Peter Lang AG.
- Beaupied, A. 2010. *Libertad en cadenas: sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang AG.
- Behar, S. 2008. *La caída del Hombre Nuevo: Narrativa cubana del Período Especial*. Caribbean Studies. Volume 24. New York: Peter Lang Publishing.
- Beidler, P. D. 2014. *Island Called Paradise: Cuba in History, Literature, and the Arts*. Tuscaloosa: University Alabama Press.
- Béjar, E. 2003. Poder y discurso del placer: La picaresca habanera de Pedro Juan Gutiérrez. Encuentro de la Cultura Cubana. 2003 Fall-2004 Winter. [viitattu 23.11.2015] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/c4415d5ecb15863d86e9aa4aced1012a.pdf) <URL: <http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/c4415d5ecb15863d86e9aa4aced1012a.pdf> >
- Berg, M. L. 2007. Memory, Politics, and Diaspora. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Bianchi Ross, C. 2012. El teatro Shanghai. Diario de la Juventud Rebelde. Edición Digital. April 28, 2012. [viitattu 14.2.2013] Saatavana <URL: <http://www.juventudrebelde.cu/columnas/lectura/2012-04-28/el-teatro-shanghai/>>
- Birkenmaier, A. 2004. El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. [viitattu 23.11.2015] Saatavana <URL: http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_anke%20birkenmaier.htm >
- Blanco, J. A. 2011. El asesinato del honor. In Rafael Rojas (eds.): *El otro paredón. Asesinatos de la reputación en Cuba*. Miami: Eriginal Books.
- Bobes, M. 1993. El homosexualismo en la literatura cubana. Revolución y Cultura. 5/1993. [viitattu 23.4.2013] Saatavana <URL:

- <http://www.walterlippmann.com/lgbt-cuba-001.html> >
- Bosworth, R. J. B. 2007. *Mussolini's Italy. Life Under the Fascist Dictatorship, 1915–1945*. London: Penguin Books.
- Boyd, H. 2004. *My Husband Betty: Love, Sex and Life With a Cross-Dresser*. Berkeley: Seal Press. [viitattu 20.11.2015] Saatavana www.osoitteesta <URL: https://books.google.fi/books?id=vCT70HjI_a4C&pg=PA1&dq=en+femme&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=en%20femme&f=false >
- Braham, P. 2004. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cabrera Infante, G. 1967. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.
- Campbell, M. 2007. Behind Che Guevara's mask, the cold executioner. Times Online. September 16, 2007. Kirja-arvostelu teoksesta Machover, J. 2009. The Hidden face of Che. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/world_news/article71664.ece>
- Carpentier, M. C. & Ozieblo, B. 2006. *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Carr, D. 1999. *The Paradox of Subjectivity. The Self in The Transcendental Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Carralero, C. & Sipilä, E. 2012. *Kuuba: Historiallis-kulttuurinen matka esihistoriasta reaalisosialismiin*. BookOnDemand.
- Castañeda, J. G. 1997. *Compañero. Vida y muerte del Che Guevara*. Nueva York: Vintage Books. Una división de Random House.
- Castro, F. 1961. Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusion de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. [viitattu 20.11.2015] Saatavana www.muodossa <URL: <http://www.granma.cu/>>
- Castro, F. 1971. Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer secretario del comite central del partido comunista de Cuba y primer ministro del gobierno revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educacion y Cultura, efectuado en el Teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971. [viitattu 20.11.2015] Saatavana www.muodossa <URL: <http://www.granma.cu/>>
- Castro, F. 1991a. Discurso pronunciado en la clausura del VIII Congreso de la FEEM, en el Palacio de las Convenciones, el 6 de diciembre de 1991. [viitattu 20.11.2015] Saatavana www.muodossa <URL: <http://www.granma.cu/>>
- Castro, F. 1991b. Discurso pronunciado en la clausura del VI Foro Nacional de Piezas de Repuesto, Equipos y Tecnologías de Avanzada, efectuada en el Palacio de las Convenciones, el 16 de diciembre de 1991. [viitattu 20.11.2015] Saatavana www.muodossa <URL: <http://www.granma.cu/>>
- Castro, F. 1991c. Discurso pronunciado en la clausura del VII Congreso del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, la Ciencia y el

- Deporte, efectuada en el Palacio de las Convenciones, el 22 de diciembre de 1991. [viitattu 20.11.2015] Saatavana [www-muodossa](http://www.granma.cu/) <URL: <http://www.granma.cu/>>
- Castro, F. 2015. Nuestro derecho a ser Marxistas-Leninistas. [Cubadebate.cu](http://www.cubadebate.cu). Mayo 8, 2015. [viitattu 18.6.2016] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.osoitteessa) <URL: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2015/05/08/nuestro-derecho-a-ser-marxistas-leninistas/#.V2O53o5TY7A> >
- Chambers, R. 2010. *Parody. The Art That Plays With Art*. New York: Peter Lang.
