



Universiteit
Leiden
The Netherlands

El presente incómodo: subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro

Timmer, N.

Citation

Timmer, N. (2021). *El presente incómodo: subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro*. Buenos Aires: Corregidor. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3195075>

Version: Publisher's Version

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3195075>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

NANNE TIMMER

EL PRESENTE

INCÓMODO



Subjetividad
en crisis

y novelas cubanas
después del muro





NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

Colección dirigida por
María Fernanda Pampín

NANNE TIMMER

EL PRESENTE INCÓMODO
Subjetividad en crisis y novelas cubanas
después del muro



CORREGIDOR

Timmer, Nanne

El presente incómodo : subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro / Nanne Timmer. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2021.

240 p. ; 20 x 14 cm. - (Nueva crítica hispanoamericana / 73)

ISBN 978-950-05-3325-6

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Cubana. 3. Narrativa Cubana. I. Título.
CDD 809.04

Todos los derechos reservados

© Ediciones Corregidor, 2021

Lima 575 1° piso (C1073AAK) Bs. As.

Web site: www.corregidor.com

e-mail: corregidor@corregidor.com

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN 978-950-05-3300-3

Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

I.

El presente incómodo: espacio literario-cultural cubano 1989-2020

Cuando uno mira durante largo tiempo a un mismo punto, todo se vuelve pura repetición. Un ejemplo de esto serían las artes y las letras dentro de la sociedad cubana. En 2018 el gobierno comunicó la propuesta de una nueva constitución que entraría en vigor un año después. Un grupo de artistas se indignaron y organizaron protestas cuando se dio a conocer el decreto 349, una ley que vinculaba arte y delito si este no venía avalado por un permiso institucional o caía en vulgaridades u ofensas a los símbolos patrios. Los artistas que hicieron circular su protesta organizaron el 23 de diciembre de 2018 un partido de fútbol bajo el lema “La plástica cubana se dedica al fútbol”, con esto intentaban dejar en claro lo difícil que sería hacer arte bajo dicho decreto. De la misma manera habían actuado sus antecesoras treinta años antes, en 1989, cuando en protesta a sucesivas censuras organizaron un partido de béisbol bajo el lema “La plástica cubana juega al béisbol”. Ahora bien, esta anécdota no es para constatar que en la isla un tipo de deporte ha ido ganando popularidad sobre otro, sino para ilustrar cómo en la sociedad cubana se vuelve una y otra vez a la misma trabazón entre arte y política (o política y arte), y para marcar dos momentos que más o menos abarcan el período de treinta años comentados en este libro. El *remake* de la performance de aquel entonces ilustra que hay una memoria histórica que va acumulando esas experiencias de choque. “Dentro del juego todo, fuera del juego nada”, se decía irónicamente en 1989, y de nuevo —esta vez en 2018— los artistas plásticos dieron a conocer su opinión con respecto a la incapacidad de las instituciones para asumir la dinámica-cultura. La plasticidad creativa del campo cultural contrasta con la rigidez, el dogmatismo, la

lentitud –y a veces el pragmatismo– de la política y burocracia en la que resuenan aquellas palabras a los intelectuales de 1961: “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho”.

Este libro pretende entonces entender las transiciones culturales y negociaciones entre arte y política en la época de la Post-Guerra Fría a través del análisis de la producción novelística dentro del contexto que va desde ese comentado partido de béisbol al más reciente de fútbol. Al haber demarcado los treinta años con la anecdótica repetición de la misma performance, se hace evidente que una descripción cronológica de los sucesos macropolíticos no ayudarán mucho a entender el tiempo postsoviético en Cuba. Para este tipo de estudios la noción de temporalidad es más compleja. El valor de un acercamiento literario a determinada época pasa por tener acceso al orden subjetivo de las cosas, a imaginarios, y hasta a delirios sintomáticos de lo social. Orden que solo funciona desde el vínculo que el sujeto “hablante” establece con la temporalidad y la localización de su vivencia.

Existen tres modos diferentes en que el sujeto que habla se separa de su ser según el psiquiatra japonés Kimura Bin (1992): el *postfestum*: la temporalidad del melancólico que siempre llega tarde a su propia celebración de vida; el *antefestum*: la temporalidad del esquizofrénico que suele anticiparse a su ser y donde el yo nunca se alcanza; el *intrafestum*: el neurótico obsesivo que intenta compulsivamente coincidir alguna vez con su ser para aunque sea alguna vez no fallarle (o el epiléptico, que pierde su yo ante el éxtasis de la presencia), algo que muestra la incapacidad de nuestra conciencia a la hora de participar en nuestra propia vida.

En la historiografía cubana y en los periódicos internacionales podríamos destacar una misma particularidad del tiempo. Abundan las construcciones de un eterno presente tanto en la retórica del Estado como en el negocio del turismo que vende la imagen de una isla fuera de toda zona de modernidad. En la prensa internacional, sin embargo, desde hace décadas proliferan las noticias sobre “la hora final” del sistema político cubano. Es decir, muchos de los testimonios y noticias sobre la isla se organizan a partir de una relación temporal con el cambio futuro (anhelado o temido), o con el cambio que produjo la revolución. En dependencia de lo que uno haya vivido como acontecimiento

de verdad, se ubica el *festum* (festivo o traumático) como centro de la experiencia que marca al sujeto. Tanto para defensores como para enemigos, la revolución cubana instaló una forma peculiar de relacionarse con las temporalidades. En la retórica nacional, 1959 es nombrada y conmemorada compulsivamente mediante la conmemoración a sus héroes pero también a los “apóstoles” del siglo XIX, construyendo así un eterno presente como consecuencia. Los relatos nostálgicos o *post-festum* se construyen en relación con el tiempo republicano prerevolucionario o a la década inicial de la Revolución y construyen una contemplación desde el deterioro de vida, mientras el *antefestum* se anticipa a un futuro que todavía tiene que realizarse, tanto en su variante “socialismo del futuro” como en su opción de cambio de sistema ideológico.

En los años de producción literaria que abarca este libro no hay otro acontecimiento en el mundo con igual peso simbólico a la Revolución. Quizás, solo, la caída del muro de Berlín, año que abre la época estudiada aquí. Pero –para ser sinceros– esta caída no fue noticia en la isla y muchos se enteraron tiempo después, aunque resulta innegable la marca de ese evento para el resto del mundo. Para Cuba, los efectos más bien empezaron a vivirse *a posteriori*, a inicios de los años noventa, con la desintegración de la Unión Soviética. Años traumáticos, sin dudas. Años que implicaron un intento de hablar obsesivamente sobre ello (*intrafestum*), de otorgarle un lugar en la memoria (*postfestum*), de darle un lugar de fuga en el recuerdo (*antefestum*). Al iniciarse la Post-Guerra Fría, el gobierno cubano instaló el llamado Período Especial en Tiempos de Paz, período que como su nombre indica, representó un estado de excepción y un situarse afuera de todo límite. Ese paréntesis revela mucho sobre la percepción de una temporalidad semejante a la de la crisis, tal como lo formula Rebecca Bryant (2016)¹. Ella explica que una crisis siempre es vivida como un presente *uncanny* que da la sensación de un *presentness* producido por futuros que no pueden ser anticipados de manera alguna. Al ser incómodo,

¹ Si bien Bryant refiere a un contexto tan diferente como la crisis en la Grecia contemporánea, la idea de “presente incómodo” como algo ajeno y familiar a la vez puede relacionarse con otros contextos en general.

el presente supera nuestros esfuerzos de separarnos de él y no nos deja ver más allá. Bryant (2016) argumenta que la sensación de un presente incómodo solo logra prever el futuro como repetición o vuelta al pasado, y por supuesto, no a uno cualquiera, sino a uno traumático, que se haya conservado como experiencia visceral, como fractura. En los noventa se inició una crisis crónica que desvinculó el ahora (todo lo que podía ser nombrado como ahora en la isla) del entonces. La crisis económica, la respuesta política ante el mundo cambiante y la apelación al sacrificio produjeron un malestar generalizado que hicieron ver o entender el tiempo como algo no progresivo.

El Período Especial oficialmente nunca ha concluido (algunos lo fechan entre 1991 y 1994, otros entre 1991 y 2004, otros hasta hoy mismo) y esto redundante en la sensación de crisis crónica en la que se sigue percibiendo la incapacidad de imaginar un futuro más amable. No es que no haya habido momentos claves en los últimos treinta años en la historia del país. Pensemos en las simbólicas fechas del inicio del mandato de Raúl Castro en 2006, en el año de la muerte de Fidel Castro en 2016, en el inicio del mandato de Miguel Díaz-Canel, por ejemplo. Estos momentos adquieren valor en la historiografía oficial a través de marcadores temporales de la historia revolucionaria pre-noventa. Cuando en 2007, por citar un caso, se emite un programa en la televisión –celebrado por el mismo Raúl Castro– en homenaje a Luis Pavón Tamayo, la imagen televisiva disparó el miedo y el recuerdo a los años más duros de los setenta. Pavón había sido el ejecutor de la política cultural más dogmática recordada en el país y fue responsable de la erradicación de los elementos indeseables que incumplían la moral de la revolución. Aquello llevó a una “guerrita por email” en la que los intelectuales expresaron su preocupación por la vuelta a una época de censura e inflexibilidad. Tal recuerdo inició un debate que de alguna manera participó en la reconfiguración del espacio público y coincide, además, con el momento en que internet va a ser una plataforma cada vez más visible donde –desde las redes y revistas virtuales– se han redistribuido las subjetividades, los afectos y el ejercicio de ciudadanía. Revistas en las que participaron y participan una gran parte de los autores de las novelas tratadas en este libro.

Aunque biológicamente inevitable, es imposible no ver también en la muerte de Fidel Castro –que para la retórica de Estado era un símbolo de vida eterna– un acontecimiento que abre y cierra una época. En las primeras décadas del siglo XXI Raúl Castro implementó unas tímidas liberalizaciones económicas que estructuraron cambios en la organización sociopolítica nacional. A nivel simbólico, sin embargo, el discurso continuó justificándose sobre los mismos valores de medio siglo atrás. El noticiero cultural (2019, Julio, 5) en la televisión cubana, por ejemplo, celebró y subrayó con frecuencia la similitud entre el discurso de Miguel Díaz Canel en el IX Congreso de la UNEAC y las *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro en 1961. Algo que muestra cómo se inscribe el presente dentro de una línea de continuidad histórica y se enfatiza la monumentalidad del pasado instalado en el hoy.

Las últimas tres décadas –entre la época soviética y la época postpandémica– implican un entrelugar, un afuera del tiempo o un presente incómodo que abarca la crisis crónica que se inicia después de la caída del muro de Berlín. Los prefijos “neo, post, ultra, multi, anti, trans, ex, contra”, tan usados por el crítico de arte Iván De la Nuez en relación con el paisaje global del siglo XXI en plena transformación (2001, 14), son ilustrativos de lo que vengo diciendo. Estos describen un tránsito entre dos mundos, repiensen espacio y tiempo. El autor se posiciona como “un poscomunista en el paisaje global” y se describe a sí mismo desde la “memoria imprecisa de un sujeto maleable, perdido en sus clasificaciones, acaso sospechoso para suscribir el mundo: *poscomunista, excubano, excomunista, poscubano*” (14). Así –argumenta el ensayista– todo Occidente se ha convertido “en un mundo *multiperiférico* y, si se quiere, poscomunista”, y propone una lectura más transnacional de 1989. De la Nuez subraya que del mismo modo que 1968 no fue solo París, 1989 no fue (no es) solo Berlín; ambas fechas implican un cambio a nivel global, no solo para países o continentes, sino y ante todo, para entornos familiares, para vidas domésticas. “La caída del Muro de Berlín es esa especie de estampida cuyos efectos físicos y culturales nos han abocado, con toda contundencia, al paisaje desnudo de la intemperie del mundo” (2001, 17), y agrega: he dejado “de ser un hijo de la Utopía para [convertirme] en algo así como un hermano de la Atlántida” (2001, 31). De la Nuez hace el intento de pensar el

momento Post-Guerra Fría de manera particular y a la vez de manera global. El modo transnacional que propone intenta salir de la claustrofobia isleña, para crear las posibilidades de anticipar un futuro posible. El presente, pensado desde los pedazos de un estallido (el del muro de Berlín), “hacen replantearnos nuestra relación con la geografía, la sociedad, la historia, la naturaleza o la reproducción de la especie humana desde los retos imponentes de un futuro que ya está con nosotros” (2001, 15). Habría que enfatizar también que, aunque el mundo ha cambiado, la lógica estatal cubana ha seguido sirviéndose de la misma retórica de Guerra Fría y poder centralizado del que ha hecho ostentación en sus más de sesenta años.

En su acercamiento, Iván De la Nuez muestra cuán esencial es lo que él nombra la mirada “apátrida” (2001, 31), no solo porque su reflexión sobre la cultura no está atravesada por la noción inmanente de comunidad, identidad y orígenes organizados en torno a una obra simbólica, como pudiera estar la de Harold Bloom... De la Nuez propone más bien leer la cultura con Kafka, “con sensación de extranjería siempre”, sensación que de alguna manera tiene un parentesco con el modo en que me quiero aproximar a las novelas cubanas en los capítulos de este libro. Extranjería –tengo que decir– en muchos sentidos. Primero, el más literal: el mío propio; ya que a pesar del *lifetime* de largas estadías en la isla y de la necesaria conexión con la cultura cubana, hablo siempre desde un afuera. Pero extranjería también en el sentido de que el estudio de la literatura cubana que me propongo no busca fijar su objeto en esencias o identidades, sino en intentar ver la literatura como escritura en sí, como “individuos que desconocen sus culpas, cuyos destinos no pueden gobernar, con unas contradicciones que están siempre causadas por fuerzas que los desbordan” (De la Nuez, 2001, 34), tal y como lo narra el mismo Kafka. Y por último, extranjería también en el sentido de vínculo, lugar y nación, intentando pensar si de alguna forma en estas novelas se reflexiona sobre la pertenencia o no a una construcción simbólica dentro de la retórica estatal. O al contrario, si tal y como apunta el autor de *El mapa de sal*, ya vivimos en una era postcomunista y *googlelizada* y, por lo tanto, se ha dejado atrás la preocupación por lo nacional, por el pasado y sus respectivos pretéritos.

¿Pueden leerse entonces las novelas cubanas desde la caída del muro de Berlín hasta ahora mismo siguiendo una lectura *postfestum*?

Sí y no.

En la última década el mundo cambió mucho. Se derribó un muro en 1989, pero se proclamó la construcción de otro en 2017: el que dividiría Estados Unidos de México. Un muro que también puede leerse de modo global. Por si fuera poco, estamos asistiendo a estallidos, inundaciones, incertidumbres. Al eterno control. Estamos regresando al cierre de fronteras y cada vez somos más testigos de lógicas inmunológicas, estrategias muy parecidas a las usadas durante la Guerra Fría, período en que se intentaron salvar naciones, órdenes, identidades y otras construcciones simbólicas ante agresiones externas (frecuentemente puestas en términos de Norte-Sur, Este-Oeste, o de un binomio a veces igualmente desorientador izquierda-derecha).

De la Nuez formula la anticipación al futuro como un “inevitable (y supuestamente eterno) discurrir sin contrapeso que nos propone el actual autoritarismo de la globalización” (2001, 107). Pero creo que esa observación es parcial. La imposibilidad de gobernar los destinos propios y las contradicciones causadas por fuerzas desbordantes –tal como aparecen en la literatura de Kafka–, obliga a pensar de manera doble, o lo que es lo mismo: cómo es la vivencia intramuros y cómo es extramuros, cómo es adentro y cómo es afuera. Doble movimiento complejo en el caso cubano, ya que se trata de un autoritarismo local que se construye –a nivel de discurso y a nivel de moral ideológica– como el Gran Otro de las fuerzas autoritarias de la globalización.

Las tres décadas estudiadas en este libro pueden clasificarse de dos maneras. A nivel internacional abarcan desde la caída de un muro al levantamiento de otro; período que enmarca desde la expansión transnacional al retraimiento de las naciones postpandémicas en 2020. A nivel nacional, de la reincidencia por parte de artistas plásticos y otros, sobre todo en La Habana, de abandonar la producción de arte para dedicarse al béisbol y al fútbol respectivamente. Al combinar tanto el marco nacional como el transnacional vemos cambios y repeticiones; o mejor dicho: variaciones sobre lo mismo. Variaciones que nos muestran cómo la redistribución de lo sensible ha sido hecha bajo un mismo bucle de control, bajo una misma lógica. Y cómo incluso, cincuenta y

nueve años después de aquel muro de Berlín, en Cuba se imaginan también uno, aunque este sea más para que el agua no pueda hundir La Habana y los nacionales, de paso, sentarse a imaginar “lo que está más allá”.



Figura 1. El fotógrafo cubano Gabriel Guerra Bianchini se pregunta en su página de facebook del 9 de agosto de 2020: “¿Cómo luciría el Malecón si alzarán su muro por la subida del nivel del mar debido al cambio climático? Sería la maldita circunstancia de los muros por todas partes”.

Ahmel Echevarría, uno de los novelistas que trataré en este libro, señala además que la temporada del año 2020 –tan desastroso para todos–, será recordada como la de los muros: “muros levantados sin un ápice de sentido común”, “aguas atrapadas por un dique levantado en un mandato post-Fidel”, “el dique post castrista”, “muro, dique, muralla. Dentro: una ciudad pudriéndose al sol” (2020). Entre aquella caída del *Mauer* en 1989 y los refuerzos de las cortinas de acero del presente, se hace urgente detenernos en los flujos vitales de las artes y letras

cubanas que sobresalen entre las grietas de esos muros, que los desbordan y tumban.

En estas primeras páginas he intentado leer la contemporaneidad de la cultura a través de las espacialidades y temporalidades de la narrativa periodística sobre la actualidad. Esta será también mi mirada sobre las novelas. Acercaré a las casas, ruinas, islas, torres y autopistas que cruzan los libros que aquí expongo, una reflexión sobre el sujeto y su entorno, sobre la pertenencia y la no-pertenencia, sobre la nación, la fuga y el orden transnacional. Mi interés es leer la (de)construcción de las subjetividades que se articulan en torno a los ejes deícticos: yo, aquí, ahora. Lugar (lugares) donde se inicia el habla y contrasta con el discurso colectivo tan presente en la cotidianeidad cubana, ese que se formula en deuda con el pasado y en aras de un futuro pospuesto. Para este libro seleccioné trece novelas (escritas por autores nacidos y formados en la Cuba revolucionaria y que pertenecen a promociones que empiezan a publicar sus textos en algún momento de las últimas tres décadas), y analizaré la crisis del sujeto como síntoma de lo social. Cuando hace años inicié este proyecto de investigación, el mismo surgió sobre todo desde un interés por la literatura que se estaba escribiendo en la isla. Más tarde entendí que limitarme al territorio-isla era un sinsentido, no solo por la velocidad de las dinámicas migratorias, sino porque estaría repitiendo el binarismo usado por los discursos oficiales en ambas orillas. Y si algo pretendo es escapar a ese tipo de binomios y tener acceso al presente cubano a través de las múltiples subjetividades e imaginarios de su producción cultural. Un presente incómodo que solo adquiere sentido a través de un modo *postfestum*, *antefestum* e *intrafestum*, visibles todos en la novelística a partir de la relación sujeto y vivencia.



II.

El *post* del *post*: ciudad letrada, lecturas oficiales y *underground*

En este capítulo hablaré de otro tipo de *post*: el de la postmodernidad. Demasiado se ha hablado sobre ella, de aquel *post* que no es un después ni un más allá. Un *post* que está más bien pensado como crisis, como cuestionamiento; uno que cuenta más como un “re”, un “trans” o un “a través de”. Ese *post* que hace décadas creó un debate en América Latina de cómo pensar el “después”, noción que vino a significar tantas cosas que hizo que la discusión se diluyera. Habría pocas razones para retomar el tema entonces, podríamos pensar. Sin embargo, en el caso cubano sería relevante reconstruir algunos de los intercambios que se sucedieron en la isla, para entender mejor el cambio de paradigma cultural que tuvo lugar hace tres décadas, época que –como ya apunté– coincide además con el momento *post* de la caída del muro de Berlín. Es precisamente en torno a esta noción de postmodernidad (la cual entra a Cuba a través de algunas traducciones que se publican en España y algunos textos que se editan en la revista *Criterios*) que se percibe cómo a partir de ese final de los ochenta y a lo largo de todo este tiempo se van a dar ciertos cambios en el campo cultural cubano. Los espacios de polémica se transforman con la creación de plataformas o revistas no-institucionales, con la emigración e internet. Así, se llega a construir un campo más diverso de voces y se logra un desvío de los canales oficiales.

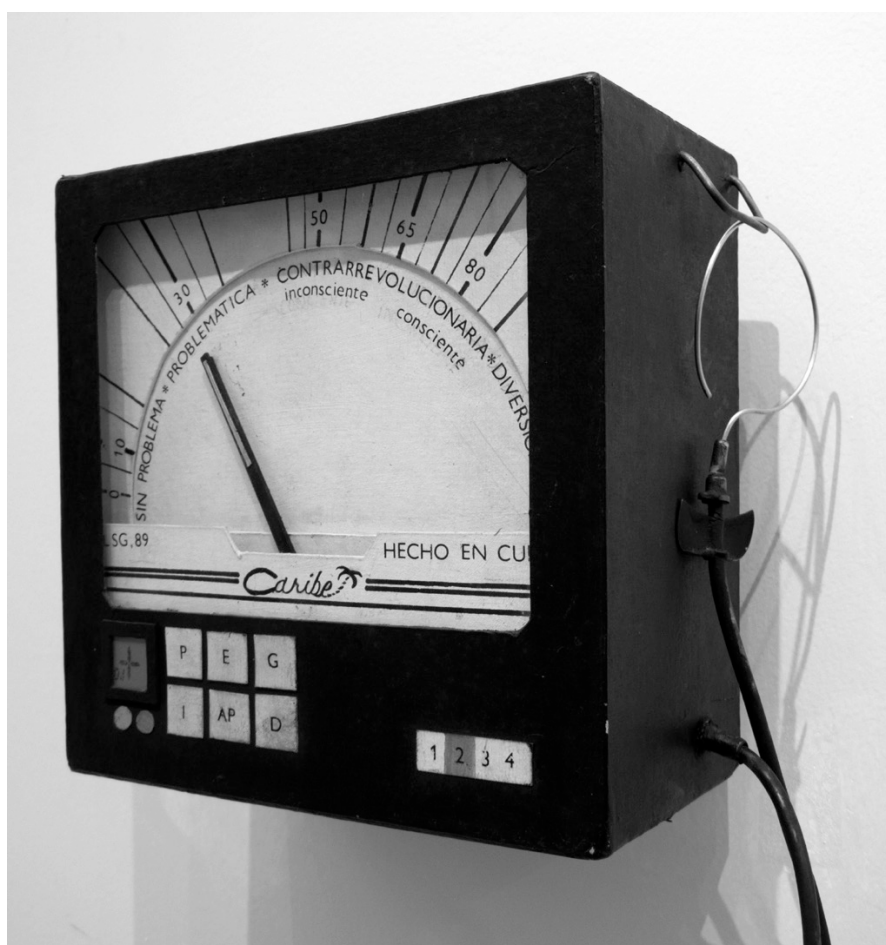
En realidad esta diversificación solo puede entenderse si primero mencionamos el trabajo de instituciones como la UNEAC, el Instituto Cubano del Libro, Casa de las Américas y la Asociación Hermanos Saíz. Instituciones que frecuentemente se autoproclaman como organizaciones no-gubernamentales pero obviamente están entrelazadas al

Ministerio de Cultura y funcionan bajo los lineamientos del Estado, el gobierno y su política cultural. Editoriales como Unión, Letras Cubanas, Abril y Editorial Oriente serían las principales en cuanto a la publicación de novelas, y revistas como *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Casa de las Américas*, *Revolución y Cultura* y *Temas*, las publicaciones periódicas más conocidas. En los últimos años, *La siempreviva*, *Upsalón* y *La Noria* han venido a diversificar ese panorama.

Ahora bien, en las páginas que siguen comento cómo tuvo lugar dicha transformación de “la ciudad letrada” (Rama, 1998) en las últimas tres décadas a la luz de algunas revistas culturales no-institucionales que nos dan acceso a los puntos más álgidos del debate social. Para ello, y para entender la época y las discusiones sobre postmodernidad que acompañaron a dicha transformación, comento tres de esos proyectos intelectuales y artísticos: *Paideia*, *Diáspora(s)* y *Cacharro(s)*, y por supuesto, su ramificación posterior en revistas online que surgen *a posteriori*, ligando también estas a una lectura de lo postmoderno dentro del campo cultural cubano. Otros proyectos y revistas podrían también hacer entender el clima cultural de la época (*La Revista del Vigía*, en Matanzas, por ejemplo), pero por tratarse –los antes mencionados– de proyectos que se movieron al margen de la institución, dejan muy en claro la fricción y los roces entre arte y política, que no han de pasarse por alto en el contexto de la isla. Por lo tanto, estos apuntes no solo ayudarán a comprender bajo qué marco sociopolítico se mueve la cultura y las novelas que analizaremos, sino, también, a pensar los debates más relevantes de la ciudad letrada y su transformación, y a destacar algunas de las afinidades teóricas entre el pensamiento contemporáneo y mi propio acercamiento a la literatura.

Volvamos ahora a aquellos últimos años de los ochenta...

En la Unión Soviética hablaban de perestroika. En Europa estábamos en víspera de la caída del muro de Berlín. En Cuba el ambiente de cambio se sintió en las artes plásticas que iniciaron los primeros diálogos críticos con la política (piénsese en proyectos como Castillo de la Fuerza, Hacer, Puré, Volumen I, ABTV, ArteCalle o Pilón).



Lázaro Saavedra. *El detector de ideologías*. 1988. Cartón, acrílico, acetato, metal y manguera de suero. (20.5 x 29.5 x 12.3 cm)

El “detector de ideologías” (1988), de Lázaro Saavedra, muestra esa relación problemática entre Estado e individuo lanzando reflexiones biopolíticas. En el mismo año en que Europa estaba testimoniando los últimos estertores del muro de Berlín, al otro lado del océano se fabricaban acciones como *Reviva la Revolu*, de Aldito Menéndez, performances que buscaron nuevas maneras de distribuir lo sensible, desafiar los límites del discurso hegemónico y transformar el espacio público. Que se haya dado esa batalla política en las artes en aquellos años tiene su lógica, pero sorprende quizás que en Cuba esto no haya implicado un cambio de sistema también.

Después del impacto social que dejó el fusilamiento del general Ochoa en 1989, resultó evidente que no se iba a producir ningún tipo

de cambio. El encarcelamiento –además– de Angel Delgado, quien en una performance defecó encima del periódico *Granma*, hizo explícitos los límites de lo decible para el arte. Todo esto indicó el reinicio de un cierre cultural y una crisis económica que en el primer quinquenio de los noventa alcanzó su momento más álgido. Un gran número de artistas de los ochenta salieron del país y algunos de ellos, ya en pleno siglo XXI, van y vuelven:

fue una maniobra que exportaba un arte problemático políticamente, en un momento crítico para el sistema, manteniendo la imagen de libertad que Cuba quería proyectar internacionalmente. La situación se saldaba de un modo favorable tanto para el Estado, que estaba en bancarrota económica e ideológica, como para los artistas, que evitaban vivir las condiciones críticas que sufrieron los residentes en la Isla entre los años 1989 y 1996, sin romper los vínculos que permiten regresar al país periódicamente. (Martín Sevillano, 2008, 97-98)

Ahora bien, ¿Cómo se posicionaron los intelectuales y escritores en medio de este paisaje de “transición” en los últimos treinta años? Al entrar en los noventa el debate sobre la postmodernidad y el debate sobre la autonomía de las iniciativas culturales desligadas de la institución fueron claves. Paideia (grupo integrado por Rolando Prats Paez, Omar Pérez, Ernesto Hernández Busto y Reina María Rodríguez, entre otros) creó una plataforma que en su momento intentó buscar un espacio alternativo para el pensamiento y donde se reunieron más de doscientos artistas, escritores y pensadores de ideas y disciplinas diversas. Su declaración de 1989 muestra la voluntad de pensar críticamente sobre la autonomía de la institución cultural. Sin embargo, para ser una iniciativa sin conexiones estatales, el lenguaje usado resultó marcadamente oficial:

Precisamente dentro del clima de diálogo que se ha ido avanzando en los últimos años y convencidos de que así estaremos contribuyendo a la preservación de la más noble raíz de la política cultural históricamente postulada por la Revolución Cubana –libertad de

creación dentro de la axiología necesaria—; contribución que alcanzaría a la Revolución misma en su dimensión más profunda —la del hecho cultural por excelencia—, nos hemos dado al empeño de reflexionar e invitar a la reflexión sobre una serie de aspectos que nos parecen claves para una mejor comprensión de lo que hoy nos preocupa en el campo de la creación y del pensamiento y hacia los cuales, quizás, valdría el esfuerzo seguir orientando el debate —cuyo carácter de necesidad permanente no se debiera soslayar— sobre cultura, ideología y política. Semejante diálogo tendría razón de ser solo si contribuyera a prefigurar una praxis sociocultural más democrática (...). (Prats, 2006)

En retrospectiva no deja de llamar la atención el modo exageradamente cauto de formular lealtad al proyecto Revolución (siempre en mayúscula, por cierto) de este texto. Y es que desde esta lealtad —pudiéramos escribir—, e inmersos en la retórica institucional, es desde donde se rediscuten las nuevas distribuciones de lo sensible. “¿Cómo se pudo permanecer tan silabeado por el habla, tan olvidado por la lengua, encorsetado por la autoimpuesta necesidad de correspondencia entre el continuo de lo real y la indiscreta discreción del lenguaje?” se pregunta el propio Rolando Prats Paez veinte años más tarde, “como para reaprender, como para re-aprehender, lo que fue contraseña y es hoy, con frecuencia mayor que la anticipada, jeroglífico” (2006).

Pero más que lógica burocrática, hubo sobre todo una inmersión en el debate intelectual de la época. Paideia exploró lecturas fundacionales y legitimadoras del poder en cuanto a su potencial de resistencia: el humanismo y el marxismo, por ejemplo. Lecturas que funcionarían además como moneda de cambio, tal como recuerda Omar Pérez: “cuando se enfrenta la tenacidad del poder y se avizora la cárcel, es oportuno haber leído a Gramsci y a Sócrates” (Omar Pérez en: Morejón, 2006). Autores que yo, en mi universo holandés, asociaba más a las lecturas de la generación que a finales de los sesenta o inicios de los setenta participaba en los movimientos contraculturales y para los que Gramsci o Marcuse era —en mi recuerdo infantil— un vecino barbudo y fumado que merecía su nombre más por las veces que se citaba que por otra cosa. Curiosamente, no solo en esas lecturas

coincidían aquellos dos movimientos anacrónicos del 68 europeo y el 89 cubano. También, en las lúdicas provocaciones al *establishment*: en el caso holandés, lleno de rigideces burguesas y calvinistas y católicas en un clima aún de posguerra; en el cubano, asfixiado por rigideces dogmáticas y por la moral revolucionaria y soviética. Ambos casos, sin dudas, sintomáticos de una crisis de sentido que alimentaba el marco ideológico de la sociedad actual. Entender aquellos últimos años de los ochenta como una primavera interrumpida desde el poder nos permitiría establecer una conexión anacrónica con el 68 (primavera que atravesará en diferentes momentos el panorama cultural cubano a lo largo de los últimos treinta años). Interrupción, para decirlo todo, guiada además de por el evidente marxismo, por lecturas como *La condition postmoderne*, de Lyotard, *L'ordre du discours* de Michel Foucault y *L'Anti-Œdipe*, de Deleuze.

Para entender bien el papel de Paideia y “su” revista *Naranja Dulce*, pero sobre todo más tarde de *Diáspora(s)* e, incluso, *Cacharro(s)*, es necesario entender la recepción del debate sobre la postmodernidad en la isla en aquellos años. Debate que tuvo una circulación doble: a nivel institucional y a nivel *underground*, una circulación que vuelve a aparecer a menudo en el funcionamiento de la política y la cultura en la isla. A nivel institucional es Casa de las Américas quien, en 1986, publica a Frederic Jameson, uno de los voceros principales de la crítica a la supuesta postmodernidad. El latinoamericanismo cuestionaba la relevancia del concepto en el caso latinoamericano (Yúdice, 1989, Osorio, 1989, Brunner, 1993, etc.), ya que el estatus postmoderno más bien se vinculaba a las sociedades postindustriales. Pero no es solo el contexto el que resultaba inadecuado, sino que además surge una indignación con el supuesto abandono de las características fundamentales de la modernidad, tal como su “proyecto de emancipación humana, su ‘culto a la razón’ y el carácter progresivo del proceso histórico [...]” (Sánchez Vázquez, 1990, 6). En medio de esta actitud muchos lamentan la falta de razones para la acción y el compromiso como si la única acción intelectual posible fuera la deconstrucción. No debe resultarnos extraño entonces que la voz institución a inicios de los noventa sea escéptica al respecto. Tanto, que resultan ilustrativas ciertas expresiones del exMinistro de Cultura Abel Prieto, quien define lo

postmoderno como “un discurso poderoso de pretensiones totalitarias”, o como lo “peor de la propaganda anticomunista” y la “liquidación definitiva de las utopías” (Prieto, 1992, 133-134).

Según estas palabras, la oficialidad entendía lo postmoderno como una expresión más de la derecha que proclamaba el fin de las ideologías en años de un gran cambio geopolítico: lógico por demás, si se piensa que modernidad y revolución son palabras intrínsecamente relacionadas. Santiago Castro Gómez apunta que solo bajo el populismo la modernidad pudo ser impuesta definitivamente en América Latina² (1996, 68), y menciona algunas prácticas unificadoras y excluyentes: “la idea de que el mal se encuentra fuera de la nación”, “la oposición radical entre lo auténtico y lo foráneo”, “la postulación de una especificidad cultural latinoamericana”, “la invocación al sentimiento religioso y al mesianismo político”, “la exaltación del paternalismo intelectual y el liderazgo carismático”, “el culto a los héroes” y “el recurso a lo popular como instancia legitimadora de la verdad” (70). El discurso postmoderno no solo parecía quitarle al discurso revolucionario las armas (la conciencia histórica y el interés por lo marginal), sino también el futuro con el llamado “fin de los Grandes Relatos” (Lyotard, 1979).

En medio de este panorama oficial y escéptico, algunos de los escritores y artistas vinculados a *Naranja Dulce* y Paideia, empezaron a identificarse nada más y nada menos que con partes de las potencialidades del discurso postmoderno. Para Paideia –al igual que más tarde para Diáspora(s)– lo postmoderno no tenía mucho que ver con lo que implicaba en Europa o Estados Unidos el concepto. “La curiosa paradoja según la cual la postmodernidad conseguiría igualar la realidad política cubana con los ámbitos teóricos de las exhaustas democracias occidentales tenía mucho de pirueta generacional”, explica Ernesto Hernández Busto (2004), uno de los iniciadores de Paideia.

Algo de esa diferencia abismal entre Este y Oeste ya la había podido presenciar yo misma en 1986, RDA mediante, cuando aún

² Aparte de insertar a la Revolución cubana, Castro Gómez menciona también la revolución mexicana, el APRA en el Perú y el peronismo como los tres otros eslabones de la cadena de populismos en Latinoamérica (1996, 69-70).

adolescente y en “plena postmodernidad” hice un viaje con mi antigua escuela al “extraño” país europeo. Nuestros profesores habían organizado un encuentro con la unión estudiantil alemana de Leipzig. En esta visita se me quedó grabada la incompatibilidad ideológica y cultural de aquellos dos mundos tan diferentes. Si la preocupación fundamental de los torpes y tímidos adolescentes holandeses que hacíamos el viaje era no hacer el ridículo hablando en alemán y –lo más importante– aparentar ser *cool*, la preocupación de los alemanes –quienes parecían mayores que nosotros– era dejar en evidencia su acceso a la gravedad del mundo, mientras el equivalente a la UJC cubana en Leipzig no dejaba de restregarnos a cada minuto nuestra despreciable frivolidad. Dos o tres de ellos, altos, muy altos, nos miraron de manera severa (es decir: de pie, espalda recta, ropa sobria, brazos cruzados y cara seria) desde el borde de lo que nosotros habíamos interpretado como pista de baile, aunque tal vez su único fin era el debate ideológico. Demás está decir que me quedé todo el tiempo mirando mis tenis. No recuerdo si alguna vez antes había reparado en el enorme vacío cultural y político que habitaba en ellos, en los Nike o Adidas, en nuestras risas y bailes *funk* o en nuestras chaquetitas *pop*. Fue la primera vez que reparé en ello. Por supuesto, algunos de nosotros ya habíamos intentado despojarnos un poco de lo frívolo mediante un cambio de signo: ropa o pelo negro, apariencia punk y botas o zapatos *converse* negros que codificaban en nuestro medio como inteligentes. Pero ese cambio era solo cosmético, de significante, y no eliminaba el vacío que nosotros, los hijos de la postmodernidad occidental –o generación Nada, como nos llamaban–, reflejábamos en cada gesto cada día. Nuestros profesores habían optado por no dirigir (y no dirigirnos en) la conversación con los jóvenes alemanes de la RDA y dejarnos intercambiar libremente, pero salieron avergonzados de nuestro sintomático vacío, de nuestra incapacidad para el debate y de nuestros superficiales pasitos de baile y frases mal cantadas en inglés. Éramos hijos de la postmodernidad, sin duda. Pero aquellos artistas e intelectuales cubanos a inicios de los noventa decían inspirarse en lecturas postmodernas (para asombro mío) y desde ahí intentaron cambiar las reglas del juego y redistribuir lo sensible. Entonces, de qué postmodernidad estábamos (estamos) hablando, ¿hay algún punto de encuentro

en esas lecturas desde lugares tan diferentes? Difícil relacionar el mundo globalizado de Nike con aquella Cuba aún medio soviética y entrando en la Gran Escasez, pero...

Algo parecido escribe el escritor y editor cubano Radamés Molina, cuando a casi veinte años durante un encuentro con Richard Rorty, “uno de esos filósofos ‘postmodernos’ que junto a los franceses Lyotard, Guattari, Deleuze, Derrida, Foucault y Baudrillard trazaron cierto itinerario intelectual en La Habana de los ochenta” (Molina, 2006), reflexiona sobre la lecturas de entonces y la revista *Naranja Dulce* comandada por Paideia en aquellos años:

El encuentro con Rorty fue revelador para mí en lo relativo a mi idea de una publicación contemporánea y redefinió mi propia interpretación de la postmodernidad. Para Rorty, todos esos “grandes relatos emancipadores” que mi generación pretendía profanar con insistencia, apenas habían tenido alguna vez sentido y mucho menos presencia real en su país (los Estados Unidos). (...) Ante esos argumentos, de repente, en medio de la conversación, empecé a pensar que *Naranja Dulce* no era tan postmoderna como yo había pensado. Era otra cosa mejor o peor, pero no era “tan” postmoderna. Lo que sí importa era que como proyecto editorial se había interrogado y había tratado de afrontar todas estas cuestiones (Molina, 2006).

Molina, quien aquí contrasta la supuesta postmodernidad cubana con la estadounidense, nos da algunas pistas sobre esa comparación transnacional que esbozaba antes. La “postmodernidad cubana” no tenía nada que ver con el vacío cultural de los ochenta europeos o norteamericanos, donde apenas había existido una presencia real de los grandes relatos emancipadores, mucho menos después de los movimientos de contracultura de los sesenta. La fórmula de “salón literario” de Paideia hablaba más bien de una ciudad letrada erigida sobre las bases de una serie de lecturas humanistas y que poco tenían que ver con las expresiones culturales del capitalismo tardío, con esa “liquidación de las utopías” que subrayaba el exministro antes. Muy diferente entonces la postmodernidad del *anything goes* de los países del

llamado Primer Mundo y la postmodernidad cubana, reflexión bajo la cual los escritores y artistas nacidos con y después de la revolución buscaron desafiar y profanar los grandes relatos nacional-emancipatorios de la isla.

