

11-2015

Basta de sexo, drogas y *rock and roll*: aspectos formales del cuento de los posnovísimos cubanos

Karina Elizabeth Vázquez

University of Richmond, kvazquez@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>



Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Basta de sexo, drogas y *rock and roll*: aspectos formales del cuento de los posnovísimos cubanos." *Taller de Letras* 57 (November 2015): 195-211.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Basta de sexo, drogas y rock and roll: aspectos formales del cuento de los posnovísimos cubanos*¹

No more sex, drugs and rock and roll: formal aspects of the story of the Cuban posnovísimos

Karina Elizabeth Vázquez

University of Alabama

Karina.e.vazquez@ua.edu

Este ensayo se enfoca en los aspectos formales del cuento cubano de la generación de escritores que la crítica ha concebido con el apelativo de *posnovísimos*. Enfocándose en los cuentos de Ronaldo Menéndez reunidos en *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), el análisis propuesto busca responder la pregunta sobre qué es aquello "nuevo" en los relatos de Menéndez, fundamentalmente en el campo de la estructura formal de sus cuentos. La hipótesis desarrollada es que la conexión formal de estos relatos con los modelos de la cuentística latinoamericana desplegados por Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola y Virgilio Piñera, evidencia un decir "otra cosa" sobre lo político distintivo dentro del conjunto de voces literarias cubanas.

Palabras clave: Cuento cubano, cuento hispanoamericano, novísimos, posnovísimos, análisis formal del cuento, literatura cubana.

This essay studies the formal aspects of the short story written by the young Cuban writers known as *posnovísimos*. Focusing in Ronaldo Menéndez' short stories published in *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), this analysis aims to respond to the question about what is the "nuevo" in these short narrations, specifically in terms of the narrative strategies and the stories' structure. The main hypothesis proposes that the connection, at the formal level, of these short stories with the founding narrating models of the genre in the Latin American literary tradition, such as those present in Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola y Virgilio Piñera, rather than evidencing a particular characteristic, exhibits a distinctive saying of "state of things" on politics within the Cuban literature.

Keywords: Cuban Short Story, Latin American Short Story, Novísimos, Posnovísimos, Short Story Analysis, Cuban Literature.

Recibido: 17/03/2015

Aceptado: 02/11/2015

* Agradezco enormemente la atenta lectura de Pablo Brescia. Sus comentarios, siempre pertinentes, fueron de gran ayuda.

Generalmente, el empleo del atributo "nuevo" en el análisis crítico literario despierta cuestionamientos sobre la naturaleza de la entidad adjetivada y el lugar de enunciación del discurso crítico a la hora de examinar un sistema literario en particular (Losada 1975, Fonet A. 2008, Drucaroff 2011). Si a la adjetivación le sigue la nominalización, la exégesis de esa entidad constituida a partir de lo inédito precisa además dar cuenta de su ubicación respecto de un *corpus* amplio en su género. Podría decirse que esta es la operación mediante la cual Salvador Redonet (1993) consigna una identidad literaria a los cuentistas cubanos que comienzan a publicar inmediatamente después de iniciado el período especial, conocidos de allí en más como *novísimos* y *posnovísimos*¹. Si bien estos autores han sido situados frente a distintas "series literarias"² cubanas respecto de las cuales presentan características novedosas, aquello que los designa como "nuevo" no ha sido observado en relación con los sistemas poéticos o propuestas formales creadoras de una tradición en la cuentística hispanoamericana (Brescia 2011).

En un interesante y provocador artículo sobre las lecturas críticas que ha recibido la literatura cubana en el último medio siglo, Elzbieta Sklodowska (2010) formula la necesidad de considerar la condición de enunciación del discurso crítico, y propone retomar lo observado por Hernán Vidal sobre los desajustes entre los motores de renovación en la mirada de la crítica académica producida en los Estados Unidos y los impulsores de los cambios de perspectiva crítica en las culturas estudiadas (1993). Sklodowska señala precisamente esta disonancia entre los discursos de saber académicos surgidos de la periódica exigencia de introducir nuevas teorías y aquellos que resultan de la necesidad de las sociedades latinoamericanas de comprender las réplicas literarias a las situaciones sociales que enfrentan. Esta discordancia es un aspecto clave a la hora de estudiar la literatura cubana para evitar cierto "...afán teorístico tan caro al discurso académico [que] entorpece a veces la comprensión en vez de iluminarla" (109) y "...se agota a veces en un mero desglose semántico, sin aquilatar las peculiaridades formales del texto" (109).

¹ Con la expresión "período especial" se refiere comúnmente al lapso iniciado con la caída del muro de Berlín y del bloque socialista en Europa del Este, que tuvo grandes repercusiones en Cuba no solo en el ámbito de la economía, sino también en el de la cultura. La sociedad cubana se ve sumida en "una espantosa soledad política y económica" (Leonardo Padura en Behar 21) por la desaparición de los subsidios y los préstamos provenientes de la Unión Soviética, así como por la disminución en un 70% de las exportaciones, cuyo principal destinatario era Rusia (Mesa-Lago en Behar 21). En este período de extrema escasez resurge con vigoroso ímpetu el turismo internacional que, aunque de gran importancia y variado efecto, no llega a paliar la gravedad de la situación en la que se ve sumida la población cubana desde comienzos de la década del noventa. El cuello de botella económico se agudizó hacia mediados de la década, siendo enero de 1994 un momento político álgido a causa de una masiva protesta contra el gobierno en La Habana, en la cual tiene activa presencia la juventud. Este lapso en el que las privaciones materiales tuvieron un profundo impacto tanto a nivel individual como institucional y colectivo, fue el caldo de cultivo de actitudes generalizadas, fundamentalmente entre los jóvenes, que Sonia Behar identifica como "... la incertidumbre hacia el futuro, la contradicción entre el individualismo y la solidaridad y la difusión de conductas marginales para satisfacer aspiraciones materiales a corto plazo. Con el aumento del turismo, por ejemplo, aumenta también la prostitución..." (Behar 24).

² Utilizo aquí el término acuñado por Andrés Avellaneda, que lo define como conjuntos de textos cuya verdadera significación nace de estudiarlos como parte de un sistema que los engloba y explica (219).