- Chaviano, D. 1998. *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta.
- Colás, S. 2001. From Caliban to Cronus: A Critique of Cannibalism as Metaphor for Cuban Revolutionary Culture. In Kristen Guest (eds.): *Eating Their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*. Albany: State University of New York Press.
- Conzo, J. & Perez, D. A. 2010. *Mambo Diablo: My journey With Tito Puente*. Bloomington: Author House. [viitattu 30.11.2015] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.osoitteessa) <URL: https://books.google.fi/books/about/Mambo_Diablo.html?id=rQj45AQ1BxIC&redir_esc=y >
- Cornejo-Parriego, R. 2009. Miradas coloniales en el mercado global: Los negros en Trilogía sucia de La Habana. *Afro-Hispanic Review*. Vol. 28, No. 1 (SPRING 2009), pp. 9-26. Jstor. [viitattu 30.8.2015] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.osoitteessa) <URL: http://www.jstor.org/stable/41350893?seq=1#page_scan_tab_contents >
- Crossley, N. 1996. *Intersubjectivity. The Fabric of Social Becoming*. London: SAGE Publications.
- Cuadra, A. & Hampton, W. 1994. *Angel Cuadra: The Poet in Socialist Cuba*. Gainesville: University Press of Florida. [viitattu 20.7.2015] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.osoitteessa) <URL: https://books.google.fi/books?id=XtX_4IBehRQC&pg=PP10&lpg=PP10&dq=Angel+Cuadra:+The+Poet+in+Socialist+Cuba&source=bl&ots=usM33YUFDi&sig=lbbjUJkOCi2GyMRr6bh-RibhGMQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjUp9TmnqzNAhWFjCwKHRDmCcgQ6AEILTAD#v=onepage&q=Angel%20Cuadra%3A%20The%20Poet%20in%20Socialist%20Cuba&f=false >
- Damian, C. 2009. Cuban Artists and the Irony of Exile. In Isabel Alvarez Borland & Lynette M.F. Bosch (eds.): *Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities*. Albany: State University of New York Press.
- Deibert, R., Palfrey J., Rohozinski R. & Zittrain J. 2008. *Acces Denied: The Practices and Policy of Global Internet Filtering*. The MIT Press. [viitattu 20.11.2015] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.osoitteessa) <URL:

- 6ApJ_JAhULmHIKHedGCUgQ6AEIMDAD#v=onepage&q=Internet%20use%20is%20severely%20restricted%20in%20Cuba.&f=false >
- Del Sol, G. 2016. Jóvenes y política cultural: en pos de nuestra identidad. *Granma*. Junio 10, 2016. [viitattu 10.6.2016] Saatavana [www-osoitteessa <URL: http://www.granma.cu/cuba/2016-06-10/jovenes-y-politica-cultural-en-pos-de-nuestra-identidad-10-06-2016-23-06-04 >](http://www.granma.cu/cuba/2016-06-10/jovenes-y-politica-cultural-en-pos-de-nuestra-identidad-10-06-2016-23-06-04)
- Demuro, E. 2013. *Civilisation and Authenticity: The Search for Cultural Uniqueness in the Narrative Fiction of Alejo Carpentier and Julio Cortázar*. In *Latin America: Interdisciplinary Studies*. New York: Peter Lang.
- Dikötter, F. 2010. *Mao. Kiinan suuri nälänhätä 1958–1962*. Suomentanut Seppo Hyrkäs. Helsinki: Siltala.