José Manuel Prieto –a posteriori integrante de Diáspora(s)– lo deja en claro en la revista *Naranja Dulce* (hecha, recuerdo, por el núcleo duro de Paideia) al decir: busco un nuevo espacio en la literatura, “una literatura sin fechas, al margen de ‘preocupaciones profundas’, aunque profundamente preocupada por la inmediatez de la experiencia humana” (2001, 79). Cosa reveladora si pensamos que en las novelas de los noventa se observa ese mismo afán por lo subjetivo que ya existía antes.³ Prieto, además, confiesa en este mismo texto, su conversión en *homo frivolus*, acentuando lo subversivo que podía resultar esto en la dinámica literaria cubana. ¿No había sido esa precisamente mi experiencia en la anécdota que conté un poco antes, el punto de diferencia entre ese mundo capitalista de donde yo provenía y aquellas miradas de la RDA que no dejaban de “acusarnos”? Pues la frivolidad, tanto como acusación (del socialismo a la sociedad de consumo), como redistribución de lo sensible (de la sociedad de consumo al socialismo).

El choque entre energía joven por un lado y dogmatismo gratuito por otro, quizá nos permita entender la situación ante la cual se encontraba un proyecto como *Naranja Dulce* a finales de los ochenta en la isla, y sostengo que ese choque es el mismo que podemos constatar décadas más tarde en el campo cultural de la isla en el siglo XXI. Radamés Molina (2006) recuerda cómo, ante la presencia de algunos miembros de la UJC, el conocido escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, de visita en la isla, mostró interés por la revista que ellos hacían, pero al ver un texto del escritor japonés Yukio Mishima en sus páginas, dijo que no entendía que se estuvieran publicando textos “fascistas” en ella. Bastó el comentario descontextualizado de un visitante extranjero –fascinado por los iconos de la guerrilla de los sesenta– para convertir la revista en “sospechosa” ante la UJC. Ese fue el último

³ Ver también la idea de la subjetividad en la novela de los (post)novísimos elaborado en un artículo mío anterior (Véase Timmer 2007a).

número que apareció de *Naranja Dulce*, antes que la UJC comunicara a los integrantes de la revista que “no había papel para la impresión”.

Como se hace evidente, lo que empieza a llamarse postmoderno por esas fechas implica un sinfín de cosas al mismo tiempo, tanto negativas como positivas. En el contexto cubano propiamente, donde las microfísicas del poder y la deconstrucción de los grandes relatos servirían para una crítica contracultural y una diversificación de la cultura con un interés por lo marginal, no nos debería extrañar que este haya sido considerado desde el panóptico del poder como sinónimo de diferencia y de algo que “vino a ocupar el lugar de un pensamiento disidente”, tal como señala Ernesto Hernández Busto en uno de sus ensayos, quien añade que por 1991 el libro más prestado de su biblioteca era *Microfísica del poder*, de Michel Foucault.

También propiciaba la ilusión de que al cambiar ciertas “estrategias del saber” hacíamos algo realmente político. Desde ese punto de vista, era casi lo mismo criticar a un profesor o armar una biblioteca independiente que proponer una nueva constitución; publicar un artículo polémico sobre la estética contemporánea que exigir elecciones libres. (Hernández Busto, 2004)

Sin embargo, sería muy reductor ver lo postmoderno solo como oposición a lo moderno, ya que además de repetir el esquema revolución-disidencia tan cacareado por muchos, nos llevaría a generalizaciones falsas. Lo importante ahora sería entender que no es posible pensar el arte y las letras en Cuba desligadas del omnipresente Gran Relato Nación.

Desde estas lecturas y desde la fricción entre Estado y cultura es que unos años después, a finales de 1993, comienzan a surgir los textos y performances del proyecto Diáspora(s), grupo que más tarde se reformulará como revista *samizdat* (1997-2002) e influirá teóricamente en muchos de los narradores que se dan a conocer a partir del año 2000. Curiosamente, suelen ser las artes plásticas, las performances y la poesía los primeros géneros en testimoniar un cambio social y en renovar su forma (adentro y fuera de la isla), la novela –por naturaleza, más lenta– participa de esta transformación de otra manera.

Diáspora(s) no dialoga con la institución ni pide permiso, más bien afirma y efectúa el derecho a existir fuera de ella. La revista inserta las lecturas postmodernas dentro de su praxis poética y desde un pensar rizomático va transformando el espacio cultural de cambio de siglo interviniendo en la ciudad letrada habanera. La teoría funciona en ella como una cirugía social que repiensa críticamente el funcionamiento del poder. Desde la traducción y discusión de textos Foucault funciona para el concepto de ley, Deleuze, para pensar la máquina de guerra, las líneas de fuga, los modos de ocupar y construir nuevos *espaciotiempos*, Negri, para la singularidad-sujeto, y Derrida para la poesía y el archivo. La revista “pide terminar con la gestión estatal de lo público, lo que significa transformar completamente la sociedad”, reclamo que “rompe con las definiciones tradicionales de la revolución”, tal y como señala Ignacio Iriarte (2018, 125) en un largo ensayo. Es desde “ahí”, desde ese todo que hemos venido enmarcando, que la revista convierte su praxis en una operatoria postmoderna. Con Deleuze la revista “abandona las formas tradicionales de la modernidad, ancladas en el Estado, la familia, los sindicatos, la clase obrera” y “propone una revolución molecular de los deseos”, dinamitando el “lenguaje político-religioso” de sacrificio (2018, 126). El choque entre forma-Estado y forma-praxis poética explicaría muy bien las diferentes modernidades y postmodernidades de lo social y político en la revista, como acertadamente escribe Iriarte acerca de las dos concepciones sociales que entran en tensión en la revista: “una moderna, pero que no puede sobrevivir sino es afianzándose en la posmodernidad, y una posmoderna, basada en lo posfundacional y en la defensa de una organización rizomática del poder” (Iriarte, 2018, 127). Engranaje de convivencia que en Cuba –dicho sea de paso– se hace muy visible en las propuestas literarias y culturales de los noventa. De hecho, Duanel Díaz ha señalado que la actitud de profanación de la ciudad letrada (junto a sus vacas sagradas) propuesta por *Diáspora(s)*, puede verse como datada, pero explica que fue absolutamente necesaria en un contexto “provinciano, centralizado y estancado”. Y añade: hoy en Cuba “es mucho más fácil leer a Deleuze y a Derrida; La Habana es menos provinciana, pero también más vacía, más desierto crecido” (2018, 23).

Otra de las cosas que Iriarte (2018) resalta es la contemporaneidad de la revista, contemporaneidad que se resume en las dos lógicas de guerra (a nivel ideológico y a nivel de escritura) que la misma lleva a cabo. Por una parte, la moderna, la del ajedrez, por otra la postmoderna, la del *go*, y en esta dualidad el crítico considera que la revista fue precursora, ya que pensó desde la guerra, desde el juego, desde la escritura, desde la crítica..., formas alternativas de comunidad insertadas en un saber rizomático.

Esto sitúa a *Diáspora(s)* en las reflexiones contemporáneas de la teoría literaria y el pensamiento político. Aunque la experiencia de la revista termina en 2002, su concepción de la lengua/poder articula con cuestiones como el fin de la autonomía, la mezcla de las artes y la superación de las formas de comunidad tradicionales. Pero creo importante establecer dos ejes de la revista que explican la capacidad que tiene para constituir un espacio que, aunque marginal, permite pensar lo contemporáneo. (Iriarte, 2018, 127)

De esta manera la cultura cubana transculturaliza la noción de postmodernidad poniéndola en diálogo con el Gran Relato Nacional y el funcionamiento del poder, repensando además otras dinámicas que no se apoyan de manera tan fuerte sobre un relato fundador identitario. Algunos textos de *Diáspora(s)* ponen en el mismo plano lo postmoderno y lo antitotalitario (Ricardo Alberto Pérez, “La modernidad que se contrae” (1998, 4-6)), y desde ese lugar se observan a sí mismos como una puesta en práctica que revoluciona la forma escritura. Formas donde la fuga, el desvío y la fragmentación juegan un papel, y en el que la distinción entre teoría y praxis se diluye de la misma manera que comúnmente se subvierten las marcas entre poesía y prosa o relato y poema.

Diáspora(s) –la revista y el grupo– dinamizó el campo cultural cubano y de paso influyó en la escritura de la generación de escritores cubanos más contemporáneos. El proyecto, con sus intervenciones, marcó un momento de cambio en el espacio literario de la isla; abrió, podría decirse, un camino a otras lógicas y a otras revistas que

llegaron en el siglo XXI. Todo el tiroteo y la deconstrucción de la revista iba dirigida a la “cacharrerización” (Aguilera, 2002, 162) del territorio sacro de la nación. Su resonancia se hace visible sobre todo con la aparición de una nueva revista –digital esta vez– titulada *Cacharro(s)*, en 2003, justo cuando *Diáspora(s)* había desaparecido un año antes y el núcleo fuerte del grupo se había asentado en Europa.

Un grupo de escritores en la isla, una generación más joven, se juntaron alrededor de Jorge Alberto Aguiar Díaz e intentaron darle continuidad a la lógica *Diáspora(s)* desde otra revista independiente. Bajo esa S del título y desde el juego con lo “informe” y lo delincuen-cial quedaba visible la referencia al proyecto anterior. Se retomaron algunas metáforas y conceptos en las presentaciones de los números –como el de máquina de guerra que desafía al Estado–, se reeditaron algunos textos, y volvieron a aparecer algunos de los colaboradores de la revista anterior. Al igual que *Diáspora(s)*, la revista se opuso a la idea de grupo o familia cultural y se inscribió dentro del mismo espacio situándose contra “la alfombra de cualquier nacionalismo literario” y contra “el uniforme (a veces uniformado) campo literario cubano” (Aguiar Díaz, 2003, 4), desterritorialización que ya venía de la revista anterior. En su definición de ser “cachirulos y chirimbolos”, “bártulos y cachivaches”, *Cacharro(s)* subraya la importancia del movimiento en oposición a lo estático y a objetos deformes o informes. Los números de la revista se autodenominaron “expedientes” (recordemos que los de *Diáspora(s)* se hicieron llamar “documentos”), y muchas veces más que una publicación literaria parecía un “desafío” a la oficialidad, como si el funcionario o censor fuera el lector ideal de esta revista. La última noticia en su blog, en 2005, decía –aunque después este texto se ha borrado de la página–:

Algunas cosas podrán no cambiar en Cuba (aun cuando estemos en el límite de la “cosidad”), pero la revista *Cacharro(s)*, en un principio recibida por muchos lectores como revista de Cómics, sí cambia. ¿Fue Deleuze o mi abuela quien dijo que no debíamos ser previsibles, que debíamos estar dónde menos nos imaginen o esperen los “aparatos de captura”? ¿Qué es un aparato de captura? Mi

abuela fue un aparato de captura, por ejemplo. Al grano que estamos en tiempo de sequía: antes de que se acabe junio se rompe el corajo, es decir, pondremos en circulación el último expediente. ¿Será el último? Nunca lo sabemos (*Cacharro(s)* anteriormente disponible en: <http://revistacacharros.blogspot.com/>)

La construcción del espacio en estas revistas tienen fronteras cada vez más borrosas entre La Habana y el afuera, como ya indican los títulos *Diáspora(s)* o *Cacharro(s)*, o proyectos que nacen un poco después, como *Desliz* y *Rizoma(s)*, de la escritora Lizabel Mónica. La primera década del siglo XXI coincide con una creciente presencia de internet en el campo de la cultura: surgen revistas y blogs, además de que aumenta la participación en los medios sociales. Lo interesante de *Cacharro(s)* es que muestra cómo los escritores del nuevo milenio se van nutriendo del lenguaje y el archivo del proyecto *Diáspora(s)* y cómo estos más adelante van generando otras publicaciones online como *33 y 1/3*, *The Revolution Evening Post* (TREP), *Hypermedia Magazine*, o proyectos más contemporáneos y con un perfil diferente como *Rialta Magazine*, *In-Cubadora*, *El Estornudo*, dedicada al periodismo literario, que ya no tendrán que ver con el fundado por Sánchez Mejías y Aguilera en los noventa.

Con estas publicaciones los escritores vieron posibilidades de desviar la institución y pensar la cultura menos en términos de “representatividad” y más como “lógica de redes” tal como argumenté en otro artículo anterior (Timmer, 2013). El panorama de las revistas cubanas desde los noventa hasta nuestros días ha cambiado mucho. Revistas editadas en papel dentro de la isla, como *La Noria*, por ejemplo, con cierto respaldo institucional, han aparecido y son pensadas desde un lugar excéntrico, incluyendo asiduamente textos de escritores del exilio, algo imposible de llevar a cabo en los años setenta y ochenta. *Diáspora(s)*, como movimiento precursor de la “cacharrerización” de lo nacional, se mueve tanto en el espacio cultural cubano actual como en las formas literarias contemporáneas. En la última década, aparte de las revistas nombradas, las editoriales independientes que surgen en diferentes lugares del mundo son las que diversifican el panorama literario cubano, no solo trayendo temas y (re)construyendo dossiers,

sino poniendo a circular nuevos nombres. Casa Vacía, Rialta, Bokeh, Hypermedia y Colección G., junto a otras que ya existían, se convierten de esta manera en una respuesta a las grandes editoriales transnacionales que en las últimas décadas han convertido la novela cubana en una especie de subgénero comercial paralelo al turismo que vende la vida cotidiana –el testimonio que se puede extraer de ella– como si de zapatos se tratase, o en una alternativa ante las editoriales de la isla, donde la falta de oportunidad y la censura de Estado pueden estar presentes. Las novelas que comento en los capítulos siguientes se mueven en un espacio triangular donde las editoriales institucionales de la isla, las grandes transnacionales y las pequeñas editoriales alternativas –en este mismo párrafo mencionadas– funcionan como los tres actores que están transformando el campo literario y el archivo cultura en la isla.

Conclusión

Lo que he querido dejar en claro en estas páginas es la convivencia anacrónica de diferentes lógicas, debates y tiempos superpuestos en las últimas tres décadas, convivencia que ha ido transformando el espacio cultural cubano. Proyectos como Paideia, Diáspora(s) y *Cacharro(s)* me han servido para señalar cómo la cultura gira alrededor de un Gran Sujeto, de un gran relato moderno de nación. He argumentado cómo la expresión artística ha intentado intervenir (en) ese centro, a veces incluso a través de la lógica de guerra. Formas contemporáneas de pensar la comunidad, herederas de lo postmoderno, además de transformar el pensamiento de lo social empiezan a cuestionarse la lógica organizada alrededor de ese Gran Sujeto. Esto tendrá inevitables consecuencias para el campo-cultural, para la tensión entre creadores e institución, y para pensar el escenario de las letras en la isla como un espacio más transterritorial, un espacio que intente la recuperación de tradiciones literarias marginalizadas en y por el relato nacional. Las últimas tres décadas ilustran cómo en la cultura el centro territorial pierde fuerza y cómo esta se reconfigura a través de una lógica de redes, de migraciones, de publicaciones internacionales e internet. Está por ver si todo esto

no termina en una simple extraterritorialización del archivo literario (el archivo de un país por demás demasiado tiempo escindido), o si realmente la cultura logra reconstruirse a sí misma en términos de transterritorialidad.



III.

Entre las ruinas de la modernidad

Tiempo y memoria en *La última playa* de Atilio Caballero y *Sombras de contrabando* de Antonio José Ponte

Tanto la isla como la ruina son dos *topos* conocidos dentro de la literatura. En ambos resuena la idea romántica de una civilización perdida en un pasado lejano y ambos permiten reflexiones metafísicas acerca del tiempo. Las ruinas, al decir de Ignacio Iriarte – comentando las visiones de Herder y Simmel (2019, 96)– “son el testimonio en el presente de la vida en el pasado”, conforman “un lugar de vida, de donde la vida se ha retirado”. Para Benjamin, “las ruinas aparecen como resultado de la retirada del manto religioso-trascendental que le daba sentido a las cosas y al ser humano”, mientras que para Onfray reflejan simplemente las caducidades que se suman y se amontonan “como testimonio de que la civilización judeocristiana se agota” (Iriarte, 2019, 96-97). Este recorrido conceptual que efectúa Ignacio Iriarte sirve para enfatizar cómo, a partir del último tercio del siglo XX, las ruinas “se convierten en elementos deconstructivos de los discursos de la modernidad” (94); y las dos novelas a continuación son las que dan testimonio de este cambio de paradigma en la literatura cubana. Ambas participan de una “arquitectura de papel” (Álvarez Tabío, 2000), en contraste con un contexto donde desde hace décadas el urbanismo y la construcción viven una crisis. La ruina aparece en ambos libros de modos muy diferentes. En *La última playa* (1999), de Atilio Caballero, se trata del patrimonio arquitectónico de Cayo Arenas (patrimonio en descomposición) más la erosión de la propia

isla. En *Contrabando de Sombras* (2002), de Antonio José Ponte, de todo el paisaje urbano, horizonte donde ciudad y cementerio se fusionan.

Para entender el nuevo paisaje cultural del siglo XXI estas dos obras arrojan luz sobre nuevas formas de relacionarse con el tiempo post 1989. En un paisaje global en plena transformación después de la caída del muro de Berlín, estas obras repiensen los límites y los muros en cuanto a espacio y tiempo. Pensar el presente desde los pedazos de un estallido del muro de Berlín –como propone Iván De la Nuez en su *Mapa de Sal* (2001, 15)–, hace replantearnos nuestra relación con la geografía, la sociedad y la naturaleza desde los retos imponentes de un futuro que ya está aquí y que nos muestra el “paisaje desnudo de la intemperie del mundo” (14). La novela de Atilio Caballero puede leerse entonces en línea con esa sensación, tan bien descrita por De la Nuez, como la de haber sido “hijo de la Utopía para convertirse en algo así como un hermano de la Atlántida” (31). En Antonio José Ponte, en cambio, la utopía queda todavía más lejos. Ponte reflexiona sobre la seducción perversa que ejercen las ruinas modernas sobre el visitante y cómo estas se convierte en persecución fantasmática del pasado irresuelto de la nación.

La isla y la entropía en La última playa de Atilio Caballero

Dentro de una amplia bibliografía que aparte de tres novelas incorpora teatro, poesía y cuento⁴: *La última playa* vendría a ser la segunda novela de Atilio Caballero (1959), quien como ensayista había publicado también textos en todas las revistas de la isla. Participó también en *Paideia* a finales de los ochenta y algunas de sus traducciones (Magris, Brodsky, Carmelo Bene...) o algunos de sus textos fueron publicados en la revista *Diáspora(s)* un poco después.

⁴ En poesía *El sabor del agua* (1991) y *Luz de gas*, en cuento *El azar y la cuerda* (1995), *Tarántula* (1999), *Rosso Lombardo* (2013, premio Alejo Carpentier), y *La maleta de B.* (2020, premio Alejo Carpentier) y en novela *Naturaleza muerta con abejas* (1997), *La máquina de Bukowski* (2007) y *La última playa* (1999, premio UNEAC).

Después de publicarse en España su primera novela *Naturaleza muerta con abejas* (1997), la revista *Encuentro de la cultura cubana*, en Madrid, anunció la obra como una “novela de riesgo”. Rótulo no exento de razón, ya que la publicación de *Naturaleza muerta...* en la isla fue bastante accidentada, al punto que –años más tarde– todavía siguen generando polémica⁵ las responsabilidades éticas y el límite entre censura y políticas editoriales alrededor de la obra, finalmente republicada en 1999 por Letras cubanas.

La última playa corrió otra suerte. No solo porque no tuvo los problemas político-editoriales de la anterior, sino porque incluso fue premiada por la UNEAC. Sin embargo, aunque de modo menos directo, es una obra que también elabora una reflexión crítica sobre el presente: la relación entre el hombre y el tiempo, lo colectivo y lo personal, la memoria y el olvido, son algunos de los aspectos universales en torno a los cuales ésta se desarrolla y que ya fueron señalados por críticos como Josefina Ludmer (2010), Cuauhtémoc Pérez Medrano (2019) y yo misma (Timmer 2007a). Dentro de la tradición narrativa cubana, el texto respira un aire mítico que recuerda a la obra de Alejo Carpentier. Quizás por eso, Jacobo Machover (2001) en una reseña, señala que es un libro “hecho de fragmentos recuperados del lado de la literatura universal, escrito a destiempo, que pretende ser eterno, fuera de la revolución, lejos de la furia y de la realidad”. En relación con esto, me interesa elaborar con mayor profundidad ese estar “escrito a destiempo” que señala Machover, esa inactualidad que aparece como fuerza en esta novela.

La narración de *La última playa* se abre con el cuerpo de un ahogado voluntario que se mueve entre las olas en un lugar donde “ya no quedaba nadie, ni nada” (16). El mundo mítico se concentra en un microcosmos abandonado, un presente atemporal donde uno se imagina solo el sonido de las olas y la imagen de un cadáver en ellas: “El mar lo había devuelto al mismo lugar que una semana atrás eligió para

⁵ Tal como muestra la polémica en *Hypermediamagazine* entre Antonio José Ponte y Alberto Garrandés: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/disensiones/alberto-garrandes-oleaje-de-la-memoria-iii/> (Acceso 25/10/2020)

sumergirse. Pero, ahora como antes, tampoco habría ninguno para recibirlo. En ese lugar donde su cabeza chocó contra el diente de perro ya no quedaba nadie”. (16) Con “ahora, como antes” la narración se sitúa en un presente atemporal desde donde el transcurrir del tiempo ya no tiene lugar: un postapocalipsis.

Así es como surge entonces la historia de Andy Simons –quien resulta ser el hombre muerto entre las olas–, cuya vida se reconstruye a partir de un relato documental. Simons, después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, se refugia en Cayo Arenas, donde se queda hasta el día de su muerte. En un futuro cercano –nos previene la novela– la isla dejará de existir debido a la erosión constante de las olas y las corrientes submarinas. Día tras día el protagonista lucha contra la destrucción tratando de erigir los árboles en la orilla que, erosión mediante, se están inclinando hacia el agua. Dibuja fachadas a escala natural sobre superficies de cartón para reproducir el auténtico patrimonio arquitectónico de la isla que alguien está empeñado en sepultar. Su gran sueño es la construcción de un puente para unir este islote con tierra firme, y dedicar toda su vida a proyectos que se propongan demorar la desaparición de la isla. Los tres intentos de construcción del puente, sin embargo, fracasan. Es decir, con respecto al argumento todo gira en torno al tiempo: a la tensión entre el *nunc stans* o tiempo detenido, y al *nunc fluens*, su transcurrir.

La percepción temporal tiene ante todo que ver con las maneras en que nuestra conciencia procesa el entorno. Es decir, “sin duda las cosas exteriores cambian, pero sus movimientos solo suceden para una conciencia que los recuerda”, diría Bergson (citado en Deleuze, 1996, 47). La problematización del tiempo implica también aquí la problematización del espacio. Tanto en la tragedia de Simons como en la forma misma de la narración, donde el deseo de unir lo interior con lo exterior confluye con la ilusión de superar la discontinuidad que caracteriza a la existencia humana. El intento de conectar se da de múltiples maneras: en el imaginario del espacio isla y en la construcción del puente, en el fluir y en el detenerse, en detalles otros de la fábula. También, cuando Andy Simons imagina que la melodía que proyecta su flauta se desplaza en el aire “hasta rebotar en la superficie exterior de su interlocutor, creando un arco de resonancias, un intercambio de

sensaciones, una conversación exclusiva” (17-18). Es decir, la música como puente y como modo de superar la brecha entre el mundo interior y exterior. “Todas las tardes, y siempre a la misma hora”, en el momento en que “se sentía bien”, “su hora y su lugar” (17-18), el protagonista crea desde esta conexión un *nunc-stans* o tiempo detenido.

Ve inclinarse los árboles y destruirse las casas y le urge reparar la apariencia de las cosas en vez de almacenar recuerdos. Según pasan los años se hace evidente el abismo entre el entorno y la memoria de qué fue lo que realmente se vivió. Esto hace que el impulso de Simons por reparar se convierta en un impulso contra el tiempo. El protagonista se ubica en un cruce entre *kairos* y *chronos*. Y de esta manera asume el papel de (anti)héroe con la intención de salvar lo rescatable luchando contra “una condena al olvido que la indolencia y la desidia” (30) se encargarían de acelerar o llevar a “su ruina, o su desaparición” (30).

En esta lucha sisífrica el protagonista hace todo para intentar detener el tiempo, pero al conectarse con el presente –o con la experiencia que se puede tener de él: *festum*–, este ya se convirtió en pasado. El deseo de que la experiencia interior esté en armonía con su entorno no logra prevenir que intervengan la muerte y el transcurrir a lo que todo está unido. La tragedia de Simons es, en resumen, la de la condición humana en sí misma. Al erguir los árboles y reconstruir las fachadas de las casas, solo logra construir un simulacro de presente que –como fósil, huella o ruina– ya fue. El hombre “no se preguntaba si en realidad su empeño tenía importancia, si a la larga todo sería en vano”, para él solo existía una realidad dolorosa: “el lugar desaparecería, pero conservar la memoria dependía de él” (29). El cayo es descrito casi como el paisaje interior del anciano y en esta simbiosis ambas vidas y muertes se interconectan. Por esta razón, el verdadero protagonista es el islote Cayo Arenas, lugar que aun siendo real en la provincia de Cienfuegos, cobra fuerza mítica en esta fábula. El microcosmos se mueve entre la historia –convirtiéndose el lugar en sinécdoque de la nación– y el mito –por las reflexiones existenciales sobre el hombre y su entorno–.

El tiempo detenido, el espacio cerrado, el papel de la naturaleza, la imagen apocalíptica y la reflexión acerca del destino humano contribuyen a ese aire mítico del que vengo hablando. Según Mircea Eliade,

el *mythos* narra la historia sagrada de los “inicios” y nos cuenta cómo a través de hechos y seres sobrenaturales surgió una realidad, por un lado total, el cosmos, y por otra fragmentada, que en esta novela encarnaría la isla.

El mito narra una historia sagrada; relaciona un evento que tuvo lugar en los tiempos primordiales, el tiempo de la fábula de los “inicios”. En otras palabras, el mito cuenta cómo, a través de los hechos de seres supernaturales, se creó una realidad, sea esta la realidad total, el cosmos, o solo un fragmento de realidad -una isla, una especie de planta, un particular tipo de compartamiento humano, una institución (Eliade, 1975, 5). (La traducción es mía)⁶

Según esta visión el mito está íntimamente ligado al inicio de las cosas, mientras en *La última playa* se trata más bien del final. Sin embargo, esto incluye también a los mitos sobre el fin del mundo, argumenta Eliade, porque para que lo nuevo nazca, las ruinas de lo antiguo deben haberse destruido por completo (1975, 51).⁷ En este relato acerca de la finitud-vida y la finitud-microcosmos, lo nuevo es el descubrimiento de lo vanos que resultan algunos esfuerzos del hombre para entender que vida y amor son algo efímero, y para descubrir la “sensación de goce que le provocaba lo que podía parecer apocalíptico” (107).

Toda la vida le ha sido problemática la condición insular de Cayo Arenas y de su propia existencia. “Para existir debe irradiar, más que recibir, y la única forma de lograrlo es tender brazos hacia la tierra firme” (32), así piensa Simons. Se duplican las dicotomías con el doblamiento de las islas: Cuba-Cayo Arenas, Simons y su refugio en

⁶ “Myth narrates a sacred history; it relates an event that took place in primordial Time, the fabled time of the “beginnings.” In other words, myth tells how, through the deeds of Supernatural Beings, a reality came into existence, be it the whole of reality, the Cosmos, or only a fragment of reality-an island, a species of plant, a particular kind of human behaviour, an institution” (Eliade 1975: 5).

⁷ “[...] for something genuinely new to begin, the vestiges and ruins of the old cycle must be completely destroyed. In other words, to obtain an absolute beginning, the end of a World must be total”

su “isla interior”. El entorno de Cayo Arenas es una nebulosa, una ausencia de exterioridad. Ausencia desde donde en algún momento se habla de “este país” o “tierra firme”:

Usted sabe, este país tiene muy mala memoria: entre el calor, la abulia y la escasez de archivos, uno puede quedarse incluso sin constancia de haber nacido. Así, llegará el momento en que el cayo ni siquiera aparezca en las cartas náuticas (104).

Por algunos detalles sobre los apagones y la escasez de productos se llega a relacionar el entorno a Cuba, sobre todo a la de inicios de los noventa. Con esas referencias la fábula no solo recobra resonancias míticas, sino que dialoga además con la historia.

Cuatro veces se intentó construir el puente para unir el islote a tierra firme, pero siempre fracasó debido a situaciones políticas a nivel macro que se comentan de soslayo. El primer intento había sido el de otro hombre en el siglo XIX, pero se terminó malogrando por todo el furor que hubo durante el nacimiento de la república. El segundo coincide con “la efervescencia de aquel verano del 33”, momento de gran alboroto en la historia cubana y donde se intercalan revoluciones y golpes de Estado⁸, razón por lo que “los obreros se largaron, espantados por la confusión” (45). El tercero alude a la nacionalización de la propiedad privada un par de años después de la Revolución cubana de 1959: con la ayuda de “una veintena de hombres”, “el puente comenzó a caminar sobre el agua, entrando en lo profundo” (55), hasta que un buen día todo se paralizó: “los ayudantes no llegaron”, “llegó la convulsión”, le dijeron que “recogiera los palos”, “se acabó el puente” y que “se cuidara de los sueños” “ahora que todo era propiedad social”

⁸ Frente a una huelga general promovida por el Partido Comunista, tuvo lugar la rebelión contra Machado, quien termina en el exilio mientras se instala un gobierno provisional que sobrevive un mes para ser sustituido por otro gobierno revolucionario formado por grupos insurreccionales y presidido por Ramón Grau San Martín, quien tampoco se sostiene en el poder, ya que Fulgencio Batista —“El Hombre”— le obliga a dejar el cargo. Esos años en los que Batista en función de jefe supremo del ejército tiene el control real sobre el gobierno son de extrema confusión en el país. En los años que siguen gobernarán Grau San Martín, Batista, Prío Socarrás y Batista de nuevo.

(56). El último fracaso resulta casi exitoso: “un grupo de extranjeros”, en su mayoría “técnicos e ingenieros nucleares (...) llamados camaradas” (74), “rubios, altos, de facciones toscas y muy blancos” (72) que toman “vodka” (73) ayudan, pero nada. El puente no llega a completarse. O lo que es lo mismo: la conexión entre los rusos, que a fines de los ochenta llegaron a Cienfuegos para construir una ciudad nuclear, tampoco resuelve la situación. La frustración coincide con un momento históricamente importante: la desintegración de la Unión Soviética y el inicio del período especial, tiempo (y desmantelamiento) que es testimoniado en esta novela desde una mirada marginal:

Y a la tercera semana volvieron. Tres. Desmontaron las cabañas, la torre de radio, la planta eléctrica, los reflectores, las porterías del campo de fútbol, los espejos. Cuando Simons les preguntó, uno de ellos, balbuceando en un inglés elemental, dijo que todo había cambiado, tanto, que el país de donde venían ya no era un país sino varios, como en un tiempo, y que de pronto eran extranjeros entre ellos mismos. Que más tarde volverían para desmontar la parte del puente construida y que seguramente para Navidad podrían mandarle una postal con Santa Claus llegando en un trineo tirado por tres caballos, “ahora-que-todo-dar-la-vuelta...” (76).

El proyecto de Simons –como se hace evidente– ha sido marginado desde el acontecimiento y la ideología, cosa que para él, hombre de una isla dentro de otra isla, no se diferencian mucho. Lo *nacional* y lo *colectivo* siempre se anteponen a los pequeños proyectos personales. El sueño de Simons de conectar el cayó con su entorno termina en nada: hasta el jardín submarino queda en desuso por la base militar construida en la zona:

[...] desde la construcción de la base en la zona de Alcatraz, todo el tramo del cayó que daba hacia esa parte era considerado estratégico, y por tanto estaban limitados los movimientos en la zona. Nada más sospechoso que un viejo en cueros buceando frente a ellos, habrán pensado. (83)

La construcción del puente solo parece avanzar en algunos momentos para enseguida frustrarse por la arbitrariedad con que son dirigidos los proyectos. Con estas alusiones históricas, *La última playa* más que una narración épica de logros políticos o históricos, traza una genealogía del fracaso.

Aparte de este relato del fracaso, el texto muestra un cambio de paradigma, un antes y un después en la visión de mundo del protagonista. Simons, además de soñar con la construcción del puente, constata la indiferencia de la gente, el esfuerzo en vano. Y ante esto se distancia de la carga mesiánica del presente (aunque no esperaba exactamente ninguna redención) y explota en carcajadas. Risa autoirónica que al igual que su propia entrega al mar se mueve ambiguamente entre la derrota y la liberación, entre arquetipos que parecen hablarnos sobre la contradicción que existe entre presente y proyecciones de futuro. El escritor cubano José Manuel Prieto en un ensayo sobre este mismo asunto, se pregunta si es válido “hipotecar el presente en aras de un futuro utópico, es decir, perseguir un no-lugar sin un ahora” (2001, 78). Reflexión que desde la novela de Atilio Caballero se mueve a través de una encrucijada donde futuro y presente parecen contradecirse y donde la crisis de los proyectos nacionales –en términos modernos– terminan desvaneciéndose en la cotidianidad.

Rafael Rojas comenta, por ejemplo, que “el discurso identificatorio y teleológico del nacionalismo revolucionario se rige por una lógica del cierre: el cierre de la nación en el espacio de la isla y el cierre de su historia en el tiempo de la Revolución”: “dos entidades son hipotecadas en semejante metarrelato, una temporal y la otra espacial: el futuro y la diáspora” (1999, 10). La “última playa” desafía esos límites en sentido tanto espacial –límite de un espacio demarcado–, como temporal –límite de una isla en desaparición y en el olvido de lo que fue–. El proyecto de Simons de construir el puente para unir el cayo a tierra firme va en esa misma dirección. Su esfuerzo deshace la idea de un espacio final y sin más allá, deconstruye la representación naturalizada de la isla, o como lo dice el mismo Simons:

La topología de la isla necesita un subsuelo o un nivel bajo: un sótano, una ciénaga, o el subsuelo marino: Buscando fósiles,

encontré un camino bajo el mar que une el cayo con la tierra firme, o viceversa. Yo que he gastado la mitad de mi vida intentando unirlos, ahora al final descubro que ya estaba hecho: solo había que dar con él (83).

En su lectura de *La última playa*, Josefina Ludmer señala acertadamente el subsuelo como “una parte animal, espesa y orgánica; una materia fuera de la historia o de la ley que lo impregna todo”, una parte animal que “borra las divisiones sociales” y a la vez “conecta y une”, mientras “hacia afuera, en la ciudad (que es la sociedad, lo global, la nación, el miedo y el vértigo) todo es división social” (133).

Mantener vivo lo que evidentemente ya no está es más proyecto de memoria que de vida, y aunque desde la empatía con el protagonista el relato deja ver las limitaciones de los sueños, se busca, a través de ellos, trascender la condición humana. La negligencia política y la indiferencia de la gente son, siempre, una especie de fin de mundo, y describirlos –como hace Atilio Caballero además– es dialogar con una tradición crítica del fracaso cubano⁹.

Paralelo a esta visión de las ruinas (las cuales son el resultado de la retirada del manto religioso-trascendental que le daba sentido a las cosas) corre una mirada sobre la experiencia del fracaso, colectivo e individual, que no es nada despreciable, tal como lo ha elaborado Magdalena López (2015) en sus estudios sobre literatura caribeña. Ella hace una valoración del significado ético-político de lo que fracasa (lo que se derrota), y discute si este puede posibilitar nuevas capacidades de agenciamiento histórico proponiendo “desesencializar la negatividad de la derrota esgrimida por los discursos hegemónicos basados en el triunfo y en el éxito y apelar por su complejidad situacional” (219).

No está de más decir que la novela de Caballero puede leerse desde la contradicción. Esto es, como una narración mítica sobre el abandono de los mitos épicos. Aunque al final podría decirse que es más un testimonio sobre el cambio de paradigma, tal como sugiere la misma

⁹ Tradición que pasa por escritores como Casal, Ortíz, Varona, Dulce María Loynaz, y textos como *El cubano, aveztruz del trópico* (1938) de Gay Calvó, *Indagación del choteo* (1955), de Jorge Mañach, y “Tristeza de Cuba” (1938) de Miguel de Marcos.

López con respecto a otro *corpus* de novelas: “el Caribe se redefine constantemente en sus múltiples naufragios” con “sus cancelaciones de mitos épicos” (219).

La última playa es el testimonio de ese cambio entre modernidad y postmodernidad que hemos venido esbozando. Su relato, describe cómo van muriendo los Grandes Relatos, los mitos nacionales, los simulacros, los pensamientos binarios; a la vez, busca una nueva relación entre pasado y presente, entre el ahora y la vida que aún sobrevive en los residuos de los proyectos modernos.

Ruinas y cicatrices en común: lugares y tiempos imposibles en Contrabando de Sombras de Antonio José Ponte

La continua presencia de la muerte, la decadencia y la ruina son aspectos que tanto *La última playa* como *Contrabando de sombras* (2002) tienen en común. La novela de Antonio José Ponte, en cambio, difiere en imaginario y estilo a la anteriormente comentada, más influida por Alejo Carpentier. En el estilo de Ponte resuenan otros modernismos: la literatura fantástica inglesa, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima... No se trata de un espacio mítico en plena naturaleza como es el caso de *La última playa*. No: el escenario de *Contrabando de sombras* es urbano. Un espacio donde la naturaleza irrumpe como desgaste y descomposición de la construcción arquitectónica. Con la ciudad en ruinas el autor lanza una reflexión sobre el vínculo entre sujeto y temporalidad, así como sobre singularidad y vida en-común.

Antonio José Ponte empezó dándose a conocer con la poesía y más tarde con el ensayo.¹⁰ La ruina aparece ya como *topos* central en su

¹⁰ Algunas de sus obras son *Asiento en las ruinas* (poesía, 1997), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (ensayo, 1995), *Las comidas profundas* (ensayo, 1997), *El abrigo de aire, ensayos sobre literatura cubana* (2001), *El libro perdido de los origenistas* (ensayo, 2002) y *Villa Marista en Plata. Arte, política, nuevas tecnologías* (ensayo, 2010). En su prosa ficcional también la ruina ha funcionado como un *topos* central, véase, por ejemplo, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (además del documental del mismo nombre) y la novela *Contrabando de sombras*.

poemario *Asiento en las ruinas* (1992), así como en el cuento “*Un arte de hacer ruinas*”; relato que daría pie a una conocida película un poco más tarde. La interrelación entre todos aquellos textos era tan fuerte que el poeta y ensayista Francisco Morán llegó a escribir: “no dejamos un libro –o un ensayo, un cuento, un poema– para entrar en otro, sino que nos movemos dentro de todos ellos turgurizando, obligados a pasar por túneles y galerías, a través de huecos, de la barbacoa de un texto a la del otro” (2009, 48). Con su segunda novela, *La fiesta vigilada* (2007), Ponte abordaría el tema de la vigilancia y lo haría, más que ensayando una prosa clásica, construyendo un híbrido donde el ensayo junto a elementos autobiográficos posicionarían al autor con respecto a la vida política de la isla. El trabajo editorial en la revista *Encuentro de la cultura cubana* y más tarde la co-dirección de *Diario de Cuba* dificultaron su relación con las instituciones cubanas. En 2003, la UNEAC le desactivó la membresía y su vida de escritor se complicó de manera exponencial en la isla, tal como él mismo testimonia en *La fiesta...* Reside en Madrid desde 2007.

Contrabando de Sombras, su primera novela, se publica en la editorial española Mondadori un año antes de su salida definitiva de la isla. “Años fantasmagóricos”, los llama el autor en una entrevista, “tan fantasmagóricos, que ya me había despedido de Cuba mientras yo vivía ahí” (Ponte en: Castro García, 2019). No es de sorprender pues que en la novela ese aire espectral también se respire y que la ensayista argentina Guillermina de Ferrari la entienda como “gótica posmoderna homoerótica” (2018, 180).