Bajo el impulso estimulante de estas observaciones, este ensayo se propone ofrecer un análisis sobre los aspectos formales del cuento cubano de la generación de escritores que la crítica ha concebido con el apelativo de *posnovísimos*. Tomando como ápice de esta escritura los relatos de Ronaldo Menéndez reunidos en *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), la hipótesis de este ensayo es que en estos relatos el tropo de "la búsqueda" evidencia una propuesta formal fuertemente conectada con los modelos de la cuentística latinoamericana predominantes plasmados en los universos ficcionales de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola y Virgilio Piñera. El argumento central del trabajo es que los rasgos de los cuentos de Menéndez no son indicadores de algo nuevo a nivel formal, sino de la presencia de estrategias, como los juegos con dobles y los desdoblamientos, la revelación de otro apelando al trance, los cuestionamientos a las convenciones sociales a partir de una voz subjetiva y la ralentización de la narración, que son fundantes en el cuento hispanoamericano y mediante las cuales Menéndez logra decir "otra cosa" dentro del conjunto de voces literaria cubanas.

El objetivo del análisis es entonces responder la pregunta sobre qué es aquello "nuevo" en los relatos de Menéndez, fundamentalmente en el campo de la estructura formal de sus cuentos tomando en consideración las propuestas estéticas que se presentan desde la óptica más amplia de la tradición del cuento hispanoamericano. Esto no significa una prescindencia de las variables de corte histórico, social y político que hacen a la peculiaridad del sistema cultural cubano, las cuales sin duda forman el entretejido del cual surgen sus textos. Por el contrario, este ensayo busca pensar "lo nuevo" enmarcando sus cuentos dentro de la tradición del género en las letras hispanoamericanas, para volver desde allí sobre lo histórico y político en una literatura que ha sido vista como distanciada de lo sociopolítico. Si no se trata de innovaciones en las convenciones que rigen los procedimientos de construcción del relato (Todorov 1975), ni en las propuestas formales narrativas (Frölicher 1997), ¿a qué se refiere "lo nuevo" de los *posnovísimos*?, y ¿por qué interesa pensar hoy aquello que se intuye como novedoso?

Al respecto, vale la pena hacer un pequeño desvío para observar el modo en que ha sido planteada esta adjetivación en el análisis de la narrativa y la cuentística argentinas con posterioridad a la crisis social de diciembre de 2001³. La crítica ha señalado que las ficciones producidas después del estallido social manifiestan una voluntad por desjerarquizar la literatura, por expresarse de manera antiautoritaria asumiendo una pluralidad de voces (Drucaroff 2011), buscando entonaciones distintivas mediante un cuidadoso retorno al realismo (Brescia 2010, Vázquez 2009), trabajando temas tradicionales en la literatura, como los viajes, la literatura misma,

³ Luego de poco más de diez años de implementación de políticas de corte neoliberal, que además de regular la economía mediante la paridad cambiaria entre el peso y el dólar, fundamentalmente redujeron el papel redistributivo y controlador del Estado, la sociedad argentina se vio sumida en los índices más altos de pobreza y precariedad laboral, entre otras manifestaciones sociales de diez años de regresión económica. Tras el ingreso en el "default" económico ante las autoridades internacionales hacia mediados del 2001, la confiscación de los ahorros en dólares de gran parte de la población conocida como "el corralito"

los descubrimientos, y apelando a circuitos más artesanales de circulación del libro (Kozak 2006). A pesar de estas particularidades, lo que aparece como novedoso en esta escritura no es algo "esencialmente nuevo", sino "...algo que, en tanto constituyente del hoy, pide ser pensado histórica y políticamente" (Hernaíz 2006). En este sentido, este ensayo propone la lectura del cuento cubano a la luz de las propuestas formales que constituyen la tradición del género para cuestionar la categoría de "lo nuevo" implícita en el apelativo *posnovísimos*, con el fin preciso de entender qué es aquello que en tanto constituyente del hoy cubano requiere ser pensado histórica y políticamente desde la literatura. Es decir, cuáles son las búsquedas ideológicas, históricas, culturales, existenciales, que se plasman en las propuestas formales del cuento cubano reciente.

Esto último precisa no dejar de soslayo el énfasis de la crítica literaria sobre el tema de la violencia y la marginalidad, así como el hecho de que los circuitos de publicación y circulación de la narrativa y el cuento cubanos son una variable determinante tanto a la hora de la escritura, como del ejercicio crítico. Ronaldo Menéndez destaca la intervención del gusto del jurado extranjero en los concursos literarios auspiciados por casas editoriales como una dimensión de peso. Por lo tanto, "lo nuevo" estaría además relacionado con un factor "externo" al proceso creativo, pero que adquiere centralidad en los mecanismos de legitimación del discurso literario. Entonces, "lo nuevo", parece referirse menos a cuestiones formales o modos de "decir lo político en la literatura", y más al aspecto temático del texto, el cual condensa y cataliza los deseos de una audiencia lectora en particular, o, en palabras de Andrés Avellaneda, a la capacidad del texto para expresar un mensaje que no incomoda ideológicamente al lector (1995). En última instancia, tanto desde el campo de la promoción de una literatura específica, como desde la crítica que se ejerce sobre ella, "lo nuevo" sería la expresión de un pacto de lectura, en la que los "...lectores [...] piden imágenes escandalosas de un sistema social en transición..." (Whitfield 394).

Según lo observado por José Alvarez IV, "...el nuevo cuentista cubano está interesado e inaugura la reflexión existencial de su entorno contemporáneo: la reconceptualización de su cosmos social. La soledad, la angustia, la falta de dirección y de futuro son elementos recurrentes e incorporados a situaciones acordes con la realidad cubana actual: el internacionalismo bélico, el turismo foráneo, el mundo marginal de la prostitución, del rock, de las drogas, del homosexualismo [...] a través de una nueva forma de contar: formulación de preguntas, diálogos con el lector, aparentes fracturas temporales y espaciales [...] las narraciones ya no parecen cuentos en el sentido tradicional..." (85). Esta condensación de temas y estrategias parece verificar la existencia de una esencia novedosa en el cuento cubano reciente. No obstante, el crítico aclara que su enfoque es preeminentemente contenidista antes que formal. En cuanto a los temas, señala que claramente sugieren una ruptura con la grandilocuencia de la narrativa de gran parte de los ochenta (86). El cambio temático indica transformaciones en el orden del horizonte de expectativas e ideológico proyectado en los textos, en el cual, como se indicó anteriormente, las prerrogativas editoriales no son desestimables. Por lo tanto, en esta caracterización temática de "lo nuevo", persiste el interrogante sobre las propuestas formales que asumen estos textos cuyos "efectos de lectura"

(Ludmer 2004) tienen que ver con la presencia de la violencia y la marginalidad urbana como núcleos semánticos predominantes.