- Domínguez, J. I. 1997. ¿Comienza Una Transición Hacia El Autoritarismo En Cuba? *Encuentro De La Cultura Cubana* 6. [viitattu 20.11.2015] Saatavana [<URL: http://wcfia.harvard.edu/publications/comienza-una-transici%C3%B3n-hacia-el-autoritarismo-en-cuba >](http://wcfia.harvard.edu/publications/comienza-una-transici%C3%B3n-hacia-el-autoritarismo-en-cuba)
- Dovalpage, T. 2009. *De señora casera a jinetera: Imágenes de la mujer en la narrativa cubana masculina del siglo XX y principios del XXI*. Dissertation. The University of New Mexico. [viitattu 20.11.2015] Saatavana [www-osoitteessa <URL: http://gradworks.umi.com/33/29/3329935.html >](http://gradworks.umi.com/33/29/3329935.html)
- Duany, J. 2007. *Networks, Remittances, and Family Restaurants: The Cuban Diaspora from a Transnational Perspective*. Translated Fernando Feliu-Moggi. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Edwards, M. 2007. A la sombra del macho: Pedro Juan Gutiérrez y desencuentro con la masculinidad en El rey de La Habana. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. Vol. 36, No. 2 (Nov., 2007), pp. 3–19. [viitattu 13.5.2011] Saatavana [<URL: https://www.jstor.org/stable/29742196?seq=1#page_scan_tab_contents >](https://www.jstor.org/stable/29742196?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Emery, A. F. 1996. *The anthropological imagination in Latin American literature*. Columbia: University of Missouri Press.
- Exner, I. 2008. Lo limpio y lo sucio: Movimientos textuales críticas en Patrick Chamoiseau y Pedro Juan Gutiérrez. In Ottmar Ette (ed.): *Caribbean(s) on the Move-Archipiélagos literarios del Caribe*. Frankfurt: Peter Lang.
- Fernández, A. G. 2004. La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904–1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Fernández, D. J. 2000. *Cuba and the politics of passion*. Austin: University of Texas Press.
- Freedomhouse report 2016. Freedom of Press. [viitattu 13.6.2016] Saatavana [<URL: https://freedomhouse.org/report/freedom-press/freedom-press-2016 >](https://freedomhouse.org/report/freedom-press/freedom-press-2016)

- Fuentes, G. 2011. Between History and Modernity. Searching for Lo Cubano in Modern Cuban Architecture. In Carlos Riobó (ed.): *Cuban Intersections of Literary and Urban Spaces*. Albany: State University of New York Press.
- García, M. C. 2007. The Cuban Population of the United States. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- García Quintero, I. 2012. Jinetear' ya es parte de la cultura nacional. Martí Noticias. Agosto 15, 2012. [viitattu 13.3.2013] Saatavana <URL: <http://www.martinoticias.com/content/article/13763.html> >
- Garret, M. 2013. Cubanness Within and Outside of Cuba. *Latinotopia-USA: International Perspectives on the Transforming USA in the 21st Century*. Vol. XI - n° 2. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <https://lisa.revues.org/5332> >
- González Echevarría, R. 2004. La nacionalidad de Alejo Carpentier: Historia y ficción. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- González, E. 2006. *Cuba and the Tempest: Literature & Cinema in the Time of Diaspora*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- González, E. 2010. *Cuba and the Fall: Christian Text and Queer Narrative in the Fiction of José Lezama Lima and Reinaldo Arenas*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- González, S. 2011. Dulces guerreros cubanos, obra cumbre de la literatura gay castrista. Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-18/sumario/recycle/dulces-guerreros-cubanos-obra-cumbre-de-la-literatura-gay-castrista-por-servando-gonzalez.html> > [viitattu 20.11.2015] Saatavana <URL: http://www.intelinet.org/sg_site/articles/sg_dulces_guerreros.html >
- Gracia, J. E. 2009. Cuban-American Identity and Art. In Alvarez Borland, I. & Bosch, L. M.F. (eds.): *Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities*. Albany: State University of New York Press.
- Greene, G. 1955. *The Quiet American*. London: William Heinemann.