“Esa noche hablaron de lugares imposibles en la terraza que da al cementerio” (Ponte, 2002, 7). Esa es la frase con que abre la novela y, pudiera decirse, la atraviesa toda. Vladimir lleva un viaje de transformación que busca respuestas a grandes preguntas y lo empujan hacia los límites de lo posible. Así, llega al cementerio: un lugar que no pertenece a ningún espacio, un contraespacio, lugar real fuera de todos los lugares o “heterotopía”, según Michel Foucault (2010, 19-21), quien ha explicado cómo ese tipo de lugares privilegiados, sagrados o prohibidos, estaban tradicionalmente reservados para individuos bajo una profunda crisis biológica y con la idea de que estas (tipificadas como reglas, partos, pubertad, sexualidad viril, desfloración) tuvieran lugar

“en ninguna parte” (Foucault, 2010, 22). En este sentido, lo que en la novela de Ponte se llama “lugar imposible”, está asociado directamente a la heterotopía del francés. Es más: la muerte en sí podría concebirse como una suerte de “crisis biológica”, de otredad. Pero, tal como se dice al final: “el lugar más imposible no era aquel que unía a un vivo y al espíritu de un muerto, sino uno donde hubieran coincidido ambos en igualdad de condiciones, el pasado” (Ponte, 2002, 151). Es decir: lo fantasmagórico queda del todo aceptado en la obra, pero se subraya la compleja relación entre pasado y presente. La heterotopía es también un lugar real –un cementerio, por ejemplo– que entrelaza “varios espacios que normalmente (...) deberían ser incompatibles” (Foucault, 2010, 25).

En una realidad así los seres humanos son sustituidos por sombras y en la espectrología de Blanco y Peeren (2014) este tipo de representaciones causan fisuras en los sistemas discursivos que aluden a conflictos sociales y políticos no formulables. Ponte trabaja el espacio y el lugar desde la liminalidad de diferentes zonas incompatibles y muestra además cómo el cementerio empezó a ser lo que Foucault llama “una heterotopía de desviación” (2010, 23) a fines del siglo XVIII, pensando “el límite de la urbe, como si fuera al mismo tiempo un centro y un lugar de infección y, de alguna manera, de contagio de la muerte” (2010, 24). El texto de Ponte opera desde una tensión incómoda entre la atracción y la abyección, la construcción y la destrucción, la vida y la muerte:

Un cementerio es el final del mundo, pero el mundo todavía. No empieza nada en él, no comunica con ningún otro sitio. Permanece tan cerrado como una embajada adonde puedes entrar sin haber alcanzado la frontera (109).

Este tipo de lugares siempre tienen “un sistema de apertura y de cierre que los aísla respecto del espacio circundante” (Foucault, 2010, 28). No deja de llamar la atención la cantidad de veces que en la novela se describe si alguien se ha quedado adentro o afuera. “¿Vladimir se quedó adentro?” (40), “tienes que salir, criatura” (41), “está adentro, se dijo. Ya han cerrado la puerta lateral y no hay otra salida” (69). Con

este adentrofuera lo mismo se referencia el cementerio que el país (la heterotopía-muerto y la heterotopía-vivo):

A Vladimir le pareció contradictorio que después de haber cumplido dos condenas por salida ilegal del país, César no se hubiera largado en la época en que la frontera estuvo abierta. Preguntó por qué no intentaba marcharse ahora mismo (66). (...)

“—¿Para irme adónde?

—Afuera —reconoció Vladimir—. Al mismo lugar al que pensabas irte las dos veces anteriores (67)

Elena Valdez también ha elaborado este tema más a fondo y sugiere acertadamente que se trata de un sistema de “círculos concéntricos: la isla de Cuba, La Habana en la isla, el cementerio dentro de La Habana, y el panteón dentro del cementerio” (2014, 167). Ahora bien, ¿hasta qué punto Ponte trabaja con referencias a lo cubano? Hay algunos indicios de la cartografía del paseo de los protagonistas como “él siguió por Carlos Tercero” y “la avenida doblaba al pie del Castillo del Príncipe” (20), que son lugares reconocibles de la ciudad de La Habana, a la vez que se duplica la topografía, ya que “dentro del cementerio las calles tenían las mismas denominaciones en letras y números que en la ciudad de afuera” (41).

El uso de espacios cerrados y de unos dentro de otros como una muñeca rusa es bastante común en la literatura cubana contemporánea. *La última playa*, sin ir más lejos, alude también de cierto modo a una isla dentro de otra. A pesar de ser espacios totalmente diferentes, podría decirse que el cementerio en la novela de Ponte y el cayo en la de Caballero coinciden en su carácter heterotópico: son lugares otros, liminales, donde las fronteras entre lo privado y lo público se difuminan y vida y muerte se interconectan. En ambos, además, no solo se detiene el tiempo, sino que se levanta la idea moderna del Espacio Todo, como lo explica en *El cuerpo utópico* Michel Foucault:

La idea de acumularlo todo, la idea, de alguna manera, de detener el tiempo o, más bien, de dejarlo depositarse al infinito en cierto espacio privilegiado, la idea de constituir el archivo general de una

cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio a su vez pudiera estar definitivamente fuera del tiempo, esa es una idea totalmente moderna: el museo y la biblioteca son heterotopías propias de nuestra cultura. (Foucault, 2010, 26)

En *La última playa* Simons insiste en esa “modernidad” intentando compensar la desidia del entorno para –en un afuera del tiempo– construir un archivo de la memoria. Pero su lucha es la de Sísifo y decide renunciar. El lugar que construye Ponte con el cementerio, en cambio, es otro. Es un archivo y a la vez no lo es. Interpone una liminalidad entre ausencia y presencia que amplía las características espectrales del entorno como si el cementerio, todo, fuera un espejo de la ciudad.

Si para los protagonistas de la novela el lugar es incómodo por la espectralidad y la relación con/entre tiempos diferentes, los visitantes extranjeros se sienten atraídos hacia este lugar heterotópico por esta misma razón. Situación que se hace totalmente visible cuando la visita al cementerio de César y Vladimir se acopla a la fascinación de un fotógrafo extranjero por las “calles vacías” y los “edificios apuntalados o convertidos en escombros”, ruinas que el fotógrafo “había venido de su país a retratarlas” (22). Contexto: el de las ruinas, el destierro y el turismo, en el que hay que leer la atracción del extranjero por la ciudad y el cementerio en esta novela. En la carpeta del fotógrafo a las ruinas le seguían “imágenes de sepulturas, panoramas de la ciudad de los muertos”, imágenes que “a los ojos de Vladimir (...) se hicieron parte de lo mismo”. El cementerio, según esta lógica, es una continuación de la ciudad y, según la mirada del visitante fotógrafo, “las calles de Beirut, devastadas por la guerra, podían perfectamente pertenecer a esa misma ciudad” (23).

Ponte, a la vez que una Habana en ruinas, reproduce otra, extraña, incómoda, familiar. Su cementerio –elemento lúgubre si los hay– es un espejo donde se proyecta la mirada del visitante, proyección que exhibe de esta manera el morbo internacional por el “consumo nostálgico”

del deterioro cubano, tal como hace Vladimir cuando le pregunta al fotógrafo:

“¿Todos estamos más o menos muertos, y son hermosas las más o menos muertes que llevamos?” –intentó averiguar Vladimir. El fotógrafo asintió gustosamente. (24)

En la atracción por lo decadente se revelan tensiones perversas: por un lado el negocio turístico vende la nostalgia de una belleza auténtica en descomposición, por otro, la ruina legítima ideológicamente la retórica bélica de la Guerra Fría. “La economía de vampirismo” (De Ferrari, 2018, 188) ha sido hecha, sin dudas, para dejar en evidencia la corrupción de las estructuras sociales y morales. “Pero si en esta ciudad no cabe un fotógrafo extranjero más!”, exclama Susan, y agrega: “siguen viniendo a comer su carroña, medio mundo anda con ellos y no pasa nada...” (45). Con esta cita los extranjeros son degradados a “carroñeros” dentro del paisaje lúgubre-habanero, y no son los únicos: las personas que atraviesan el cementerio y la ciudad son sombras que están entre la vida y la muerte, entre la basura y los cadáveres. Mientras que el protagonista de *La última playa* intentaba erguir los árboles y evitar la destrucción de sí mismo y su entorno, el de *Contrabando de sombras* se mueve en un paisaje lleno de restos donde la muerte es la lógica en sí, una que “obliga a caminar entre tumbas” (39) y donde hay que “vivir sin mañana” (38).

Tenía veintitrés, guiaba en misión oficial a visitantes extranjeros. Los llevaba a construcciones disímiles y señalaba al andamio más alto. Si acaso no veían a nadie trabajar allí en ese momento era porque la cuadrilla tomaba un descanso y volvería al poco rato. Construían el futuro, el futuro se encontraba en la punta de aquel andamio.

Y, en realidad, ¿qué había pasado? Paralizadas todas las construcciones, los andamios habían sido colocados como apuntalamientos. De un día a otro pasaban de levantar andamios a disponer puntales con tal de que todo lo construido no se viniera abajo. Y no quedaba mañana alguno hacia que señalar. (38)

Ruinas y andamios detenidos en el tiempo que apuntan también hacia las vidas de los protagonistas, hacia su imposibilidad de relacionar(se) y pertenecer. Ruinas que a la vez que desechos son nichos, lugares donde ocurre la realidad. Es decir: la fotografía fetichista del extranjero y la vida de los nacionales. Todo en un *totum revolutum*.

Fascinación *unheimlich* que pone en movimiento la acción de la novela: Renán, antes de morir, cuenta a su pareja, Vladimir, que durante un tiempo frecuentó el cementerio gracias a la atracción de un hombre. Vladimir, quien también termina envuelto en esa misma pulsión, va al cementerio en busca de poesía y contratado por un fotógrafo extranjero. El poeta queda fascinado con un hombre, César, quien le recuerda a alguien del pasado. Al volver de la ciudad de los muertos, encuentra su apartamento patas arriba, sus libros con las páginas arrancadas, y un letrero en la pared que dice “maricón”. Ese letrero, junto a una pesadilla con hombres enjaulados que tiene por esos días, dispara recuerdos y enigmas. Vladimir se enfrenta a la angustia de ser vigilado y emprende una búsqueda hacia la verdad. Su viaje lo lleva a otros lugares y a otros tiempos que hace reconfigurar un archivo nuevo de pertenencia.

Ponte traza una topografía artística donde la muerte tiene un lugar central al construir espacios de relación entre muertos y vivos. El cementerio es omnipresente, pero no a nivel del archivo cultural de la nación: las inscripciones desgastadas de palabras en las tumbas frecuentemente ni pueden descifrarse: “Omnis fue la única palabra que Vladimir alcanzó a leer” (63), dice en algún momento. O lo que es lo mismo: en este espacio y tiempo muerto, aparte de la muerte en vida, hay también una ruina ilegible de lo que hubo antes.

Tanto el protagonista de *La última playa* como el de *Contrabando de sombras* no pueden lanzar su mirada hacia el futuro, sino que como el Angelus Novus de Paul Klee –ángel de la historia leído por Walter Benjamin (1988)–, van de espaldas hacia él mirando con ojos desorbitados hacia el pasado, viendo las catástrofes del devenir histórico que tuvieron lugar en nombre del progreso. Por lo menos es así con el anciano Simons en *La última playa*, quien ve con espanto cómo se ha repetido la historia una y otra vez destruyéndolo todo, aunque él no pare en su intento de repararlo. La tormenta apocalíptica al final de *La*

última playa coincide además con aquella tormenta del progreso en la lectura de Walter Benjamin.

Para Vladimir, en *Contrabando de sombras*, hay algo parecido aunque de modo diferente: hay un hombre joven envuelto en las ruinas del desastre que ya tuvo lugar. Es decir, él no ve ni un tiempo lineal, ni un tiempo futuro, ni un tiempo progreso, ni un devenir. No ve siquiera movimiento: solo la vida en un cementerio sin salida. Al atravesar la ciudad de los muertos un ángel se ilumina en una estatua gracias a la luz de un encendedor cuyo “índice derecho sellaba sus labios” y “ordenaba hacer silencio” (100-101). El gesto de este ángel nos recuerda que las catástrofes del progreso se han levantado sobre el silencio, sobre la indiferencia ante la(s) historia(s) de los otros.

Más que el intento de intervenir en el devenir de las cosas (como en el caso de Simons en *La última playa*), el proyecto de Vladimir es leer los restos del pasado: descifrar sus huellas en los cuerpos de las personas, los espectros, el cementerio, la ciudad. La catástrofe parece estar inscrita en el hoy, con tizas y polvo y escombros. Él, como una especie de arqueólogo, lee en las cicatrices y huellas las historias que fueron silenciadas en la construcción del monumento o ruina nacional. No por casualidad en la cicatriz de César se lee la historia de una pelea cuando estuvo detenido por querer irse del país y, en la de Lula, la de un enfrentamiento en un acto de repudio cuando actuó contra el padre del primero.

Tanto los cuerpos como la ciudad se dejan leer como espacio social y al poner en relación una cicatriz con otra se va tejiendo una narrativa de las fracturas civiles. De hecho, en esta novela, las paredes, los libros marcados, las páginas arrancadas, las cicatrices en el cuerpo, las imágenes de los sueños se leen de la misma manera que avizoramos un letrero o un grafiti en una esquina. La pregunta que una y otra vez vuelve, como sugiere acertadamente Guadalupe Silva, es “si el pasado ha quedado efectivamente atrás, si ha sido realmente superado, o si puede regresar y continúa presente entre los vivos como una demanda que pesa sobre ellos” (2014, 81). Círculo vicioso.

Habitar la ruina, entonces, tal como están haciendo todos estos personajes que viven en una ciudad que intenta mantener historias sepultadas y donde el tiempo se detiene en un *nunc-stans*, solo hace circular los fantasmas: el recuerdo trágico del primer enamorado de Vladimir, el hijo

ahogado de Susan y el pasado adolescente de Lula y su complicidad con los actos de repudio al padre de César. Enfrentamiento –contra miedos y traumas– que nos llevará a poder habitar la ciudad, hacerla propia, aunque el hábitat entre las grietas de los muros del cementerio apenas sea reclamado.¹¹ Es decir, si aceptamos que con respecto a la historia la novela usa un paradigma postmoderno, esto quiere decir que el “post” implica sobre todo un “a través de” (algo así como el *durch* del psicoanálisis), que atraviesa la experiencia y el pensamiento de la modernidad para repensar críticamente sus limitaciones.

El trabajo ficcional de Ponte implica pensar el cementerio como metáfora de una comunidad donde los cuerpos son las narrativas e historias enterradas. Así, indirectamente, la novela gira en torno a la manipulación de la memoria cultural cubana, algo destacado también por Anke Birkenmaier (2013, 183). Rafael Rojas, en *Tumbas sin sosiego*, enfatiza que la consagración de determinados intelectuales sobre otros en el “panteón nacional de la literatura cubana” creó una sensación de duelo y supervivencia entre los escritores cubanos contemporáneos (2006, 11-16). En la narrativa de Ponte esto puede verse de modo doble. En ensayos como “El abrigo de aire” o *El libro perdido de los originistas* como una recuperación otra de la tradición literaria de Orígenes, contraria a la que la oficialidad había hecho. Y en *Contrabando de sombras*, como juego intertextual con el *Paradiso* de Lezama Lima. Juego que implica descendimiento, fascinación y escatología.

Tanto en los encuentros sexuales en el cementerio como en el desciframiento de los enigmas del pasado hay una voluntad de encontrar vida en la ciudad carcomida por la muerte. El mapeo textual no refleja un orden urbano sino uno que más bien es una cartografía a tientas. El protagonista no sabe a dónde le llevan sus pasos y abre a través de pasadizos caminos que avanzan en otras dimensiones. Los paseos de los protagonistas funcionan como una especie de arqueología que destapa historias, imágenes y recuerdos reconectando el presente con los pasados silenciados. Al atravesar aquellos pasajes residuales surgen

¹¹ En esta línea también está la sugerencia de Maristany de leer en los derrumbes de los muros la destrucción de los mecanismos de defensa, el duelo por “las pérdidas y las ausencias, y reparar los errores” (2009, 138-139).

fragmentos incómodos de la historia personal y nacional en forma de fantasma. Recuerdos, complicidades y culpabilidades que interrogan el lugar de uno en torno a lo que aconteció en un supuesto antes.

El cementerio va a funcionar así como un lugar de resistencia a la violencia inmunológica contra los homosexuales. En este sentido, la heterotopía de desviación (reservada “a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida”), (Foucault, 2010, 23) funciona aquí como contrapropuesta comunitaria:

Intentó recordar cada frase de Renán porque sospechaba que este había querido darle a entender algo acerca de ese grupo al que pertenecían Renán, Criatura, él mismo... Cada uno de ellos había visitado el cementerio con frecuencia. Se habían acercado, sin proponérselo o no, a otro mundo. Más extraño que la manada de perros que campeaba dentro del cementerio o que la cuadrilla de sepultureros que trasegaba objetos de los muertos, ese grupo compartía un mismo sueño. El objeto de sus búsquedas, Vladimir no sabría enunciarlo. Si acaso formaba parte de una secta o de una logia, desconocía los reglamentos de esta. Había sido elegido por un sueño. (157)

Comunidad a la que Vladimir decide y asume pertenecer. La pesadilla sobre un grupo de homosexuales condenados a la hoguera en Cayo Puto refiere al único auto-da-fé revelado en la Cuba colonial documentado por Fernando Ortiz en su *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959). A través de esta anécdota se abren puertas cerradas a los traumas de perseguidos como Renán, César, Miranda y Vladimir, donde la homofobia se presenta en su eterno retorno desde la historia colonial hasta el presente. En la revisión del pasado es interrogado el papel individual con respecto a la violencia inmunológica que emplea la comunidad contra aquel que representa la diferencia.

Conclusión

Ambas novelas muestran la ruptura de un paradigma. Es decir, la concepción moderna de la historia marcada profundamente por la idea

romántica de que las ruinas estaban cargadas de sentido y de que hacía falta buscar una nueva mitología, aunque la mirada de ambos autores en cuestión no sea para nada romántica. En *La última playa*, el protagonista busca ese sentido en la reparación de todo lo que decae. El autor, a su vez, repite el mismo impulso con el aire mítico que le da a la historia del anciano refugiado en un islote. Sin embargo –y de manera contradictoria–, la historia apunta precisamente hacia el abandono de la búsqueda de trascendencia, ya que, parece decirnos, la gran búsqueda de significado sofoca el presente e incluso los microproyectos, muchas veces arrasados por grandes planes que al final no llegan a nada.

En *Contrabando de sombras*, de Antonio José Ponte, la crítica se hace más radical al vincularse explícitamente con la época postrevolucionaria y los recuerdos personales. La lectura ponteana de ruinas y cementerios se formula como una intervención en la construcción textual del relato histórico. La ruina pierde su aura sagrada y tanto el sexo como la contravención tienen lugar en un espacio límite de la vida urbana. Habitar la ruina, por lo tanto, produce una zona liminal donde se fusionan tiempos y fronteras espaciales. Ambas novelas, de modos muy diferentes, buscan desligar el presente de la carga del pasado, tanto en el intento imposible de reparar fragmentos destrozados en *La última playa* (intento que termina en nada), como en el eterno retorno de la persecución fantasmal de esos restos en *Contrabando de sombras*. Proyectos literarios ambos que, en ese sentido, se relacionan con el *después* de una era, aunque sea por voluntad propia de no continuar viviendo en el paisaje espectral del pasado, o por necesidad de integrarse a un cambio de paradigma, a esa nueva gramática postmoderna tan peculiar que se levantó en la Cuba postsoviética. Las dos novelas –además– se vinculan a una genealogía del fracaso, lo mismo en la historia que en las ruinas, haciendo que estas pierdan su aura sagrada. Intervención que leída desde su radicalidad crítica la negligencia y la mala memoria nacional buscando superar encierros y aislamientos. Derrumbar muros o construir puentes son un desafío a los discursos nacionalistas, a los dispositivos que solo se asumen a sí mismos como excepción, clausura de tiempo y espacio.



IV.

El futuro, la sobrevida, la isla

Desde los blancos manicomios de Margarita Mateo a Días de entrenamiento de Ahmel Echevarría

Para entender el tema de la subjetividad en la narrativa cubana de las últimas décadas, resultaría crucial detenerse en el diálogo que esta establece con los discursos identitarios hegemónicos de la isla, en los que evidentemente la Revolución y la nación juegan un papel importante, como también mostraron las heterotopía de isla y cementerio en el ensayo anterior. En este capítulo me propongo analizar tanto las formas de subjetivación como de comunidad que proponen *Desde los blancos manicomios* (2010), de Margarita Mateo, y *Días de entrenamiento* (2012), de Ahmel Echevarría. Escritas en la isla y publicadas en la última década, pero de autores pertenecientes a diferentes generaciones, y de poéticas muy distintas, ambas novelas, sin embargo, ahondan en la experiencia del sujeto y en interrogantes sobre qué y cómo se constituye. Como mucha de la narrativa de las últimas décadas, ambos textos dejan atrás la pregunta del “quiénes somos” y del “ser-en-común”¹², para concentrarse más en el individuo. Ahora bien, algunos han encontrado en ese aspecto un desinterés automático por las formas de comunidad que puedan pensarse (desde) allí.¹³ Quisiera señalar, sin embargo, que la preocupación por el individuo no

¹² Con estas nociones refiero a Jean-Luc Nancy (2000), que ayuda a formular la transformación de la idea de comunidad inmanente (ser común) hacia una más relacional (ser-en-común), o como yo prefiero decir: estar-en-común.

¹³ La idea de la indiferencia, la ingravidez y el sujeto flotante en algunas de las literaturas más contemporáneas (Casamayor-Cisneros, 2012), por ejemplo, sugieren un desligarse del vivir en común.

siempre implica un destinterés por el ser-en-común. La inquietud no es tanto el ser del individuo sino más bien el lugar que este ocupa dentro de la constelación social. Y en los dos textos en cuestión la relación entre yo y entorno es central; desde allí se propone una comunidad de archipiélagos, una relacional para repensar el presente.

Las imágenes de carencia, de escombros, de ruinas y de apocalipsis abundan en la narrativa contemporánea cubana. Para leer estas dos novelas quisiera partir desde el tema de la muerte, desde la imagen del cementerio, para ver cómo esta se encuentra en su centro y cómo, precisamente, se busca a partir de allí una forma de vida, atravesando el apocalipsis o la muerte para repensar el yo y la comunidad; y cómo, a su vez, en este sentido ambas novelas construyen un imaginario perteneciente al siglo XXI. ¿En qué medida estas distintas poéticas se relacionan con las alegorías nacionales y las resignifican? En las imágenes apocalípticas antes mencionadas se ve frecuentemente una obsesión por la nación, o como constata Walfrido Dorta: “La literatura escrita por cubanos ha girado incesantemente —como una noria perpetua, complacida de sí misma— alrededor de un centro, de un significante apropiado y figurado hasta el vértigo: Cuba”. Se trataría de “olvidar *Cuba*”. “De ir borrando los significados, cualesquiera que estos sean, asociados a ese significante *de cuerpo presente*, o fantasmático, o dictador. Se trata de que la literatura escrita por cubanos se descentre” (Dorta, 2012).

Habría que decir que la insistencia en olvidar Cuba forma parte de la misma obsesión por lo nacional que vuelve a aparecer una y otra vez, tanto en la crítica cubana como en la literatura en sí. No deja de ser cierto, sin embargo, que la borratura del significante Cuba está en juego en muchas narrativas recientes, tal como argumentaré en algunos de los capítulos siguientes de este libro. En el caso que nos ocupa aquí, las dos novelas usan estrategias opuestas para borrar el símbolo Cuba, al tiempo que proponen una visión singular para repensar la comunidad. Sus diferencias resultarán visibles a través de un recorrido por las temáticas que comparten. La tensión entre el significante Cuba —por un lado— y la experiencia inmediata, por otro, centrará mi trabajo en este capítulo.

La muerte y atravesar la experiencia límite

En *Desde los blancos manicomios* la línea temporal del relato está marcada por el ingreso en el manicomio al inicio de la novela y la salida al final, además de por la muerte de dos poetas amigos con los que dialoga la protagonista. La narración toda atraviesa la experiencia límite de la pérdida de la razón y de seres queridos y de la muerte en vida, y coincide con el espacio de la heterotopía comentada antes. Mateo referencia a los poetas cubanos Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás en su escritura. Ambos, suicidas en los años noventa. Y los versos de ambos son los que acompañan a la protagonista Gelsomina al entrar y salir del manicomio. La protagonista pierde su centro tal como se escucha en los versos de Escobar: “Por qué me desplazan, me sacan de mi centro, / me ofrecen los altos manicomios blancos, y ante el muro/ me veo así y me aterro, alto el muro y alta / la sola poquedad de mis cuidados”. Se fragmenta su identidad hasta el punto que es como una voz en poca relación con su cuerpo la que llega al manicomio, arrastrándose. La despersonalización es tal que dentro del manicomio su identidad se escinde en dos: Gelsomina y la 23, el número de su cuerpo donde no habita la persona y donde la vida humana colinda con la animal. Al inicio de la novela, Gelsomina pasa por el cementerio y habla con sus amigos, los poetas muertos; en el cementerio aparece una imagen alegórica¹⁴ de su ser fragmentado que dialoga con el símbolo de la nación, como veremos más adelante.

Poco a poco vio cómo la invasión acuática penetraba por las calles de la ciudad de los muertos, convirtiendo cada tumba en una superficie de mármol rodeada de agua por todas partes, el mar picando a sus espaldas, más abajo, más abajo. El enorme blanquísimo archipiélago en que se hallaba tan blanco como las paredes de los altos manicomios, solo ofrecía a sus ojos una imagen de

¹⁴ En otro artículo elaboro una lectura más a fondo de la novela *Desde los blancos manicomios*, donde parto de la imagen del archipiélago según el pensamiento de Édouard Glissant, y en el cual se muestra la tensión entre la pérdida de sí y la fuerza liberadora del mar. Algunas de las ideas de este texto son fruto de aquel artículo. Véase Timmer 2014.

desolación. Este es mi paisaje, pensó: la mar violeta ciñendo el mármol blanco de las tumbas. Este es mi paisaje, repitió: el frío espacio de la muerte, otorgado a mí cuando los dioses repartieron el mundo. Aquí debo habitar sobre una isla dura y fría, yo, la dueña de los cementerios. (Mateo, 2010, 50)

La superposición de la imagen del cementerio invadido por el agua del mar con la del archipiélago se hace visible en la cita anterior. Desde ese mundo fragmentado, donde reinan la soledad y la muerte, la protagonista delirante va en busca de vida. El archipiélago como paisaje de fragmentos desunidos está de fondo en el viaje psíquico que emprende Gelsomina en busca de sí. La línea temporal de *Días de entrenamiento*, por su parte, también está marcada por la muerte. Se trata aquí de la de Grethel, que había sido amante del protagonista Ahmel. El 13 de noviembre de 2006 Ahmel recibe unas fotos de ella y al verlas se dispara el tiempo en recuerdos fragmentarios, dando un salto atrás a un año anterior a la fecha para seguir progresando hasta los meses posteriores a su muerte. Toda la narración está atravesada por esta experiencia, aunque en algún momento este relato parece marginal con respecto a las otras historias relatadas. Al ver el rostro de Grethel en la foto, Ahmel reflexiona:

Simple detalles condensados en una breve cartulina de cuatro por seis pulgadas, pero nuestro universo estaba ahí. Una larga cadena de recuerdos: imágenes, sonidos, olores, estados de ánimo. Ese era nuestro pequeño universo. Alcancé a verlo y lo advertí sin disminución de tamaño. Podría decir, y ojalá nadie lo tome a mal, que he arribado precisamente al inefable centro de mi relato, porque justo aquí comienza mi desesperación. (Echevarría, 2012, 15)

La muerte, y con eso “el universo” que deja de ser, está en el centro inefable del relato por el que discurre la narración. La frase de Borges, “cambiará el universo pero yo no” –que Grethel había apuntado en el cuaderno de Ahmel–, es una de las que viaja a lo largo de toda la novela, y es también con la que concluye la obra en forma de interrogante: “El universo cambiará, ¿pero qué pasará conmigo? (Echevarría, 2012,

235)”. La pregunta implica la dislocación del yo con respecto al eje referencial que encarnaba la amada; implica entonces también su propio descentramiento.

Aunque de modo frágil y efímero, con la idea de pareja el ser humano intenta construir una comunidad al menos con alguien más que ahora se ausenta, se echa en falta. Es este el universo que desaparece, y que por inefable indica también el centro de lo real e inasible de todo espacio colectivo. En los dos momentos que aparece ante Ahmel La caja de cristal –un objeto mágico anclado en el muelle del puerto de La Habana que da respuesta a todas las preguntas–, aparecen dos imágenes: la primera vez el propio rostro de Ahmel, cabizbajo y con los ojos entornados; la segunda, la figura de Grethel. La búsqueda del yo y del otro en un universo cambiante, incierto y sin centro, más la dificultad de pensarse separado de otros, es lo que está de fondo en toda la novela. La comunidad se constituye a través de límites y muertes, ya que la finitud solo puede co-aparecer, la muerte solo existe en comunidad, tal como señala Jean-Luc Nancy:

Una comunidad es la presentación a sus miembros de su verdad mortal (lo que equivale a decir que no hay comunidad de seres inmortales; se puede imaginar una sociedad, o una comunión, de seres inmortales, pero no una comunidad). Es la presentación de la finitud y del exceso irremediable que engendran al ser finito: su muerte, pero también su nacimiento, y con ella la imposibilidad para mí de volver a franquear este último, y también de franquear mi muerte). (Nancy, 2000, 27)

El sujeto se busca entre la pertenencia y la exclusión como un yo aislado en busca de lazos y conexiones. Las interrogantes sobre qué es la muerte y dónde se ubica uno con respecto a ella en la comunidad son las que organizan el relato: “Dime si es la muerte fatalidad. O si es liberación, escape. Dime, por favor, si alguien hablará de nosotros cuando hayamos muerto” (Echevarría, 2012, 24). En las conversaciones entre el protagonista y Orlando L., y entre él y su Kodama, la pregunta sobre si la muerte es el silencio es otro de los ejes que hacen girar al relato. En los capítulos titulados “sonidos de la muerte” se van

narrando historias al margen del relato principal, historias a través de las cuales se llega a diferentes respuestas a esa pregunta. Por ejemplo: “Creo que la muerte tiene un sonido: el suave chasquido del mar en calma (...)” (67) / “Creo que la muerte tiene un sonido: es apenas audible” (122) / “Creo que la muerte tiene un sonido: el crujido de la madera de un sillón” (Echevarría, 2012, 170). En el último capítulo de la novela, Ahmel escribe que está en el cementerio de Colón, y en esa experiencia de la escritura se conectan recuerdos del mismo lugar y se superponen experiencias. Ya en la primera mitad del libro se anuncia ese momento en futuro:

Finales de junio de 2006 –martes 30, Cementerio de Colón, 10.30 a.m.–. Habrá decenas de tumbas abiertas, será día de exhumación de restos y cada familia tendrá ante sí una caja de madera, podrida, abierta. Estaré viendo cómo rasgan el vestido que cubre los restos de mi abuela, sus medias y los pedazos de piel seca. Depositarán los huesos en una pequeña caja gris, lo harán con cierto cuidado para almacenarla luego en una bóveda colectiva.
Una ruta me llevó a otra... (Echevarría, 2012, 89)

Martes 30, junio, año 2006 –Cementerio de Colón, 10.30 a.m.–, pero debo recordar otra fecha: 1 de junio de 2000 –era media mañana cuando vi a mi madre en la habitación de mi abuela, estaba sentada en la orilla de la cama. (Echevarría, 2012, 232-233)

Estos fragmentos, más que ocuparse de la vida política (*bios*) de los muertos, del lugar que ocupaban con respecto a los vivos –como sucede en *Desde los blancos manicomios*–, remiten a los restos de vida biológica (*zoe*) de los familiares que pertenecen al sujeto. Solo con la muerte del otro estaremos seguros de que también nos tocará a nosotros. Así que más que sobre vínculo y lugar social del muerto, de lo que se reflexiona aquí es sobre la finitud de la vida, sobre la pérdida de los seres queridos. Son los lazos afectivos –y esto es lo que me interesa subrayar– los que constituyen al yo y a la comunidad en esta novela. Grethel y la abuela resultan estar en la misma parcela. No se construye una constelación comunitaria como en la imagen del archipiélago en *Desde los blancos manicomios*, donde el cementerio

funciona como alegoría, aunque sí se busca el lugar del sujeto con respecto a su comunidad. La novela termina con la frase que apunta la amada en el cuaderno: “El universo cambiará, ¿pero qué pasará conmigo? Solo eso le dije a mi Kodama” (Echevarría, 2012, 235). Las interrogantes sobre el lugar que ocupa el yo en el espacio colectivo implican preguntas similares a las que comúnmente nos hacemos sobre la finitud y el devenir.

El mapa: balsas, náufragos, islas, calles

En *Desde los blancos manicomios* la pérdida de razón empieza con un sueño que tiene Gelsomina, un sueño donde su cama es una balsa que flota entre islas; al despertarse tiene la sensación de que el espacio ha cambiado y han desaparecido los límites, que todo es *continuum*, sin oposiciones ni conflictos: la casa es parte del gran jardín de la ciudad; todo forma parte de todo. El yo sin centro se hace permeable cuando el espacio se transforma en propia percepción. La transgresión de límites hace que se fundan cuerpo, manicomio, isla y ciudad. Aquí el delirio que le hace sentirse balsa es, al mismo tiempo, el inicio de la reconstitución del espacio y de la redefinición del afuera mediante la borradura de los límites, aunque en ello poco a poco se le vaya la vida. Es en las rutas del viaje psíquico de Gelsomina que ella dibuja una cartografía nueva, una cartografía en la que se va conectando una isla literaria a otra. La identidad se convierte en viaje, proceso, *alugar*. Las pocas veces que aparece una primera persona es en la transferencia que cruza a Gelsomina con algunos personajes de los libros que lee.¹⁵

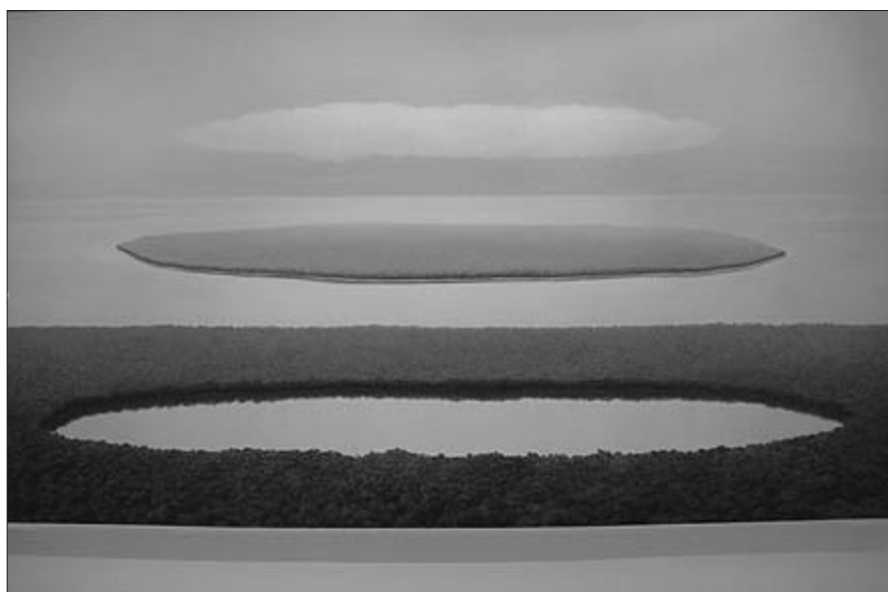
¹⁵ En *Desde los blancos manicomios* hay cuatro líneas narrativas que se intercalan: 1) “Cartas a Gelsomina”: cartas de la hermana María Estela desde Miami, 2) “Habla la Marquesa Roja”: palabras directas de la madre de Gelsomina que habla con los médicos en el manicomio, 3) “La carrera interminable”: aventuras callejeras de su hijo –llamado Clitoreo o Babalao Veloz–, y 4) los capítulos que narran los viajes –psíquicos– de Gelsomina misma, que tienen títulos referentes al género de libro de aventuras (por ejemplo, Gelsomina en los altos manicomios blancos, Gelsomina en la costa, Gelsomina en el mapa de Europa, Gelsomina y las brujas, etcétera) o títulos referentes al tema de la isla (La isla fugitiva, La isla maldita, El vuelo insular, La isla recobrada, Las

A través de estas lecturas se construye un imaginario latinoamericano, caribeño y cubano en relación con el *topos* de la isla. Desde el manicomio lee sobre ella, vive las sensaciones que le dan estas lecturas, “la dualidad de sentidos de la insularidad –cerco y lejanía, encierro y libertad–” que le inspira José Lezama Lima, la claustrofobia y asfixia de Virgilio Piñera, las dolorosas islas del mar de Julia de Burgos, etcétera. De tanto discurso literario sobre lo insular, de tanta carga simbólica, todo se vuelve isla, Gelsomina misma y todo a su alrededor. Es como si explotara el símbolo, como si el todo devorara todo, incluyendo a la razón misma. Desaparece la voz propia y la protagonista solo habla a través de juegos intertextuales con otros textos, como en la parodia con el poema de Virgilio Piñera: “Volcada sobre sí misma a las siete y seis minutos de la tarde, (...) regresó Gelsomina, ya isla, (...), arrullada por las olas que batían sus costas, las piernas confundidas con la tierra, sus brazos germinando en frondosos árboles frutales, una hermosa ceiba (...)” (Mateo, 2010, 205).

La búsqueda de comunidad está implícita en la novela de Mateo, aun cuando el yo descentrado, fragmentado y aislado ocupe su centro. Mateo cuestiona y transforma su significado refiriéndose al modelo tradicional de inmanencia bajo el que ésta se organiza alrededor de la obra, como en las islas literarias de los viajes de Gelsomina. Más que fusionar sujetos, expone singularidades, seres separados. En ese énfasis resuenan los acercamientos más relacionales de Jean-Luc Nancy y Glissant. Para Nancy, la comunidad significa, en esencia, “que no hay ser singular sin otro ser singular” (2000, 39). Los viajes de isla a isla crean una constelación de seres separados constituida por los límites y la muerte de sujetos particulares. La imagen del archipiélago indica una localización relativa del yo con respecto a otras islas, donde la

islas del dolor, etcétera). En las cuatro líneas de la novela, que constituyen un conjunto familiar, Gelsomina es centro y ausencia al mismo tiempo; se habla sobre ella, a ella, se piensa en ella, se la busca. Los discursos de los demás protagonistas indican algunos de los roles de Gelsomina (hermana, madre e hija), pero ella no se identifica con algunas zonas de sí. Se habla de ella en tercera persona (aunque delegándole la focalización), en segunda persona, y apenas aparece un par de veces su voz en primera persona. Véase Timmer 2014 para más detalles.

relación entre ellas es crucial y, al mismo tiempo, en el *body-island* se busca una identificación que no necesita de un afuera para poder sentir el cuerpo de uno en el adentro.¹⁶ La importancia del lugar aparece en su sentido más elemental en la novela: una orilla y una piedra; cuerpos donde el sujeto crea un umbral junto a esa exterioridad que implica la infinitud del mar. Un lugar de enunciación donde este se habita a sí mismo y se reconecta a los otros sujetos/ islas singulares. Mateo no propone volver a un núcleo originario donde los límites y las raíces estén fijados discursivamente en ficciones fundacionales. Al contrario: abre y hace explotar la noción de isla para otras visiones nuevas y singulares de conexión, para otra forma de comunidad. Una que lleve a pensar en la obra *Relación* del artista cubano Tomás Sánchez:



Tomás Sánchez. *Relación*. 1986. Acrílico sobre tela (200 x 350 cm)

El imaginario de *Días de entrenamiento*, por otro lado, es más urbano: los sucesos ocurren en la calle, en un bar, frente a un televisor, y el lenguaje presenta mucha intertextualidad con el cine, la música, la literatura. También aparece la idea de un mapa que se va trazando aunque este no solo sea espacial, sino también temporal. El protagonista

¹⁶ Esta idea de “body-island” como lugar absoluto que no necesita un punto exterior para ubicarse viene de una teoría elaborada por Hermann Schmitz (2012).

pone música de *Habana Abierta*, “nostálgicos y rabiosos, han trazado como pocos el mapa de mi generación –o acaso mi mapa personal” (Echevarría, 2012, 90). “Fui a la sala. Vanito me vio, tras una señal suya se le unió la banda y comenzó a cantar, sin dudas harían un nuevo trazo en el mapa. Mi mapa” (95). En uno de sus sueños el narrador cuenta:

Una mujer que estaba en la popa gritó: “La casa se está moviendo”. Otra dijo: “Estamos perdiendo los árboles”. Moonlight volvió adentro. Me llamó. Pero decidí quedarme en la ventana. Todo iba quedando atrás: los árboles, los caserones entre los que estuvo anclado nuestro barco. (Echevarría, 2012, 97)... “Nuestra casa se está moviendo... ¿A dónde iremos? Somos un par de náufragos, mi cielo, dos náufragos, mi amor. (...)