Si aquello que se presiente como novedoso, como los temas, en verdad se revelan no tan inéditos dada su presencia en otros contextos literarios, quiere decir que la coherencia del texto a nivel comunicativo no debe buscarse en la estructura de acciones, sino en la "intención discursiva" (Fröhlicher 1997). Es decir, lo nuevo como adjetivación responde a una articulación particular de las figuras constituidas por la acción narrada, la cual resulta del establecimiento de relaciones gramaticales. Tal articulación permite lecturas y preguntas que conducen a establecer una significación específica si se las considera dentro de un conjunto más amplio de voces, a veces estereotipadas por la insistencia crítica en observar y encontrar exclusivamente la presencia temática de lo urbano, el mundo de las drogas, el sexo y la escasez. Tomando en consideración el peso del poder editorial señalado por Whitfield (2004), esas lecturas podrían conducir a interpretar el desencanto de los personajes causado por la restricción del consumo y una realidad material escasa como la figuración central de los cuestionamientos de los ciudadanos cubanos.

Junto a Raúl Aguiar y Sergio Cevedo Sosa, Ronaldo Menéndez surge del grupo "El establo"⁴. Con temáticas comunes como la juventud, la música *rock*, el sexo y una mirada crítica y desencantada sobre lo cotidiano, este grupo es conocido hacia comienzos de los noventa como los *friquis*. No mucho más tarde, Menéndez es incluido en antologías de *posnovísimos*, pasando a ser su escritura una de las más señaladas y analizadas como emblemáticas de este grupo. Como se ha mencionado al comienzo de este ensayo, en algunos de los relatos de *El derecho al pataleo de los ahorcados*, la búsqueda se visualiza como un tropo conectado con los modelos de la cuentística latinoamericana plasmados en los universos ficcionales de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola y Virgilio Piñera. Del primero, uno de los rasgos distintivos que pueden asumirse como propuesta formal (Brescia 2011) es el relato de una historia mientras se cuenta otra apelando al juego de los dobles y los desdoblamiento; es decir, la figuración de dos planos, uno visible e inmediato y otro invisible que es sugerido o inferido. La necesidad de eliminar aquello extraño o ajeno por medio de un trance es una de las características de la propuesta formal de Cortázar que más resuena en Menéndez. Sus personajes también son individuos que atraviesan procesos que desdoblan su presente en momentos múltiples que, en última instancia, conducen al encuentro de un otro interior.

Al mismo tiempo, es posible encontrar en los relatos de Menéndez un profundo cuestionamiento de las convenciones sociales y cierta noción de progreso que son una constante en la propuesta cuentística del mexicano Juan José Arreola. El tono de invectiva con la que frecuentemente el relato cubano posterior al período especial alude a una realidad material exigua

⁴ El Establo fue una agrupación de jóvenes que a fines de la década del ochenta tuvo por meta cuestionar los discursos establecidos desde el Estado y las instituciones de poder por medio de un lenguaje que apela a lo lúdico y se encuentra desvinculado de la experiencia revolucionaria (Adell 2010).

ante un mundo cada vez más mercantilizado, está ausente o se encuentra bastante matizado en los relatos de Menéndez, que, por el contrario, aluden de manera crítica a formas anquilosadas de leer socialmente la realidad de la isla. Una vez más, al igual que el cuentista mexicano, apela a los desdoblamientos, a veces con una clara tendencia a la no historia que pareciera tener por propósito intensificar el sentido de búsqueda presente en el relato. Estos rasgos lo acercan a Virgilio Piñera, en cuyos relatos las historias que importan son referidas mediante la falta de avance en la sucesión de eventos y los contextos donde la inmutabilidad de lo cotidiano pone en evidencia un estado de cosas inaccesible e inalterable. Aunque sin duda el lenguaje de Menéndez no presenta la "sequedad" (Barretto 1995) de este otro escritor pilar de las letras cubanas, en sus relatos se observa asimismo esta ralentización del mundo cotidiano.

Antes de proceder al análisis de los relatos de Menéndez, es preciso dar cuenta de las formas en que la lupa crítica ha leído a los escritores de la generación de Menéndez o del grupo *El establo*, con el fin de comprender mejor el porqué la pregunta sobre lo nuevo y la exégesis formal de los cuentos desde la perspectiva de las propuestas formales del género en Latinoamérica. A la hora de demarcar aquello nuevo, las articulaciones entre lo ideológico, lo social y lo metodológico que subyace los emplazamientos de la crítica literaria sobre la literatura cubana son diversas. El punto de partida de este ensayo son las observaciones sobre lo inédito propuesto por Ambrosio Fornet (2008), quien señala que en el marco inmediatamente previo y posterior a la revolución, la renovación temática que trae la poética de Piñera y que, junto a la de autores como Eliseo Diego, Lydia Cabrera, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Alejo Carpentier (Fornet 221) se convierte en literatura de punta en las letras cubanas. Esta primera etapa está seguida por los desafíos y contradicciones que implicaba materializar un proyecto de sociedad nueva y que el crítico denomina narrativa de la violencia a partir de un texto emblemático como *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz. En esta propuesta,

... [el] narrador se limita a 'registrar' el hecho sin involucrarse del todo en él salvo por un detalle: el lenguaje. La comunicación se establece no tanto a través de la anécdota como del *tono*, que impone de inmediato una relación de complicidad con el lector mediante ese ritmo acezante y perentorio, o bien cotidiano y doméstico, pero que nunca deja de ser persuasivamente coloquial... (Fornet 222).

Este tono se convierte en una tendencia en la que se enmarcará la "nueva cuentística cubana" desde mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta. Lo nuevo aparece estructuralmente en la apelación a los registros verbales cotidianos y populares que hacen ingresar espacios antes vedados al mundo literario. Asimismo, los discursos se mueven entre la ambigüedad y la polarización por medio de anécdotas fragmentadas y de un lenguaje intertextual, y dan cuenta de las contradicciones del proceso social pos-revolucionario, como se observa en los libros de cuentos de Rafael Soler, Miguel Mejides, Rosa Ileana Bondet y Senel Paz. Hacia los ochenta, la mirada

crítica sobre la realidad es un rasgo estructural de las propuestas formales, en las que se intensifican, según López Sacha (Fornet 2008), los universos cotidianos, los cierres circulares, la derivación de lo político y lo ideológico al plano individual. Cabe destacar que tanto esta configuración del campo literario como la realidad de la que surge, pasan a ser el marco referencial inmediato de los escritores nacidos a comienzos de la década del setenta; es decir, la revolución y el período inmediatamente posterior son para estos un referente institucional directo, pero indirecto a nivel histórico.