- Greene, G. 1958. *Our Man in Havana*. London: Heinemann.
- Greene, G. 1973. *The Honorary Consul*. London: Bodley Head.
- Greene, G. 1973. *Kunniakonsuli*. Suomentanut Seppo Lopenen. Helsinki: Tammi.
- Greene, G. 1978. *El factor humano*. Traducción de Iris Menéndez y Enrique Sordo. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Greene, G. 1980. *El americano impasible*. Traducción de J. R. Wilcock. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Greene, G. 1981. *Hiljainen amerikkalainen*. Suomentanut Jouko Linturi. Helsinki: Tammi.
- Greene, G. 1988. *The Captain and The Enemy*. London: Penguin Classics.
- Greene G., 1988. *Kapteeni ja vihollinen*. Suomentanut Helena Bützow. Helsinki: Tammi.

- Greene, G. 1989. *Miehemme Havannassa*. Suomentanut Arvo Turtiainen. Helsinki: Tammi.
- Guerra, L. 2012. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959–1971*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Guevara, E. 1999. *Escritos revolucionarios*. Edición de Francisco Fernández Buey. Madrid: Catarata.
- Gutiérrez, P. J. 1998. *La trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 1999. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 2000. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 2002. *El insaciable hombre araña*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 2003. *Carne perro*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 2004a. *Nuestro GG en La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 2004b. Carpentier en los otros. Encuesta: ¿Cuál es su deuda con la novelística de Carpentier? La Gaceta de Cuba. No. 6, noviembre-diciembre de 2004. La Habana. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Sobre%20Carpentier.htm >
- Gutiérrez, P. J. 2006. *El nido de la serpiente*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. 2010. *Our GG in Havana*. Translation John King. London: Faber and Faber.
- Hartman, C. T. 2003. *Cabrera Infante's Tres Tristes Tigres: The Trapping Effect of the Signifier over Subject and Text*. New York: Peter Lang Publishing.
- Hayim, G. 1997. *Fighting Evil: Unsung Heroes in the Novels of Graham Greene*. Westport: ABC-CLIO.
- Henighan, S. 2004. El hundimiento de La Casa Europa: Una reescritura carpenteriana de Edgar Allan Poe. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904–1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Hernández Valle, N. 2004. Lobas de mar, o sea, hablando boberías. Rebelión (18.3.2004). Kirja-arvostelu teoksesta Valdés, Z. 2004. Lobas del mar. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/040318hernandez.htm> >
- Herrero-Olaizola, A. & Franco, F. 2007. *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany: State University of New York Press.
- Hollibaugh, A. L. 2000. *My Dangerous Desires: A Queer Girl Dreaming Her Way Home*. Durham: Duke University Press. [viitattu 20.11.2015] Saatavana www.osoitteessa <URL: https://books.google.fi/books?id=41bNbaMuyPoC&pg=PA1&dq=transgender+butch+femme&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=transgender%20butch%20femme&f=false >
- Hutcheon, L. 1995. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Ibáñez, J. 2004. Nuestro GG en La Habana. Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 28.2.2013] Saatavana <URL: <http://gangsterera.free.fr/critPedro%20Juan%20Gutierrez.htm> >

- Iribarren, K. C. 2004. La fuerza de la palabra. Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 28.2.2013] Saatavana <URL: <http://gangsterera.free.fr/critPedro%20Juan%20Gutierrez.htm> >
- José T. 2013. Nuestro GG en La Habana (Pedro Juan Gutiérrez) Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. El blog de José T. Enero 3, 2013. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://jtrepat08.blogspot.fi/2013/01/nuestro-gg-en-la-habana-pedro-juan.html> >
- Juvan, M. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. Translated from the Slovenian by Timothy Pogacar. West Lafayette: Purdue University Press.
- Katkus, L. 2013. Hilarious Hell: Grotesque Phantasmagorias in Central and Eastern European Prose of the Seventies and Eighties. In Laurynas Katkus (ed.): *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Koo, P. 2008. Tatuajes, perlanas y dietas: Transformando el cuerpo masculino en El rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez. *Hispanic Journal*. 2008 Spring, 123–139.