Navegaríamos despacio, tras un sarcófago y entre los autos, a golpe de bocinazos y acelerones los automóviles nos esquivarían para dejarnos atrás, muy atrás. De seguir aquella ruta llegaríamos al mar. (Echevarría, 2012, 102)

La pareja como la consolidación del ser-en-común funciona aquí de la misma manera que el cuerpo-isla en *Desde los blancos manicmios*: como balsa. Sin embargo, se trata de la comunión entre dos personas mientras que en la novela de Mateo la comunión es con el propio cuerpo. En cierto modo, la pareja también muestra una forma de aislarse y separarse del resto de la comunidad, como sugiere Nancy:

Los amantes exponen por excelencia la inoperancia de la comunidad. La inoperancia es la faz común y la intimidad. Pero la exponen a la comunidad, que ya reparte la intimidad de estos seres. Están para la comunidad sobre su límite, están afuera y adentro; en el límite, no poseen sentido sin la comunidad y sin la comunicación de la escritura: allí es donde adoptan su sentido insensato. (Nancy, 2000, 51)

En ese navegar momentáneo en la casa-barco están en juego los lazos entre el uno y el otro, entre la pareja y el resto, aunque el relato siempre vuelva a Ahmel y su cuaderno y sus experiencias cotidianas.

Si en *Desde los blancos manicomios* se jugaba con cargar el símbolo isla hasta hacerlo explotar, en *Días de entrenamiento* se hace lo contrario: aparece Cuba como símbolo pero su valor se reduce frívolamente a los márgenes del relato. La muerte de Grethel no es la única que aparece, sino que en la línea cronológica que va del 2005 al 2006 se integran dos eventos reales: la muerte del papa y la salud de Fidel Castro, quien acaba de sufrir –según el noticiero de televisión– una crisis intestinal y una operación quirúrgica. Fechas y eventos simbólicos para el día a día cubano.

Los encuentros con Moonlight, Mónica, las dos Raizas y las conversaciones sobre la escritura con Orlando L. y el Kodama son aquí centrales en cuanto a experiencia, las noticias sobre la muerte del papa y la delicada salud del viejo presidente de la nación son puntos de anclaje que hacen también tambalearse los límites de la comunidad urbana. A partir de allí la imagen del gobernante cubano como “síntesis” de la nación se desacraliza, pierde la carga simbólica, y pasa a ser un viejo descrito con tono cómico y absurdo. El anciano en silla de ruedas funciona como personaje secundario al margen de la trama principal. Aparece pidiéndole un bolígrafo al protagonista para acabar quedándose como autoregalo de cumpleaños. Un viejo que habla de la vida y la muerte.

Si *Desde los blancos manicomios* se adentra en el símbolo isla para resignificarlo, el personaje-autor de *Días de Entrenamiento* no teme ir al centro mismo del emblema nacional camuflado de expresidente. Hay una voluntad de nombrar todo lo que rodea la vivencia y una escritura que busca soberanía. Y no es solo la figura del mandatario, sino que también el símbolo nacional se repite en su densidad, como aquella vez que estando junto al viejo gobernante ven un ataúd flotando en el mar, un ataúd que es un cadáver y se convierte en isla. Bajo la misma forma paródica se vuelve sobre los discursos literarios de la isla; jugando con intertextualidades de Piñera –tal como en *Desde los blancos manicomios*– el viejo presidente medita si reencarnarse en escritor o continente y ve una imagen que quiere escribir:

Un cadáver navegando dentro de un ataúd. Un muerto que navega frente al país donde nació, el mismo país que navega junto a él. Aunque no estamos muy seguros de que ese muerto sea cubano.

¿Debería serlo?

Sentí un fuerte golpe en mis costillas.

Nos miramos.

Me había dado con el codo.

–Y lo será –dijo-. Ese muerto será nuestro. Tenemos un hallazgo, ¿no sientes que nos movemos? Este país es sorprendente.

No quise recibir otro codazo y le respondí que teníamos un verdadero hallazgo literario.

–Me gustas, eres muy listo. ¿Qué crees de esta imagen? Un país, desprendido del lecho marino, flota a la deriva... Quitemos a la deriva. Es una bella imagen. Escribiré eso. Por cierto, ¿te gusta la literatura? (Echevarría, 2012, 139)

El protagonista-narrador ve pasar la isla-ataúd y en el mismo momento ve cómo ha muerto el anciano (aunque este siga escribiendo sobre la duda de reencarnarse). Esas alegorías nacionales, corporalizadas en figuras e imágenes con mucha densidad simbólica, están al mismo nivel de todos los demás elementos narrativos. No hay gran relato sobre el destino de la nación o sobre la esencia comunitaria, sino únicamente la pregunta de si alguien hablará de nosotros después de morir, qué pasará con uno cuando el universo cambie. No hay un imaginario de comunidad en el sentido de fusión de yoes y otros, ni tampoco un ser-en-común, solo elementos singulares bajo la misma jerarquía.

Conclusiones: la voz, la escritura y la experiencia

En la supervivencia de los blancos manicomios, en la vida del después, la voz se busca en el falso dilema de elegir entre la infabilidad de lo individual y la inteligibilidad de lo universal.¹⁷ La posibilidad de

¹⁷ Es allí donde existe la posibilidad de que lo singular tenga lugar, como explica Agamben: la búsqueda es la singularidad: the being such as it is. "Singularity

regresar a una forma de vida existe para Gelsomina y está inspirada en los versos de Hernández Novás, es decir, esta tiene lugar al reconocer el lugar de las estrellas, de la piedra y de ella misma, en la orilla, en el espacio donde se deconstruye la frontera, el límite, y se levanta un umbral. Desde este umbral es que esta novela se convierte en testimonio imposible de la isla, su peso, y de aquellos que se han ahogado o ahogan sujetos a ella. La novela tiene un marcado carácter metaficcional, en tanto comentario donde otros textos se fusionan. Podría decirse que el libro de Maggie Mateo es una novela sobre la experiencia de lectura.

Días de entrenamiento es diferente.

El libro de Ahmel es una novela-cuaderno que testimonia –ante todo– la experiencia de la escritura. Con Piglia, el narrador protagonista busca escribir para condensar la experiencia, entenderla. En una referencia intertextual a *Training Day* –película en la que Ethan Hawke hace de novato que se inicia en el cuerpo de policía bajo el entrenamiento de Denzel Washington, quien a su vez encarna a un policía corrupto– la novela juega a ser una especie de iniciación. Aquí el entrenamiento no es para hacerse policía, sino para ser escritor. Fidel Castro le da consejos al protagonista-narrador: “En tus ojitos veo que tienes talento para las artes y las palabras, sabes apreciarlas pero necesitas entrenamiento” (Echevarría, 2012, 137). Al darle un lugar en esta novela al dirigente anciano, al “viejo de ferro” como lo llama, se efectúa un productivo diálogo sobre la escritura entre el autor-protagonista y su alter-ego o censor. Es simplemente un elemento más, como el amor, la muerte, la ciudad: razones todas de la escritura. Un elemento que le da un lugar “polémico” en su mapa personal y generacional. Con ironía y humor el narrador juega con los dictámenes de los últimos cincuenta años. Así dice el viejo de ferro: “Ah, la literatura... La literatura es algo tremendamente bello. Dentro de la literatura todo. Recuérdalo, pero no lo tomes como un consejo, sino como un mandamiento” (Echevarría, 2012,139).

is thus freed from the false dilemma that obliges knowledge to choose between the ineffability of the individual and the intelligibility of the universal” (Agamben, 1993: 1).

Y no solo el viejo presidente, la figura más grotesca, sino también personajes como los de Orlando L. y el Kodama funcionan como especies de alter-egos. *Cuaderno de Altahabana* es el relato intradieгético que el protagonista Ahmel va escribiendo desde el 4 de enero de 2005 hasta el 30 de junio de 2006. A lo largo de la novela se insertan fragmentariamente y en cursiva capítulos que remiten a algunos días de ese período. Al menos es lo que parece a primera vista, aunque en realidad no se distingue el nivel de experiencia y escritura de lo extra a lo intradieгético. No hay nada que exista solo en un nivel de escritura, incluso los fragmentos oníricos y absurdos suelen aparecer en ambos niveles. No es un relato dentro de un relato, sino una reflexión sobre sí mismo y la vivencia al mismo tiempo. Una novela sobre la experiencia de la escritura.

La narrativa cubana del siglo XXI, vista a partir de dos novelas de autores de generaciones tan diferentes, muestra –como debe ser además– poéticas muy diversas. Aunque ambas ahondan en la muerte, la supervivencia y la experiencia límite, ninguno de los dos imaginarios termina en el apocalipsis. Se ha dicho que “hay una temporalidad nueva” (...) llamada siglo XXI que absorbe los viejos contenidos territoriales” y donde su literatura “cuenta historias futuristas, tecnológicas, globales o personales porque se produce desde nuevas comunidades conectadas e intercambiables, que ya no se piensan como aisladas o excepcionales” (Rojas, 2014). En estas novelas, los imaginarios literarios coinciden en mostrar una preocupación por repensar la constelación social de forma más abierta, como una red, de modo que el lugar del yo sea ocupado por la diferencia o singularidad. Esta visión transforma el modelo inmanente de comunidad organizado alrededor de obra y símbolo en-común. Donde la novela de Mateo recurre a la hipersimbolización para transformar la noción isla, *Días de entrenamiento* desacraliza el símbolo nacional –y la figura del presidente– y lo reduce a un elemento más entre aquellos con los que se construye escritura. El universo de referencias en *Desde los blancos manicomios* es sobre todo el archivo caribeño –del que la “mayor de las Antillas” es parte–, mientras en la novela de Ahmel Echeverría va de algún *flirt* con Borges, Piglia, el cine americano, el jazz o la música cubana. Ambas usan el humor, la parodia y la intertextualidad, pero más que

nada difieren en la manera de sustituir el símbolo nación (y de la nación) por constelaciones de experiencias singulares. En las transiciones culturales, socioeconómicas y políticas que suceden en la Cuba del siglo XXI, la narrativa constata en palabras de Ahmel Echevarría que “el universo cambia”, solo que la pregunta continúa siendo “qué pasará conmigo”.



V.

Espacio, lugar de enunciación y borradura

Pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela
y *Sibilas en Mercaderes* de Pedro de Jesús

Mucho se ha escrito sobre el papel testimonial de la literatura en la Cuba de los noventa, hasta tal punto, que la propia crítica reitera –por así decirlo– la demanda de referencialidad que actualmente viene del mercado. Un caso que lo ilustra es el término “novela del período especial”, propuesta por Esther Whitfield (2008). Ella argumenta que este tipo de escritura testimonia la experiencia vivida en la isla para un público foráneo, al tiempo que demuestra que el mercado juega un papel importante en estas novelas testimoniales (por ejemplo, Zoé Valdés y Pedro Juan Gutiérrez). Otros críticos, como Alberto Garrandés (2005, 269-284), han reflexionado sobre las consecuencias del papel del mercado en la estética de las novelas postsoviéticas. Y sí, es cierto que muchos de los textos de los noventa se vuelcan hacia un testimonio de la experiencia no contada¹⁸, pero habría que tener cuidado de no reproducir el mismo fenómeno en que incurrió la crítica hace algunas décadas con la creación de la “novela de la revolución”¹⁹, al hacer lecturas demasiado referenciales

¹⁸ Muchos críticos han comentado ese valor testimonial de la literatura. Esther Whitfield (2008) señala la inserción del testimonio en el mercado cultural, Ana Belén Martín Sevillano (2008) comenta, en la línea de críticos como Salvador Redonet (1996) y otros, la presencia de temas anteriormente tabúes, y Jorge Brioso (1994, 83-95) y Alberto Garrandés (2005, 269-284) subrayan la importancia de la parodia del testimonio de los sesenta.

¹⁹ Algo parecido sucede al retomar la terminología de Fidel Castro y emplear el vocablo “período especial” para denominar el estado de excepción en la Cuba de inicios de los noventa.

de textos que dialogan con un discurso que ha impuesto el testimonio como modalidad literaria por excelencia, como bien dice Waldo Pérez Cino (2002, 23-25) a propósito del canon crítico cubano. Caeríamos en una especie de reverso del realismo socialista.

La literatura novísima y postnovísima que se da a conocer en Cuba en los años noventa, muchas veces ha sido colocada y leída en un solo plano ideológico. En cambio, me quisiera dedicar a escrituras que escapen a ese marco alusivo y, más bien, siguen elaborando una continuidad con la tradición neobarroca sarduyana. Muchas de estas obras se han publicado precisamente en la isla y no tanto fuera, bien porque no se ajustan a las leyes del mercado neoliberal, bien porque continúan parámetros muy alejados a la mera referencialidad, como señala Margarita Mateo en un lúcido artículo: “Es como si el signo literario pugnara por quebrar la relación de servidumbre que lo somete al referente para ganar autonomía e instaurar su autoridad en el plano textual, nutriéndose a su vez de otros textos” (Mateo, 2002, 57).

Esta autonomía de la que habla Margarita Mateo con respecto a determinado tipo de narrativa cubana de los últimos años del siglo XX, se puede vincular así mismo a la relación de servidumbre con el referente; es decir, no es difícil ampliar su reflexión en vísperas de la demanda de autocitas, autocomentarios y autoobservaciones que he venido describiendo. Curioso, en todo caso, sería hablar de autonomía, cuando en otros contextos se está hablando de literatura postautónoma (Ludmer, 2007), lo que presupone una fusión de las esferas políticas, económicas y culturales, además de la existencia de la esfera mercado. Pero esta esfera en la narrativa cubana postsoviética sigue siendo particular, ya que no existe un campo cultural con criterios comerciales. Por ello resultaría problemático ligar el debate sobre lo postautónomo –por lo menos en lo que a esto respecta– al caso cubano. Es cierto que, como he señalado, el mercado empieza a jugar un papel importante en la cultura cubana de los noventa, pero resulta también primordial advertir que la literatura publicada en la isla participa apenas de esa esfera, siendo que más bien se halla bajo la égida de una esfera

institucional en la que el mercado es un actor de mucha menos relevancia que lo político y lo ideológico imperantes.²⁰

Por esta razón, nada más interesante que hacer dialogar la poética de Severo Sarduy con *Ella escribía poscrítica* (1995) de Margarita Mateo *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), de Ena Lucía Portela, y *Sibilas en Mercaderes* (1999) de Pedro de Jesús. Las tres obras fueron publicadas primero en Cuba, por la Casa editora Abril, la editorial Unión y la editorial Letras Cubanas, respectivamente. De ellas, solo dos –la de Pedro de Jesús y la de Ena Lucía Portela–, fueron también publicadas fuera de la isla. La de Pedro de Jesús en la editorial Océano, México, y la de Ena Lucía Portela tanto en la editorial española Casiopea, como en Bokeh en 2016. No fueron tampoco obras que circularan mucho en el mercado²¹. Tal vez se pudieran considerar “autónomas” y menos insertas en esa esfera, si intentamos dialogar con el criterio de Ludmer, para quien “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma” (2007, 5). Sin embargo, en los tres casos, tal autonomía está atravesada por la ironía y la parodia. Y de ahí ese *post* que sugiero al ubicarlas como *postsarduyanas*, en el sentido de que comparten una “huella” de la obra de Sarduy a la vez que un gesto paródico y dialógico con relación a ella y al contexto sociohistórico en que fueron producidas. Veremos que Margarita Mateo toma a Sarduy como precursor de lo postmoderno cubano, y que los tres textos tienen

²⁰ Incluso muchos de los escritores cubanos que viven fuera de la isla y que optan por una escritura más literaria, se encuentran “fuera” de esa esfera mercado, ya que generalmente son rechazados por las editoriales estándar al no vivir en la isla o incluso, cuando son aceptados, conviven con un público no-natural, que no espera (o para el que no existe) precisamente su reflexión sobre el canon o literatura insular. Desde el 2010 hasta el presente este panorama cambió un poco por el surgimiento de algunas editoriales pequeñas.

²¹ En el caso de Ena Lucía Portela se puede observar claramente una distinción entre sus dos primeras novelas y sus dos últimas en relación con su ubicación en el mercado. Así, se ve por ejemplo en *Cien botellas en la pared* más presencia de cierto realismo sucio, del habla coloquial cubana y de la ciudad de La Habana como protagonista que juego metaliterario y experimentación con la estructura narrativa, como sí sucede en *El pájaro: pincel y tinta china* o en *La sombra del caminante*.

en común lo autónomo como signo, la escritura como metaficción. Mencioné ya lo problemático de usar la noción de *postautonomía* por ser el caso cubano bastante peculiar con respecto a las esferas del mercado y lo político; también, porque todo parecería tener cabida en el neologismo de Ludmer, ya que la literatura supuestamente postautónoma puede “exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas (...)” (2007, 8). En efecto, en esta triada novelística se exhiben claramente tales rasgos, mas, sea cual sea el caso, las estudiaré sobre todo como postsarduyanas.

En cada texto veremos que los autores son a su vez lectores de Severo Sarduy. En el libro de Margarita Mateo –aunque un poco más en el de Pedro de Jesús– la referencia es explícita. Sobre todo si se añade que este terminó la carrera de letras con una tesis de licenciatura sobre el autor de *De donde son los cantantes*, dirigida por una de sus profesoras de literatura, quien no vendría a ser otra que la autora de *Desde los blancos manicomios* (novela que analizamos en el capítulo precedente). Ena Lucía Portela, estudiante también de letras por esa época, obviamente hubo de ser lectora de Sarduy, cuya presencia es visible en *El pájaro: pincel y tinta china*, si bien en su caso no se trata de algo tan explícito, sino que es mi propia lectura sarduyana la que pone en evidencia tales conexiones. Se combina así en el análisis la presencia real y textual de la obra de Sarduy con una lectura muy influida por ella. Como escrituras particulares dignas de mayor público, quisiera –pues– dar a conocer estos tres libros que juegan con la proliferación de sentidos y mostrar cómo la escritura neobarroca en Cuba ha seguido transformándose. Espero que una lectura anamórfica pueda ayudar a leer las diversas capas que constituyen estos textos.

La escritura es el arte del remiendo

Es precisamente a inicios de los noventa que se empieza a dialogar con Sarduy en la crítica y en la ficción dentro de Cuba. Demasiado al

margen se había quedado el canon durante las dos décadas anteriores, como explica Waldo Pérez Cino (2014, 167), quien sostiene que este se había quedado congelado, a la sombra, o al servicio del discurso de una época que exigía referencialidad:

“Para el canon crítico de la isla, una vez fuera de ella, Cabrera o Sarduy no existían [...] Hoy por hoy, ambos pertenecen al Canon; pero Cabrera fue siempre mucho más visible en el *corpus* que Sarduy: no por ninguna consideración literaria sobre *Tres tristes tigres* [...], sino porque Cabrera *podía leerse mejor* en términos de discurso, por sus posiciones políticas, que Sarduy” (Pérez Cino 2002, 23-24).

A principios de los noventa, la generación de los (post)novísimos relee textos tanto de Orígenes como sobre lo postmoderno (véase sino la lectura de PAIDEIA y de Diáspora(s) comentada en capítulo II). No es que en la literatura cubana postsoviética la presencia de Sarduy sea evidente, sin embargo, a mediados de esta época vemos cómo se va recuperando la referencia a Sarduy en la crítica dentro de la isla, incluso en las instituciones oficiales. En 1995 Letras Cubanas publica *De donde son los cantantes* y aparece su recuperación para la teoría y la crítica en el libro de Margarita Mateo. En la lista de autores de *Ecured* actualmente puede constatarse su presencia, y otros libros de crítica que atienden su obra aparecieron luego en la isla. Sin embargo, si se observa la nómina de los grandes premiados de la cultura, se verá que Sarduy, como otros tantos escritores que salieron de Cuba, nunca llegó a recibir reconocimiento oficial alguno.

Llegados los noventa, existían tantas obras de literatura cubana que habían estado al margen durante décadas, que otros autores se prestaban un poco más para ser articulados dentro de la escritura de entonces. Virgilio Piñera, por ejemplo, fue leído, citado y parodiado por muchos de los escritores (post)novísimos. El mismo Pedro de Jesús establece un juego intertextual entre sus *Cuentos fríos* y los *Cuentos fríos* de Piñera. Escritores tan diversos como los que se reunieron alrededor de la revista *Diáspora(s)* recuperaron la literatura de Piñera, pero también otros como Ronaldo Menéndez y Antonio José Ponte muestran evidencias de esa huella. Sin embargo, con la escritura de Sarduy el asunto es

otro. Él seguía siendo un autor de culto. Es cierto que de alguna manera en *Máscaras* (1997), de Leonardo Padura Fuentes, aparte de la presencia de datos biográficos de Virgilio Piñera, se podría entrever también (en la muerte del personaje travesti) algunas reflexiones sobre el arte de la representación y sobre el fenómeno de la muerte que conducirían al ensayo *La simulación* (1982) —como propone Emilio Bejel (2001, 175)—, pero en la escritura en sí y en el gesto narrativo de Padura Fuentes no se observa esa cercanía con Sarduy. Uno podría ver hasta tales conexiones en *La piel y la máscara* (1996), de Jesús Díaz. En ella se juega con la representación dentro de la representación y, además, se reflexiona indirectamente sobre la relación entre ser y apariencia, del mismo modo en que Sarduy lo había hecho en *La simulación* (1982), donde la máscara —o el travestimiento— no se desliga de la piel o de aquello que está debajo. El estilo de la novela está, no obstante, muchísimo más cerca de la referencialidad testimonial —como en Pedro Juan Gutiérrez, por ejemplo—, lo cual hace que estilísticamente el señalamiento de una intertextualidad-Sarduy se vuelva un tanto rebuscada. Sí es cierto que Jorge Ferrer en *Minimal Bildung* establece un juego estilístico con el autor de *Maitreya*; como también sostiene Rafael Rojas (2018), ese gesto se observa igualmente en la obra de Gerardo Fernández Fe. Opino, sin embargo, que la presencia de Sarduy es más visible y más funcional en estos tres textos que comentaré a continuación. Textos que muestran, por demás, maneras interconectadas de fagocitarlo. Sarduy incorpora paródicamente en su *Cobra* (1972) algunos aforismos que constituyen su poética; para organizar mi estudio, he decidido tomar como título de este apartado y de los siguientes esas ideas sarduyanas en pos de ir comentando las características de las novelas que analizaré.

*La escritura es el arte de descomponer un orden
y componer un desorden*

Ella escribía poscrítica es uno de los pocos libros de crítica de la isla a inicios de los noventa que no cae en la mera clasificación de los escritores novísimos y en la elaboración simple de la referencialidad, sino que traza la especificidad de la postmodernidad cubana y reconstituye

de este modo una continuidad para la literatura del país. Publicado en 1995 y escrito en los años más difíciles del llamado “período especial”, dialoga de forma lúdica y original con ese peculiar contexto cubano postsoviético. Ya en el título Margarita Mateo alude a aquello de lo que va a hablar y cómo lo va a hacer. Anuncia que hará poscrítica y su propio texto evita instalarse en una relación de servidumbre con el objeto de estudio, como hacen igualmente los textos que comenta. De la misma manera que “Ella cantaba boleros”, como narra Cabrera Infante, pues ahora también sabemos que “ella escribía “escribía poscrítica”. En ese “ella” hay un sujeto que se observa desde afuera y lo mismo se inscribe en el mundo ficcional (como personaje y como personaje de su personaje) que en la crítica académica.

Este primer libro que comento es de índole diferente a las novelas que se inscriben del todo dentro de un plano ficcional. Para entender el surgimiento del arte plástico de los ochenta en Cuba y de la literatura novísima una década después, Margarita Mateo se remonta a los orígenes de una postmodernidad cubana. Con ayuda de observaciones sobre el tatuaje, la piel o la memoria, explica la relevancia del arte plástico cubano de “la década prodigiosa” como movimientos artísticos de vanguardia, en diálogo tanto con el contexto de la isla como con algunas teorías postestructuralistas. Después inicia un recorrido por los “ilustres antecedentes” postmodernistas de la literatura cubana (Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, José Lezama Lima); por la intertextualidad, la parodia, el pastiche, lo grotesco, la mirada burlesca y la sobreabundancia. Esa fuerte presencia de rasgos estilísticos que se dan la mano con el postmodernismo complica la búsqueda del inicio de tal postmodernidad.²²

En la cuentística de Virgilio Piñera, por ejemplo, Mateo señala la importancia del choteo o de la fricción que siempre se da entre dos registros, muchas veces contrapuestos, para llegar a lo absurdo. En la obra de Lezama ve rasgos de postmodernismo, aunque evidencia que

²² Es complejo definir el inicio de la postmodernidad en la literatura cubana: los rasgos estilísticos definidos como postmodernos por Ihab Hassan (1987) están presentes en muchas obras de fecha más temprana, pero suelen tratarse de novelas con búsquedas más ligadas a lo moderno.

“la monumentalidad y el sentido trascendente de *Paradiso* [...], su búsqueda ontológica y teleológica se inscribe en un proyecto definitivamente moderno” (1995, 101). En algunos detalles, sin embargo, observa que los procedimientos neobarrocos de ese autor se acercan a las prácticas de lo *post*. A través de la parodia, el travestimiento, el camuflaje y la copia, se va tejiendo –señala la autora– una escritura anamórfica que exige desplazamientos del lector para la proliferación indetenible de significantes. Es sobre todo en textos de Cabrera Infante y de Severo Sarduy donde ella ubica el antecedente neobarroco del posterior postmodernismo cubano. Desde esa óptica comenta la traducción y la interpretación en *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, y comenta la simulación en la literatura del autor de *El cristo de la rue Jacob*. Antecedentes evidentes, diría un lector familiarizado. Sin embargo, a inicios de los noventa, la crítica cubana todavía no había elaborado la conexión entre tales obras y las de los (post)novísimos que se darían a conocer a partir de entonces.

En *Ella escribía poscrítica* hay una preocupación por descomponer un orden (como suelen hacer los libros de crítica) y componer un desorden al mismo tiempo (lo cual no coincide ya con lo que se espera de un texto clásico de crítica literaria). Si se toman en serio estas ideas sarduyanas, no podrán dejar de tener consecuencias para el género del ensayo académico en sí. Desde la crítica se empiezan a buscar formas que pongan en cuestión el ensayo tradicional, y en eso el volumen de Mateo es consecuente con lo que comenta. Cuando se emplea el término poscrítica, suele ser para referirse a los deconstruccionistas de Yale, quienes enfatizaron junto a Jacques Derrida el hecho de que todo lenguaje es metafórico, con lo cual la distinción absoluta entre literatura y crítica se diluiría.

Margarita Mateo rescata la tradición cubana de la poscrítica al dar un papel central a Severo Sarduy y trazar una nueva genealogía “post”. La presencia de este es clave para entender la postmodernidad cubana que describe Mateo. Aparte de comentar el ensayo *La simulación*, la propia escritura de la autora juega a ser algo más que mero discurso académico. Puesto que al mismo tiempo es el diario de una profesora que corrige exámenes, va a congresos e intercambia mails con colegas; es decir, un texto narrativo. Al combinar diferentes tipos de discursos

(el académico, el autobiográfico, el ficcional), y al duplicar el sujeto en un sinfín de nombres (Surligneur-2/ Dulce Azucena/ La mitopoyética/ La Abanderada Roja/ La Feminista desatada), la obra nos recuerda que el yo es múltiple y que la distancia entre sujeto observador y objeto estudiado se difumina. El texto ensayístico y ficcional se convierte en praxis de algunas ideas contemporáneas, tal como el conjunto ensayo-novela-pintura de Sarduy fue praxis del pensamiento postestructuralista sobre la superficie del texto y sobre el placer. Ambos terminan por borrar así la distinción entre teoría y práctica, sujeto y objeto, *logos* y *pathos*.

Al partir del reflejo estructural que nos ofrece el neobarroco acerca del deseo que no puede alcanzar su objeto, el texto –el de ficción y también el crítico– solo puede ser incompleto, disperso y fragmentario. Y esa es la forma con la que juega *Ella escribía poscrítica*, a través de lúdicas referencias al contexto cubano mientras asienta bibliografías incompletas, aunque anotadas, tras de cada capítulo, con comentarios tales como: “no aparece la revista”, “no existe”, “robaron el ejemplar”, “no hay luz”, “sin carnet no se puede consultar el libro”, etcétera. Tales anotaciones apuntan explícitamente a esa parcialidad y hacen referencia directa a la discusión sobre la (post)modernidad latinoamericana y cubana.

El desorden orquestado exprofeso que Mateo muestra en este libro de crítica sin centro apela a la crisis del logocentrismo en una sociedad *post* y pre-moderna a un mismo tiempo. Mateo prosigue con sus reflexiones sobre la identidad entre las raíces y la expansión, sobre la ausencia de centro, sobre la fragmentación y el desplazamiento en su más reciente novela *Desde los blancos manicomios* (2008), comentada en este mismo libro. Novela donde, para no ir más lejos, reaparece también Severo Sarduy, junto a otras lecturas fundacionales del Caribe y Cuba; lecturas que oscilan entre diversas maneras de aproximación a la isla, al sujeto y la identidad. Las dos novelas que comento a continuación muestran igualmente, por su parte, una ausencia de centro en estructura y en ficción. En ambas existen triángulos que hacen que se desestabilice el dos de las parejas antagónicas y poseen un argumento atravesado por este mismo “vacío”. En *Sibilas en Mercaderes* se juega con el nombre y lugar, mientras en *El pájaro: pincel y tinta china* con

los personajes y el dispositivo de enunciación. Estas novelas borran un centro, a la par que dejan visibles las huellas del borrar en sí mismo y exigen movimientos anamórficos del lector.

La escritura es el arte de la elipsis

El título de esta novela, tal como me comentó su autora, nació del ideograma chino “pájaro”. Portela se quedó fascinada por esa superficie de la escritura: pincel y tinta china nada más, y por ese “algo más” que sería el pájaro: el vuelo de la imaginación. Es precisamente de la superficie de la escritura (tal como pintar es escribir y escribir –recordemos– es pintar para Sarduy), de la erótica de la escritura misma que quisiera hablar aquí.

Este es un texto que, en cuanto a la sobreabundancia verbal y a la digresión a nivel de anécdota, se anuncia ya como barroco. El relato discurre sobre tres personajes, Camila, Fabián y Bibiana, quienes sin saberlo se enamoran de un cuarto personaje: Emilio U., casado con una francesa. Cuando avanza la historia, el lector descubre que Emilio U. es el supuesto autor de una novela llamada *El pájaro: pincel y tinta china*. Las relaciones entre los personajes y la búsqueda de Emilio U. son los principales ejes dentro de la historia. El mundo de estos cuatro personajes se presenta como si fuera “una cápsula en la que solo importan sus relaciones interpersonales” (Araújo, 2001, 26). Emilio U. es, pues, aquello que los mueve a todos por ser él mismo la proyección de los distintos deseos de quienes lo rodean. Se podría decir que es un espejismo construido por los otros que, al mismo tiempo, son diseñados por él como sujeto deseante en tanto personajes de su novela. Todo es un espejismo de todo, la realidad termina por ser ficción y la ficción, realidad. A través de la figura de Emilio U., Portela juega con la noción del deseo que no se ubica en el objeto ni en el sujeto, sino que se mueve²³. Sarduy recurría al “objeto a”, de Jacques Lacan, para ilustrar algunos procedimientos barrocos:

²³ Para un análisis más detallado de esta novela, véase la función del deseo en Timmer 2002, y la metafiction en Timmer 2007a.

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*, preside el espacio barroco. (Sarduy, 1999^a, 1251)

Más relevante que la trama resulta la manera en que esta novela está narrada. Se confunde el mundo ficticio contado por ella con el mundo desde el cual se escribe. No solo se trata de una duplicación del narrador, sino que el narrador es una instancia esquizofrénica que se hace visible en diferentes niveles textuales. El ‘yo’ es al mismo tiempo un personaje secundario — femenino o masculino—, un testigo y un narrador omnisciente. La estructura de la novela es de tal ludismo y complejidad que se tiende a borrar el lugar de enunciación, como si el yo solo existiese en sus fragmentos y no tuviera ningún centro desde el cual hablara. Lo cual, además, se hace explícito:

Ella [Camila] ignora, de más está decirlo, que ya Lacan, el pesado, el que seguro también tenía a alguien que le dijera “No seas así”, se apareció un buen día con una linda y acabada teoría sobre la escisión del sujeto, sin la cual el lugar desde donde se habla sería apenas un misterio. A veces sigue siendo un misterio o, al menos, lo pretende. Por ejemplo, si adivinas quién soy yo, te doy un premio. (Portela, 1998, 139)

La escritura se presenta como juego donde es posible ser narrador y personaje, pensar y actuar y habitar todos los espacios posibles al mismo tiempo. Se crea un espacio virtual que no se limita solo a un cuerpo. El yo no se distingue del otro. La novela crea libertad dejando que el sujeto se ubique en un sinnúmero de fragmentos y no lo reduce a una única entidad o personaje o definición o característica. Pero no es solo el tema de la libertad el que se aborda, sino sobre todo su contrapartida: el tema del poder y sus ataduras (central para entender las relaciones entre los personajes aquí). En los diálogos entre Emilio U. y Fabián, por ejemplo, Fabián se queja del hecho de ser solo un personaje y de no tener autonomía sobre su habla. Los juegos de voz son

tales que el narrador (se) encarna en el personaje que le place en el momento que le place, ya que son suyos.²⁴

Hay una especie de flujo de palabras donde la escritura intenta quedarse en el deseo mismo antes de convertirse en forma, nombre o sujeto determinado. Se crea un yo que habita todos los lugares a través del desdoblamiento y nunca llega a ser instancia fija, si acaso, solo devora por instantes la existencia de uno de los personajes. En esos momentos efímeros desaparece la frontera entre el yo y el otro. El narrador parece disfrutar de su omnipotencia en cuanto a su ficción, casi como el héroe sádico descrito por Sarduy, que aguarda “como un actor que, entre bambalinas, espera una imagen, la pronunciación de una palabra, una luz, para adentrarse en el espacio de lo abierto, de la Mirada, del Otro, así el héroe sádico espera, en el ensayo orgiástico de cada noche, la formación de esa escena en que la realidad será el dibujo de su deseo” (Sarduy, 1968, 14). El espacio interrelacional entre esos dos polos constituye el territorio sin forma en el que opera el relato. Todo tiene que ver con el concepto del deseo, concepto que está condicionado por una necesaria otredad. Mas, es precisamente esa otredad lo que se supera cada vez que la conciencia descubre al Otro no como un límite de la propia libertad, sino, como una condición de ella. El deseo es precisamente aquello que se transgrede en la polarización entre sujeto y objeto: “Desire is that which requires to be gotten beyond” (Butler, 1999, 1).

En ese fluir libre de palabras hay también provocación por parte de Portela, al jugar con los límites de lo decible. A primera vista no parece haber muchas referencias a la Cuba contemporánea, pero en los márgenes de la anécdota principal se suceden múltiples chismes o provocaciones en boca de otros. Ese “cacareo” lúdico –palabras que a primera vista parecen no tener peso– contiene provocaciones al discurso estatal y a la sociedad literaria habanera, mediante la alegoría y la sátira. Así que nada de testimonial o de explícita referencialidad se aprecia, aunque sí algo de alegoría al margen del argumento principal.

²⁴ La reafirmación de la autoría con el énfasis de que el universo ficcional es propiedad del autor es una característica muy propia de la poética de Portela, véase Timmer 2019a.

El mundo ficcional –donde todo es posible, pudiéramos decir–, sustituye ese centro vacío, ese vacío que es el lugar de enunciación.

La escritura es el arte de restituir la Historia

En *Sibilas en Mercaderes* la digresión, la escritura misma y la metaficción son importantes, con el añadido de que esta novela juega aún de modo mucho más explícito con la presencia de Sarduy. Este aparece incluso como personaje secundario, al igual que otros personajes de su obra. El foco de ella se ubica en la escritura y se dirige a un no-lugar, con muchísimas referencias intertextuales. También, la *mise-en-abyme* metaficcional que atraviesa toda la novela: Cálida – uno de los protagonistas– dice escribir la auténtica historia del suicida performativo Jan van Luxe, y la publica como “Sibilas en Mercaderes”.

El relato, lleno de digresiones, gira alrededor de los/las dos escritores Cálida y Gélida, quienes se ganan la vida como profetisas leyendo las cartas, el I-Ching y las runas a los clientes de un bar. Después se bifurca el argumento. Gélida descubre que su antiguo novio Pedro Blanco El Negrero fue asesinado. Cálida, por su parte, está enredado/a en otra historia con el fotógrafo Jan van Luxe, obsesionado por algunas ideas acerca de la representación, la simulación y la mentira. Las dos líneas del relato se unen de nuevo cuando Gélida va a buscar a Cálida porque su amante, El Tibio, quien más tarde resulta ser el asesino de Pedro Blanco, quiere una aventura con ambo/as. Momento en que escuchan un tiro: Jan se acaba de suicidar y les deja un video de su propia muerte como obra de arte performativo en el que confiesa que toda la historia de su vida había sido mentira. La exposición de la obra artística de Jan se convierte en su funeral y se reúnen muchos personajes secundarios para visionar lo filmado. Dos semanas después, Cálida –irritada/o por “las malinterpretaciones vanluxistas” – escribe la auténtica historia del fotógrafo y logra publicar su novela en Alfaguara. Con la salida de “Sibilas en Mercaderes”, moría una época y nacía otra, según Gélida.

Pedro de Jesús crea un espacio libre al borrar todo tipo de referencialidad, lo cual se observa en el mundo autónomo intertextual que

construye y en su uso peculiar del espacio. Tal como en *Cobra*, de Sarduy, donde se funden nacionalidades (cubano, indio, marroquí, chino), en *Sibilas* el sujeto también se hace múltiple. La historia sucede lo mismo en La Habana, que en París, San Petersburgo, Kuala Lumpur o Bambula, sin que nadie se desplace a ningún lugar. El espacio está libre de ataduras a la realidad inmediata, tal como la metáfora del vacío en la simulación de la realidad a la que se refería el autor camagüeyano. Pedro de Jesús rompe los ejes de la perspectiva y evita que el lector pueda construir un espacio-ficción formado desde un territorio común de lectura. La deformación ocurre a través de la elipsis del lugar fijo, o mejor aún, del nombre del lugar fijo, como si toda noción de nacionalidad tiñera el imaginario de Pedro de Jesús de un color inapropiado.