Ya entrada la década de los noventa, lo que se conoce como "período especial", la crítica de la realidad y la vuelta de lo político hacia lo individual anunciados en la década del ochenta, aparecen formal y temáticamente mediante el intertexto con las industrias culturales, en particular el *rock* (Aguilar 2003) que tiene como efecto la aparición en la superficie textual de una corriente de interrogación sobre temas como la homosexualidad, la marginalidad la prostitución, el exilio y la angustia existencial (Aguilar 2003, Adell 2010). El contexto material de escasez que caracteriza al período especial propicia la búsqueda de editores fuera de Cuba, y la promoción de concursos a su vez también auspiciados por editoriales extranjeras, conformando una singular situación para la práctica escrituraria. En esta trama signada por la incertidumbre y la necesidad, en 1993 se coedita entre el Instituto Cubano del Libro, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Embajada de España en Cuba, la selección de Salvador Redonet titulada *Los últimos serán los primeros*, también conocida como "antología de los novísimos o posnovísimos", la cual reúne los relatos de 37 autores nacidos entre 1959 y 1972, entre los cuales se encuentra Ronaldo Menéndez. Redonet, Fornet y Sánchez Aguilera (1994) coinciden en observar un apego al referente inmediato en estos relatos, asimismo una voluntad por recuperar la relación entre lo subjetivo-individual y la escritura. Los cuentos ingresan temas como la adolescencia, el mundo de la música, la marginalidad resultante de la cancelación abrupta o de la crisis de los proyectos individuales, y en gran medida reproducen rasgos presentes en el emblemático *Adolesciendo* (1988), de Verónica Pérez Konina.

Según Ambrosio Fornet, al contexto material de producción literaria, los autores que se iniciaron en la práctica literaria hacia fines de los ochenta y mediados de los noventa debieron agregarle el hecho de ser definidos *a priori* como generación, teniendo pocos libros publicados y muchos cuentos aislados incluidos en antologías (234). Para el crítico, las definiciones en términos de grupo presentan numerosas complejidades, por lo que "...la narrativa cubana del 2000 [...] deberá ser el resultado de las dramáticas tensiones entre la suma carencia y la suma creatividad" (237). Con sus textos, estos autores han "...sacudido tabúes para caer subyugados, tal vez con demasiada frecuencia, ante el socorrido trío sexo-drogas-rock and roll, la prostitución, el homoerotismo o la emigración..." (Fornet 100, 2005). Se trata de una narrativa que ha pasado de lo colectivo a lo individual y que decide hablar de lo público en y desde el espacio de lo privado. Por su parte, Jorge Fornet señala que es evidente que estos autores han llegado a la literatura en "otro país" y no parecen sentir nostalgia por los fantasmas "...de un pasado que no es suyo [y] tienen preocupaciones y enfoques que los acercan a sus coetáneos del resto del continente..." (20) y se encuentran obnubilados por el presente.

Para Leonardo Padura, se trata de una "...narrativa que, estilísticamente, trata de reproducir el caos del universo caótico..." (18).

Además de la diversidad de estilos y temas, la crítica ha encontrado una serie de rasgos comunes, como la tendencia a la fragmentación, los registros verbales que literaturizan lo sutil y lo hermético, la construcción alegórica y el alejamiento de la realidad, la duda, el realismo de tono testimonial, el rock y la marginalidad. Estas características subvierten las tendencias predominantes desde los años sesenta y setenta y parecieran ser parte de una propuesta estética que busca la desjerarquización de lo dado. Según Valle Ojeda, en la narrativa de los *friquis*, la marginalidad es asumida "...como parte de la fatalidad de su vida. Su inconformidad con la sociedad los lleva a rebelarse contra los dogmas establecidos y se proyectan hacia ella de manera agresiva, no solo en su forma de vestir [...] de ser [...] sino también en su literatura (donde la droga, la música, la promiscuidad sexual y el escándalo son premisas básicas)..." (110).

Sin embargo, esta lectura de lo marginal o el aislamiento de los personajes como un síntoma del tiempo de los autores modera el poder cuestionador de estos textos, el que tal vez no resida en los temas, sino en la forma en que están narrados. La metáfora empleada en el título de este trabajo apunta precisamente a una dinámica de interrogación: igual que la estela del mar sobre la superficie arenosa se forma con la retracción, es decir, con un contacto que deja de serlo, en esta escritura el sentido se busca en el encuentro de significantes textuales, pero se diluye en la medida en que aquello a lo que se avanza y lo que queda es un todo desjerarquizado, una realidad desdoblada. La lectura de la propuesta formal mediante la que esta dinámica se plasma en el texto permite ir más allá de la identificación de los rasgos comunes mencionados previamente. *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), de Ronaldo Menéndez, colección de relatos modelada en la experiencia prescriptiva de la compilación de 1993 realizada por Salvador Redonet, presenta rasgos observados por la crítica. No obstante, lo que este ensayo argumenta es que estos rasgos no son precisamente los indicadores de lo nuevo o aquello que se pretende inédito a nivel formal. Como señala Esther Whitfield (2004), temáticas como la marginalidad urbana, la prostitución, el submundo de las drogas y el retrato de una realidad material exigua se han convertido en rasgos definitorios de la narrativa de un período, pero son también una variable determinante en la relación entre escritores y grupos editoriales no cubanos. Leídos bajo el encuadre de la tradición del género del cuento en Latinoamérica, en los relatos de Menéndez estos rasgos se matizan para dejar ver una propuesta formal que sugiere otros mensajes menos tranquilizadores que el de la ratificación de una realidad compleja y en ruinas.

Las estrategias presentes en los relatos analizados en este ensayo son: 1- la narración de una historia en clave de otra apelando al juego del doble y los desdoblamientos, y a la construcción alegórica en la que el sentido de lo invisible, en tanto referente, es factible precisamente por su imposibilidad de ser visualizado; 2- la narración de experiencias de trance (por medio de las drogas, la música, el sexo o un estado físico vinculado a la escasez material) que revela a un "otro" interior que simultáneamente da cuenta de

otro estado de las cosas, del conjunto de tensiones que constituyen tanto la subjetividad individual, como la realidad intersubjetiva; 3- el cuestionamiento de las convenciones sociales a partir de esa interioridad o subjetividad revelada, las cuales son visualizadas de manera diferida mediante la alusión o el comentario abstracto, y 4- la narración ralentizada, donde la representación de la nimiedad de lo cotidiano refiere indirectamente a un estado de cosas exterior que se magnifica en la medida en que se niega en la intrascendencia de lo corriente.