- Kunnas, T. 2008. *Paha. Mitä kirjallisuus ja taide paljastavat pahuuden olemuksesta*. Jyväskylä: Atena.
- Kurki, J. 2004. *Lacan ja kirjallisuus*. Helsinki: Apeiron.
- Kurki, J. 2006. Totuus femme fatalesta? Slavoj Žižek ja film noirin fantasian lävistäminen David Lynchin Lost Highwayssä. [viitattu 20.11.2015] Saatavana [www-muodossa](http://www.muodossa.com) <URL: http://www.apeironkirjat.com/Totuus_femme_fatalesta.pdf >
- Lane, J. 2002. Cubans on the moon, and other imagined communities. In Harper Graeme (ed.): *Comedy, Fantasy and Colonialism*. London: GBR, Continuum International Publishing.
- Leal, F. 2010. Consideraciones en torno a la novela negra. Tinta roja de Alberto Fuguet y Nuestro GG en La Habana de Pedro Juan Gutiérrez. *Revista Iberoamericana*. 2010 Apr-June. [viitattu 23.11.2015] Saatavana [www-muodossa](http://www.muodossa.com) <URL: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6717/6893> >
- Leskinen, A. 2010. How to study race, class and gender in Latin American literature? Some perspectives for applying the concept of intersectionality as a strategic approach in the Cuban narrative. In Lundgren & Machado-Borges & Wildmark (eds.): *Bodies and Borders in Latin America*. Nordic Network for Gender Studies in Latin America. Stockholm University: Institute of Latin American Studies.
- Letissier, G. 2009. *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Letras de actualidad 2009. Nuestro Graham Greene en la Habana. April 7, 2009. Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: >

- <http://letrasdeactualidad.wordpress.com/2009/04/07/nuestro-graham-greene-en-la-habana/>>
- Lezama Lima, J. 1991. *La Habana. JLL intepreta su ciudad*. Madrid: Editorial Verbum.
- Lezama Lima, J. 2000. *Paradiso*. Translated Gregory Rabassa. Champaign: Dalkey Archive Press.
- Limia Diaz, E. 2016. Para conectar desde los sentimientos. Cubadebate.cu. Junio 16, 2016. [viitattu 16.6.2016] Saatavana [www-osoitteessa](http://www.cubadebate.cu/opinion/2016/06/16/para-conectar-desde-los-sentimientos/#.V2O18Y5TY7A) <URL: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2016/06/16/para-conectar-desde-los-sentimientos/#.V2O18Y5TY7A> >
- Liu 2015. Graham Greene en la literatura cubana: Pedro Juan Gutiérrez, Abilio Estévez, Antonio José Ponte. El Rinconete del Instituto Cervantes. De La Habana ha venido un barco cargado de cimarrones y libertos. Enero 30, 2015. Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 20.11.2015] Saatavana <URL: <https://delahabanahavenidounbarco.wordpress.com/2015/01/30/graham-greene-en-la-literatura-cubana-pedro-juan-gutierrez-abilio-estevez-antonio-jose-ponte-en-el-rinconete-del-instituto-cervantes/> >
- López Calahorro, I. 2004. La poética del humanismo caribe en Alejo Carpentier. De Epicteto y Virgilio a Ti Noel. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904–1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers. Ekirja.