A primera vista la imagen del espacio está deformada en la novela pero, tal como en la anamorfosis²⁵, se vuelve perfectamente clara si se la mira desde un ángulo específico. Sarduy, basándose en las teorías de Jacques Lacan, explica que “la anamorfosis y el discurso del analizando” son formas “de ocultación”:

algo se oculta al sujeto –de allí su malestar– que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto. (Sarduy, 1999b, 1277)

Si el lector se desplaza y se fija en la repetición, la intercambiabilidad de los nombres propios, el desplazamiento imaginario, el tema de la mentira, la simulación y el cuestionamiento de lo real, todo adquiere otras formas. Fundamentalmente gracias a anécdotas alegóricas que acontecen al margen del relato principal. Pedro de Jesús duplica el significante Cuba mediante otros nombres, no tanto por desplazamiento, sino por incorporación. Incorporación o apropiación de otros espacios dentro de un Uno mismo, aunque estos solo sean

²⁵ Del uso de la anamorfosis en *Sibilas en Mercaderes* me he ocupado en Timmer 2007b; allí elaboro con más detalles la presencia de Sarduy en este texto en particular.

nombres: Bambula, Kuala o Lumpur. También, recurre al uso de la alegoría tal como hicieron los escritores del boom latinoamericano, pero en el caso de *Sibilas*... esta alegoría aparece al margen de la historia principal, como anécdota. Aunque no por ello es de menor importancia: en uno de los nombres que emplea para referirse al lugar aparece el de Bambula como el de una patria oculta bajo una tela desde hace décadas, cuando el artista Christo, en 1959, pactó con los gobernantes que esta ocultase eternamente a la nación, y se creó una paranoia sobre quién mancharía los tejidos. De la misma manera alegórica en que se revela la imagen oculta de la calavera en el cuadro anamórfico *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven, la alegoría sirve aquí para enunciar la apariencia escondida. La novela mantiene oculto el nombre y el lugar fijo, sin embargo, “los caminos, cualesquiera que sean, conducen siempre a Bambula” (De Jesús, 1999, 99):

Jan nació y creció en Bambula, en un pueblo de las afueras, como Cálida y Gélida, y emigró a la capital. Ha viajado mucho, pero los caminos, cualesquiera que sean, conducen siempre a Bambula. Estar aquí es igual a estar en otro sitio. Bambula es una aspirina. (99)

El juego intertextual anteriormente analizado permite ver con claridad cómo De Jesús retoma la experimentación literaria inspirada por Sarduy para situarlo en un contexto de cambio de siglo. La obra cuestiona en primer lugar el estatus de ficción y de escritura, si bien lleva estas nociones al terreno de lo social. Pedro de Jesús reflexiona sobre la imposibilidad y lo fragmentario de la representación del sujeto y, en medio de ello, nos topamos con una ficción que siempre regresa por su omnipresencia en el discurso oficial cubano: la nación. La novela, como otras de su época, va buscando un yo, un aquí, y un ahora marginal, que muestre la crisis de la representación de las subjetividades y colisione contra uno de los Grandes Relatos que la han construido. El “malestar del sujeto” (Sarduy, 1999b, 1277), que lleva oculta la anamorfosis presentada por Pedro de Jesús, es la omnipresencia del simulacro de nación. Su novela abre el campo del significado del significante Cuba, significante que ha sido totalizado ideológicamente. Frecuentemente los lectores cubanos y extranjeros leen en el nombre

de este país, perteneciente tanto a la ideología hegemónica dentro de la isla como a la imperante afuera, más un proyecto político que un lugar geográfico. *Sibilas...* como “canto, alegre y no obstante angustioso, a la mentira” (así señala el texto en la cubierta), es una ficción sobre la ficción y sus poderes, sean estos literarios, sociales o políticos.

Conclusión

En los tres textos tratamos con escrituras conscientes de que se puede romper la relación de servidumbre que ata los signos a sus referentes, de que el lenguaje puede crear mundos y restituir la Historia, y de que para dar testimonio se queda corta precisamente la función referencial del lenguaje, porque lo real –en sentido lacaniano– siempre es aquello que escapa al lenguaje. El libro de Margarita Mateo nos muestra cómo en los noventa la crítica cubana intenta resituarse con respecto a sus antecesores postmodernos sacados del closet y, además, deviene ejemplo de que después de la escritura de Sarduy la crítica no puede hacer como si se sirviera de un saber objetivo (intacto, sagrado) que se despega de su objeto. No, porque si en algo este texto de la autora es único es en su experimentación con la forma de hacer potcrítica. Y sí, porque la crítica desea hablar de lo post y de las novedades, así como de la eventual posibilidad de una literatura postnacional o postcubana. También, porque hay expansión, desterritorialización, migraciones y transnacionalismos que se dan en la literatura contemporánea. Sin embargo, las narrativas más relacionadas con esta postnacionalidad, están preocupadas por “borrar” la omnipresencia de lo nacional. El “después de” Sarduy, su punto de referencia y su reescritura, funciona en estos textos para expandir, desplazar y dejar cierta presencia de lo borrado, además de para mostrar la oscilación entre sujeto y nación; dilema imposible en el que se encuentra la literatura cubana contemporánea.

En esa línea se inserta en las novelas de Portela y de De Jesús una voluntad de reducir la Historia a mera anécdota, recurso que exige del lector también un desplazamiento; una lectura barroca –no frontal ni

marginal–, tal como sugiere Sarduy (1999b: 1275-1276). Lectura que visibiliza el balanceo entre el relato congelado de la nación y su borradura, entre actor y máscara (pájaro y tinta china). Una lectura que logra seguir los meandros de la voz y las fugas del texto sin caer en lo puramente denotativo.

Solo en diálogo con los antecedentes neobarrocos –tal como sugiere Margarita Mateo– podemos entender estas escrituras postmodernas de la isla. Para no caer en lecturas planas, lo barroco nos puede ayudar a mostrar que el imaginario literario cubano no está desligado de sus antecedentes ni de su contexto social: oscila más bien entre ellos. Estas escrituras sarduyanas, sin centro, giran curiosamente alrededor de una ausencia parecida, y los referentes de esa postmodernidad comparten la muestra del borrar en sí, como en la imagen de Lezama Lima en la que el zorro tibetano avanza sobre la nieve deshaciendo la marca de sus huellas con la cola.



VI.

El espacio doméstico y las relaciones filiales

*Silencios de Karla Suárez,
La casa y la isla de Ronaldo Menéndez
y Los caídos de Carlos Manuel Álvarez*

La narración de la experiencia doméstica y el vínculo entre sujeto y espacio social es lo que está en juego en *Silencios* (1999), de Karla Suárez, *La casa y la isla* (2016), de Ronaldo Menéndez y *Los caídos* (2018), de Carlos Manuel Álvarez. Todas comparten algunos de los ingredientes de la novela de formación y se ocupan del microcosmos casa de diferentes modos: Karla Suárez narra la casa vaciada, Ronaldo Menéndez la casa atrincherada, y Carlos Manuel Álvarez la casa descompuesta. Tres casas en crisis, tres modos de acercarse a la subjetividad dañada de la Cuba postmuro.

El espacio doméstico puede ser estudiado como zona liminal donde se negocian tanto los límites entre lo privado y lo público, como lo individual y lo colectivo. En estas páginas estudiaré cómo los tres textos nos dan acceso a la sociedad cubana a través de una mirada en retrospectiva a unos protagonistas jóvenes que crecieron en las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo pasado, y cómo esta oscila entre la exposición a lo social y común y la retracción inmune. Las obras desengranar tanto las estructuras sociales como familiares e institucionales, y cuestionan modelos de autoridad asociados al orden filial (que además suele ser político). De ese modo, exploran los moldes en que fueron construidas las subjetividades en cuestión y se enfrentan a sus conflictos. Me detengo en los aspectos sociales que cada una de las novelas vislumbra y en las formas y estrategias

ficcionales que usan para ello. Los tres relatos testimonian los años de formación de unos jóvenes en un entorno empobrecido, el cual en *Silencios* y *La casa en la isla* tienen lugar entre los setenta y ochenta —época de dogmas revolucionarios en la escuela—, mientras en *Los caídos* se desarrolla entre el noventa y principios del 2000, bajo la debacle económica y moral que vivió Cuba en este tiempo. En conjunto, estas novelas construyen una memoria consecutiva y contribuyen de manera poderosa a una historiografía de la isla que actualmente sobre todo se está llevando a cabo a través de la ficción. Es algo similar a lo que ocurre en otras partes de América Latina —el Cono Sur, por ejemplo—, territorio que en las últimas décadas ha dado una enorme producción de relatos sobre infancia y espacios domésticos, como bien ha señalado Lorena Amaro (2015) en sus estudios sobre narrativa chilena²⁶, donde destaca el proceso de reconstrucción de la memoria a través de la ficción. La diferencia entre aquellos relatos postdictatoriales chilenos y los estudiados aquí es que los primeros se vinculan a una otredad histórica y simbólica prenoventa, mientras que para los cubanos se hace imprescindible asumir un corte con la historia que se continúa presentando como indistinguible del presente. La retórica nacional de la isla no distingue períodos de diferencia a partir de 1959, salvo matices como “el quinquenio gris” o “la década negra” para referirse a los setenta, o “período especial en tiempos de paz” para hablar de los noventa —período que nunca ha anunciado su cierre, por cierto. Después de 1959 el tiempo fue construido como una sola era: la de una Revolución en marcha. Si algo se remarca en la historiografía oficial es precisamente esta idea de continuidad, como si el pasado fuera un presente perpetuo. Incluso, en los años posteriores a la muerte de Fidel Castro, en 2016, se enfatizó la continuidad —simbólica y moral— de su mandato, como si este guiara al país aún desde algún limbo, desde una montaña abstracta. Esto hace que los relatos de infancia se vinculen de un modo más complejo ante su entorno y ante las distintas etapas de vida. Mi propuesta será leer, entonces, cómo se conecta y desconecta en estas novelas el factor tiempo, ya que para un adulto es difícil

²⁶ Amaro (2015) estudia autores como Alejandro Zambra, Diego Zúñiga, Lina Meruane y otros.

individuarse del pasado si este solo es representado como algo actual. Es decir, no es tanto una rostrificación del pasado lo que tiene lugar en estas novelas, sino, más bien, una separación de la retórica estatal y atemporal. Lógica que, en el “planeta” Cuba, suele venir asociada a la emigración del país.

En cuanto a la escritura, el vínculo temporal entre sujeto y habla se muestra en todos estos libros de distintas maneras. En el texto de Suárez desde la autonarración, en el de Menéndez desde un sujeto semiimplicado que cuenta la vida de sus protagonistas, en el de Álvarez desde el monólogo (o desde varios de ellos, ya que a lo que vamos a asistir es a un entrecruce de “hablas” de una familia desintegrada). ¿Podemos relacionar entonces estas narrativas de autores cubanos al proceso de memoria que implican las infancias contadas desde otras narrativas contemporáneas latinoamericanas?

La casa vaciada: voz, sujeto y nación en Silencios de Karla Suárez

Silencios es la primera novela de Karla Suárez (1969), quien además de tres libros de cuentos, ha publicado *La viajera* (2005), *Habana año cero* (2012) y *El hijo del héroe* (2017). Son todas obras que se mueven dentro de un estilo realista, que testimonian aspectos de la historia cubana: el período especial, las experiencias de migración y la guerra de Angola. En cuanto a forma son narraciones sencillas construidas en primera o tercera persona. Me interesa detenerme en la relación que la narradora-protagonista establece con su entorno para amplificar su voz, para profundizar en el tema de la subjetividad.

En *Silencios*, una muchacha –sin nombre y de apodo Flaca– documenta en primera persona y de manera cronológica su historia familiar en la casa grande: el relato empieza cuando la niña “tenía seis años” y termina cuando esta, en 1994, cuenta ya con veintiséis, momento que coincide con su evocación y con el lugar donde esta se va a colocar en la escritura: “Hace veinte años mi padre decidió irse a dormir a la sala por primera vez” (229). Lo que aparentaba ser un relato sobre la iniciación de una niña-adolescente-mujer se convierte en la historia del

vaciamiento de una casa. El *bildung*, asociado generalmente al *kapital* social, se da de manera inversa en esta novela, es decir, como contracción y retraimiento. Y no precisamente porque no exista una toma de conciencia por parte de la protagonista-individuo, sino porque la novela funciona como una sinécdoque de la sociedad cubana actual, de su tejido psicosocial.

El portazo del padre ese día en que “decidió irse a dormir a la sala por primera vez” puede leerse como una puerta metafórica que se va cerrando y abriendo a lo largo del relato. Una de las muchas que resueñan en este libro. Puertas que cuando se abren exhiben secretos familiares ocultos durante años.

La narración deja en evidencia las lagunas de comprensión que puede habitar una mente infantil, la dificultad que tenemos todos, *a posteriori*, para apropiarnos de la memoria, del suceso. Sin embargo, lo que sí se puede narrar es lo que se vivió desde el lugar subjetivo que uno llenaba en ese momento, ese relato colectivo que contigo y a través de ti construye el entorno:

Hasta ese momento, quizás mi instinto infantil mantenía la esperanza de ser acunada por una abuela que cantara canciones de cuna y me durmiera en su regazo, pero la selección del tío hizo trizas mis sueños. Yo era una bastarda, nacida fuera de matrimonio y además hija de extranjera [...] (17).

El paisaje discursivo que pintan expresiones como “bastarda”, “nacida fuera de matrimonio” e “hija de extranjera”, es uno católico y nacionalista, propio de la abuela y ajeno a una niña que no domina todavía las categorías del mundo adulto. Estos choques contra el orden simbólico que subrayan sobre todo los mecanismos de exclusión social, hacen que la perspectiva de la novela oscile entre el desconcierto (infantil) y la interpretación (adulto). A pesar de habitar el mismo cuerpo, la narradora parece tener clausurado el acceso al habla de la niñez, lo que se muestra en frases como “quizás fue que empecé a crecer y me faltaban las palabras que nadie dijo nunca” (24).

La infancia no es solo aquel lugar que se quedó atrás en el pasado, sino también ese lugar intermedio por el que siempre atravesamos al

usar el habla, aquella zona que se pierde cada vez que se pronuncia el lenguaje (Agamben, 2007, 54). Por eso dejar hablar a la niña de entonces en un intento retrospectivo y autobiográfico siempre fracasará, ya que esa niña es la que nunca estuvo, la “que se pierde” cada vez que la “llena” el lenguaje. Por esto, el logro es llegar a pintar el paisaje discursivo que la formó, su socio y semiosfera. Más que voz, lo que le ofrece la mujer adulta a la niña en la novela de Karla Suárez, es la posibilidad del relato en sí, la posibilidad de narrarlo.

Silencios –como todas las novelas de iniciación– continúa el proceso de formación discursiva de una persona, en este caso, una niña ante un bosque de palabras, connotaciones y significados. Una niña-sujeto que a través del lenguaje entra en la historia nacional y desde ahí edifica un relato que intenta comprender el lugar generacional que hay dentro de él y ella misma, las palabras que la pequeña va haciendo suyas a través de su madre, quien mueve un discurso muy diferente al de su propia madre, por cierto; un lenguaje que coincide con el *épos* de la revolución triunfante, con canciones (como las de la nueva trova en aquel momento) repletas de las palabras fusil y muerte:

Dice ella que la primera palabra que dije, después de Papá y Mamá, fue fusil, y es que mis canciones no hablaban de ositos y maripositas tiernas; Mamá cantaba de fusiles y muertes [...] (17-18).

Mabel Cuesta ha señalado que la función del personaje materno es la “de proveer una breve mirada panorámica sobre los primeros veinte años de la Revolución, sobre el aura mítica que tiñera al país y sus habitantes” (2012, 6). Y al ser la madre una argentina “progre” y “enamorada” de ese “joven oficial del ejército”, “de esos que (...) lucían el uniforme que tanto gustaba a las muchachas” (Suárez, 15), se enfatiza la mitificación de la Revolución cubana a través de sus fetiches más comunes. A la vez, la novela construye el testimonio de “lo pronto que ciertas actitudes o relaciones fueron demonizadas” (Cuesta, 2012, 6). Todas las puertas cerradas de la casa –como escribía antes– son productos de exclusiones sociales. Así ocurre con el silencio que se vierte sobre el tío que partió para Miami, del que ya nadie habla, o con otro

tío homosexual; y así ocurre con la madre y la tía, quienes a partir de un momento y a razón de una discusión no vuelven a dirigirse la palabra:

Una noche ocurrió algo terrible. Estábamos en el cuarto de la tía y ellas conversando como de costumbre; de repente mi tía se levantó furiosa declarando algo así como “realismo socialista” acompañado de “reverenda mierda”. A Mamá esto evidentemente no le gustó, porque levantó en cólera y comenzó a gritar [...] (Suárez, 19).

Tropezando precisamente con palabras como “realismo socialista” es que la niña accede al mundo de los adultos, sin entender el verdadero significado de estas. Así se topa con insultos como “escoria” y “gusano”, insultos que (la protagonista de la novela) describe de manera frívola y sin conciencia de todo lo que está en juego a nivel macro-político. Cuando intenta integrar estos términos a su mundo fracasa:

Cerca de mi escuela habían abierto una oficina adonde acudían todos los que querían irse de Cuba, a nosotros nos paraban en el patio para gritarles “escoria” o “gusanos”, o nos incitaban a tirarles huevos a sus casas, y eso era bien divertido, pero mi tía no se fue por el Mariel, ni nada de eso, y salvo por su delgadez no le veía semejanza con esos bichos asquerosos (32). (Subrayados son míos)

Si pensamos que la mayor parte de la acción tiene lugar adentro, llegaremos a la conclusión de que los contornos del cuerpo de la niña parecen fusionarse con los de la casa, armando, entre ambos (cuerpo-casa y cuerpo-niña), una gran simbiosis familiar. Simbiosis donde aún sobresalen varios compartimentos para el resto de la familia. Con esta cartografía la narradora mapea los lugares donde están insertos cada uno de los integrantes del clan familiar y, curioso, donde cada uno sufre algún malestar: el nervioso y el de marginación política: la tía; el de no aceptación sexual: el tío; el de la depresión y desilusión: la madre.

Mabel Cuesta acierta cuando subraya que esta novela se articula desde las figuras de poder: la abuela y el padre, y desde un entramado complejo donde “la autoridad familiar” va a estar asociada en “una frecuencia nada despreciable a la autoridad militar, quien dicta desde la imagen del padre, el curso y deber de los sujetos que habitan ‘la casa grande’ en los primeros treinta años revolucionarios” (2012, 6). Si observamos los funcionamientos de jurisdicción discursiva en la casa, podremos añadir que la fusión del discurso católico-nacionalista de la abuela y el revolucionario del padre se instalan como dispositivos de autoridad en la casa. La cortina de hierro alrededor de la existencia del abuelo negro, de la homosexualidad del tío, y de la presión psíquica que sufre la tía –artista y disidente–, pinta los puntos álgidos de la sociedad cubana postrevolucionaria. Certera también es la observación de Cuesta con respecto a los personajes femeninos que cruzan la novela. Ellas –nunca mejor dicho– son las que sufren la fractura psicosocial, la alienación por todo lo que ocurre en el adentro de la casa (2012, 6).

Si pensamos que esta novela contribuye al relato de la generación nacida en los setenta, hay que tener en cuenta que no importan tanto las acciones propias como el poder asistir a un orden familiar y social en un contexto tan particular como el cubano. Es decir, la verdadera protagonista de *Silencios* es la casa, tal como se muestra en la ilustración de la portada hecha por Sean Mackaoui para la editorial madrileña Lengua de trapo. Una casa que coincide con el cuerpo de una mujer que a su vez ha convertido sus ojos en ventanas. (Véase Figura 1).

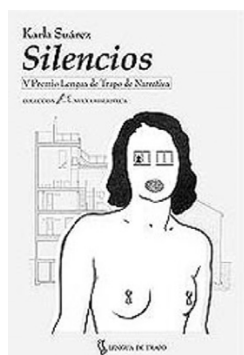


Figura 1. Portada
Edición Lengua de Trapo, 1999.



Figura 2. Portada
Edición Letras Cubanas, 2008.

A través de la figura de la casa se instala la mirada histórica en la escritura. Siguiendo el rastro ojo, Suárez es fiel a todo lo que vio la niña, no a sus emociones o posibles interpretaciones... La niña funciona aquí como una suerte de intermediaria para acceder a la historia nacional no contada; historia vivida en cuerpo y casa, vista y oída. Recordemos que las palabras ver e historia están íntimamente relacionadas, ya que *hístora* es originalmente “el testigo”, el que ha visto, como recuerda Agamben (2007, 102-103). Es precisamente esa visión de testigo la que se destaca en la portada de la edición cubana publicada en 2008. (Véase figura 2).

El gesto autoficcional en la obra de Karla Suárez me recuerdan una serie de cuadros de Sandra Ramos. Obras donde cuerpo, casa y nación se superponen. *La isla que soñaba ser un continente* marca incluso, de manera parecida, los límites. (Véase Figura 3).

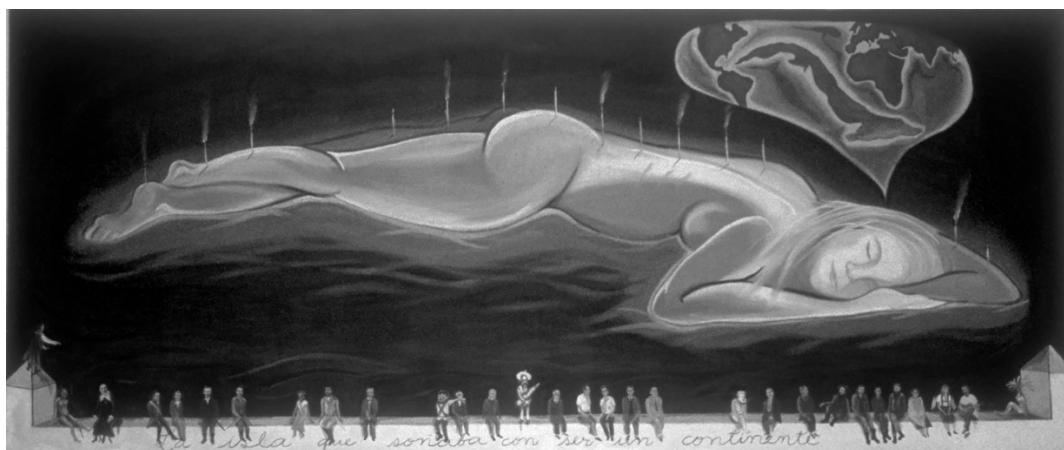


Figura 3. Sandra Ramos. *La isla que soñaba ser un continente*. 1995.
Óleo sobre lienzo (90 x 180 cm)

En el cuadro el contorno del cuerpo coincide con el de la isla. Ambas artistas marcan el carácter discursivo de la nación: Ramos en el título de su obra y Suárez a través de los dichos que recoge la niña. Así –ambas– muestran la comunidad en su experiencia diaria: Ramos más desde el gran relato del sueño moderno y, Suárez, desde la imagen de la casa solitaria, la casa descompuesta. Por medio de una clara distinción entre el adentro y el afuera, en la novela se repite el insilio a nivel del territorio del yo (que a su vez es la casa y la nación), de la

misma manera que en las piezas de Sandra Ramos se hace coincidir la isla con el territorio de un *self* (a través de fotografías de su propio rostro), como bien muestran *En mi cárcel de papel* (Figura 5) o en *Isla Prisión: Prisioneros del Tiempo* (Figura 4), donde las rejas de huesos cercan el cuerpo de la mujer-isla (o su esqueleto).

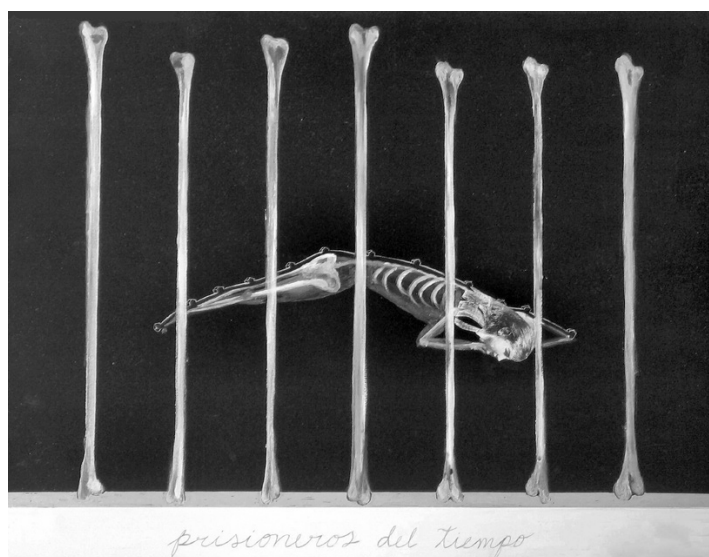


Figura 4. Sandra Ramos. *Isla Prisión: Prisioneros del Tiempo*. 2004. Acrílico sobre lienzo (50 x 65 cm)

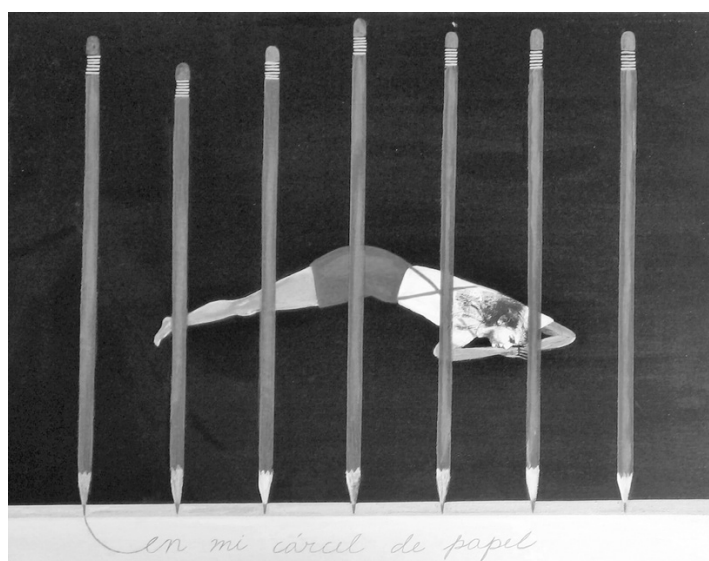


Figura 5. Sandra Ramos. *En mi cárcel de papel*. 2004. Acrílico sobre lienzo (50 x 65 cm)

El a-islamamiento del yo y de la nación se superponen, separadas claramente por un oscuro y desconocido afuera que marca la frontera. El esqueleto de la mujer coincide con el de la casa en el texto de Suárez, ya que esta se queda vacía y abandonada al final del relato. Mabel Cuesta ha apuntado que “Suárez, concentrándose en esos años míticos, enfrenta aquí un proceso doble de instinto revisionista”. El período de la mitificación revolucionaria aparece como fundamento para entender las dinámicas familiares, aunque Cuesta subraya que desde las primeras páginas del libro, estas dinámicas se relacionan con “la idea del destierro afectivo como solución para aquellos que con igual intensidad se incluyan o disientan del proyecto revolucionario” (2012, 6).

Los procesos familiares muestran imperativos políticos, étnicos y viriles que insertan el microcosmos casa dentro de una dimensión sociohistórica. Por las agudas descripciones del comportamiento de los personajes tenemos acceso a una historiografía política de la isla, ficcional y personal a la vez; un archivo que registra la ilusión de la generación que vivió los años sesenta, el Mariel y los actos de repudio en el ochenta, la doble moral y la homosexualidad, la discutida guerra en Angola, el gran apogeo artístico de mediados y finales de los ochenta, la crisis de los balseros en 1994 y la desesperación del período especial. El abandono de la Casa Grande funciona como un espejo de la sociedad cubana actual. “Todos se van”, diría Wendy Guerra en su novela de 2006, la cual podría leerse bajo el mismo registro de la de Karla Suárez. La descomposición social se encuentra en esa casa como una “especie de plaza sitiada”, donde “no hay forma de escapar ni de las consecuencias más inmediatas del período especial ni de las adquiridas opresiones sociales que motivan los conflictos” (López Cabrales, 2005, 91). A pesar del ambiente intramuros, nadie está a salvo del desmoronamiento.

El relato sustituye un silencio por otro revelando las mentiras y callando la verdad de la experiencia interior. En esa desconfianza lingüística que separa lo semiótico y lo simbólico, el silencio abre un espacio donde entran otros significados. “Un día pregunté a Frida [gato] qué era la libertad y se quedó callada. Dio media vuelta y se largó alzando el rabo. Entonces fue que entendí” (232). La

subjetividad, sus zonas de crisis, entran aquí desde la relación paradoja, escritura, silencio. En Cuba, “ninguna palabra posee suficiente intensidad para ser escrita, no hay discurso ‘duro’ que reivindicar, ninguna trascendentalidad del sujeto o la Historia; nos queda el horror infinito, es allí donde ha de habitar la nueva escritura”, afirma acertadamente Víctor Fowler (1999, 20) con respecto a *Diáspora(s)*, un proyecto poético que muestra una problemática parecida, por ejemplo. Sin embargo, en este tipo de narrativas que nadie clasifica como “nueva escritura”, también podemos encontrar la ausencia de trascendentalidad de la Historia, la desconfianza en la palabra, el vacío y la incertidumbre existencial. *Silencios* narra el vaciamiento de un hogar, y muestra un *tempo* presente suspendido, incómodo, incierto, más cerca de la memoria que de una visión de futuro. El interés visceral por el yo y lo cotidiano en esta novela es compartido por muchos de la promoción nacida en los setenta. Es el relato de cómo se vació (o cómo le vaciaron) su casa, cómo se fracturó su familia, cómo se dañó la subjetividad a través de interminables tensiones sociales y políticas.

*La casa atrincherada: poder y deber ser
en La casa y la isla, de Ronaldo Menéndez*

En *La casa y la isla*, de Ronaldo Menéndez, la subjetividad en crisis se da a través de una lucha agónica entre individuo y entorno. La obra sigue el *bildung* y los conflictos de dos personajes principales y de varios otros nacidos en los setenta. Las múltiples vueltas en la trama construyen un paisaje social enredado y tragicómico de la Cuba de las últimas décadas del siglo veinte. La historia sobre Anabela y Montalbán –con aire de telenovela y estructura de tragedia clásica– adquiere un efecto ambiguo por la intromisión autoficcional del narrador como un tercero. El espacio doméstico exhibe las dinámicas de poder en las que el sujeto moldea su identidad, se inscribe en el mapa social y toma conciencia.

El autor, miembro del ochentero grupo literario *El Establo*, dio a conocerse primero a través del cuento y alrededor del año 2000

—cuando ya residía en España—, publicó las novelas *La piel de Inesa* (1999), *El Río Quibú* (2008) y *Las bestias* (2006). Obras de las que la crítica ha destacado los entornos ficcionales “embrutecidos y embrutecedores” (Bolognese, 2018, 189), y los mundos “distópicos o antiutópicos” (Skłodowska, 2016, 270) con presentes “reducidos a la supervivencia”, donde “la moral revolucionaria ha desaparecido por completo” (López, 2011, 89).

En *La casa y la isla* (2017) la moral no se presenta desde la ausencia sino más bien desde la contradicción: los protagonistas se enfrentan a un conflicto queriendo hacer lo correcto en una situación en la que la solución es más que imposible. El modelo ideológico, en vez de dar dirección a las acciones, ofrece por encima de todo laberínticos meandros manejados desde el poder y donde intervenir o encontrar salida es quimérico. Este es el carácter de la tragedia colectiva de la sociedad cubana testimoniada por Menéndez. Y tal como en el caso de la novela de Karla Suárez, en *La casa y la isla* el espacio doméstico nos da acceso a una pugna interior asumiendo un papel doble, un *double link*. Bifurcación recurrente —por cierto— en la literatura cubana actual, según Jonathan Dettman (2018, 107), quien señala la casa como refugio de la presión de la calle y a la vez como prisión.

La casa de Montalbán no es el único sitio donde tiene lugar la trama, pero es allí donde deciden recluirse los tres personajes para no salir más y huir así de la vigilancia social y de la amenaza de ser expulsados de cierto orden. Este encierro no significa un contraste respecto a la vida social, sino que repite los lugares de reclusión que atraviesan a la novela: la Lenin (su internado), la clínica psiquiátrica y la cárcel. *La casa y la isla*, como título, sugiere además la duplicación de esos a-isla-mientos como si de una muñeca rusa se tratase.

Estructura narrativa: entre tragedia y telenovela

Con una omnisciencia disimulada el narrador aparentemente externo al relato presenta la vida de Anabela —en la primera parte: capítulo 2— y de Montalbán —en la segunda: capítulo 3— teniendo

acceso tanto a los mundos subjetivos de los personajes como a la memoria colectiva de su generación. La voz narrativa muestra su presencia sobre todo como intermediario y traductor que busca hacer inteligible un universo cubano para un lector ajeno a él. Son gestos irónicamente costumbristas que recuerdan a los novelistas decimonónicos. Así explica alguna jerga específica del contexto postrevolucionario y lo traduce a un español estándar, por ejemplo: “él era eso que en Cuba llaman ‘un come candela’, o sea, un revolucionario incorruptible” (76), o sobre el vocabulario de la Lenin, “que era como el dialecto de una secta. Contaba con palabras que solo los de dentro entendían. Una de las más usadas era estancao. Quería decir indisciplinado, díscolo, tarambana” (89).

En forma de díptico, la novela muestra la vida de Anabela –con acceso a un círculo de la nueva burguesía a través de su entrada en la privilegiada escuela Lenin– y la de Montalbán: un “negro rubio” que se mueve también en un ambiente marginal a través de un hermano delincuente. Desde ambientes diferentes se ve cómo cada uno de ellos se inicia en la sociedad postrevolucionaria y cómo cada uno lucha contra el molde identitario de El Hombre Nuevo instalado como modelo único del ser.

Los padres de Anabela, identificados completamente con el orden sociopolítico de la época, la estimulan a ser una “superpionera revolucionaria” (61), por lo que llegó a adorar “a Fidel, al Ché, a Camilo Cienfuegos, al yate Granma, la bandera, el escudo, la palma que es el árbol nacional y muchas otras cosas por el estilo” (61).

En los setenta el gobierno cubano prestó a su vez mucho interés a la infancia como cantera del futuro hombre nuevo socialista. A modo de ilustración podrían citarse los manuales escolares que se usaron a partir de entonces. Manuales que colocaban a Fidel Castro como el padre simbólico de la nación (de la misma manera que se hacía en la Argentina de Perón o en la China de Mao):

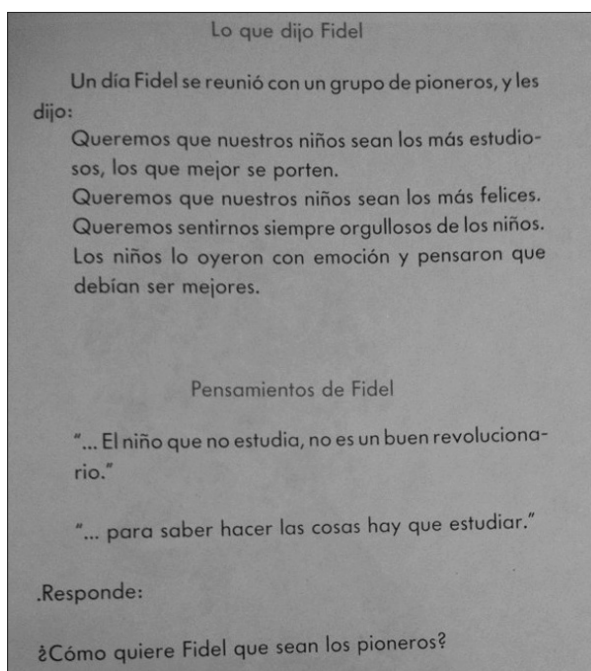


Figura 1. Libro escolar cubano: *A leer, primer grado*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación: 1988. (El texto aparece idéntico en la última edición consultada de 2010, 219).

María Cabrera Arus ha hablado de “un proceso masivo de socialización política del que no está exenta la niñez” y, en consecuencia ha señalado, que “la familia perdió parte de su autoridad e influencia en la educación de las generaciones más jóvenes” (2015). El modelo de autoridad patriarcal en la Cuba postrevolucionaria lo mismo atraviesa el *bildung* escolar que las relaciones familiares.

Por ejemplo, Anabela, una niña con el talento de recitar versos en público desde chiquita, es catapultada a recitar de memoria *La historia me absolverá*, de Fidel Castro. “Las consecuencias de tanto verso patriótico aprendido de memoria fueron casi irreversibles” (61). Su performance –con uniforme y pañoleta– del comandante, tuvo tal éxito, que la niña fue premiada como pionera ejemplar mientras que, más adelante, por la misma razón, se gana una reprimenda en la escuela al ser asumido su recital de manera ofensiva. De este modo ella descubre que ese molde moral, social y bien definido –a la vez que ambiguo– estaba lleno de contradicciones: ser “buena revolucionaria” no implicaba ninguna conciencia de paz sino un oportunismo para progresar en la vida.

A través de este conflicto identitario es que en la novela los sujetos son inscritos dentro de una estructura de poder y este instala la base del carácter trágico de la vida de los dos personajes principales. Se acumulan los intentos fallidos de progresar y se frustran los esfuerzos de cada uno para lograr su objetivo. El núcleo del problema sale a la luz si ponemos la trama bajo la lupa de la gramática estructuralista, la cual reconoce seis actantes básicos en la narrativa.²⁷ Sin embargo, en *La casa y la isla*, el esquema se reduce a un solo actor: la Revolución; proceso ideológico que opera lo mismo como actante destinador y destinatario que como ayudante y oponente a la vez –y por supuesto que hablo de aquello que se identifica como revolución en el libro. Operación que reduce la trama de la novela de Ronaldo Menéndez a algo muy simple: la lucha antagónica entre individuo y sistema que es experimentado como totalitario por los protagonistas. Lo que nombro como “sistema” hay que entenderlo como un engranaje de contratos sociales, presiones psicológicas y dinámicas políticas que en su totalidad resultan asfixiantes. Importante también entender que el eje de deseo implica una lucha identitaria para el sujeto: ser o no ser “revolucionario”, esa es la cuestión. Cosa que ya era muy visible para Anabela, desde la infancia, como comentaba antes, pero que en el caso de Montalbán se presenta más como un cuerpo a cuerpo, un problema.²⁸

José César Montalbán, el Nubio –un “negro rubio” con un hermano delincuente y una familia pobre que termina emigrando–, quiere solo

²⁷ El sistema actancial de Greimas (1973) conoce seis actantes básicos en las narrativas: el sujeto (Caperucita Roja p.e.) que desea o quiere alcanzar un objeto/objetivo (llevar dulces a la abuela), un destinador que motiva la acción (la madre, que envía a Caperucita) y el destinatario que se beneficia de la acción (la abuela). Para que el sujeto logre su objetivo, hay siempre un ayudante (el leñador, que en el caso de caperucita indica el camino) y un oponente que le pone obstáculos (el lobo).

²⁸ El esquema aplicado al caso de Montalbán se vería de la siguiente manera:

Destinador:		Sujeto:		Destinatario:
Revolución	>	Montalbán	>	Revolución

de deseo o necesidad m(Ahora creo ELA)se cional del siglo XXI que tiene la marca Cuba como un..neraciones p.e.? pensar m(Ahora creo

Ayudante:	>	Objetivo:	<	Oponente:
Revolución		ser revolucionario		Revolución

una cosa: ser médico, “hacer bien”, “curar a la gente”, “significar algo”. Este sería el eje de su deseo a lo largo del libro. Si analizamos quién o qué le mueve a esa acción y quién se beneficia de ella, el asunto empieza a hacerse muy claro dentro de las claves argumentales de la novela. El deseo de ser médico surge en su “segundo nacimiento”, cuando de niño se curó de un mal de riñón provocado por una paliza que le dio su hermano. Aunque para el barrio y para la familia la explicación de la cura fue que “Changó se portó bien con el chamaco” y que su padre Rosendo “era un babalao jerarca, una especie de santo curalotodo” (206), para él, fue otra cosa:

Para el Nubio estuvo indiscutiblemente claro que la Revolución le había salvado la vida. En un país capitalista del tercer mundo se habría muerto en la puerta del hospital. Cuando, unos meses después, Julio César supo que su amiguito Nelson no había logrado sobrevivir al trasplante, decidió hacerse médico revolucionario cuando fuera grande. Para que eso no volviera a pasar (206).