Estas características, en las que claramente aparece la afiliación con las lecturas de Borges, Cortázar, Arreola y Piñera, indican que en los relatos de Menéndez se materializa una propuesta donde fragmentación, registros verbales diversos, hermetismo y temas como la marginalidad, las industrias culturales, el sexo y la escasez son algo más que rasgos en común. Hay aquí una combinación de estas estrategias que produce una propuesta que contradice las afirmaciones sobre el carácter individualista o acomodaticio de esta narrativa. En el análisis de los relatos "El carcelero", "Perro", "Money" y "El jugador" es posible observar que además esta propuesta revela las tensiones en el campo de la subjetividad vinculadas a la experiencia intergeneracional, sociocultural y política del proceso revolucionario. Contrariamente al carácter individualista e insustancial que le ha atribuido la crítica, estos cuentos reúnen un conjunto de estrategias mediante las cuales lo individual es apenas una metonimia de un estado de cosas contradictorio en el que la voz o las voces, no son solamente quejas diatribas o informes impartidos desde un margen, sino también indicios de una búsqueda o intento por desjerarquizar una realidad tanto exterior como interior.

En el relato "El carcelero", la voz en primera persona de un carcelero da cuenta de la opresión interiorizada a la que conduce la burocracia. El personaje ofrece detalladamente una narración de los efectos en el reo de la mirada panóptica del celador; especialmente de la relación directamente proporcional entre la pérdida de esperanzas del primero y la intensidad del control ejercido por el segundo. En una primera instancia, el narrador utiliza la referencia explícita al cuento "Ante la ley", de Franz Kafka, para dejar de manifiesto que su voluntad es otra, pues con sus palabras busca justicia poética para los carceleros y verdugos: "...un homenaje a los ejecutores, no tan olvidados como yo, pero universalmente echados al desprecio [...] Mi método consiste, pues, en hacerme reo de mí mismo ya en este sitio..." (Menéndez 15). Su voz deja aflorar al reo que, a diferencia de aquel que el sistema condena con el aislamiento en la prisión, es prisionero del sistema por haber internalizado y puesto en ejecución sus normas. De esta manera se observa que la narración de una historia que se desdobra en otra dando lugar a la construcción diferida del referente: un estado de cosas donde cierto funcionamiento institucional ha llevado a la internalización del control social al nivel individual.

La estrategia borgiana del doble, en este caso el carcelero-reo del sistema permite pensar que la vigilancia no funciona solamente en el espacio panóptico de la cárcel, sino también como el adhesivo social que construye y mantiene el funcionamiento de un orden intersubjetivo, como el personaje

mismo anuncia: "...quedo atrapado en mi ingeniosa paradoja [...] [m]e he encerrado a vigilarme..." (18). En este desdoblamiento del carcelero que se produce a medida que da cuenta del ambiente sofocante de la prisión y del sistema carcelario, se produce la eliminación de otro interior, ese ciudadano común, pues como él mismo señala, todo hombre "...es ante todo un celador, un vigilante incansable que pasa los cerrojos con la misma frescura con que devora un racimo de uvas..." (19). Con semblanza cortazariana, ese otro que se revela, y que en la superficie del texto es invisible, es el ciudadano común, mediante el cual el relato saca del encierro carcelario al lector y en el nivel simbólico lo lleva al espacio de la sociedad cubana. A diferencia de otros relatos donde la voz del personaje da cuenta del encierro doméstico para aludir a una realidad social marcada por la escasez, el personaje de Menéndez le indica al lector otra cosa: no son tanto las tensiones históricas de la realidad cubana las que hay mirar, sino aquellos mecanismos por los cuales la sociedad civil debe pensarse a sí misma, aquellas dinámicas que seres en el anonimato acometen diariamente: "...indiferente a los gritos que han ido esculpiéndose en la pared desnuda [...] hago mi tarea sin nombre ni rostro. Porque mi oficio es anónimo, incoloro..." (15). Así, la voz del carcelero se transmuta en la del ciudadano común que es consciente de las formas en que reproduce las dinámicas de un todo: "... [m]isterio de la trinidad celador-reo-precinto, semejante a la trinidad religiosa donde cada unidad no es parte, sino momento de un todo que solo existe a través de sus partes con arreglo a un fin..." (18).

Así la interpretación del juego con el intertexto literario, e incluso la diatriba concreta del personaje sobre su propio encierro, posible alegoría de la experiencia de los jóvenes escritores durante el período especial, puede extenderse un poco más allá de la atribuida preocupación por lo individual. En efecto, el relato habla de manera indirecta sobre algo aún difícil de pensar debido a las complejidades sociopolíticas y culturales de la sociedad cubana en su historia y en su presente: las formas en que las transiciones, sean políticas, productivas, culturales, requieren no solo de estatutos institucionales formales concretos, sino de una transformación normativa de la sociedad civil; es decir, la transformación institucional debe ser resultado de una transformación en los patrones de comportamiento social al nivel individual primero. El relato trasciende el tono individualista y mediante el desdoblamiento, que le permite al vigilante convertirse en reo del sistema y, por ende, en ciudadano común, da cuenta de forma abstracta de un cierto estado de lo colectivo. Hay un tono de cuestionamiento existencial, algo presente en la tradición literaria cubana, que en el cuento asume la forma de una búsqueda interior que no se queda allí, en el individualismo, sino que es una forma diferida de entenderse a sí mismo a partir de la aceptación de que lo social construye lo interior. Contradiendo la observación sobre la pérdida de lo colectivo en esta narrativa, es posible notar que en verdad lo que se produce es un cambio en la forma de pensar lo colectivo respecto del pasado. El movimiento desjerarquizante del relato se encuentra precisamente aquí: el mismo personaje narra al comienzo que se ha quedado encerrado en su propia paradoja, convirtiéndose en su propio carcelero, sin embargo, no hay forma de transformar lo social sin antes operar cambios en el campo de lo individual.

En el relato "Perro" también se observa el uso de la primera persona para narrar una situación de encierro y consecuente aislamiento. En este caso, se trata de un joven escritor que desde su ventana ve diariamente la relación lúdica y a la vez de maltrato, entre un niño y un perro, cuyo lamento suena como una acusación (23). Como en el otro relato, el narrador sufre un trance que lo lleva a exorcizar lo más inhumano de su ser y se le revela su condición de vulnerabilidad humana. Todo comienza cuando escucha el lamento del perro que juega con el niño, y piensa que ese dolor es tan humano que para comprenderlo es preciso "...intent[ar] ver en el lamento de un hombre que siente dolor, la inocencia del perro que llora sin comprender el móvil de su martirio..." (23). La compenetración con las escenas que mira por la ventana es tal que lo observado comienza a llevarlo a un estado de trance: "...un movimiento agrídulce que se hace cada vez más tangible entre el niño y el perro, algo que me mira y que yo solo quiero ver mientras siento un temblor desde el estómago. Entonces me digo que no puede ser, no hay más que el niño y el perro. Pero vuelve a dibujarse allí es número tres con ojos de dolor..." (23). Lo que se observa aquí es que de ese orden aparentemente cerrado que es el interior "normalizado" o ajustado a una norma social dada, surge algo distinto en la medida en que entra en contacto involuntario con lo exterior. Es decir, esos ojos de dolor que el narrador ve o cree ver, aluden a una subjetividad que él desea ver, como lo denota el uso de la expresión "yo solo quiero ver". Esta actitud es ciertamente disonante con un colectivo en el que "... la gente hará lo suyo; el mercado, el ómnibus..." (25), y en el que esa tercera criatura que emerge de lo humano y lo animal (el niño y el perro) pasa inadvertida.