- Marco, J. 2004. Nuestro GG en La Habana. El cultural, Elmundo.es. September 30, 2004. Kirja-arvostelu teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/10324 >
- Mario Santí, E. 2002a. *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mario Santí, E. 2002b. *Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Martínez, M. 2005. *A Place of Our Own: The Representation of Space in 'Te di la vida entera', 'La novela de mi vida', 'Animal Tropical' and 'Dreaming in Cuban'*. PhD, University of Cincinnati, Arts and Sciences: Romance Languages and Literatures. [viitattu 23.11.2015] Saatavana [www-muodossa](http://www.muodossa) <URL: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1122310471&disposition=inline >
- Martínez, C. M. 2011. Chori: El hombre que escribía sobre las paredes. Cuba: la gente, la vida, las cosas. Marzo 12, 2011. [viitattu 15.10.2015] Saatavana <URL: <http://cubalagentelavidalascosas.blogspot.fi/2011/03/chori-el-hombre-que-escribia-sobre-las.html> >
- Mathewson, R. W. 2000. *The Positive Hero in Russian Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Matilainen, K. 1996. Bahtinin karnevalistinen groteski modernin kriisidiskursseissa. Niin & Näin, 3/96. [viitattu 14.10.2015] Saatavana

- www-muodossa <URL: <http://netn.fi/artikkeli/bahtinin-karnevalistinen-groteski-modernin-kriisidiskursseissa> >
- Méndez Rodenas, A. 2007. Identity and Diaspora: Cuban Culture at the Crossroads. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Molari, J. 2005. Historian ja kirjallisuuden tutkija tarvitsee Lacania. [viitattu 20.11.2015] Saatavana <URL: personal.inet.fi/business/molari/Lacan.pdf >
- Morera Bacallao, V. 2016. Disidencia: El régimen practicó durante 2015 más de 8.600 “detenciones por motivos políticos”. Diario de Cuba. Enero 4, 2016. [viitattu 7.1.2016] Saatavana <URL: http://www.diariodecuba.com/derechos-humanos/1451914614_19229.html >
- Navarrete, W. 2007. Cuban Exiles in France. Translated Andrea O'Reilly Herrera ja Lourdes Guerra. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- OCDH 2016. Informe del Observatorio cubano de derechos humanos, 2015. Redacción OCDH. Enero 2, 2016. [viitattu 7.1.2016] Saatavana <URL: <http://observacuba.org/informe-del-observatorio-cubano-de-derechos-humanos-2015/> >
- O'Reilly Herrera, A. 2007. The Politics of Mis-ReMembering: History, Imagination, and the Recovery of the Lost Generation. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Orr, M. 2003. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Orr, M. 2009. Intertextuality: Old Debates in New Contexts. In Göbel Säckel & Hamdy (eds.): *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-nation*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Ortiz, F. 2011. *Hampa Afrocubana. Los Negros Brujos*. Editorial Nuevo Mundo.
- Ortiz, R. L. 2006. *Cultural Erotics in Cuban America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oxford, L. 2007a. Interview with Pedro Juan Gutiérrez. In Oxford, L. 2007. *Utopian Space(s) in four works of Pedro Juan Gutiérrez*. Athens: The University of Georgia. [viitattu 24.12.2015] Saatavana [www-muodossa <URL: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/oxford_lori_f_200705_phd.pdf >](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/oxford_lori_f_200705_phd.pdf)
- Oxford, L. 2007b. Havana's opposing spaces: utopia/dystopia in two novels by Pedro Juan Gutiérrez. [viitattu 24.12.2015.] Saatavana <URL: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Lori%20Oxford.htm >
- Padura, L. 2009. *El hombre que amaba los perros*. México D.F.: Maxi Tusquets.
- Pâerez Sarduy, P. & Stubbs, J. (eds.) 2009. *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Gainesville: University Press of Florida.
- Pageaux, D-H. 2004. El área caribe de Alejo Carpentier. Espacio, novela, mito. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904–1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.

- Pakkasvirta, J. & Wilska, K. 2006. Aamunkoitteessa hänestä tuli bolsevikki. Kaikki Fidel Castrosta on tulkintaa {minus} vaan totuudesta ei kukaan tiedä. Uusi elämäkerta julistaa joka sivullaan kohteensa sairautta. Helsingin Sanomat 8.1.2006. Kirja-arvostelu teoksesta Raffy, S. 2005. Fidel. [Viitattu 31.10.2015] Saatavana [www-osoitteessa <URL: http://www.hs.fi/arviot/Kirja/Aamunkoitteessa+h%C3%A4nest%C3%A4+tuli+bolsevikki+Kaikki+Fidel+Castrosta+on+tulkintaa+minus+vaan+totuudesta+ei+kukaan+tied%C3%A4+Uusi+el%C3%A4m%C3%A4kerta+julistaa+joka+sivullaan+kohteensa+sairautta/a1353067579949 >](http://www.hs.fi/arviot/Kirja/Aamunkoitteessa+h%C3%A4nest%C3%A4+tuli+bolsevikki+Kaikki+Fidel+Castrosta+on+tulkintaa+minus+vaan+totuudesta+ei+kukaan+tied%C3%A4+Uusi+el%C3%A4m%C3%A4kerta+julistaa+joka+sivullaan+kohteensa+sairautta/a1353067579949)
- Pakkasvirta, J. 2012. Parranajo vie aikaa. Helsingin Sanomat 12.8.2012. Kirja-arvostelu teoksesta Ramonet, I. 2012. Fidel Castro, elämäni. [viitattu 7.2.2013.] Saatavana [www-osoitteessa <URL: http://www.hs.fi/arviot/Kirja/Parranajo+vie+aikaa/a1344655976932 >](http://www.hs.fi/arviot/Kirja/Parranajo+vie+aikaa/a1344655976932)
- Palmer, A. 2010. *Social Minds In The Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Paravisini-Gebert, L. 2008. *Literature of the Caribbean*. Westport: Greenwood Press.