La revolución –como actante destinador– es la que motivó su deseo de ser médico, y por si fuera poco, es la que como actante destinatario se beneficia de eso (fíjense que el sueño del protagonista es llegar a ser “médico revolucionario”). Es decir, ser médico es el modo de devolver la deuda que él cree ha contraído con ella. También los otros actantes que ayudan u obstaculizan el progreso de Montalbán giran sobre el mismo significante Revolución. En ese eje de poder los actantes son personajes o trámites burocráticos que facilitan o interrumpen el progreso del protagonista. Para matricularse para la carrera de medicina, por ejemplo, el joven necesita una nota media considerable y un informe de conducta impecable como pionero ejemplar. Dos policías de la seguridad del Estado aparecen en escena con la oferta de facilitarle a Montalbán la matrícula en los estudios de medicina a cambio de que se convierta en informante del grupo *El Establo*, taller literario al que asistía regularmente cada semana. Él, para no delatar a sus amigos, rechaza la oferta, aunque no logra borrar la presencia gris e inquietante de la seguridad del Estado en su vida. Presencia que lo somete a una relación perversa con el Sistema y donde deudas, culpas, lealtades y

traiciones intervienen como elementos morales de un conflicto ético personal. Decide ir a la guerra de Angola para volver con el estatus de veterano de guerra y así ganarse el derecho de estudiar medicina sin tener que renunciar a sus principios, aunque esto se convierta en fuente de un nuevo problema:

Mi motivación fundamental para venir a Angola es que quiero ser médico. Y quiero ser médico porque quiero salvarle la vida a la gente. Pero, para lograr ambas cosas, tengo que matar gente. Qué raro. (290)

El significante Revolución funciona de modo parecido a palabras como la Causa, la Fe, Dios, etcétera. Palabras totales. Otro asunto sería la manera en que va a ser usado este término por diferentes intermediarios del poder, quienes siempre llenan (rellenan) el significante de un contenido determinado. *La casa y la isla* presenta toda esta fricción que hemos comentado como un *shock* entre deudas existenciales y negociaciones con los supuestos voceros de la revolución, *shock* donde aparecen dobleces, trabazones e hipocresías. Abstraer una causa común a un término tan general como revolución para apelar a la conciencia del trabajo colectivo y “en una sola dirección” podría ser útil quizás. El problema surge, sin embargo, cuando esa universalización del lenguaje (lo que Eagleton (1991) explica como característico a las ideologías) hace que todo empiece a significar “revolución”, a ser “revolución”, sin que medie una separación clara entre individuos y gobernantes, una fisura que no solo depure responsabilidades, sino que deje en manos del principio autoridad –arbitrario casi siempre – el significado que cada uno porta en sí.

Guillermina De Ferrari ha argumentado que desde sus inicios la Revolución usó una retórica más afin a la religión que a la política, al convertir la población a un *ethos* revolucionario basado en la renuncia de bienes materiales en nombre de la creación del Hombre Nuevo. Ser revolucionario –escribe la investigadora argentina– era un acto de fe (2014, 4), y constata en línea con Badiou, que el sujeto ético es el que lleva la fidelidad a un proceso de verdad (9). De esta manera, explica, el sujeto no existe previamente al acontecimiento, ya que este es el que

lo constituye y no al revés (como muchas veces se presupone), cosa que se hace muy visible en la construcción de la subjetividad de los protagonistas de esta novela.

Pero hay que tomar en cuenta que esos mismos deseos o urgencias identitarias del “ser revolucionario” no pueden verse separados de las relaciones de poder que se construyen dentro de una estructura tan ideológica como la de culpa y castigo. Sobre este punto, Enrique Del Risco señala, que “más que el delito, lo que investiga y persigue [el Sistema] es una culpa preexistente al delito mismo. Esa culpa o ‘pecado original’ –al decir del Che Guevara– consistían en ‘no ser revolucionario’” (2017, 12). Y De Ferrari, en el texto antes citado, subraya que “el proyecto revolucionario es un acontecimiento exhausto” (2014, 10). Es decir, uno que perdió su significado original sin haber sido en ningún momento sustituido por otro.

El drama psicológico que sale a la luz con el análisis greimasiano crea un círculo vicioso: el individuo quiere devolverle la deuda a la Revolución y para esto necesita intermediarios que a su vez le obstaculizarán el camino antes de lograr su objetivo. De esta manera nunca se logrará “ser revolucionario”, ya que se estará en deuda eternamente. Por esta razón al sujeto no solo se le producirá una crisis existencial en cuanto orientación ética y moral, sino que –además– se convertirá en la víctima propiciatoria (germen y producto) del pensamiento paranoico, suerte de madre de Caperucita disfrazándose de leñador y lobo para al final frustrar todo lo que se ponga en juego²⁹.

La novela dejará en claro, entonces, cómo se viven los efectos cotidianos del poder efectivo en las relaciones sociales. Las deudas,

²⁹ El esquema nos muestra estas estructuras sociales con mayor precisión acerca de la estructura inherentemente trágica en torno a las relaciones de poder en la sociedad retratadas en *La casa y la isla*: 1) El que motiva la acción es el mismo que se beneficia de ella en términos abstractos. 2) A nivel concreto el mismo actor puede funcionar lo mismo como ayudante que como oponente en el eje poder. 3) Hay (con)fusión entre los actores a nivel abstracto y nivel concreto, el mismo destinador se presenta como intermediario. 4) Hay oposición entre el eje del deseo por un lado y los del saber y poder por otro, y 5) se frustran las acciones de los personajes para alcanzar sus objetivos, y ya que los oponentes y ayudantes funcionan como voceros del mismo destinador, el sujeto se queda con la sensación de impotencia absoluta.

culpas, lealtades y amenazas dejarán poco margen a la proyección del propio deseo. La imposibilidad de distinguir quién es quién y emprender un proyecto personal con objetivos claros hará que la única respuesta posible ante el enmarañado tejido social sea otra encerrona: el yo intentando inmunizarse y desligarse del cuerpo social.

El aspecto autoficcional

En las novelas autobiográficas o autofccionales el sujeto narra desde la distancia el recuerdo de su iniciación en un orden discursivo. En la obra de Ronaldo Menéndez esto cambia. Más que a un yo que con frialdad narre su propia vida, nos enfrentamos a uno que, desde el inicio, tiene toda la pinta de ser un narrador externo. Una boca que habla y construye a los otros desde otro lugar. Solo a partir de la mitad de la obra las historias comienzan a entrelazarse esporádicamente a través de un cuarto personaje: Ronaldo, el narrador. Su supuesta exterioridad –la cual se sugiere al inicio– “falla”, ya que no logra mantener la fantasmidad a través de todo el libro. Ronaldo, quien coincidió con Montalbán en el grupo literario *El Establo* y con Anabela y Rebeca en la *Lenin*, aparece en cuerpo y alma en la novela. Con esto y otros detalles biográficos, como haber pertenecido al grupo *El Establo*, podría decirse que se establece un pacto autobiográfico, o autoficcional, ya que la obra encauza elementos que ya no responden por completo a la ficción, sino a lo real mismo, a lo tangible, a lo verificable.

Por ejemplo, a través de los eventos que narra el personaje Ronaldo descubrimos su incómoda posición de informante de la Seguridad de Estado cuando surgen encontronazos entre el grupo literario y la policía en 1988. Pasajes que muestran que cualquiera (el narrador-personaje, Montalbán...) puede quedarse atrapado dentro de las estructuras de vigilancia del Estado autoritario y terminar formando parte de él. Asimilación que, por supuesto, pone en entredicho la credibilidad o confiabilidad de Ronaldo como narrador-personaje, ya que no solo apunta a una supuesta desconfianza dentro de la fábula (respecto al personaje), sino fuera (respecto al narrador). Escribe Menéndez en el cuento “El carcelero”: “todo hombre es ante todo un celador, un

vigilante incansable [...]. El hombre es el carcelero del hombre” (Menéndez, 1998, 21); dejando en claro con la enunciación (y en cierta medida con la novela) la red de afectos y trampas que rodean a algunos, su cárcel.

La voz autoficcional en *La casa y la isla* aparenta ubicarse en un afuera espacial y temporal y traduce esa realidad otra al aquí y ahora. Sin embargo, *a posteriori*, los límites entre el mundo “que se narra” y el mundo “desde donde se narra” se funden, convirtiendo en problema ético el devenir de la novela y nuestra propia interpretación. En otra entrevista, Menéndez argumenta cómo a estas alturas tenía suficiente distancia para hacer una novela realista acerca del tema Cuba (Alemany, 2016), acerca de sus dificultades entre vida y política. Sin embargo, ¿es posible de verdad la distancia cuando ni siquiera la historiografía nacional ha logrado cerrar periodos de ese presente incómodo en el que parece naufragar la isla? Si bien el autor declara tener distancia del mundo Cuba, su doble Ronaldo –como narrador–, se sitúa en un lugar difuso entre omnisciencia y personaje y entre uno que narra la experiencia propia y la ajena. Cuando al final, este se vuelve un personaje más, ¿el mundo ficticio no vuelve a ser el mundo real vivido por el narrador? Estar dentro-fuera recuerda a la presencia incómoda de la seguridad en la novela, la cual se dobla en la escritura con alusiones autoficcionales.

Describir la realidad cubana es en apariencias producir eso: un presente incómodo, una ambigüedad de lo real. Aquello que busca ser nombrado pero no logra ser captado, y solo perdura en la violencia de su síntoma. El nombre propio genera la posibilidad de jugar con la paranoia. Paranoia que hace que nos preguntemos –y dudemos– sobre el límite ficción y el límite verdad, y sobre la identidad de los perseguidores y los perseguidos.

Situación que –convendremos todos– vuelve a crear otro encierro, ya que ni siquiera el narrador –en grandes tramos, externo– puede quedar fuera de esa red narrativo-policial de afectos y poder, ese sentimiento de claustrofobia que desprende en sí el relato, el cual a lo largo de toda su trama deja bien claro que no hay escapatoria, solo complicidad y presión psicológica.

*La casa fracturada: encierro e implosión
en Los caídos de Carlos Manuel Álvarez*

Los caídos (2018) es la primera novela de Carlos Manuel Álvarez (1989). Libro donde la casa es también protagonista y habita en una especie de presente implosivo. Álvarez pertenece a una generación posterior a la de Menéndez y Suárez, y vive actualmente entre La Habana y México. Desde allí dirige la revista digital *El estornudo*, portal que desde su fundación –en 2016– juega un rol importante en el periodismo de la isla. Su literatura se mueve entre lo literario y lo periodístico, y *Los caídos* es una especie de observación hacia el interior doméstico, sobre todo hacia ese espacio subjetivo y bélico-familiar donde se juegan las tensiones sociales. La infancia que describen *Los caídos* tiene lugar en la década de los noventa y en los primeros años del 2000, cuando ya la época soviética –en la que se mueven las obras anteriormente comentadas– había pasado. En *Los caídos* los protagonistas ya no viven la formación revolucionaria de la misma manera. En ella, más que los hijos (protagonistas de las otras novelas), es la generación paterna la que vive envuelta en una suerte de judo psíquico, de conflicto ético y moral.

En cuanto a forma, también hay un cambio: hay más voces. Cuatro monólogos interiores subrayan la fractura y falta de comunicación del pequeño ente de comunidad que es la familia. En una composición orquestada desde diferentes subjetividades se da a conocer al padre, a la madre, al hijo, a la hija, quienes a su vez le dan nombre a los cinco capítulos de la obra. De esta manera, se avanza en la crónica de la vida diaria de una familia desde varios ángulos: la moral estoica y “revolucionaria” de Armando, el padre, gerente de un hotel del Estado; la madre, Mariana, una antigua maestra de escuela ahora enferma y en casa; la hija, María, empeñada en sacar a la familia adelante abriéndose espacio como camarera en el hotel donde el padre trabaja; y el hijo, Diego, haciendo el servicio militar. Cuatro voces en paralelo que narran un presente en decadencia y alguna vez insertan en retrospectiva el recuerdo de momentos cruciales para la formación del (y para su propia formación como) sujeto. “Los años duros” están incrustados en la memoria de los protagonistas y coinciden con los tiempos de

extrema escasez en los noventa. Así, la madre, habla de “un hueco en los platos, un hueco en las tiendas, un hueco en el congelador de los refrigeradores, un hueco en los surcos y las fábricas y un hueco, el hueco mayor de todos, en nuestros corazones y estómagos” (63), mientras se hace claro que al final –continúa la madre– “ese hueco no pudo ser [...] tan grande ni tan absoluto como lo recordamos, porque si nos guiamos por nuestra memoria, no deberíamos haber sobrevivido” (63).

De la misma manera que en *Silencios*, la casa de *Los caídos* condensa muchas de las problemáticas sociales. Decir que en este caso ella se convierte en una sinécdoque de Cuba, quizás sea inapropiado, ya que podría pensarse que la familia es “un núcleo más pequeño que la sociedad”, mientras que tal como acierta a decir el autor en una entrevista: “la familia es el núcleo más grande que hay (...), el país, la sociedad, sea la que sea, está siempre dentro de ella”. “Por eso más que relación metafórica o por el estilo, la familia es más bien el ‘terreno literal donde pasan las cosas’” (Álvarez en Ailouti, 2018).

En la casa de Carlos Manuel no existe tampoco la posibilidad de resguardarse ante el presente. No existe un espacio de inmunidad fuera de las negociaciones políticas, sociales y económicas. La casa no protege ni cuida. Funciona como si no tuviera paredes. Sus fracturas se dejan ver a varios niveles: paisajes ficcionales, relaciones intersubjetivas, temáticas principales. Lo que la retórica oficial o la prensa cuentan nunca va a tomar cuerpo dentro de ella. En las descripciones del interior de la casa se destaca además el interés en lo material y ellas funcionan como una especie de naturaleza muerta a través de la cual se lee el día a día:

Fue un lío, el balcón del fondo es estrecho y además está siempre repleto de cosas. Aquello me ponía un poco loca: la lavadora automática que compré para cambiar la vieja lavadora Aurika que ya no daba más, las jabas de tela embarradas de tierra roja, el bolso de los palillos de tender, el cesto de la basura, la esquina con los instrumentos de limpieza, el recogedor, el haragán, una escoba nueva y dos escobas desflecadas, las tendederas con algún blúmer colgado, las bolsas de leche vacías puestas a secar, enganchadas en el

trenzado de las sogas, el viandero de hierro y, dentro, alguna cosa cualquiera de comer, no sé si plátanos o yucas o boniatos o papas, nunca todo junto, claro, y algunas ristras de ajos medio secos también.

Debajo del hueco del lavadero, me di cuenta en ese momento, habíamos acumulado como los escombros, una cosa así. Había paños con grasa, colchas de trapear llenas de huecos, un destupidor de baño, un pomo de cloro vacío, otro de desinfectante, embudos de plástico improvisados y un cubo con herramientas y clavos oxidados. (28)

Los micropaisajes habaneros como escenarios de acción enfatizan la sensación de vida dañada en la novela. La mirada de un pasado irreparable sobre una vida que ya fue y nunca llegará a realizarse plenamente, es una vuelta de tuerca más a la tragedia ficcional y vivencial cubana. El retrato de la miseria bajo la Revolución se ha ido convirtiendo en un subgénero literario. Algunos han llamado a esto “estética del hambre” (De Maeseneer, 2014), otros –como Sklodowska (2016)– piensan que existe una plusvalía de textos sobre la escasez. Algún reseñista, incluso, ha llegado a afirmar que el libro “ha sido bien recibido entre los interesados en la vida ‘de mínimos’ de los cubanos” (Agencia EFE, 2018), apuntando directamente a la crítica que se ha aprovechado de la novela para señalar el desmadre social en la isla. Sin embargo, no dejan de tener razón esos que señalan que a partir de los noventa se produjo todo un boom de la novela cubana que vende la experiencia isla a un lector extranjero, experiencia que vendría a implicar una especie de voyeurismo europeo o americano ante la miseria cubana, tal como ha descrito Esther Whitfield en su *Special Period Fiction*. Y en ese boom, el voyeurismo llega hasta los detalles más intrascendentes u onerosos. La costumbre del mercado editorial de ponerle denominación de origen a los relatos ha añadido, además, una presión perversa sobre la literatura cubana: la ha obligado a reproducir falsas categorías. (Pienso, por ejemplo, en aquella de “la novela de la Cuba del cambio”, que le colgaron a *La casa y la isla* de Ronaldo Menéndez). La narrativa cubana tiene por lo tanto la obligación –extra– de intentar no caer en una “literatura de exportación”, producida

para el mercado transnacional o para los adoradores de la “autenticidad” cubana.

Dicho esto, habría que añadir que las narrativas que tratan el tema de la pobreza o experiencia diaria en la isla son también una inspiración para la ficción o la literatura toda, y descartar estas narrativas porque la experiencia de vivir con lo mínimo tiene algo fácil, fetichista y degradante a la vez, no procede. Lo bueno es bueno, aunque use *topos* reconocibles inspirados en la realidad inmediata.

En la novela de Carlos Manuel Álvarez la casa se muestra pauperizada y la madre está destinada a quedarse en ella por razones de enfermedad. Todo gira en torno a la ausencia de sentido tanto en la casa como en la familia como en lo social. La enfermedad del personaje materno es el eje de ese todo y sin ella nada funciona.

El contraste entre el adjetivo “caídos” y la acción de una madre enferma cayendo a lo largo de la trama produce una tensión trágica. La oración con la que abre el libro ya lo anuncia: “Llamo a mi madre por teléfono para ver si se ha caído y dice que no. Nos quedamos en silencio por un momento” (13). De esta manera la trama se organiza en torno a sus próximas, eventuales, caídas. “La novela es vertical. No es horizontal. Es hacia abajo, como una caída”, dice el autor. (Álvarez en Ailouti, 2018). “Mariana se ha vuelto a caer. (...) Se ha vuelto a golpear en la clavícula y se ha partido el mentón. Está dormida ahora, yo preparo la comida” (24). “El cuerpo humano no suena como los búcaros. No suena como los vasos de cristal. Suena como los sacos de cemento, como esos diccionarios gruesos y duros. (...) Mamá estaba en el suelo, inconsciente” (27). Con estas caídas, toda la estructura familiar se viene abajo; se vuelve un relato de su desmoronamiento vital y moral.

El título de la novela puede leerse desde varios lados. Algunos lo han hecho desde el bíblico “caídos del paraíso”, por tratarse de una familia cubana que se mueve en una línea de desgracia (Ruiz Pleguezuelos, 2018). Para mí, tiene además ecos de la retórica de guerra. Retórica donde el lenguaje mismo deviene monumento. Las palabras, en estos testimonios pesan tanto como los soldados mismos, como las vidas sacrificadas por la patria; tanto como la historiografía completa de cualquier país. Monumentos que siempre representan un

conflicto en torno a la memoria que ellos suelen representar: pensemos en el Valle de los caídos de la España postdictatorial, por ejemplo. Con este título entonces, decía, la novela interviene en la batalla por la memoria incorporando experiencias y vidas de la cotidianidad cubana, experiencia(s) que le exigió sacrificio a muchos. Aunque esta vez esto no será algo reconocido dentro de la épica nacional, algo que va desde la “lucha” por conseguir aceite de girasol hasta renunciar al uso del jabón a la hora de ducharse. Sacrificios que al estar yuxtapuestos con las caídas físicas de la madre forman un *épos* extraño, patriótico y familiar a la vez. Difícil no pensar, por otra parte, en la resonancia del cuento “La caída”, de Virgilio Piñera, en esta novela. Relato donde dos hombres se caen de una montaña y hacen todo lo que pueden para no perder los ojos (uno) y la barba (el otro), aunque con esta preocupación vayan perdiendo el resto del cuerpo.

La novela *Los caídos* está atravesada por la espera, como si todos estuvieran abocados a un enfrentamiento que no acaba de llegar. Los monólogos, paralelos, sin interrupciones, sin terceros, subrayan ese desencuentro también, como si la perseverancia fuera un riñón que drenara lentamente. Perseverancia que hace que los protagonistas se relacionen –además– con el tiempo de otra manera: el padre vive afeerrado al pasado; el hijo, a la frustración de una vida que no llega; la hija y la madre, a un presente que las supera.

Kimura Bin (1992), a quien recurre Agamben (2002, 126-128) para explicar cómo el yo en el estadio lenguaje se desubjetiviza, lee la epilepsia como síntoma de un modo de relacionarse con la temporalidad. El psiquiatra japonés argumenta que la epilepsia está relacionada al *intrafestum*; es decir, a la intolerancia del yo ante el hecho de participar en el presente. Al coincidir plenamente el yo con la experiencia del momento –el *festum*–, se produce una especie de exceso extático que es intolerable. Asociando esta noción a *Los caídos*, podríamos leer la epilepsia de la madre entonces como síntoma del mal colectivo de un presente en crisis³⁰, un presente fracturado que pierde el fluir continuo del tiempo, que se desliga del pasado y el futuro, y hace que el sujeto

³⁰ En el más sufrido *intrafestum* se fusionan melancolía y esquizofrenia, pasado y presente, ante y post.

no logre situarse y anticipar lo que viene; un presente que se desborda y solo puede vivirse como exceso y desubjetivización:

¿Qué soy exactamente, si ya sé que no soy toda esta carne? ¿Dónde queda mi casa, mi habitación? ¿Qué parte de mi cuerpo pueden matar que no me duela? ¿Qué parte me dolería como un pariente lejano? ¿Qué parte me dolería como un familiar y qué parte me dolería como a mí? No soy un glóbulo recorriéndome de arriba abajo. Me mantengo bastante quieta, acurrucada detrás de una zona específica, intentando que la muerte no me encuentre. Miro mi mano, la muevo, y puedo sentirla independiente de mí. Puedo entender que yo no soy esa mano, y que estoy localizada en algún punto fuera de ella. (41)

Debido a su enfermedad, el universo de la madre –quien no sale de casa– se reduce a caminar de la sala a la cocina y de la cocina al balcón, encierro que la hace autodefinirse como “alguien que no está ni en la muerte ni en la vida” (119). Tanto en sus caídas como en sus pérdidas de conciencia, ella busca aferrarse a su habitación, a su persona, a su cuerpo. Cuerpo que busca reconocerse como algo más que carne, vida desnuda, *zoé*. Cuerpo que, al igual que la casa, es un territorio liminal de guerras donde se enfrentan las subjetividades.

Relaciones filiales

Mientras la madre y la hija se mueven en lo real, al borde de un abismo donde la madre pierde la conciencia repetidamente y la hija se ocupa de cosas prácticas, el padre y el hijo participan de un espacio imaginario y simbólico. Ellos se relacionan de manera conflictiva con el pasado y su herencia simbólica –tanto en forma de culpa como en forma de deuda–, dispositivos que sin dudas juegan un papel importante en las negociaciones y proyectos que se establecen en torno a la identidad de ambos. Si para el padre el ser es memoria, él se definirá entonces desde el deber ser, de ahí que ostente como modelo al Che; a partir del guerrillero argentino puede pensarse a sí mismo como “un

hombre íntegro”. El hijo, sin embargo, no encuentra aire en esos moldes y proyecta rabia y frustración contra los ideales del padre. Ideales que se le aparecen como un fantasma tortuoso. En una entrevista, Carlos Manuel Álvarez ha hablado de este problema entre generación y sociedad cubana, subrayando que lo que le interesa (y lo que le interesaba en esta novela), “es la posibilidad de que uno pueda destruir si quiere esa memoria, desacralizarla y no tener que asumirla como un deber, como la tradición que hay estrictamente que preservar, sino que uno pueda tomar esa materia de la que viene y trabajar con ella y negarla incluso” (Álvarez en Ailouti, 2018).

En el conjunto relacional de estas cuatro voces sin centro se vuelven visibles algunas oposiciones que arrojan luz sobre conflictos sociales particularmente agudos: la oposición masculino femenino, la oposición padres hijos. Ninguna de ellas tendría sentido si no nos detuviéramos primero en la figura del padre. Al igual que el padre de Anabela en el texto de Ronaldo Menéndez, el “comecandela” en *Los caídos* (es decir, el padre comunista) es de carácter rígido y estoico, quizá un poco más incluso que en *La casa y la isla*. Actitud dogmática –sobre la moral, el proceso ideológico, los héroes– que a veces muestra en tono autoritario y a veces de manera pedagógica, como cuando cuenta la anécdota del Che Guevara rechazando una bicicleta de regalo porque estas pertenecían al Estado:

Con los jefes nadie simpatiza. Yo, en realidad, tampoco. Pero la diferencia es que mis jefes son corruptos y yo soy un jefe honesto e intachable, como el Che Guevara, que visitó una fábrica de bicicletas y el administrador de lambiscón quiso regalarle una bicicleta para la hija y el Che lo puso de vuelta y media, diciéndole que esas bicicletas no eran tuyas, o sea, del administrador, sino del Estado y que no podía regalarlas. (21)

Si en la novela de Menéndez destacué que el actante Revolución era tan difuso que definía todo, aquí ya no sería posible decir lo mismo, aunque la figura del Che, como ideal y modelo imaginario, sea recurrente. La trabazón entre ser y deber ser, entre hombre real y Hombre Nuevo, entre figura patriarcal y figuras parentales se

convierten aquí en el nervio narrativo. La presencia de ese modelo y de la retórica simbólica aparece, sobre todo, en los monólogos del padre y el hijo, monólogos que causan una ruptura y “dobladura” entre imaginario y realidad. Sin embargo, aunque las preocupaciones de la madre y la hija vayan por otro camino, al resto de la familia las trabas de la realidad misma más los choques con las convicciones del padre terminarán por influirles notablemente. Sobre todo al hijo, quien creció imitando el modelo paterno:

Debuté en esa máquina de moler carne que es pensar como tu padre, asumir las pasiones y las furias de tu padre. Y todo sin televisor. El televisor no aparecía por ningún lugar. Empecé a leer ya con más disciplina, pero no por verdadero disfrute. Leía en las noches y leía los libros que Armando me daba, la compilación de anécdotas del Che Guevara donde se cuenta cómo el Che Guevara rechazó el regalo de una bicicleta para su hija, porque las bicicletas pertenecían al Estado, al pueblo en general, y nadie debía hacer un uso particular de ellas. (60)

Voz-hijo que expone aquí la compleja y simbiótica relación que lleva con (contra) su padre, o como la define él mismo: “máquina de moler carne”. Frase que indica el gran conflicto humano entre el deseo de simbiosis y el de parricidio. Por una parte, el hijo mimetiza el modelo paterno leyendo sus libros, asumiendo sus “pasiones” y “furias”. Mimetismo que ya el padre de manera parecida había asumido en su máquina simbólica con el Che Guevara, con la pequeña diferencia que este no buscaba separarse de su modelo (“yo soy un hombre íntegro que resiste, un hombre que sabe que los héroes de la patria resistieron más, un hombre que sabe que los hombres que son hombres llevan la procesión por dentro” (21)), mientras el hijo (por fuerza generacional y por vida propia) sí entra en conflicto con su referente modélico, al igual que la hija, quien es parte de una cadena de pequeños robos en el hotel donde trabaja para poder sustentar la falta de recursos de la economía-familia. Por supuesto, el padre atrapado en sus propias obsesiones nunca se da cuenta de lo que sucede.

En otra entrada del monólogo-hijo, este le lanza algunas preguntas o comentarios inconscientemente críticos (e ingenuos) al padre; por ejemplo, con respecto a la anécdota sobre las bicicletas producidas para y por el pueblo/Estado. El padre, en su desvío romántico, escucha este comentario como una gran metáfora del proyecto colectivo de la Revolución, mientras la madre, desde ese lugar epiléptico que le permite hacer observaciones crudas, reacciona con ironía:

Le pregunté a Armando por qué si las bicicletas eran para todos, y no para gente en particular, se fabricaban bicicletas para que se montaran individuos, y por qué no se fabricaba una bicicleta gigante en la que pudiéramos montarnos y pedalear todos a la par, millones de pedales al mismo tiempo, girando en la misma dirección. Eso es lo que hacemos ya, dijo Armando, vamos en una bicicleta gigante, hijo, de eso se trata, estamos pedaleando la bicicleta de la justicia. (60) Entonces recuerdo la voz de mi madre, que parecía no atender pero que efectivamente estaba atendiendo, tal como siempre hacen las madres, que están en todo, diciendo que estábamos pedaleando, cierto, pero con la cadena caída.

Ella mismo se rio de su chiste. Armando no, al contrario, no le cayó nada bien. (60)

En *Los caídos*, al igual que en la novela de Karla Suárez, se hace muy visible la presión psicosocial sobre la vida diaria de los personajes femeninos: tanto en su carga o sufrimiento como en su capacidad de gestionar lo cotidiano. Los personajes masculinos, sin embargo, están atravesados por luchas simbólicas fuertemente atornilladas a su autoimagen y papel social: “Tengo dieciocho y soy un viejo. Eso era lo que en realidad Armando me estaba inyectando. Y sí que llegas a padecer los conflictos y las creencias de tus padres. Es la fractura que te ha engendrado, hasta que te sacudes con furia” (60). El conflicto entre generaciones se hace muy visible en las ausencias de proyectos. Si en la novela de Menéndez los protagonistas se planteaban metas de vida: estudiar medicina o periodismo, por ejemplo, en la novela de Álvarez la ausencia de futuro lo cubre todo.

Hay un relato –además– subyacente en la novela, que se vuelve explícito en su desenlace: la comparación entre la casa/familia y el encierro animal, comparación donde unos y otros, es decir, personas y animales, son iguales. Espacio donde caben párrafos sobre el canibalismo de los pollos encerrados en una jaula y donde el padre, la madre y los hijos, tal como si fueran gallinas autofágicas, terminan devorándose unos a otros:

Hay varias causas que provocan el canibalismo entre los pollos. El exceso de calor, el amontonamiento en el criadero, especialmente en los bebederos y los comederos, y la falta de proteínas y la mala alimentación. También los pollos débiles o tarados sufren muchos. En la jaula de alambre, el vicio del aburrimiento es hereditario. Y eso, el aburrimiento, es la razón principal por la que los pollos inofensivos, los pollos terriblemente inofensivos, los pollos mortalmente inofensivos, terminan picoteándose unos a otros, comiéndose las vísceras. (130)

Autofagia que en un contexto de mala alimentación y aburrimiento recuerda el gran cuento de Vigilio Piñera, “La carne”, texto donde los personajes se cortan un filete de la nalga para compensar la falta de alimentos y el hambre. Política –la de devorar la propia carne– que es adoptada por el alcalde del mismo relato. No estaría de más recordar que este cuento del autor de “La gran puta”, de 1944, dialoga críticamente con el contexto sociopolítico del entonces presidente Fulgencio Batista, mientras que *Los caídos*, de Carlos Manuel Álvarez, es un testimonio ficcionalizado en diálogo –en crítica– con la actualidad cubana, donde los miembros de una familia que por más señas se expresa a través de monólogos hacen todo lo posible para sobrevivir y al final terminan picoteándose y autodestruyéndose en su propio hogar, de la misma manera que aquellos pollos que se trituraban entre sí encerrados en una jaula y el hijo mencionaba en su soliloquio. Cuerpos que a la vez que son un espacio de resistencia funcionan como un síntoma del desmembramiento familiar, como si la sociedad toda fueran jaulas y jaulas donde pollos grandes y pequeños están condenados a engullirse entre sí.

Conclusión

Silencios, *La casa y la isla* y *Los caídos* muestran una contraposición entre la memoria simbólica y oficial y la de la materialidad de lo cotidiano. Si en algo coinciden estas tres propuestas es en sustituir las pobres periodizaciones de la historiografía estatal cubana (Período Especial, Quinquenio gris, la Revolución) por experiencias personales. Esos énfasis de “postrevolucionarios”, “grises” o “especiales” ilustra bastante bien la sensación de un no-tiempo, una suspensión que solo implica un *después* imposibilitado de anticipar lo venidero. En las tres novelas, la ficción se ocupa de construir el lugar donde lo mismo ocurre el pasado que el presente suspendido.

Silencios exhibe las soledades de aquellos que desde la experiencia infantil no encontraron lugar donde poder identificarse, mientras *Los caídos* realiza el diagnóstico del presente fracturado de una familia cubana imposibilitada de elaborar una respuesta ética ante la crisis social. *La casa y la isla* es el análisis psicológico y en retrospectiva de la irrealidad de anticipar futuros desde capas diferentes de sociedad. En las tres, el espacio doméstico funciona como resguardo y encierro, y desde esa contradicción es que se reflexiona sobre los dispositivos inmunológicos del sujeto moderno. En estas zonas límites lo privado no queda desligado de lo público y el individuo es solo un ente más dentro de una constelación social y colectiva. Constelación –dicho sea de paso– donde se hace visible la tensión entre inmunidad y comunidad.

El espacio asfixiante construido por las redes de afecto y poder en cada uno de los casos hace que se viva el drama social del sujeto como algo moral y ético. Las tres novelas coinciden en problematizar deudas y lealtades con las generaciones anteriores, además de centrar su drama en la falla de un proyecto identitario: un querer ser o un deber ser que coincide con lo ideológico y masculino. Las subjetividades femeninas a la vez que pilares son víctimas del entramado familiar, y a partir de esa dinámica es que no pueden articular un futuro que escape a su modelo de oposición, roles donde por igual están inscritos los contratos sociales como las figuras de autoridad que se han movido alrededor de ellas.

El estancamiento social y la falta de progreso son comunes al presente incómodo que se presenta en todas estas novelas. Presente que es en igual medida alienante, vacío e incierto. Las estructuras dramáticas presentes aquí implican una inmovilidad entre clases sociales, géneros y generaciones que imposibilitan cualquier meta o futuro. Por esta razón, poner en palabras la experiencia subjetiva es un primer gran paso para –desde la ficción– contribuir a una historiografía alternativa que permita des-subjetivizar al individuo de pasados todavía presentes.

Las tres obras analizadas en este capítulo exploran los límites de la visión positivista que sostiene que inmunizar a un individuo de su comunidad sería un paso definitivo para su liberación personal. Y si bien es cierto que en los tres casos se busca una individuación, un corte con el exceso de comunidad, el hogar (la casa) no llega a convertirse nunca en “el” lugar de libertad. Más bien lo opuesto. Según Roberto Esposito, el espacio doméstico es una suerte de doble tóxico de nuestra inmunidad, doble que aunque necesario “para la conservación de nuestra vida, una vez llevada más allá de un cierto umbral, la constriñe en una suerte de jaula en la que acaba por perderse no solo nuestra libertad, sino el sentido mismo de nuestra existencia” (Esposito, 2012, 104).

VII.

Restos, símbolos y performance

La voz en *Las analfabetas* de Legna Rodríguez Iglesias y *La puta y el hurón* de Martha Luisa Hernández Cadenas

Legna Rodríguez Iglesias (1984) y Martha Luisa Hernández Cadenas (1991) –alias Martica Minipunto–, son dos de las pocas escritoras contemporáneas que han publicado novela. A Legna la incluyen dentro de la llamada Generación Cero, al dar a conocer sus textos en fecha tan temprana como 2002, mientras que a Martha habría que colocarla dentro de la promoción posterior: la Cero Punto Uno, ya que recién en 2018 ha comenzado a publicar narrativa.

Las analfabetas (2015), de Legna Rodríguez Iglesias, y *La puta y el hurón* (2020), de Martha Luisa Hernández Cadenas, son escrituras bien diferentes entre sí, aunque comparten un yo performático que se busca dentro de una hibridez de géneros textuales: poesía, cartas, diarios, prosa... Comparten, además, la preocupación por una voz que desafía los discursos patriarcales hegemónicos en los que la oposición masculino-femenino ha estado tan presente. La primera se sirve de héroes nacionales cubanos del siglo XIX como si fueran disfraces contemporáneos, y la segunda, se ubica en el espacio simbólico que siempre representa un tiempo de luto (en esta caso la muerte de Fidel Castro) para construir su voz. En vez de construir momentos y lugares determinados, como haría la novela tradicional, levantan un espacio-tiempo permeado por el discurso civil-nacional y hacen que la escritura se entienda a sí misma como un *stage* performativo, un teatro. Ambas novelas coinciden en profanar el lenguaje y deconstruir el

símbolo nación desarmando los ejes deícticos de la subjetividad, el tiempo lineal y las palabras.

En la narrativa actual, mucho más flexible que la institución política a la hora de imaginar espacios otros y devenires nacionales, existen modos particulares de pensar la comunidad. Por ejemplo, mientras unos comprenden a esta como ideoidentidad reductora, otros alertan de una lógica de redes, como he mostrado en el capítulo IV de este libro³¹.

En las páginas que siguen analizaré cómo Legna Rodríguez Iglesias transgrede ciertas prohibiciones en *Las analfabetas* al intervenir desde el registro oral y la escritura el archivo-nación, y cómo Martha Luisa Hernández Cadenas desde una poética de lo prohibido en *La puta y el hurón*, construye una suerte de cruce imposible entre el insecto y la puta. Intervenciones lingüísticas que ambas autoras formulan de modo muy diferente aunque asumiendo similares estrategias: ocupar la ciudad letrada, explorar *tempos* orales, construir una performance.

Voz, cuerpo y oralidad: desalfabetización en Las analfabetas, de Legna Rodríguez Iglesias

Legna Rodríguez Iglesias (1984) ha publicado un sinnúmero de títulos³² dentro de diferentes géneros literarios. En Cuba editó literatura para niños, teatro, poesía y cuento, además de recibir el premio Casa de las Américas 2016 por su obra de teatro *Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta*, justo en el momento en que había decidido salir de la isla. Sus dos novelas hasta ahora, *Las analfabetas* y *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, fueron publicadas en el año 2015 (Bokeh) y en 2017 (Alfaguara). Se han publicado además traducciones

³¹ Para estas ideas, véanse algunos de mis textos anteriores. Para “lógica de redes” el de 2013; para “comunidad de archipiélagos”, el de 2014

³² *Arroz con mango*, *Instalando-me* y *Ciudad de pobres corazones* (Editorial Ácana). *Chicle (ahora es cuando)* (Habana: Cuba Editorial, 2016), *Hasta Felfafing no paro* y *otros relatos* (Habana: Editorial Letras Cubanas, 2012), *No sabe/no contesta* (La Habana: Editorial Caja China, 2015), etc.

al inglés y otros idiomas de algunos de sus libros y es muy activa como cronista en la revista *El estornudo*.

La contratapa de *Las analfabetas* nos dice que se trata de “una novela sobre el amor y las pérdidas. Sobre el no sé y el tal vez. Sobre el acato y el desacato. Sobre la música clásica y el oído cuadrado. [...] Sobre el amor, el amor, y el amor. Y finalmente, sobre las leyes del tránsito”. Cuando uno hojea el libro, más bien se enfrenta a un texto inclasificable, como si la poesía hubiera decidido travestirse de novela. Una especie de poemario o narrativa en fragmentos que podría ser leída incluso como pieza de teatro. En palabras de Gilberto Padilla, vertidas en la cubierta de *No sabe/No contesta*, otro libro de Rodríguez Iglesias, dice: “publica libros bastardos, degenerados, y gana concursos con su depravación literaria”; o como también ha escrito Ahmel Echevarría sobre los libros de ella: “[narran] no la vida cotidiana sino un magma vital en formación que promete no llegar a ningún lado” (2014, 19). De alguna manera, ese “magma vital” definiría bien su obra. Una suerte de escritura en expansión en la que la oralidad sustituye lo archi-escrito, es decir, eso que se coloca en la página en blanco antes de poder ser pensado como escritura. Espacio –veremos más adelante– que desafía los límites de la memoria colectiva (Ong, 1987, 82).

Resumir el argumento de esta novela es imposible. El magma, como diría Ahmel, se dispara en diferentes direcciones y se convierte en flujo, artefacto verbal, flecha. Narrada por una asesina en serie que a veces habla en plural sobre ella misma y la escritora, sobre el deshollinador³³ y sobre los ocho estudiantes de medicina (referencia histórica al siglo XIX, muy usado en los discursos patrios posteriores),³⁴ la

³³ El deshollinador recuerda a un personaje de los muñequitos “rusos” (como comúnmente se denominaba a los dibujos animados producidos en los países de la Europa del Este socialista), y remite por tanto a la Cuba de la época soviética, cuya programación infantil se basaba fundamentalmente en ellos.