En este relato, la estrategia del trance tan empleada por Cortázar, pareciera además conducir a un tensionamiento del lenguaje verbal al presentar la necesidad de encontrar un significante. El interrogante sobre aquello que ve y para lo cual no encuentra palabras imprime un sello existencialista al cuento y lleva al lector al terreno de los interrogantes sobre la condición humana. Especialmente cuando el narrador observa desde su ventana que entre juego y juego, el niño ha comenzado a devorarse al perro: "...El niño aprieta el pedazo de carne haciendo un bolo compacto. Se vuelve hacia la ventana y mira fijamente, luego lo lanza contra mi vista y huye tras los batientes..." (27). Así este refiere a la bestialidad o irracionalidad de lo humano, que finalmente parece primar por sobre lo vulnerable del animal. Este inhumano estado de la humanidad pareciera ser finalmente el significante ausente para aquella tercera entidad que surge entre el niño y el animal. Esta escena cierra una parte de la historia, que sin relación de continuidad da lugar a otra, en la que el narrador discute con un editor quien discurre sobre el papel Estado. Es claro que esta nueva historia guarda una relación de contigüidad con la del perro, pues a primera vista esa entidad que surge como "síntesis" entre lo humano y lo inhumano pareciera ser una referencia indirecta al *Leviathan*, esa instancia de poder o estado de excepción que, encarnada en el Estado, monopoliza y regula las reglas y las normas de la "civilidad".

Nuevamente, aquí Menéndez se sale del individualismo para abordar cuestionamientos concretos sobre lo social y lo colectivo. La pregunta del narrador sobre la identidad de la tercera entidad que surge del tratamiento inhumano del niño hacia el perro parece contestarse con los interrogantes

del editor sobre el Estado como encarnación del adhesivo social: “-¿No es el mayor mal de un Estado lo que divide, haciendo de uno solo muchos? Y su mayor bien, por el contrario, ¿no es el que liga todas sus partes, haciéndolo uno? [...] ¿y qué otra cosa más propicia para formar esta unión que la comunidad de placeres y de penas entre todos los ciudadanos, cuando todos se regocijen con las mismas felicidades y se aflijan con las mismas desgracias? [...] ¿Y no se divide el Estado cuando, por el contrario, la alegría y el dolor son personales, y lo que ocurre al Estado y a los individuos es objeto de placer para unos y de pesar para otros?” (29)⁵. En esta parte del cuento claramente la preocupación trasciende lo individual hacia lo colectivo, pues el paralelo entre el estado de naturaleza que representan el niño y el perro, del cual surge esa tercera entidad sin significante, y el Estado, que bajo el monopolio racional de la fuerza convierte en ley y normativiza las convenciones, sugiere la relación de mutua determinación entre los órdenes institucionales e individuales.

El cuestionamiento de la convención social plasmada tanto en el texto de la ley, como en la incapacidad para mirar de los ciudadanos (hay que recordar el enfático “yo solo quiero ver” del narrador al comienzo del cuento), traza un puente con el cuestionamiento social desde el interior del individuo que aparece en Arreola. Desdoblamiento producto de la transformación que aquello observado ejerce sobre el sujeto que observa, el interior del narrador puede discernir la naturaleza contradictoria (tan humana como inhumana) de la convención aunque no puede nominarla; mientras que en otro nivel de la historia, el significante Estado, en aparente discontinuidad con la historia del niño y el perro, claramente alude mediante los interrogantes a esa entidad indecible en la historia anterior. La ausencia de marcadores temporales y espaciales en apariencia conduciría a ver en el relato no más que una espiral abstracta en el campo de lo personal. No obstante, la ralentización del tiempo sugiere la condensación de un sentimiento ubicuo del que tampoco escapa la sociedad cubana: la muerte cotidiana del sentido de humanidad a fuerza de aquello que se convierte en convención, norma o estado natural de las cosas: “Al día siguiente despierto y voy a abrir la ventana. Necesito de esa tercera criatura en el patio vecino, engendro permanente arrojado del niño y el perro [...] La tercera criatura cae dentro de sí, lo sé por su mirada espesa y fría [...] Al día siguiente despierto, abro la ventana para que el sol rompa la soledad en sombra y reflejos. Fumo un cigarrillo y me dispongo a salir a la calle a hacer lo nuestros (33). Aunque los dos niveles narrativos no se empalman, de modo que la historia del niño y el perro no tiene continuidad temporal ni factual con la del editor, en el campo simbólico están nítidamente ligadas. En efecto, no pasa por alto que sea un editor quien al formular la diatriba sobre el Estado, se convierta él mismo en el adhesivo social, pues en gran medida posee una función ideológica al dictaminar aquello que es publicable, estableciendo así un pacto de lectura que busca sobre todas las cosas mantener cierto “equilibrio ideológico” con la audiencia lectora. De este

⁵ El tema del Estado aparece también en su novela *Las bestias* (2006), en la que este, como la encarnación del Estado de excepción del soberano aparece transpuesto en el funcionamiento de la ciudad (Redruello 242, 243).

modo, el cuento muestra que lo individual es apenas una instancia inicial que abre paso a un cuestionamiento de orden colectivo.

En su detallado análisis del relato "Money", Esther Whitfield responde el interrogante ¿qué literatura para qué crítica? con el objetivo de abordar la compleja y mutuamente determinante relación entre lectores académicos y aquellos modelados por la perspectiva comercial de editores/editoriales y escritores. La crítica hace referencia a la necesidad de los dos primeros de una narrativa que presenta un universo ficcional habitado por la violencia urbana, la insatisfacción, la marginalidad, la pobreza, etcétera, indicadores de la unilateralidad negativa de los procesos de crisis: "...En 1995 el propio Menéndez, en su doble papel de crítico y escritor, se quejaba de que el sistema de premios literarios del país, que a esas alturas dependía de la colaboración de varias editoriales extranjeras, exigía de los jóvenes escritores una literatura excesivamente sociológica..." (Whitfield 393). Además, el escritor aclara que las antologías "...van marcando una política editorial propia del momento, siendo costeadas por colaboraciones internacionales que pretenden dar al lector foráneo una información exhaustiva y un paquete de venta" (*El pez que se alimenta de su sombra* 54). Así, lo ficcional aparece como una guía para navegar por aquello que frecuentemente ha sido observado como las ruinas de un sistema social en transición. El relato "Money" parecería ajustarse a ese mapa escandaloso de la escasez; sin embargo, como Whitfield señala, el texto sugiere otra cosa.