- Parker, E. 2014. *Now I Know Who My Comrades Are. Voices From The Internet Underground*. New York: Sarah Crichton Books. Farrar, Straus and Giroux.
- Paz, S. 2006. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Una version anotada para el estudiante de literatura. Introducción y anotaciones de Jonathan Dettman. [viitattu 20.11.2015] Saatavana [www-muodossa: <URL: http://www.muodossa.com.ar/ellobo.pdf >](http://www.muodossa.com.ar/ellobo.pdf)
- Pérez, L. A. Jr. 2008. Foreword. In Thomas David Schoonover 2008. *Hitler's Man in Havana: Heinz Lüning and Nazi Espionage in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Pertierra, A. 2009. Creating Order through Struggle in Revolutionary Cuba. In Daniel Miller (ed.): *Anthropology and the Individual: A Material Culture Perspective*. Oxford: Berg Publishers.
- Pyrhönen, H. 1999. *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.
- Raffy, S. 2007. *Castro: el Desleal*. Traducción Paloma Gómez Crespo. Doral: Aguilar.
- Ramel, A., Paccaud-Huguet, J. & Maisonnat C. (eds.) 2009. *Rewriting/reprising in Literature: The Paradoxes of Intertextuality*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Ramonet, I. & Castro, F. 2006. *Fidel Castro: Biografía a dos voces*. Barcelona: Debate.
- Riobó, C. 2011. Cuban Intersections of Writing and Space. Colonial Foundations and Neobaroque Origenes." In Carlos Riobó (ed.): *Cuban Intersections of Literary and Urban Spaces*. Albany: State University of New York Press.
- Rivero, E. 2007. In Two or More (Dis)Places: Articulating a Marginal Experience of the Cuban Diaspora. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.

- Rojas, R. 2007a. Ideology, Culture, and Memory. Symbolic Dilemmas of the Cuban Transition. In Marifeli Pérez-Stable (ed.): *Looking Forward: Comparative Perspectives on Cuba's Transition*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Rojas, R. 2007b. "Diaspora and Memory in Cuban Literature." Translated John Miller ja Fernando Feliu-Moggi. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Rojas, R. 2011. Legitimidad e historia en Cuba. In Rafel Rojas & Uva de Aragón (eds.): *El otro paredón: Asesinatos de la reputación en Cuba*. Miami: Eriginal Books.
- Rossi, O. 2014. Reinaldo Arenasin Matka Havannaan on kummallinen ja kiehtova romaani Kuubasta. Helsingin Sanomat. 30.7.2014. Kirja-arvostelu teoksesta Arenas, R. 2014. Matka Havannaan. [viitattu 14.10.2015] Saatavana www-muodossa <URL: <http://www.hs.fi/arviot/kirja/a1406603692511> >
- Routon, K. 2010. *Hidden Powers of State in the Cuban Imagination*. Gainesville: University Press of Florida.