³⁴ Con los “estudiantes de medicina”, Legna Rodríguez remite a un evento en la historia cubana que tuvo lugar en 1871 conocido como el crimen más injusto de los españoles en Cuba. Un grupo de estudiantes de Medicina fueron fusilados el 27 de noviembre de aquel año, como castigo por el presunto crimen de profanar la tumba de un conocido periodista español que hablaba de los mam-bises en términos de “bandidos” y “prostitutas”, y que había muerto el año

marca de agua de este libro, digamos, es que todos se considerarán analfabetas. Así, en femenino. A las/los ocho estudiantes de Medicina las/los fusilan; la asesina en serie mata al profesor Petrovich; el deshollinador, la escritora y la asesina huyen en un Fusca con un bonsái (símbolo del amor entre las dos) hasta colisionar contra un piano en medio de la carretera. El deshollinador no logra frenar a tiempo y la novela termina con este accidente donde los tres, los héroes de la historia nacional y las/los ocho estudiantes de medicina terminan, todos, encima del instrumento. Esta catástrofe, absurda y grotesca, condensa mejor que cualquier otra la propuesta de Legna Rodríguez Iglesias; para explicarla tendríamos que poner de un lado a las/los héroes (la

anterior en un duelo con un partidario de la independencia en Key West. Los estudiantes de Medicina de la universidad de La Habana supuestamente habían rayado el cristal de la tumba con el texto “Gonzalo Castañón muerto en tierra extraña por los pecados de la vil España”, pero los libros de texto afirman que ni la tumba fue profanada, ni se siguieron los procedimientos judiciales. Tras un rápido juicio, tres días después tuvo lugar el fusilamiento de aquellos estudiantes, lo cual dejó en evidencia el carácter represivo del mando español. El evento inspiró al arte y a las letras (como, por ejemplo, los poemas “A mis hermanos muertos” y “Fusilamiento de los estudiantes de medicina”, de José Martí) y fue muy usado discursivamente tanto en la construcción de la nación en diferentes gobiernos posteriores, como en los discursos revolucionarios de Fidel Castro. Se estableció así un paralelo con la lucha en contra de Batista, cuando en 1953 unos estudiantes develaron un busto del dirigente comunista Julio Antonio Mella y que amaneció profanado después. Esto resultó en una ola de protestas en marchas hacia el monumento de los estudiantes de Medicina de 1871. La policía de Fulgencio Batista intentó frenar las manifestaciones, y hubo tiros que provocaron la muerte de uno de los estudiantes, quien poco después se convirtió en el primer mártir de la lucha contra Batista. Así se fue reforzando el paralelo entre la lucha independentista y la revolucionaria, y el símbolo de los ocho estudiantes de Medicina fusilados en 1871 empezó a condensar en sí el significado del carácter nacional y revolucionario. En la actualidad, se recuerda la fecha del 27 de noviembre anualmente, y así se refuerza la construcción de un nosotros nacional. A través de la conmemoración, la historia se eternaliza, se ritualiza, y se congela en el tiempo, como si de un monumento se tratase. Un monumento que construye un nosotros “rebeldes”, “cubanos” y “por una causa justa” (estudiantes de Medicina) *versus* un ellos “opresores” y “foráneos” (colonialismo español/régimen de Batista/imperialismo norteamericano) que opone además lo joven, inocente, y culto de los estudiantes, frente a la fuerza opresiva y bruta del otro.

escritura y el archivo) y del otro al piano, entendiendo a este como un *box* donde resuena lo oral.

En *Las analfabetas* se pone en cuestión el lugar del sujeto: el lugar que este ocupa con respecto a lo narrado. Su escritura, en primera persona, y desde una voz –en plural– que se denomina a sí misma “analfabetas”, habla de manera bastante clara de la imposibilidad de escribir de quienes se han declarado a sí mismas iletradas. La no escritura, la oralidad y la no literatura son tentaciones constantes de su discurso:

Al contrario de lo que todos creen, una analfabeta sabe escribir.
 En el alquiler la mayoría de las analfabetas tenemos una laptop.
 Para escribir solo necesitamos abrir la laptop y teclear.
 Y es bueno saber que la laptop nos corrige...
A, be, ce, de, e, efe, ge, hache, i, jota, ka, ele, elle, eme, ene, eñe,
o, pe, qu, ere, ese, te, u, uve, doble uve, equis, ye, zeta.
 Si la laptop no nos corrigiera probablemente no escribiríamos.
 Robaríamos para comer.
 Mataríamos si es preciso.
 Y terminaríamos presas. (14)

La voz del iletrado muestra cómo la letra y la ley se dan la mano y cómo el afuera del discurso implica una zona de ilegalidad y exclusión. Exclusión que avanza desde el juego hasta la ironía que hay en asumir el discurso desde un enclave marginal, como si la literatura viviera en guerra permanente contra la ciudad letrada. El gesto paródico se resuelve en la oposición que hábilmente levanta la autora entre un lenguaje blando y otro duro. Véanse, por ejemplo, sus títulos: *Chicle, Mayonesa bien brillante, No sabe/no contesta, Mi pareja calva y yo vamos a tener un hijo, Miami Century Fox*, entre otros. Todos en el afuera precisamente de lo que podría denominarse el aura ilustrada.

En *Las analfabetas* hay un decir que no se sabe, –como en las “tretas del débil” comentadas por Josefina Ludmer (1984)– y, además, hay un decir que no se hace, dinámica que recuerda al *Bartleby* de Melville, quien prefiere no hacer, no escribir y no responder a lo que se le pide. La voz analfabeta opera de la misma manera: escribe una

novela haciendo como si no supiera hacerla, estrategia donde, sin dudas, cabe todo, desde las pesadillas hasta los juegos ficcionales de la autora:

Esta mañana, antes de despertarse, la escritora tuvo una pesadilla.
Soñó que al final de sus días había logrado escribir más de cien libros.
Pero ninguno valía la pena.
Todos eran un fracaso.
Todos decían lo mismo.
Mierdas sobre el amor.
Así que una empresa de materia prima se llevaba todos los ejemplares
de la escritora para un almacén y
los convertía en pulpa.
La pulpa en que fueron convertidos los libros de la escritora fue utili-
zada para hacer más libros.
Libros de verdad. (104)

La memoria nacional, el archivo y sus ruinas

Un libro escrito por las analfabetas implica un posicionamiento con respecto a la ciudad letrada, a las instituciones, a los discursos y al derecho a hablar. También, es una toma de posición sobre los proyectos de alfabetización nacionales y la memoria que se inscribe en ellos. Conviene saber que la palabra *alfabetización* tiene una resonancia ideológica muy fuerte en el discurso cubano, ya que se refiere a una tarea revolucionaria masiva llevada a cabo a inicios de los años sesenta que devino relato fundacional y latinoamericano. La grotesca repetición de este discurso (y este hecho) ha terminado por desacralizar la política identitaria adjunta al proyecto.

La elocuencia y la autoridad suelen estar asociadas a funciones de médicos, letrados y militares, como explica Julio Ramos, y “el saber decir es un presupuesto de la disciplina y la racionalización de la sociedad moderna emergente” en el siglo XIX (2003, 63). En la institución política es justo esa modernidad la que se ejecuta repetidamente. La

gente instruida en la gramática es la gente disciplinada por la voluntad modernizadora de la *polis*. Al optar por la oralidad y la desacralización de los monumentos del siglo XIX, Legna Rodríguez Iglesias se posiciona críticamente con respecto a ella y repiensa el lugar del poeta en el orden sociopolítico. En cuanto a la forma, son la repetición, la aliteración, la fragmentación y la analogía los recursos más empleados, los cuales exploran más el registro oral que el escrito. Y esto se verifica en la voz que habla por otros: una comunidad de analfabetas que se instalan en un juego paródico con el testimonio colectivo a través de un símbolo como el de los ocho estudiantes fusilados en la colonia en 1871.

Del archivo de la memoria colectiva se destaca en la novela su superficie, la letra y la tipografía: “El heroísmo y el gesto revolucionario de estos años quedó escrito con Times New Roman de oro en el Libro de la Historia” (179). El registro escrito, por lo tanto, está ligado profundamente con el proyecto de alfabetización, con los libros escolares que no solo enseñaron el alfabeto, sino que construyeron y fueron repitiendo una Historia oficial. Tal como en los discursos de Fidel Castro, también en esta novela aparecen los héroes del siglo XIX en tiempo presente. Las analfabetas juegan a ser los/las estudiantes de Medicina fusilados que vuelven a ser fusilados/as cada año, exactamente cada vez que se conmemora un nuevo aniversario de su muerte: “El veintisiete de noviembre del año pasado las fusilaron. / El año 1871. / Cállate, ese es el año antes pasado. / Bueno, cualquier año”. (23)

La trama se divierte y se recrea sobre la cronología y la Historia Nacional, la cual se desacraliza y se reactualiza de la misma manera que supuestamente se profanó la tumba del periodista español Gonzalo Castañón, chivo expiatorio de la crueldad del poder colonial. Las analfabetas reciben en el libro los nombres de figuras históricas nacionales como Anacleto Bermúdez, Carlos Verdugo, Eladio González, Pascual Rodríguez y Ángel Laborde. Se escenifica la misma versión de la historia repetida sin cesar por el discurso oficial y el presente se fusiona con el pasado en un “tiempo kitsch” (Aguilera, 2015, 143). La parodia de la conmemoración hace que se remoldee el discurso moderno como un monumento mesiánico que cambia además de género:

Muchas analfabetas aceptaron la paz.

Pero Antonio Maceo, también llamado Titán de Bronce, continuó peleando.

[...]

El enemigo, que veía en Antonio Maceo a la más peligrosa de las analfabetas, se alegró cuando le pidieron un salvoconducto para embarcarlo al extranjero y, por supuesto, el documento fue expedido enseguida. (182)

Al convertir a los padres de la Patria en mujeres que a su vez serán iletradas, se hace algo más que desacralizar la Historia, se arrasa con los discursos modernos para instalar un lenguaje que cuestiona todo y juega a ser una polifonía sin fin. Se sustituye el Gran Relato por enunciados fragmentados que solo crean incertidumbre. Nada es cierto en la novela. Esa fragmentación no se vive con la nostalgia de un discurso unificador, sino con absoluta alegría y desparpajo.

Yo no me llamo Bengala Oliveira, sino Bastón Oliveira, o, por así decirlo, Babilonia Oliveira.

Nadie ha fusilado a las ocho estudiantes de medicina.

Nunca nos escondimos detrás de aquellos árboles.

Al deshollinador no le interesa el teatro, ni la literatura, ni el cine, ni el amor.

Tú no volverás a coger un lápiz para escribir.

Fidel Castro y Barak Obama tienen el mismo porciento de calcio en sus dentaduras. (119)

La subversión del *logos* produce saltos sorprendentes, choques de estilo escritos con poderoso humor; así, por ejemplo, el salto de los discursos sobre la heroicidad de Antonio Maceo termina así:

Tú te pareces a Antonio Maceo, me dice la escritora.

Alta.

Esbelta.

Hermosa.

Valiente.
Negra.
Ojos penetrantes.
Sonrisa de porcelana.
Pezones muertos.
Cicatriz.
Boca, manos y pies grandes.
Vagina enorme.
Legañas al despertar.
Orejas suaves.
Cabello crespo.
Antonio Maceo en persona. (185)

Del archivo y su monumento nacional en escritura queda la ruina, y de sus desechos se crea un canto. Un canto que se entretiene con las repeticiones y aliteraciones del archivo y que, como divertimento, juega con los residuos sobre el tapete discursivo de la Historia Nacional.

La desalfabetización: el piano y la oralidad en la escritura

La parodia del proceso de alfabetización va paralela a la búsqueda del propio lenguaje poético. La poética de Legna puede pensarse como una especie de pulpa, un tuétano que viene de otros libros. El reciclaje, el roer como si se tratara de un chicle los desechos discursivos y escupirlos transformándolos en poesía, es una estrategia textual en el límite con la antropofagia. No se digiere en pos de un proceso identitario, sino que se escupe fragmentando el discurso y deformándolo en un gesto lúdico que de(re)semantiza en pro de la sonoridad de los elementos insertados.³⁵ La narradora va apropiándose de las palabras como si estuviera rehaciendo el proceso de

³⁵ Catalina Quesada observa algo semejante al señalar que “con grandes dosis de ironía, Legna Rodríguez acomete la reescritura de una serie de tópicos poéticos despoetizándolos y utilizando el chicle como sustituto de la sustancia poética, dada su condición de ‘elemento en contacto con la lengua’” (2016, 322).

alfabetización en busca de la capacidad y el derecho a hablar. En ese vocabulario nuevo no se le otorga importancia a la historia nacional, sino y por encima de todo a la palabra “piano”, con la que termina su lista el nuevo vocabulario:

Una lista de palabras pegada al refrigerador con pedacitos de
piedra imán.

la primera palabra es polka.

la segunda es penique.

la tercera nunca la he oído.

Políglota.

Debe ser algo grande.

Así continúa hasta llenar la puerta [...]

La última palabra es piano. (41)

[...]

En el medio de la lista de palabras hay palabras hermosas que
quisiera incluir en mi vocabulario.

Penacho.

Pornografía.

Púrpura.

Polen.

Profundo.

Primavera.

Paraguas.

Pistola.

Pubis.

Pasión. (60)

Si la novela testimonia una destrucción del discurso moderno –ese Gran Relato Nación siempre tan institucional–, es porque se mueve paralela a la construcción de un lenguaje poético; lenguaje que en la trama se resume en la búsqueda del piano. Un piano que ante todo sea significativo y sonido:

Me voy a matar.

Por qué.

Por todo.
Yo también.
Por qué.
Por lo mismo.
Mono ve, mono hace.
Mono entiende.
Mono idiota.
Mono loco.
De amor.
Por ti.
Mono piano.
Mono vivo.
Mono muerto. (115)

El sinsentido jugueteón engendra un canto alegre e independiente, donde más que cualquier otro asunto importan la musicalidad y el ritmo de lo dicho. El piano aparece también como ideal utópico, a veces inalcanzable; y no solo es música sino también amor: “Ojalá tú fueras uno, todo estaría resuelto. / ¿Qué puede darte un piano que no pueda darte yo?” (217).

Legna Rodríguez Iglesias propone entonces un lenguaje poético que tiene mucho que ver con una erótica del texto (Barthes, 1973) y se nutre de los desechos. En ella, el cuerpo habla: los dedos crean las palabras, escriben, teclean –como en la Underwood, como en la laptop–, y también acarician y aman y hacen música. El amante es el otro (la otra) y, a su vez, es la escritura a través de la cual la voz poética gesta una redistribución de lo sensible, lo sonoro y lo corporal. La poética misma va paralela a una de las tramas que vuelve sobre la búsqueda de un piano de cola: “Yo quiero dormir con ella y abrazarla. / Y tocarle el piano” (22). El piano va refiriéndose tanto a lo sublime como a lo banal, y vuelve de modo sustantivo, metafórico, como si a través del lenguaje escrito se buscara aquello que solo logra decir la música. Esta novela acerca de cómo muere y cómo nace la palabra nos recuerda a la in-fancia (al momento del no-habla), en el sentido que lo explica Agamben. La poesía sería allí el arte de los límites de la escritura:

El verdadero destinatario de la poesía es aquel que no está habilitado para leerla. Pero esto también significa que el libro, que es destinado a quien nunca lo leerá –el iletrado– ha sido escrito por una mano que, en cierto sentido, no sabe leer y que es, por lo tanto, una mano iletrada. La poesía es aquello que regresa la escritura hacia el lugar de ilegibilidad de donde proviene, a donde ella sigue dirigiéndose. (Agamben 2015)

Con la parodia planteada por las analfabetas no se busca ni el éxtasis ni el misticismo de un no-lenguaje, más bien se desmonta todo tipo de transcendencia en un contexto donde no queda ningún discurso duro que reivindicar.

El juego entre oralidad y escritura en la obra de Legna Rodríguez Iglesias es paradigmático respecto a las ideas de Julia Kristeva sobre la experiencia del lenguaje, donde “los dos bordes que orillan el habla –el borde inferior (femenino) de lo psicosomático y el borde superior (masculino) de lo lógico-conceptual– no están rígidamente opuestos sino que devienen fronteras que se mueven interdialécticamente” (en Richard, 1996, 740). La coexistencia de escritura y oralidad está aquí al servicio de una propuesta literaria que políticamente desafía los monumentos de la memoria nacional de modo lúdico, dejando en evidencia los desechos del discurso patrio y reciclándolos dentro de un nuevo lenguaje poético.³⁶ La idea de desalfabetización va de la mano de una búsqueda poética que se concentra en la metáfora del piano: la música, toda afecto y toda corporalidad, replantea una nueva noción de *communitas* no basada en el “ser común” construido por el texto, sino en la redistribución de lo sensible a través de una erótica del escribir, cifrando –con el gesto– lo vital y lo político. Esta redistribución, sin embargo, no busca armonía ni fuga: los sentidos sociales e ideológicos más concretos y el entorno más inmediato caben, sin dudas, dentro de la transformación poética, social y vanguardista que Legna Rodríguez Iglesias propone, y en la que el piano que se busca –hasta en el

³⁶ Para futuros estudios valdría la pena explorar la afinidad entre este gesto poético de Legna Rodríguez Iglesias y la *transficción* propuesta por Carlos A. Aguilera (2015, 143).

zoológico— representa la materialización de un lenguaje que busca ser música. La oralidad, la voz y el cuerpo funcionan aquí entonces como un posicionamiento frente al archivo y la *polis*, ya que como diría un personaje de *Días de entrenamiento*, de Ahmel Echevarría, parodiando un famoso discurso de Fidel Castro y de la política cultural cubana: “Dentro de la literatura todo”, o lo que es lo mismo: “contra la literatura ningún derecho”.

La propuesta de Legna Rodríguez Iglesias solo se entiende si se la pone en diálogo contra la monumentalidad del relato nación. Monumentalidad que se hace muy visible en la instalación “Revolución una y mil veces”, del artista cubano Reynier Leyva Novo. Legna Rodríguez Iglesias reescribe el abecedario libremente a través de la aliteración mientras que Leyva Novo hace algo diferente. Un libro rojo, de título *Revolución, una y mil veces*, reproduce la palabra revolución al infinito en sus páginas, mientras la instalación exhibe cómo el proyecto nacional convierte la repetición en monumento.

En otra obra Leyva Novo recurre al imaginario de los héroes del siglo XIX, tal como también hace Legna en su novela. La escritora les cambia el género mientras que el artista plástico juega irónicamente con su “fragancia” dándoles un producto. En la segunda imagen se ve cómo el perfume *José Martí. Combate de Dos Ríos*, de la serie “Los olores de la guerra”, irónicamente juega con la apropiación de la monumentalidad del discurso nacional desde el lenguaje del marketing.



Reynier Leyva Novo. *Revolución una y mil veces*.
Libro. (23.8 × 37.5 × 6.4 cm)



Reynier Leyva Novo. *Los olores de la guerra*. 2009. Frascos de perfume
y letras de vinilo (20.3 × 50.8 × 10.2 cm)

*Tiempo, cuerpo y contagio: Fumigación
en La puta y el hurón de Martha Luisa Hernández Cadenas*

La puta y el hurón, de Martha Luisa Hernández Cadenas (1991), alias Martica Minipunto, ganó el premio Franz Kafka en Praga en 2020. Con esta novela la joven escritora amplió el registro de nuevas voces feministas en Cuba. La teatróloga y performer posee también premios de poesía y ensayo,³⁷ coordina el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES) en La Habana y es columnista de *Hypermedia Magazine*. Su escritura coincide con la de Legna Rodríguez Iglesias en la profanación de símbolos patrios y en la teatralización del discurso nación. Ambas le dan vida a la tradición de Virgilio Piñera desmitificando todo tipo de Historia grandilocuente y sirviéndose para ello, además, de personajes femeninos.

El monólogo de la protagonista-narradora Mary en *La puta y el hurón* tiene una muy específica ubicación temporal: “el sábado después de su muerte” (18); es decir, la de Fidel Castro. Referencia por un lado crucial –en términos de Historia– y, por otro, irrelevante. El nombre del fallecido opera en realidad solo como un indicador de los juegos de escenarios donde tiene lugar la trama. Trama que va sobre una diseñadora de teatro que vive en una especie de limbo porque entre otras cosas no tiene siquiera trabajo. Su madre cae enferma, una amiga sale del país, otro amigo va preso, un amante muere y ella misma es interrogada por la policía por sospechas de prostitución. La narración es un mosaico de monólogos interiores de Mary (y de su amiga trans, ahora residente en París) que pueden adoptar la forma carta, la forma reflexión inconexa, la forma narración o la forma agonía que reconstruye días de supervivencia personal. En algunas partes se dirige a narratarios imaginarios desde un tono catártico que fácilmente puede ser imaginado como un performance frente a un público. Escenificación que en el fondo es el testimonio crítico de cómo circula el poder y sus

³⁷ *Días de hormigas* (2017), Premio David. y Premio Crítica Teatral Calvert Casey: ensayo *Esta obra habla de ti y de mí. Ensayos para (des)a(r)mar la experimentación escénica en Cuba (2012-2018)*.

numerosas exclusiones, tanto en lo cotidiano como en lo antropopolítico.

Donde Legna Rodríguez Iglesias desarmaba el abc nacional de la campaña de alfabetización en pro de la poesía, Martha Luisa Hernández Cadenas se vuelca sobre la campaña contra los mosquitos y el tiempo de luto. Ambas escritoras se inspiran en los ingredientes de los discursos nacionales con sus héroes y lenguaje bélico para así recrearlos y deformarlos en forma de pastiche, travistiéndolos además con el elemento del género.

La novela establece una relación ambigua con el tiempo: los hechos narrados abarcan el período entre dos ataques de epilepsia de la madre y van desde la censura a la obra *Lo duro y lo blando* hasta la reapertura del teatro. Lo que aparenta ser una semana de luto terminan siendo dos meses. En este tiempo, no opera la linealidad, sino que se trata de un presente fantasmagórico e incómodo, un tiempo afuera del tiempo donde no se encadenan pasado, presente y futuro. Sí existe, sin embargo, la referencia a una supuesta “hecatombe”, infortunio que puede leerse como síntoma de la relación entre sujeto y presente. La cronología se rompe a través de la repetición e inserción de diferentes momentos donde se crea la sensación de un día a día convulso. La idea de catástrofe y ausencia de futuro es constante en la novela. “Probablemente haya pasado la hecatombe” (134), dice la protagonista refiriéndose a ella en pasado, mientras en otros momentos ubica el desastre en el futuro: “No sé si llegarás a tiempo para la hecatombe” (140). Curiosamente la catástrofe no solo implica un evento negativo, sino que es además un espacio de *potens* creativo, ya que “leí una vez que envejecer es perder el deseo de anarquía. Si envejezco dejo de pensar en la hecatombe” (138), y esa fuerza es la que hace que el evento funcione a su vez como catarsis y afirmación de la voz.

La sensación de catástrofe o límite, sin embargo, es crónica, y ese *in between* entre todos los tiempos es el que marca el carácter fantasmal del presente, como he comentado en capítulos anteriores. En *La puta y el hurón*, el tiempo liminal recuerda a *Los caídos*, de Carlos Manuel Álvarez. (Recordemos que ambos narradores nacieron después de la caída del muro de Berlín y que ambos, además, coinciden en tener una madre epiléptica en sus respectivas novelas, síntoma que

Kimura Bin (1992) ha leído como una apoteosis del presente, una experiencia que sobrepasa a uno). El exceso de presente que en la madre se da como epilepsia, para la protagonista se representa desde la nada, desde la imposibilidad de construir:

El limbo. El viernes de la semana pasada como otro cualquiera, y yo llegando a mi casa. Mi madre en el suelo. El lunes. Hoy es martes. No sé cómo llegué al martes. Limbo (42)

El presente epiléptico se fusiona con una gran y eterna nada patriótica: “esa nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las nadacasas, el nadarruido, la nadahistoria... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto”, diría Virgilio Piñera (1990, 23). Aunque en este caso más que vacas o lagartos, serán hurones. Precisamente desde este limbo es que los sujetos en *La puta y el hurón* tendrán que renegociar los lazos con los otros y con lo público y lo privado. En esta reubicación se posiciona la pertenencia, la exclusión o la posible creación de una comunidad. Una que marque el contorno del adentro-afuera de la nación y donde las categorías macho/hembra, hurón/insecticida y puta/proxeneta/putero entren en conflicto.

El tiempo patriótico y el tiempo nada

Mientras todo el país está de luto la protagonista está ocupada en salvar a su madre de un ataque de epilepsia. A través de una yuxtaposición entre vida íntima y vida nacional se hace visible tanto su contraste como su interrelación: “He dicho que Fidel Castro había muerto, y el hecho no fragmentaba la calma que se sucedía entre la pared, el domingo, mi brazo derecho, la gelatinosa inmanencia del luto y mi madre” (18).

Con mirada de dramaturga, la vida patriótica es retratada como mero espectáculo. Fidel Castro es “un gran actor” (39), y la televisión “debería entender que una despedida es una obra de teatro que produce lágrimas, que menos es más, que nada es demasiado tremebundo, ni la

biografía de un hombre ni las pupilas de la gente en la calle” (43). Se parte así en dos el tiempo: uno histórico-simbólico, de representación, y otro singular y/o vivido, aunque ambos hay que pensarlos como diferencia. El tiempo patriótico es un inmóvil telón de fondo que tiene como escenario a todo un país, mientras que la vivencia individual será otra cosa, y atraviesa al primero.

A pesar de no respetar la linealidad y volver una y otra vez sobre las convulsiones de la madre en el suelo, el texto tiene muchos indicios temporales que miden y nombran los días de la semana y desde donde se puede medir el tempo ritual de la nación revolucionaria, como esos “días de defensa” organizados por los Comités de la Defensa de la Revolución (CDR) que sirven para simular y entrenar una eventual invasión enemiga: “En realidad no fue un domingo de la defensa ni cualquier otro día de voluntarismo patriótico, era el sábado después de su muerte” (18). Desde la no-identificación con la cronología de la historia nacional puede verse ese tiempo patriótico como un tiempo de otros. Sin embargo, las revoluciones individuales en la novela serán las batallas por la integridad psíquica de la protagonista, o por la salud de la madre:

Era sábado, un sábado húmedo, con el ambiente cargado de cierta monstruosidad. Poco a poco llegan los hurones del pasillo a recoger firmas, a decirme que salga, que tienen algo que mostrar. Los hurones no se enteran del dolor de mi madre en mis brazos, del hematoma (a fuerza de enmorecimiento y sexo complaciente), los hurones juzgan la insignificancia que poseemos mi madre y yo. En un cuartico de Centro Habana, mi madre y yo como estampitas de lo terrible, de la eterna caída y de las enfermedades incurables. Mi madre y yo, con nuestro propio zapateo cederista e íntimo que no se entera del momento histórico que se vive. (19)

En *La puta y el hurón* hay una negación explícita a la obligación de luto que se instala en el país: “No estoy de luto”, señala. “Mi abuelo es el único hombre por el que he estado de luto” (112). La vida que he tenido no merece un tiempo de luto, casi se le puede escuchar decir. Judith Butler (2004) se pregunta qué es lo que hace que una vida

merezca o no este tiempo y reflexiona sobre el duelo como un proceso transformador, un espacio de afectos y reparaciones. Sin embargo, aquí el duelo es oficial, impuesto. Negarlo podría ser visto como una subversión a lo prohibido, una ofensa a la figura de Fidel Castro, al Estado, a la narrativa ideológica del país. Walfrido Dorta (2018) ha analizado cómo algunas novelas contemporáneas han roto el tabú de representar la figura del comandante de modo satírico y burlesco, y *La puta y el hurón* se integra perfectamente a esa línea. Aunque en su caso, más que representación satírica, es no representación.

Hay un inmenso NO en esta novela. Un no al pliegue simbólico y estatal. Un no a la ubicua representación del mandatario muerto. Un no a todo tipo de duelo. Una no-relación. Mary lo sugiere con gracia: “Fidel es una idea o un retrato (no me decido), mi madre es el ombligo y los dedos largos desenredándome el pelo” (20). Así se distingue entre símbolo nacional y vivencia corporal, y se desmitifica tanto el símbolo como el tabú de representarlo de forma indebida. La idea de duelo no pasa por la adoración a una imagen. Para llegar a ella o establecerla habría que reconocer una pérdida de conexión entre la vulnerabilidad de un cuerpo y la vulnerabilidad de otro, tal como explica Judith Butler (2004). Si Fidel Castro es un retrato o una idea, pues queda claro que esa identificación siempre será imposible. Se hace evidente también la oposición entre la precariedad de unos y la invulnerabilidad de la historia-nación, que más que la(s) diferencia(s) subraya la continuidad. Se hará evidente también la oposición entre inmunes y vulnerables, entre aquellos que merecen luto y los que llevan vidas frágiles.

La puta y el hurón construye de esta manera disidencias al tiempo patriótico, agujereándolo con microhistorias de varios sujetos que se mueven en un territorio de insignificancia y no aceptan construir (plegarse, vivir) el luto. Es una mínima acción pero es un acto de libertad, un “prefiero no hacerlo” —como repetía desde su oficina el personaje de Melville—; frase que podría ser el lema de todas las identidades y sexualidades disidentes: “cultivé mi desapego por cualquier decisión social colectiva, soy ajena al movimiento de hurones, a la multitud, al designio de un pueblo que marea, nadie puede imponerme un modo de ser” (85). Este heroico *no*, sin embargo, no lleva a ninguna liberación,

ya que se trata de sujetos derrotados en sí aunque estén marcados por su propia diferencia.

La ley hurón

Más que criticar a una figura política en particular, *La puta y el hurón* avanza contra todo un engranaje social, contra un colectivo de “hurones” que puede convertir a cualquiera en uno de ellos. La protagonista elabora una teoría sobre esa especie de bichos que procuran estar junto a la ley: “seres domesticados sin placer que viven hipócritamente, y por conveniencia, soportan los mecanismos heteropatriarcales del poder” (62). Es decir, que pueden ser detectados bajo criterios como oportunismo o machismo: “Esta semana en la que los hurones aprovechan el duelo para tener algo de protagonismo” (97): “Un sábado extraordinario que pasa lento, con tantos hurones –todos machos– haciendo ruidos innecesarios y repitiendo consignas innecesarias” (21).

El prototipo de hurón coincide con lo macho, con el comportamiento de los que le cayeron a golpes a Alberto, amigo gay del pre que terminó quitándose la vida. Coincide con el abuso de poder, la ostentación, la repetición de consignas con “bocas de censores”; con los “que dicen patria” (97). En el mundo de la protagonista el género juega un papel importante: los hurones machos violan, ya que “la dureza exorciza al hurón macho” (66), y “los hurones hembra”, “después de ser violadas la primera vez, terminarán compartiendo la comida con el hurón macho” (65). Es decir, no solo se formula una división de papeles genéricos, sino que se criticará un sistema social en el que el poder y la autoridad irá asociada a lo macho, a lo que somete y contagia con una dinámica violadora y huronificada.

Al igual que en la teoría de Mary acerca del poder hurón, esta novela tiene en su centro una violación, una violación que se vuelve recurrente, que exhibe una compleja dinámica entre violador y violada, que se repite y se repite en cadena y se inserta incluso en el sistema familiar. “Hoy me toca ir a casa de R.”, “espero que solo quiera conversar” (25), escribe la protagonista en medio de una dinámica turbia que incluye actos de sadomasoquismo.

La madre, que es quien ha pactado esos encuentros, se oculta la verdad a sí misma diciéndose que su hija ayuda en un proyecto a R, cuando de buena fe sabe que se tratan de intercambios muchos más torcidos, sexuales: “A veces disfruto este primer momento de formalidad porque conversamos educadamente, como si nuestra relación fuera honesta. Lo que sucede después es simple, rápido. El asco es antes y después” (27). Los “rituales de hurón” –cuenta la protagonista– implican conversa, droga y dejarle treinta CUC bajo la lámpara. En el medio puede pasar de todo, generalmente sexo violento que incluyen golpes y quemaduras en la mano con un cigarro, penetraciones “como si tuviera que partirme los dientes con una meseta de cemento crudo” (63) “hasta sentir que ha roto algo dentro de mí”, y fascinación: “con lo roto se extasía” (27).

Son cuatro horas. Después del té y antes de los treinta CUC en mi mano, pasan entre tres y cuatro horas. Dejo el móvil grabando sonido y no se escucha nada más que un gemido, un gemido semejante al de un carnero que es asesinado a sangre fría. Me asusta ese sonido. Tengo horas y horas de grabación. Debería asustarme; pero no siento nada, así como dejo de arquearme por su aliento, dejo de sentir. Soy una hurón hembra, al desfallecer, aguanto. (28)

Sin dudas, desde la primera violación la sumisión se vuelve ritual, dinámica que R justifica con la idea de “un consentimiento prostituto” que, dice Mary, “no sé cuándo acepté ni cuándo decidí que quería parar, pero con el cual cumplo” (63). Con el dinero que R –el hurón– deja sobre la mesa, el hombre proyecta un consentimiento sobre la mujer para no asumir su acto violento y compra su silencio. Así es como supuestamente la protagonista se convierte en “puta”:

Cuando eres un personaje ya no escoges dónde quieres estar, simplemente el tiempo decide por ti y los hombres, directores, presidentes, dramaturgos, dictadores, profesores, académicos, escritores, dicen: “Ella es tan solo una gran puta”.

Eres el resto, la sobra de un pensamiento, el vacío de una falsa representación, eres la mercancía de turno (...). (78)

La humillación va encadenando una relación de dominio y sumisión: “Me suena el móvil. Él me escribe un mensaje: ‘Caperucita, deja q te coja. Te me escapaste el viernes’” (46), y a partir de ahí nace un conflicto insoluble para el sujeto, ya que socialmente implica asumir el lugar indeseado, el de víctima o loca desatada. Conflicto que tiene que ver con el frágil equilibrio entre consentimiento y vulnerabilidad, con el lugar real donde se inserta el emblema puta. ¿Es posible el consentimiento desde una posición de vulnerabilidad?

La etiqueta puta, para aquellas que supuestamente degradan de manera sexual y civil la moral asumida por la comunidad, dice mucho sobre cómo esta comunidad no asume su propia devaluación y cómo la proyecta sobre el cuerpo de un Otro(a) excluido(a) del territorio normativo donde impera sobre todo la ilusión de inmunidad.

La novela insiste más bien en denunciar la degenerada dinámica social que produce cuerpos monstruosos como el hurón, la proxeneta, la puta, y funcionan tanto a nivel global como nacional, tal como hace el novio francés de Pamela —una de las personas cercanas a Mary—, quien la exhibe como su “puta del tercer mundo, su cubanita especial, su rareza del Caribe” (11). Las distribuciones globales y desiguales de la precariedad hacen que todas estas dinámicas de dominación resulten siempre muy turbias. En la novela se recrea la misma a través de la representación de *la ramera respetuosa*, el diálogo imposible que se lleva a cabo entre puta y poder, confrontación donde resuena la escenificación que hiciera Miriam Acevedo en el papel de Lizzi en 1960 teniendo de público a Fidel Castro, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Aquel performance —en medio de la novela— no deja de sugerirnos cómo la degeneración —de la misma manera que en la sociedad— ocupa un lugar axial en el escenario nacional, lugar desde donde se ritualiza la interpretación de los papeles macho/hembra y desde donde el emblema revolución va a ser vendido lo mismo a esos que lo consumen acríticamente como a aquellos que lo aplauden desde su poltrona en París o Nueva York.

Plaga contra plaga

Más triste y complejo que el devenir puta de la protagonista, quizá sea que esta dinámica de violaciones haya estado “aprobada” y resguardada desde el inicio por la propia madre, construyendo con R una maquinaria o alianza “hurona” con el fin de poner comida en la mesa:

Mi madre abrió la puerta de golpe soltando una carcajada. Así le presentó a su hija artista, lo sentó a la mesa, cuidando de ofrendarle la silla correcta, la que no necesita ser encolada, mirándome fijo, en signo de evidente complicidad, mi madre me vendió con una destreza superior a la de las madres que aspiran a un acuerdo matrimonial en África. R pensó que debía ser más femenina, que tenía un estilo hippie descuidado. (87)

Sin embargo, la madre no asume su papel de proxeneta y finge ignorar lo que en verdad sucede: “Realmente es absurdo cómo se las arregla para afirmar que no sabe lo que R me hace, lo que nos hacemos los domingos” (63). Ella, al revés de toda lógica convencional, se convence de su gran moral y sus esfuerzos por sacar adelante a la familia y bloquea todo lo que sabe de la situación dramática de su hija. Drama que *–last but not least–* alcanza a la hija, quien siente a cada rato la necesidad de resaltar la fuerza de la madre y hasta cierta energía revolucionaria que esta posee: “Mi madre es una mujer invicta (...), a mi madre solo puede señalársele el designio de entregarme a R; aunque es comprensible que me impulse a intercambios revolucionarios para aleccionarme, para que subsistamos” (35).

La protagonista se encuentra escindida entre su necesidad de supervivencia y su deseo de no querer convertirse en hurón: “Me muevo sola. Mi madre y mi hermana se mueven con el resto de los hurones” (85). El problema es que en un espacio con tan pocas opciones como el que perfila la novela, es casi imposible no convertirse en uno. Ser hurón implica vivir en alianza con el poder y despreciar todo espacio de subalternidad.

Detectar al hurón que cada uno lleva adentro se convierte en una estrategia de protección contra la violencia inmunológica: “Definir a

un hurón es definir mi diferencia hacia el resto de la gente, mi arrogancia juvenil me hace creer que es posible diferenciarme de mí misma” (62). Estas construcciones disidentes de la identidad tienen lugar siempre desde una visión que indica que lo más fácil es convertirse en animal uno mismo, caer en la ratonera: “Eso veo en la gente, en los hurones, en ellos que son mis patéticos reflejos” (34). “¿Si me dejo tocar por un hurón me convierto en un hurón?, ¿el primer hurón?, ¿la primera piedra?” (101).

El hurón, o mangosta pequeña asiática, fue introducida en Cuba hace unos siglos para controlar las plagas de ratas. Lo que se produjo, sin embargo, fue lo opuesto: los roedores no se redujeron y los hurones conformaron una nueva plaga ellos mismos. Dato que no deja de ser valioso, ya que en la novela de Martica Minipunto el hurón es también un dispositivo en guerra contra otro azote, en este caso, los mosquitos:

Nuestros clones desconocen que son clones. Nosotras, clones, no lo aceptábamos, mirábamos con superioridad la vida de la gente en una ciudad clonada, ellas son nuestras sustitutas. Los hurones más viejos, bien saben que son hurones. En mis oídos el sonido de un animal agonizando. Ese animal soy yo, ese animal es mi madre convulsionando, ese animal es tu lengua en mi oído borrándome el dolor, borrándome el dolor a tiempo. (140)

El discurso nación es representado en forma de gran parodia a través de la figura de la madre, heroína de la guerra contra los mosquitos, quienes al igual que los hurones se mueven en una suerte de fantasmaticidad épica. En el documental *El enemigo* (2015), de Aldemar Matías, se muestra muy bien cómo funcionan los proyectos de fumigación en La Habana y cómo, además, estas “guerras contra los mosquitos” se inscriben dentro de la retórica bélica nacional, de “muerte al invasor”. Cosa que se percibe también en otras obras cubanas contemporáneas, como en el monólogo *Discurso de la madre muerta* (2015), de Carlos A. Aguilera, donde la retórica de exterminio contra la plaga va más allá del delirio incluso. En su novela, Martica Minipunto, juega con la teatralización de ese lenguaje bélico a través

del personaje de la madre, quien –como apunté antes– forma parte de la guerra contra la plaga desde su uniforme gris de fumigadora profesional, desde su maletín negro, su saco de abate, y desde todos los utensilios y planillas necesarias. Parodia que se hace explícita cuando dos de las amigas de la protagonista tienen una idea de teatro inspirado en la madre de esta, “Superwoman Antivectorial”:

Que no quede rastro de su fetidez, que no vengan a robarse a nuestros hijos, a intentar perjudicar la moral revolucionara con ideología *soft porn* de mierda. Pueden irse a cagar moscas, cochinos, maricones, inmorales. Van a tener que pasar sobre mi cabeza.