El espacio de lo doméstico, extensa e intensamente retratado, sirve aquí para dar origen a una historia en la que nuevamente aparecen los dobles. Los hechos narrados toman lugar en la ventana abierta entre la legalización del dólar en agosto de 1993 y dos semanas antes de la gran salida de balseros en agosto de 1994. En ese momento de incertidumbre donde se desdibujaban los límites de lo legal y lo ilegal (Whitfield 398), una pareja joven no encuentra parte de los ahorros en dólares que habían reunido para salir con destino a México. La desaparición inesperada de la suma de treinta dólares desata no solo la revelación de la infidelidad masculina, sino que desencadena el derrumbe de un orden de expectativas que pone en evidencia los efectos angustiantes de la mercancía dineraria en la vida cotidiana (Whitfield 403). Los recorridos fortuitos del libro en el que supuestamente había guardado los treinta dólares, y detrás del cual se lanzan en una búsqueda que los conduce a la confrontación del engaño, muestran el grado de trastocamiento del orden social y el desorden en el ámbito de las convenciones.

A diferencia de los otros relatos, Menéndez recurre aquí a la tercera persona para mostrar desde afuera la tensión generada por la búsqueda cotidiana del dinero. El descubrimiento del trasfondo promiscuo de engaño y de expectativas montadas sobre la percepción de un afuera promisorio aceleran el ritmo del cuento. Contrariamente a lo que sucede en los dos relatos analizados anteriormente, lo que se revela aquí no es la interioridad de los personajes, sino el interior consustancial de un mundo doméstico que, al estilo Piñera, muestra que gran parte de lo que sucede en el afuera social, colectivo, depende del hacer individual y de los vínculos afectivos primarios y fraternales. De esta manera, el cuento expone no solamente que la interioridad subjetiva está determinada por lo social, como se observa en los relatos

anteriores, sino que al mismo tiempo el campo de la intersubjetividad social está intervenido por lo individual. Esta mutua determinación señala una vez más que el interrogante por lo social y lo colectivo se halla presente en los cuentos de Ronaldo Menéndez más allá del aparente todo individualista. En este relato, el encabalgamiento de los hechos exteriores refiere a un estado de cosas exterior que se magnifica en la medida que, paradójicamente, se muestra un mundo doméstico ralentizado en la intrascendencia de lo corriente.

El último relato analizado en este ensayo es "El jugador (prolegómenos para una lectura del sentido)", en el que el juego, tablero y jugadas figuran una realidad cerrada. Claramente, puede leerse en esta serie de semas una alegoría de la sociedad, en la que el juego es la vida, el jugador es el ciudadano, el tablero refiere a la realidad y las jugadas a las relaciones de poder. Desde el inicio, el narrador omnisciente adelanta el carácter político del relato: "El hombre es obligado a jugar ajedrez. No hay opción. Es un juego para mudos, lo inventó el mismo emperador que inventó los puentes y el telégrafo [...] Lo cierto es que el hombre está obligado a jugar, en esto convienen todos los maestros de Doxa y ciencia, también se asegura que el principal atractivo del juego es su ser obligatorio..." (101). Esta descripción de la situación del jugador enfatiza su falsa autodeterminación puesto que como tal no puede retirarse voluntariamente del juego, sino que debe permanecer. Su falta de opción es vital tanto para él, como para otros que se benefician del juego: "El juego es infinitamente provechoso, de ahí su necesidad. Su parte oscura radica en la incapacidad de los jugadores para establecer una correspondencia exacta entre sus esfuerzos y los bienes a producir. Algunos economistas se proponen contabilizar y repartir los bienes, pero como se trata de un plus *infinitem* su sacrificio es estéril" (103). El sema "juego" seguido por los de necesidad, correspondencia y bienes remite inmediatamente al mundo de la materialidad, por lo que juego parecería aludir a vida, necesidad a sociedad y correspondencia a economía política (en el sentido marxista de la inseparabilidad entre economía y política). De esta manera, el breve relato se presenta como una alegoría del ciudadano y su relación con el sistema de poder económico-político. Del tablero o realidad surge una dinámica intersubjetiva y colectiva cuya fuerza no radica (por voluntad política, pero también por el carácter indeterminado, oscuro, de su naturaleza) en un soporte material u objetivo preciso, sino en una dinámica de mutua determinación.

Como en los cuentos de Kafka, aquí el hombre dejará de estar sometido al juego de los otros cuando comprenda que en tanto jugador tiene la libertad de abandonar el juego porque este no es más que una parte de lo real. El relato traza un cuestionamiento sobre lo vital: "...Podría pensarse desde hace mucho que se trata de la vida: sí, vida = juego, entonces hombre = jugador [...] cada jugador está situado siempre en el centro del tablero..." (105). Con esta afirmación, el narrador omnisciente señala que la preocupación por el individuo no es otra que la ansiedad por entender qué ciudadano surge de un orden social que parece asomarse, como en el caso de la realidad cubana de los noventa, a un cambio sustancial. Este desasosiego no es el resultado directo de una realidad en la que marginalidad, prostitución, sexo, drogas y *rock and roll* son fenómenos vinculados a la escasez o a las proyecciones de un futuro exterior materialmente promisorio, sino que es producto de

una mirada crítica y desdoblada sobre el individuo: "...Todo parece indicar que los maestros son igualmente piezas y jugadores, todo a un tiempo, y lo que es peor, el juego –eterno y absoluto– tiene el mismo sentido que concentramos al presionar una hormiga bajo el pulgar contra la superficie plana del tablero" (105). Hacia el final del cuento, el pasaje de un narrador omnisciente hacia una primera persona plural, para figurar una imagen en la que lo nimio y lo trascendente, lo ausente y lo visible, lo dinámico y lo inmóvil concurren temporal y espacialmente, sugiere la confluencia entre colectivo y lo individual en un plano más amplio que el de la realidad social visible en la marginalidad urbana: los pactos por los que una sociedad establece los fundamentos de la ciudadanía.