- Rubio, R. 2007. Framing the Cuban Diaspora: Representation and Dialogue in Recent Filmic Productions. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Ruusunen, A. 2012. Näin ajattelee Fidel itse. Kansan Uutiset 9.7.2012. Kirja-arvostelu teoksesta Ramonet, I. 2012. Fidel Castro, elämäni. [viitattu 31.10.2015] Saatavana www-muodossa <URL: <http://www.kansanuutiset.fi/kulttuuri/kirjat/2829811/nain-ajattelee-fidel-itse> >
- Sarabia Acosta, D. L. 2007. Sueños y desencantos en novelas y películas cubanas del Periodo especial. Ottawa: University of Ottawa. [viitattu 24.12.2015] Saatavilla www-muodossa <URL: <https://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/29695> >
- Schoonover, T. D. 2008. *Hitler's Man in Havana: Heinz Lüning and Nazi Espionage in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Schweltzer, K. 2013. *The Artistry of Afro-Cuban Batá Drumming: Aesthetics, Transmission, Bonding*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Serra, A. 2007. *The "New Man" in Cuba: Culture and Identity in the Revolution*. Gainesville: University Press of Florida.
- Sklodowska, E. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company.
- Soto, F. 2007. The Dream of Paradise: Homosexuality and Lesbianism in Contemporary Cuban-American Literature. In Andrea O'Reilly Herrera (ed.): *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press.
- Spanos, W. V. 2008. *American Exceptionalism in the Age of Globalization: The Specter of Vietnam*. Albany: State University of New York Press.
- Torres, A. 2011. Nuestro GG en la Habana - Pedro Juan Gutiérrez. Arboldetintalibros's Blog. September 11, 2011. Kirja-arvostelu teoksesta

- Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 31.10.2015] Saatavana [www.muodossa](http://www.muodossa.com) <URL: <http://arboldetintalibros.wordpress.com/2011/09/11/nuestro-gg-en-la-habana-pedro-juan-gutierrez-anagrama-2007/>>
- Valdés, Z. 2008. *La ficción Fidel*. New York: Rayo.
- Valle, A. 2003. Anda un rey en La Habana: Pedro Juan Gutiérrez puede llamarse. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_amir-valle.htm >
- Varadharajan, A. 1995. *Exotic Parodies: Subjectivity in Adorno, Said, and Spivak*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vázquez Díaz, R. 2004. La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904–1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Webb, B. J. 1992. *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Edouard Glissant*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Weissenstein, M. 2015. Secret computer network keeps island's youths connected. Associated Press / Miami Herald. January 27, 2015.
- Venegas, C. 2003. Will the Internet Spoil Fidel Castro's Cuba? In Brad Seawell & David Thorburn & Henry Jenkins (eds.): *Democracy and New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Venegas, C. 2010. *Digital Dilemmas: The State, the Individual, and Digital Media in Cuba*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Whitfield, E. 2002. Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de La Habana. *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2 (May 2002), 329–351. St. Louis: Washington University. [viitattu 31.10.2015] Saatavana [www.muodossa](http://www.muodossa.com) <URL: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Esther%20Whitfield.htm >
- Whitfield, E. 2008. *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vilahomat, J. R. 2010. Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 2010 Mar-June, 44. [viitattu 23.11.2015] Saatavana [www.muodossa](http://www.muodossa.com) <URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html> >
- Wilkinson, S. 2006. *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Bern: Peter Lang AG.
- Williams, C. 2010. *The Devil in the Details: Cuban Antislavery Narrative in the Postmodern Age*. Kingston: University of the West Indies Press.
- Woods, B. F. 2007. *Neutral Ground: A Political History of Espionage Fiction*. New York: Algora Publishing.
- Worton, M. & Still, J. (eds.) 1990. *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.

- Young, R. A. 2004. El reino de este mundo y la producción del espacio histórico. In Patrick Collard & Rita de Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904–1980)*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Zeiger, C. 2004. El lugar sin límites. Página12. December 12, 2004. Kirja-arvio teoksesta Gutiérrez, P. J. 2004. Nuestro GG en La Habana. [viitattu 31.10.2015] Saatavana <URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1354-2004-12-12.html> >
- Žižek, S. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- Žižek, S. 1992. *Looking Awry. An Introduction To Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Žižek, S. 1999. *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso.
- Žižek, S. 2005. *Interrogating the Real*. London: Continuum International Publishing Group.
- Žižek, S. 2008a. *The Plague of Fantasies*. London: Verso.
- Žižek, S. 2008b. *The Fragile Absolute. Or Why Is The Christian Legacy Worth Fighting For*. London: Verso.