A modo de conclusión, puede decirse entonces que en los relatos de Ronaldo Menéndez analizados en este ensayo como textos representativos de la producción de los *posnovísimos* –en el momento en que así fueron denominados los cuentistas que comenzaron a publicar a mediados de los noventa–, se observan procedimientos formales que remiten a la tradición del género en Latinoamérica. Los tropos del encierro, la eliminación, el escape, y fundamentalmente la búsqueda trazan una poética que solo en apariencia se enfoca en lo individual. El análisis detallado en clave de las cuatro propuestas formales dominantes en la tradición del cuento (Borges, Cortázar, Arreola, Piñera), señala la presencia de la historia colectiva y de lo social en los relatos ya no como un fondo o un contexto a retratar, sino como aquello que constituye el interior del individuo. Los cuentos hacen visible la certeza de que lo interior y lo subjetivo están socialmente contruidos, al mismo tiempo que muestran que los cambios también comienzan en la interioridad del individuo, de aquel que es capaz de "querer ver" y de "dejarse ver".

Esta propuesta formal es la de una búsqueda enmarcada en las tensiones individuales y colectivas que provocan el verse a sí mismo y a los otros, más que el reconocimiento de una geografía social urbana. Por lo tanto, los relatos no invitan al lector a pensar en el presente cubano desde la figuración de una realidad en ruinas de la cual este se encuentra distanciado, sino que, rompiendo el pacto de lectura y el equilibrio ideológico, le propone abordar las condiciones ideológico-políticas de esa realidad desde una perspectiva humana interior, pero no por eso menos colectiva. Lo formal se revela entonces como el recurso cuestionador más allá de la presencia de tal o cual núcleo semántico (prostitución, drogas, marginalidad urbana, escasez material), propiciando así una reflexión sobre el dilema de la existencia en el presente y de las incertidumbres creadas por la presencia del pasado en ese presente, e iniciando una búsqueda de sentido que se concentra tanto en lo individual como en lo colectivo. En este sentido, es posible afirmar que las observaciones críticas sobre el tono individualista de la narrativa de los jóvenes cuentistas cubanos pasan por alto este carácter inquisitorio y no menos ideológico que el de sus predecesores. El encabalgamiento de la propuesta formal de *El derecho al pataleo de los ahorcados* con algunos de los rasgos dominantes del cuento hispanoamericano conduce a pensar que "lo nuevo" en narradores como Menéndez es, paradójicamente, un elemento constituyente de toda propuesta formal: como propone Hernaíz, lo nuevo no son ni los procedimientos, ni las propuestas, sino aquello que pide ser pensado histórica y políticamente (2006); en el caso de los jóvenes cuentistas

cubanos, se trata de la condición humana del ciudadano, la cual precisa ser pensada por fuera de los retratos de una realidad de marginalidad, sexo, drogas y prostitución que no escapan de las lecturas binarias de la sociedad, la cultura y la política latinoamericanas.

Bibliografía

- Adell, Elena. "Representaciones del intelectual en la literatura de los novísimos escritores cubanos: Ronaldo Menéndez, Ricardo Arrieta y la agrupación El Establo". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. Volumen 39, 1. Mayo, 2010. pp. 45-63.
- Aguiar, Raúl. *La hora fantasma de cada cual*. La Habana: Ediciones Unión, 1995.
- _____. "Literatura y rock en Cuba". *La jiribilla* 114, (Junio, 2005). <<http://www.lajiribilla.cu/2003>>
- Alvarez IV, José B. "(Re)escritura de la violencia: El Individuo Frente a la Historia en la Cuentística Novísima". *Chasqui*, Vol. 26, No 2 (Nov. 1997). 84-93.
- Avellaneda, Andrés. "Construyendo el monstruo: modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje". *Inti* 40-41 (Otoño 1994 – Primavera 1995). 219-31.
- _____. "Best-Seller' y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís". *Revista Iberoamericana* Vol. XLIX, Nº 125 (Octubre-Diciembre 1983). 983-996.
- Behar, Sonia. *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang,
- Brescia, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Cevedo Sosa, Sergio. *La noche de un día difícil*. La Habana: Ediciones Unión, 1989.
- Cristofani Barreto, Teresa. "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera". *Hispanamérica*, Año 24, Nº 71 (Aug., 1995). 23-33.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Fornet, Ambrosio. *El otro y sus signos*. La Habana, Cuba: Editorial Oriente, 2008.
- Fornet, Jorge. "El príncipe y el verdugo: guía de lectura para el cuento cubano". *Hispanamérica*, Año 34, No 100 (Apr., 2005). 99-100
- _____. "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto". *Hispanamérica*, Año 32, Nº 95 (Aug., 2003). 3-20.
- Frölicher, Peter. "Teoría e interpretación del cuento". Frölicher, Peter; Guntert, Georges (Eds.=). *Teoría e interpretación del cuento*. New York/Bonn: Peter Lang, 1997. 32-45
- Hernaíz, Sebastián. "Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre". *El Interpretador*, Nº 19 (Dic., 2006).
- Kozak, Claudia (comp.). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo, 2006.
- Losada, Alejandro. Losada, Alejandro. "Los sistemas literarios como instituciones sociales en America Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 1, Nº 1 (1975). 39-60.

- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política".
- Birkenmaier, Anke; González Echeverría, Roberto (Coord.). *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Editorial Colibrí. 357-371.
- Menéndez, Ronaldo. *El derecho al pataleo de los ahorcados*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1997.
- _____. "El pez que se alimenta de su sombra: de novísimos y crítica, hipótesis y tipologías". *La Gaceta de Cuba* 3 (1995). La Habana. 53-55
- Menéndez, Ronaldo; Arrieta Ricardo. *Alguien se va lamiendo todo*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.
- Padura, Leonardo. *El submarino amarillo (Cuento cubano 1966-1991)*. México: Ediciones Coyoacán, 1993.
- Redonet, Salvador. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1993.
- Redruello, Laura. *Touring Habana in the Work of Ronaldo Menéndez*". Birkenmaier, Anke; Whitfield, Esther (Eds.). *Havanna Beyond the Ruins*. Durham: Duke Press, 2011. 229-247.
- Rojas, Rafael. "The Conflict of Socialism Today". *Intervention*, Vol. 12 (1), (2010). 57-63.
- Sánchez Aguilera, Osmar. *Otros pensamientos en La Habana*. La Habana, Cuba: Ed. Letras Cubanas, 1994.
- Skłodowska, Elzbieta. "Sin embargo: la literatura cubana y su crítica en la época de la globalización". *Romance Notes* (2010). 105-115.
- Todorov, Tzvetan; Ducrot, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Vázquez, Karina. *Fogwill. Realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Editorial Circeto/Edhasa, 2009.
- Vidal, Hernán. "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism". *Latin American Research Review* 28.3 (1993). 113-119.
- Whitfield, Esther. "Narrando el dólar en los años noventa". Birkenmaier, Anke; González.
- Echeverría, Roberto (Coord.). *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Editorial Colibrí. 391-405.