Cientos de mosquitos *Aedes Aegyptis* gigantescos se acercan a Superwoman antivectorial. Ella los mata a todos. Su hija cierra los ojos, nació para no defender el suelo patrio de los bichos. (14)

Obra de teatro que no es la única dentro de la novela, ya que en la misma se comentan o insertan otras ideas o fragmentos de representaciones teatrales sobre la voz-puta, como aquella de *La ramera respetuosa* –la conocida pieza de Sartre citada antes– o la performance censurada *Why I never became a dancer?*. Voz que no existe porque el insulto convierte precisamente al sujeto en resto y lo elimina, lo mismo exhibiendo el cuerpo-puta sobre un escenario, que mostrando la enfermedad del entorno con distancia crítica. La vida política o *bíos* se inicia con la identificación y desidentificación de una máscara social y con una voz que suena a través de ella (*per sonare*), tal como explican Hannah Arendt (2003, 12) y Giorgio Agamben (2010, 46-54). Escenificación que si la pensamos detenidamente es doble, ya que por una parte muestra la despersonalización que ejerce constantemente la sociedad *puta* sobre las subjetividades que alberga en su interior, y por otra, reflexiona sobre los canales de acceso que puede tener un sujeto-resto en la vida política de un país. Lugar incómodo en sí, como sabemos, ya que es imposible articular la voz-puta desde un emplazamiento totalizado por la moral y el poder.

¿Es posible autodefinirse en un territorio así de violento como el que narra esta novela? ¿Es posible, siendo hurón o insecto, hablar? Aunque Mary pasa por lo más degradante –la violación y la violencia

de la madre—, logra pensarse a sí misma y construir una voz que va a estar llena de fragmentos, monólogos y catarsis. Es más, precisamente durante esa semana de luto, cuando además del líder cubano muere también R, es que Mary va a contarle por primera vez a su madre, en *shock*, todo lo ocurrido. Voz que revelaba, como si de un performático *coming out* se tratase, el abuso y violación de R, y mostraba la degradación del entorno, ese *detritus* que había que transitar para llegar a ser, al final, una hurón-hembra.

El hecho de que todo esto haya pasado en la semana de duelo oficial no solo implica el derribo de los miedos, sino asumir una libertad que puede asociarse a los movimientos feministas más contemporáneos (estilo “el Estado opresor es un macho violador”, del grupo chileno *Las Tesis*). Performance donde se dice lo no decible y se escenifica la voz abyecta para mostrar aquello que no se quiere ver. Aunque *La puta y el hurón* testimonia la degradación moral de una adolescente en su cruce al ser-mujer, en verdad de lo que habla es de la degradación del espacio social, de la lucha por el propio territorio.

La voz de Mary dice “no” dentro de una máquina generadora de hurones que a su vez producen “putas”. Ser puta, sin embargo, implica ser víctima a la vez que libre, antinomia trágica, ya que tanto la libertad como la subordinación son consecuencias de las normas que (la) excluyen; espacio con el que resulta imposible identificarse por su vocación de convertir en resto al otro. Al ser colocada —desde el título— en el lugar de lo abyecto, solo le queda a la protagonista elegir entre ser puta-hurón (que participa consciente o inconscientemente del poder) o ser puta-insecto (que opera desde la resistencia al poder). Reafirmarse desde otro lado, tal como sucede con la alianza voz-puta y voz-insecto, es romper el estigma de la re-significación. Resignificación que en este caso implica una elección identitaria alternativa en línea con el no y lo “impolítico”, según Esposito (2006); con los espacios que van en contra de las instancias de representación. Los lazos entre estos sujetos trans, bi, gay y puta tejen una red abierta a la diferencia y crean una comunidad en la que la dimensión institucional con tendencia a ordenar la diferencia se hace inoperante. Ninguno de los personajes —Pamela, Mayuli, Alberto y Mary— caben en ese orden

dicotómico macho-hembra, orden contra el cual formulan una resistencia *queer*, antihurón.

Ser puta y ser insecto es, desde su propia semántica, una operación de disidencia contra las dinámicas de poder y una reafirmación-hembra para no caer en la “huronicación” del macho. Aun si se fuera cucaracha, si hubiera que “envenenarnos como a otra plaga más que infecta al país” (38), la ética-insecto implica en este contexto defender actitudes vitales: “Amábamos a zánganos (...), nos imagino a ti y a mí como pequeños abejorros solitarios que fueron espantados por la sociedad cubana” (10). Pequeñas muestras de vitalidad y emoción que se contraponen a la muerte y a la sensación de la nada, formulando desde su oposición una micropolítica del deseo-parásito en contra del contrato social impuesto por el poder-hurón: “Ustedes necesitan un mosquito que les inyecte espermatozoides y les haga llorar. Ustedes necesitan salvaguardar a su país para no sentir tanta picazón en el ombligo. Ustedes necesitan comerse un cono de helado” (38).

Exhibir la violencia social y política puede definirse como un acto que explota la vulnerabilidad del otro para asegurar la inmunidad propia, camino que solo conduce a dinámicas destructivas. Lo imprescindible, como argumenta Judith Butler (2004), sería entender la vulnerabilidad no como una excepción, sino como la norma misma, y poder refundar una vida en común desde allí, desde esa “fragilidad”. Si miráramos la novela de Martica Minipunto con una lupa veremos que esto es precisamente lo que hace: construye desde los restos, desde lo roto, desde las sobras, desde lo abyecto. *La puta y el hurón* es la performance enrabiada de un cuerpo que le agua la fiesta a un sistema de poder patriarcal. Pero incluso, en esa performance que grita “soy puta”, donde de tanto gritar se queda casi sin voz, más que el yo lo que queda expuesto es la maquinaria socioeconómica y política, la producción de precariedades que devienen espacios de identificación imposibles para el sujeto.



VIII.

Lo grotesco y la utopía en deconstrucción

La autopista: the movie de Jorge Enrique Lage
y *El imperio Oblómov* de Carlos. A. Aguilera

Utopías y distopías

La utopía se puede leer como buen-lugar o no-lugar según su origen etimológico, y la distopía sería lo inverso, una utopía negativa que puede ser tanto su anti o contra modelo. Esta distinción entre sociedad imaginada deseable y sociedad imaginada indeseable es un modo dicotómico de pensar el deseo, y funciona aquí solo como punto de partida.

Estudios contemporáneos subrayan que las dos categorías van siempre de la mano y que, en realidad, sueño y pesadilla tienen que estudiarse en su relación conjunta, tal como señalan Gordin, Tilley y Prakash (2010). Ellos añaden, además, que no se trata de categorías totalmente opuestas, sino que deberían pensarse como una zona triangular en la que lo completamente planificado y beneficioso (utopía), lo completamente planificado e injusto (distopía), y lo completamente no planificado (caos), son los tres polos que crean las condiciones de imaginabilidad futura (2010, 2). Otros han trabajado esa triangularidad en términos de *topos* del bien, *topos* del mal y *topos* de lo diferente (heterotopía). Resultaría útil pensar la utopía como una resonancia, un modo, una perspectiva tal como propone Barnita Bagchi (2012, 1), quien señala, además, el doble de la palabra *topos*, tanto como género de escritura y como

construcción de un espacio o lugar (2). Ese lugar que es bueno y que no existe (*ou* o *eu topia*)³⁸ implica maneras de pensar sobre mundos (no) posibles y mundos (no) probables, y está relacionado con una proyección hacia el futuro o un desplazamiento en el tiempo. Es decir, el modo utópico o distópico nos sirve aquí como un tipo de imaginación acerca del presente que se reconecta tanto con el género escritura, como con las coordenadas espaciales y temporales. Me fijaré particularmente en dos formas específicas de estas novelas, dos formas que indican el trazo y la borradura de sus “territorios”: la torre en *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera, y la autopista, en *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage. Formas en las que resonarán las construcciones de torres y murallas de Franz Kafka y las lecturas que Deleuze y Guattari (1986) han hecho de “La muralla china” y “El escudo de la ciudad”, relatos a través de los cuales podremos entender mejor las nomadologías “transutópicas” propuestas por ambos autores cubanos. Estas dos novelas problematizan el modelo utópico desde la burla y el humor, cada una a su modo.

Con la continua tensión entre utopía congelada y su eterna (de) construcción, estas propuestas literarias de alguna forma recuerdan a una obra de Frank Martínez. El artista cubano en “Paradisíaco” (2012) exhibe el contraste entre la imagen idealizada de un líder y su edificación. Martínez no refiere directamente a la muralla china tal como es el caso con Lage, pero hace algo similar. La figura de un Mao esplendoroso dentro una pancarta por un lado contrasta con la imagen de la excavadora por otro.

³⁸ “Utopia, with its Greek pun on a ‘good place’ (eu-topos) and ‘no place’ (ou-topos), offers simultaneously a locus of possibilities for human development, as well as a sense that this conceptualization, being speculative, idealized or fictive, might be difficult or impossible to actualize in reality” (Bagchi, 2012, 1).



Frank Martínez. *Paradisiaco*. 2012. Carboncillo (135 x 198 cm)

Lo utópico y la excepcionalidad cubana

En toda esta discusión obviamente resuena la creación de la isla Utopía de Thomas Moro, y aún más si la relacionamos con el espacio donde lo insular dentro de la literatura cubana resulta tan recurrente. La isla condensa en sí tanto la experiencia real de vida –con esa “maldita circunstancia del agua por todas partes” (Piñera)–, como la proyección utópica ajena depositada en ella (la renacentista, la romántica y, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la revolucionaria). La literatura cubana de las últimas tres décadas, sin embargo, ha estado poblada de espacios (post)apocalípticos: cementerios, manicomios, islas que se hunden, humanos que devienen ratas, zombis que se abren camino entre ruinas y ciudades abandonadas. Estos espacios suelen relacionarse con representaciones utópicas y hasta con cierta decadencia –Jorge Fornet por ejemplo–, quien ha hablado de “literatura del desencanto” (2001 y 2006), o de Rafael Rojas, quien ha visto en el cambio de siglo una “saturación del tópico del naufragio de la utopía” (2014).

Odette Casamayor (2012) también se ha ocupado del tema de la utopía y la distopía en la narrativa cubana postsoviética, y en las agrupaciones que ha hecho puede verse un esquema triangular. Ella distingue entre la utopía reinventada por quienes conservan la fe en el mejoramiento humano y la distopía perseguida por aquellos que la han abandonado; además, analiza la ingravidez ética compartida por quienes sienten solo indiferencia ante cualquier proyecto humanístico. Las agrupaciones en su estudio subrayan de alguna manera las diferentes actitudes según las generaciones que han estado ligadas al abandono del proyecto utópico de la revolución cubana, o para decirlo mejor, al “proyecto escatológico de la modernidad” (Casamayor 2012, 33) imperante en la sociedad cubana hasta los años noventa del pasado siglo. No pretendo clasificar –en mi *close reading*– a los autores u obras en cuestión dentro de estos grupos, sino mostrar cómo la utopía funciona más como un sistema triangular en continuo movimiento y cómo gira y gira y gira al mismo ritmo de la máquina escritura.

En la crítica solemos marcar con frecuencia la excepcionalidad de la historia política cubana y, aunque innegable, habría que cuidarse de que esto no se haga tanto a costa de la riqueza de las expresiones literarias en sí, ni de su relación con otras literaturas. Ciertos imaginarios post-apocalípticos típicos de un capitalismo globalizado con sus desastres medioambientales, por ejemplo, pueden encontrarse también en la ficción cubana, según muestra Rachel Price (2015) en su lectura de *La autopista: the movie*, lo mismo que zonas cada vez más caricaturescas o no *a priori* “cubanas”, y con esto lo único que quiero decir es que la situación en la isla está siendo cada vez menos única.

La fuga de la nación y la literatura cubana actual

En la discusión acerca de lo postnacional se argumenta que se fue vaciando de sentido el reparto de espacios y cuerpos que desde los años de formación de las culturas nacionales definen el territorio de lo que reconocemos y leemos como literatura nacional. Así postula Fermín Rodríguez (2017), desde una mirada argentina, que la literatura desde finales del siglo XIX fue uno de los mecanismos

fundamentales de naturalización de la nación y su orden, y registra un siglo más tarde la crisis y descomposición de los imaginarios modernizadores. Las ficciones de fines de milenio se deshacen de las formas tradicionales para internarse en una nueva distribución de cuerpos que, en sus palabras, “se vuelven visibles en su relación con el mercado” (2017, 46).

En el caso cubano, la literatura como mecanismo de naturalización de la nación tuvo lugar más bien con *Orígenes*, a mediados del siglo XX. En el XXI, el vínculo entre la supuesta literatura postnacional y el mercado ya no funciona de la misma manera, precisamente porque lo nacional –la marca Cuba– se cotiza muy bien en el mercado global. A diferencia de las literaturas latinoamericanas mencionadas por Fermín Rodríguez (2017), en el caso insular vendrán a ser aquellas que no se vinculan explícitamente con la nación las que quedan al margen del mercado. A partir de este siglo se ha venido hablando de ficciones postnacionales en Cuba, aunque ese “post” suele oscilar entre un “anti”, una “borradura”, una “fuga”, o un “después de”, y frecuentemente ha sido asociado al abandono del testimonio de la realidad inmediata (como fue el caso del realismo social en los 70) o del *topos* isla, en la poética (post)origenista.

Se ha dicho que “hay una temporalidad nueva (...) llamada siglo XXI, que absorbe los viejos contenidos territoriales”; y donde “se trata de una literatura que cuenta historias futuristas, tecnológicas, globales o personales, porque se produce desde nuevas comunidades conectadas e intercambiables, que ya no se piensan como aisladas o excepcionales” (Rojas, 2014). Concuero en que muchas de estas narrativas coinciden en repensar la nación de forma más abierta, desde la exterioridad y lo relacional; visión que vendrá a transformar el modelo inmanente de comunidad, organizado alrededor de obra o símbolo. Walfrido Dorta (2012) ha subrayado la importancia de escapar al peso de la simbología nacional. Él y Rafael Rojas (2014) sostienen que son principalmente los narradores de la llamada Generación Cero los que dinamitan el territorio cerrado de la Nación y Dorta señala la propuesta poética del grupo Diáspora(s) como antecesora de esa fuga de lo nacional en la literatura cubana. Las dos novelas aquí en cuestión, una del 2014 y otra del 2015, pertenecen a autores afines a cada uno de los

grupos mencionados (Lage: Generación Cero, Aguilera: Diáspora(s)), y permiten entender mejor los modos diferentes en que ambos dinamizan la idea de Literatura-Nación (Aguilera, 2002). Uno y otro han explicitado –además– algunos ingredientes de sus poéticas y, a pesar de ser escrituras tan diferentes entre sí, parecen compartir un acercamiento a lo distópico y a la máquina literaria.

No solo críticos como Dorta (2012), Price (2015) y Rojas (2014), sino los propios escritores aquí abordados (Lage y Aguilera) señalan un “cambio de paradigma” que Aguilera llama “transficción” (2015 y 2020), y que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta y “se solidifica” con Diáspora(s) en los noventa, para continuar, después, por otro rumbo, con la Generación Cero. Las características de este nuevo paradigma serían: 1) “la falsa profundidad o ludoborradora [...] de ciertos emblemas [...] como de un escenario ideológico”, 2) el “tiempo indefinido o tiempo kitsch [...] donde lo cronológico no funciona, [...] que no respeta periodos, naciones, lenguas o lugares”, 3) “un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los ‘tatuajes’ nacionales”, 4) “una apuesta performance entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su *self*, consciente o no, proyecta hacia ese espacio” (Aguilera, 2015, 143). Jorge Enrique Lage, a su vez, ha planteado su propia reflexión poética sobre la narrativa actual. Esa propuesta autopoética ocurre de modo paródico a través de uno de los personajes de la novela en cuestión (*El Post-Traumático*), que explicita los rasgos presentes en las narraciones orales de los “nativos cubanos”: géneros borrosos, unidad narrativa débil, fluidez de contenido, ambigüedad animal/humano/máquina, espacio-tiempo surrealista, y un estilo gaseoso (2015, 161). Retomo ese territorio “trans” que es la literatura: “la transficción es solo un territorio, un goce, una reflexión, una performance (...); su hábitat, se reduce a lo dicho antes y a la escritura” (Aguilera, 2020, 17), tomando en cuenta los aspectos mencionados por ambos autores y analizaré cómo sus novelas transforman los territorios literarios y utópicos en cuanto a género, espacio y tiempo.

Lo distópico en El imperio Oblómov

El imperio Oblómov es una novela de Carlos A. Aguilera, co-director e iniciador del proyecto y revista *Diáspora(s)* que se publicaba clandestinamente como *samizdat* en los noventa en Cuba. Su voz ya se había dado a conocer con la poesía, la performance, el cuento, y luego también publicó *nouvelle* y teatro. La crítica destacó la oralidad de su escritura y el carácter teatral y vanguardista de su obra, así como la intertextualidad con la literatura alemana, eslava y rusa. Si bien los escritores vinculados al proyecto *Diáspora(s)* fueron importantes para transformar el campo cultural desviando la política de la institución, huyendo de la idea de Literatura-Nación (Aguilera, 2002), y buscando un espacio para lo cubano más allá del territorio isla, intentaron también dar continuidad a una tradición literaria que desafiaba la idea de la identidad, de lo cubano, y que reflexionaba sobre lo totalitario. Para ello, se inspiraron en textos de vanguardia y en teóricos como Hannah Arendt, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y otros que publicaron en la revista, tal como elaboré en capítulo II de este libro. *El imperio Oblómov* apareció una década después que dejó de existir la revista *Diáspora(s)*, cuando el autor y otros del grupo residían ya en Europa.

Lo transgenérico

Si retomamos la idea de Bagchi (2012, 2) de que la utopía es un *topos*, y que este no solo implica un lugar físico sino también uno retórico, es decir, un género, en *El imperio Oblómov* (2014) de Carlos A. Aguilera nos asomaremos entonces a un *Bildungsroman*. Uno que retrata la transición de la niñez a la vida adulta de su protagonista y que comienza con un prefacio narrado por Oblómov El Tuerto –un cómico cíclope monstruoso–, que explica los motivos de su historia (su odio contra el Este, la historia de su único ojo, y la construcción de la torre...), tal como suele pasar en los relatos de iniciación. Es decir, se trata de un texto que a primera vista cumple con los ingredientes del género y, además, funciona como una especie de saga o ficción histórica de la familia Oblómov.

Aguilera parte del género de la novela y con la exhibición de sus costuras deja en claro lo kitsch y burlesco de las grandes ficciones identitarias. A través del gesto paródico de los géneros fundacionales del Estado nación moderno, el texto más bien se convierte en su caricatura, poniendo a funcionar a esta desde varios modelos. Por ejemplo, desde el título: una pseudo intertextualidad con el *Oblómov* de Iván Góncarov, una sátira sobre la nobleza rusa de la época zarista y un protagonista que no decide levantarse de su sillón. En el caso de Aguilera, *Oblómov El Tuerto* emprende la tarea de crear un imperio paneslavo –nunca queda claro si es solo imaginación o no–, mientras tiene en su contra a una figura que llaman Dios, accidentes con escopetas, zorros, enfermedades, y a una maestra de patriotismo en el Internado.

La parodia no funciona solo en relación con esta novela rusa, sino también con otros referentes de la literatura clásica: al final de la obra el lector descubre un árbol genealógico del imperio Oblómov que “recuerda muy socarronamente a *Cien años de soledad*, particularmente el énfasis sobre la endogamia y el incesto, mediante las reiteraciones de los nombres a lo largo de las generaciones”, tal como señala atinadamente Irina Garbatzky (2016, 115). Nada más basta fijarse en Mamushka Oblómov, hija de El Gran Oblómov y Oblómovina, quien se casa con Oblómov el Grande para dar a luz a Oblómov el Tuerto, para darnos cuenta de que las líneas de toda esta familia se cruzan incestuosamente. Bien acierta Garbatzky en destacar el uso del tópico de la genealogía incestuosa repetido tanto en la literatura eslava como en la latinoamericana, y en añadir que *El imperio Oblómov* “trae a la memoria la novelística del *boom* de los sesenta, invirtiendo, o dislocando, justamente el punto de vista cartográfico” (2016, 115). En contraste con *Cien años de soledad*, que puede leerse como una alegoría identitaria latinoamericana a través de la metáfora de Macondo, la obra de Aguilera –desde sus mismos inicios– se resuelve en una especie de alegoría contra-identitaria, una parodia de los relatos fundadores, de las genealogías que en su versión más extrema llevan al absolutismo.

Aparecen personajes de lo más variopintos: Dios en un psiquiátrico bailando foxtrot, el jorobado doctor Bertholdo con su olfato único, Gran Oblómov con sus historias de viajes, Mamushka Oblómov y sus

rezos... Más que la típica narración tradicional del género novelístico, en *El imperio...* a lo que accedemos es a una *performance*, a una instalación donde solo queda el falseto del *Bildungsroman*, el anti-modelo. En la teatralización escenificada la instancia narrativa está en crisis y los *speechs* delirantes de los personajes se entrelazan de manera deforme a la voz omnisciente. La narración oscila entre monólogos directos de Oblómov el Tuerto, Mamushka, Dios, una cantante de ópera con cáncer en la garganta, el doctor Bertholdo, y un narrador que lo mismo aparece en primer plano que en escorzo. Los límites entre todas estas voces, sin embargo, son difusos; como si la escritura en sí fuera el delirio y el proceso de un devenir-tuerto, un devenir-Dios, y un devenir-madre monstruosa. Difusa también es la separación entre el protagonista y el narrador omnisciente,³⁹ siempre cruzados por el delirio y la realidad.⁴⁰

Lo transtemporal

Si la utopía es una proyección en el tiempo, su funcionamiento inverso se mueve a través de la anacronía y la dislocación. En esta novela las coordenadas de *tempo* y espacio no funcionan cronológicamente, más bien construyen un “tiempo kitsch”, como lo llamaría el propio Aguilera (2015, 143), entendiendo esto como una falsa sensación, una experiencia sustitutiva. El argumento se desarrolla en un periodo impreciso definido de modo diferente por diversos lectores. Algunos lo ubican “antes y después de la Revolución de 1917” (Domínguez, 2016), por las referencias a “los barbilampiños rojos”,

³⁹ Evidente, por ejemplo, en frases como “Oblómov el Pequeño –es decir, yo– vendría Oblómov el Grande y construiría una torre que sería el último refugio” (Aguilera, 2014, 33).

⁴⁰ Desde la página 129 con la frase “Nada de esto va a importar ya, remató hablándole muy de cerca a su imagen en el espejo, como si a esta por algún defecto se le hubiesen caído las orejas y fuese sorda”, hasta el último párrafo de la obra donde dice “preguntémosle ahora mismo, ahora que se quita de delante del espejo y se echa de nuevo en la cama a ver si definitivamente puede dormir” (233), se podría leer como un lapso imaginario o un sueño de Oblómov, quien al final de la novela vuelve a la cama para dormir.

“la recién estrenada Guardia Roja”, liderada por “míster Uliánov” y la cabeza del zar Nicolás II que termina siendo una pelota de fútbol para sus “carceleros”; y otros lo ubican antes, en la Rusia de los zares a mitad del siglo XIX (Garbatzky, 2016). Garbatzky también señala que “la ficción se encuentra intervenida por varios anacronismos, leídos en la intromisión de algunos nombres, como Kropotkin, Binswanger, Koch, o incluso ciertos datos referidos a los años 90” (2016, 115). En algún momento se menciona hasta la crisis de 1929. En resumen: el argumento se desarrolla a la vez en el siglo XIX y en el XX, y se nutre de diversas dislocaciones para crear un ciclo *camp* usado como paisaje-archivo dentro de la misma distopía. El tiempo de los zares y de la creación del paneslavismo se superpone asimismo a la revolución rusa, a la emigración de los Uliánov al Oeste y a la detención de los anarquistas en el siglo XIX.

Se puede leer la obra sin dudas como propone Domínguez, como “una ficción ruso-soviética en clave de un imperio euroasiático que es y no es la Rusia de los zares” (2016), aunque yo diría más bien que es un juego con referencias históricas superpuestas que crean una indeterminación y sirven para leer esta fábula como “el diagrama de otros tantos mapas y configuraciones”, según sugiere acertadamente Marqués de Armas (2015) en una reseña al libro. El texto se convierte –de esta manera– en una especie de radiografía de los relatos que mueven guerras y totalitarismos en torno a la idea de identidad, más allá de su historia y lugar.

El Este funciona en esta novela como un espacio relacional y distópico. Desde su primera frase se asocia lo negativo –todo lo negativo– a esta zona geográfica: “Ahora hablemos de mi odio hacia el Este, de mi odio a todo lo que simboliza el Este, de mi odio a cualquier recuerdo de esa época” (Aguilera, 2014, 9). La construcción de una Gran Eslavia ficcional es algo que permea todo el libro, como también explica el autor en una entrevista:

Esa era quizá la idea principal: cómo escriturar y caricaturizar y pensar todas las fuerzas negativas que, durante siglos, como bien ha escrito Cioran en algunos de sus ensayos, se han apoderado de un territorio que está lleno de personajes de naciones diferentes,

con delirios y atavismos y mitos diferentes, y cuyo imaginario siempre ha avanzado hacia el mesianismo: político, religioso, social e incluso filosófico. Esta negatividad, a la vez fascinante y anti-ilustrada, fue lo que me hizo emprender la novela y, como dices, contar, narrar, la naturaleza contradictoria de lo que comúnmente llamamos Este de Europa, aunque la contradicción no se limita en exclusivo a este territorio. El Orden, el anarquismo, etc., entran como síntomas de las fuerzas que en la novela definen o gobiernan el espacio por donde se mueve la familia Oblómov. (Aguilera citado en: Martí, 2014)

La ley, Dios, y las ideas mesiánicas frente a las maldiciones son los ingredientes de esa ficción que van ligados a la construcción de un “mundo ideal”. O mejor dicho, un mundo que en potencia se autodestruye al llevar a su máxima expresión la proyección de ese ideal, tal como reza el epígrafe al inicio de la obra: “Un dios del cual uno puede apropiarse es un dios que destruye (René Girard)”, cita que podría conectarse con la apropiación de valores abstractos –la revolución, por ejemplo–, que aparece en otra de las novelas estudiadas en este libro: *La casa y la isla*, de Ronaldo Menéndez. Libros –ambos– acerca de lo sagrado y lo violento, y donde se exponen (con parricidios, matricidios y odios en el caso de Aguilera) una radiografía de lo humano y sus grandes relatos identitarios.

Lo transespacial

Es central la diagramación de ese mapa en Gran Esclavia, ese no-lugar que es todos los territorios a la vez y donde se pone en juego la fuerza-dominio, la fuerza-destrucción y la fuerza-apropiación; fuerza (fuerzas) que pasan por microrrelatos familiares, madres odiosas y padres autoritarios. La transespacialización o la desterritorialización de este territorio llamado Este también es una manera de entender “cómo circundar un espacio utópico” (Garbatzky, 2016, 115), cosa realizada ya por el autor en otras de sus obras, donde regiones diversas operan siempre como un telón de fondo que lo que hacen es destacar

la caricatura y lo kitsch. Asia –en *Teoría del alma china*, por ejemplo– funciona de ese modo, le sirve a Aguilera de *slapstick* de la Historia y le sirve además como una especie de archivo literario sobre la violencia, la destrucción y lo totalitario. En *El imperio...* el Este opera de la misma manera: como un espacio de negatividad y, la construcción de la torre, como una fuga hacia dentro, una velocidad contrautópica “donde el defecto e incluso lo muerto fuesen en sí una construcción de vida” (Aguilera, 2014, 128), una “humanidad que pudiera salvarse a partir de sus defectos: el cáncer, la idiotez, el no-ojo, el tumor, la hepatitis” (127).

Lo absolutamente planificado de un modelo ideal y lo absolutamente planificado de un modelo injusto coinciden para Oblómov El Tuerto: “¿No es acaso literalmente cierto que todos necesitan ser guiados hacia algún lugar para que puedan encontrarse consigo mismos? Oblómov el Tuerto ya hablaba hasta imitando los gestos de su madre. ¿Que todos necesitan cultivar y abastecer sus bajos instintos?” dice el protagonista en voz alta (Aguilera, 2014, 130).

Su torre, como sueño utópico, repite así los mecanismos de inclusión y exclusión en la construcción de lo nacional. “Un imperio donde a todos les faltará un ojo y donde los que quieran podrán incluso devorar parte de sus cuerpos” (Aguilera, 2014, 130), sueña Oblómov haciendo casi realidad el cuento “La carne” de Virgilio Piñera. Sueño que dejará aún más en evidencia –en la novela– las políticas identitarias en torno a la mismidad como creación de un *ser común*:

En mi imperio todos tendrán que ser como yo, continuó.

Todos tendrán que haber entrado en mi propio yo para sentir lo que es una verdadera experiencia. Un goce. Quien no quiera pasar por esta prueba, Kirilov, puede irse, dijo. Esos son los falsos que mencionaba antes. Los hombres-nada. Y a esos no los queremos, Kirilov. No los queremos ni un tantico así, juntando dos dedos de su mano derecha delante de su enorme rostro. (Aguilera, 2014, 197)

Se construye un nosotros versus ellos: hombres-nada se les apoda incluso en el libro. En este mundo inverso, la “escoria” es aquella gente diferente que tiene dos ojos, “a esos no los queremos”. Como en

un espejo deforme, el relato deja ver los crueles mecanismos de exclusión de aquellos que no entran en el molde homogéneo de la construcción nacional. El hombre nuevo oblómoviano estaría atravesado por “el defecto, la ruina total, la redención, la obediencia” (Aguilera, 2014, 129) y, “aunque les faltase un pedazo de cráneo, nariz, hígado o cuello”, estaría contento “de presentarse sin miedo ante el otro, aunque fuesen gordos o tuviesen una llaga supurante en el rostro” (128).

El relato mueve lo utópico como un espacio-tiempo por venir, una “trascendencia”, “un acto heroico, un enorme esfuerzo y una lucha” (Garbatzky, 2016, 117). En todas estas tensiones se concentra el sueño de Oblómov El Tuerto y su “mundo ideal” a la hora de construir la torre: espacio que, él mismo informa, estará bien limitado y cartografiado: un territorio para los que entran en la ley. Al igual que en Kafka, el relato establecerá la construcción de un adentro y un afuera (aunque esta vez será una torre y no un castillo). La ley Oblómov es la que supone distinguir arbitrariamente entre quienes entran y quienes no, y expone su forma vacía, su no-contenido, tal como Deleuze y Guattari (1986) leyeron en el praguense. Una ley que no posee interiores y solo toma forma a través del castigo. La distopía del imperio Oblómov, de Aguilera, expone de modo cruelmente grotesco, que la justicia resulta ser solo deseo y anhelo, y jamás algo capaz de convertirse en régimen constitucional.

En el cuento “El escudo de la ciudad”, de Kafka, se lee sobre la edificación de una torre, la de Babel, y sobre cómo se construye orden en ella, tal como sucede en Oblómov, quien se imagina construyendo su imperio ante el espejo como si fuera un actor del cine mudo alemán. Pero esta proyección ideal se desvía en el cuento de Kafka cuando el proyecto pasa menos por erigir una torre que por construir una ciudad obrera, una ciudad donde “cada equipo nacional quiso tener los más bellos alojamientos, sobre ello surgieron disputas, que desembocaron en luchas sangrientas” (2010, 464). Con ese desvío (ciudad sí, torre no), que da pie a guerras y paces, el tema de la utopía se desvía y toma otra forma. Y aunque las siguientes generaciones coinciden en reconocer la insensatez que puede tener una “torre que llegue hasta el cielo”, ya todos están demasiado comprometidos para abandonar el trabajo y la ciudad. En este cuento, sueño y pesadilla van de la mano, y según

Deleuze y Guattari (1986) podrían leerse estas fugas como una máquina ficcional nómada que desterritorializa y delira. Una máquina que muestra lo poderoso de la palabra como dispositivo literario y que desplaza, subvierte y transforma la aplanadora Estado. *El imperio Oblómov*, en este sentido, lanza reyes tuertos, imperios antiilustrados, dioses cojos y mamushkas históricas como necesarias escenas caricaturescas que deforman las utopías con las que organizamos –todos– la idea de un Estado moderno; estado que por lo general suele vivir en medio de una sociedad catastrófica donde reina la “maldición del zorro negro” y el orden déspota que circula alrededor de esta novela.

Lo distópico en La autopista: the movie

La autopista: the movie es una novela de Jorge Enrique Lage, uno de los escritores más activos a la hora de convertir la ciudad letrada en ciudad virtual. Estuvo vinculado a revistas como *Cacharro(s)*, *33 y 1/3*, *The Revolution Evening Post (TREP)*, y actualmente es director de la revista online *Hypermediamagazine*. También, es uno de los narradores de la autollamada Generación Cero, grupo que trabaja con imágenes post-apocalípticas, intermediales y de cierto sabor *trash*; en comparación con el grupo Diáspora(s), sus referentes son menos literarios y más cercanos a la cultura pop.

Lo transgenérico

Si la literatura en el pasado ha funcionado como mecanismo para naturalizar la nación, lo ha hecho a través de determinados géneros textuales. En la obra de Lage, sin embargo, se traspasan y se destruyen estas fronteras. Con fragmentos que pertenecen a diálogos entre *freaks*, pedazos de biografías de personalidades históricas, citas de otros textos y narraciones de aventuras, el relato casi deja de ser una novela. Se ha etiquetado el texto como ciencia ficción, pero a pesar de que esta sirva de ingrediente a su propósito –por ubicarse en un futuro ambiguo y por la presencia de robots-*transformers* y huracanes

manejados por control remoto–, el texto no respeta siquiera estas convenciones. El futuro, en sus textos, no es hiperlimpio y electrónico, sino “un inframundo de (...) ciudades depauperizadas, militarizadas o controladas por tribus y mafias urbanas”, un inframundo que también se ve en *Blade Runner*, señalan Rafael Rojas (2015) y Walfrido Dorta (2017), quien piensa además excelentemente la parodia entre este y otros textos cubanos, como *Garbageland*, de Juan Abreu.

Yo lo clasificaría como una *road movie* del absurdo –fragmentada y *cyberpunk*–, subdividida en capítulos con títulos en inglés como *Transmetal*, *White Trash*, *Hall of Fame*, *The Horror*, que señalan una empatía más grande con el cine que con la literatura. Con un gesto que es una parodia a diferentes géneros cinematográficos, Lage –“nuestro mejor constructor de fragmentos” (Aguilera, 2017)–, presenta un texto corroído cuya trama resulta imposible de resumir y que condensa, en sí, una reflexión sobre lo literario.

El texto articula –desde ese gesto paródico que citaba y desde la ironía– tanto una propuesta poética, como una burla a la crítica cultural cubana. Por eso acierta Juan Pablo Villalobos cuando apunta que *La autopista* es “una novela que parece fantasear con el futuro de Cuba y en realidad se imagina, y es, el futuro de su literatura” (2015, 10). La trama que testimonia la construcción de una autopista se duplica en dos al convertirse además en su metarrelato: la construcción de un documental sobre la construcción de esa autopista. Para colmo, se fragmenta en mil pedazos al jugar con el modelo del *road movie* en una “versión local del *coolhunter*: haz lo que puedas con lo primero que te encuentres” (Lage, 2015, 97). Y esto van a ser cosas tan diversas como el cadáver de la actriz Vida Guerra en un cementerio de carros, cadáver que será aprovechado para hacerle un trasplante de corazón a un coronel necesitado; el genio de una botella de ron que te concede tres deseos; indios seminolas en su búsqueda del Hard Rock Café Havana, donde hombres-caimanes habían escondido la verdad de la tribu, etcétera. El Autista, El Post-Traumático, Vida Guerra, Hu Jintao, Poppy y el Coronel: todos personajes secundarios y manejados por una trama veloz y caprichosa donde nadie tiene deseos de reflexión ni contemplación.

El personaje Ray Ban, mecánico, aunque en realidad crítico literario, muestra más que nadie el síntoma de los tiempos que corren. Es un ciego que lleva varias gafas de sol unas detrás de otras sin que nunca se le pueda llegar a ver los ojos. Un crítico cultural en busca de sentidos e incapaz de lidiar con la extrema velocidad y la extrema intemperie en el universo transnacional y *fast* de la autopista virtual. Un crítico con miedo a la oscuridad y que “por momentos parece que se ahoga” (Lage, 2015, 177), y que se encuentra –por demás– con el deber anacrónico de “reconstruir y salvar (...) el sustento profundo de la cultura cubana” (Lage, 2015, 163), esfera sobre la que da “monólogos profundos” y la gente cae desmayada. Esos pasajes de *La autopista* parodian las aspiraciones redentoristas de aquella crítica cubana que tiene a la nación como elemento fundamental y en el que valores como “identidad”, “raíces”, “historia” y “excepción” juegan un papel importante. La propuesta autopoética de esta novela –esa escritura *trans*– contrasta del todo con las aspiraciones críticas llenas de trascendencias de un personaje como Ray Ban.

Lo transespacial

Si Lage habla de “espacio-tiempo surrealista” (2015, 161), Aguilera, en un ensayo sobre subjetividad y transficción (2015, 143), habla de un “tiempo indefinido o tiempo kitsch [...] donde lo cronológico no funciona” y donde no se respetan “periodos, naciones, lenguas o lugares”, cosa que puede tomarse como un indicador de las dificultades del testimonio clásico en la literatura actual, aun cuando Lage, en una entrevista que le hace Aguilera (2017), afirme que “lo pop/psicodélico es también un modo de testimoniar cosas”, de darle forma a la realidad, y que este *road movie* que es su novela, sea, en cierto modo, una cartografía urbana de las diferentes tribus habaneras: rockeros, *skaters*, etcétera.

Pero lo que estamos llamando “urbano” es, en realidad, un espacio cuyo único elemento es la autopista, sin dar más datos de dimensión y orientación. La ciudad en este nuevo imaginario (post)apocalíptico se ha convertido en puro *highway*:

Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa. En su lugar, el inabarcable asfalto que llena nuestras pesadillas. Pero tenemos una película en marcha. Tenemos un restaurante. Esperamos, de un momento a otro, un disparo de la suerte. (Lage, 2015, 114)

No hay fronteras que distingan el adentro del afuera ni hay limitaciones pro territorio. Nadie sabe dónde está –tampoco importa–, ni el protagonista sabe si irse al Norte o al Sur al final del libro. Cuando un guardia descubre a los protagonistas en un cementerio de carros les pregunta cómo entraron; ellos, ladinamente, responden: “siempre estuvimos adentro” (Lage, 2015, 16). Este detalle ilustra –de modo casual si se quiere– la deconstrucción del binomio adentro-afuera. Binomio que al contrario de los espacios sedentarios surcados por muros y lindes, representa un espacio nómada marcado por trazos que se borran; trazos irregulares que anulan todos los ejes y que hacen que el sentido de dirección se haga inútil al hacer desaparecer todas las metas y dejar solo un flujo de tránsito, tal y como Rachel Price (2015) convincentemente ha descrito equiparándolos a flujos de petróleo e intereses económicos en el capitalismo transnacional, o al dinero, en el caso del mismo novelista:

Tenía que ver con los flujos del dinero, con los desplazamientos del capital, con las economías de mercado. Tenía que ver con un mapa, si suponemos algo parecido a un mapa del tesoro donde el tesoro está moviéndose por todas partes o donde al final no queda claro qué es el tesoro. Los flujos del dinero son, en ese mapa, como autopistas. Hay intersecciones, rizados, desvíos; pero también velocidades, caídas abruptas, saltos de dimensión. Y hay como una trama oculta detrás de todo eso, una trama que salta a la vista como esas manchas bidimensionales y aparentemente caóticas en las que surge de pronto una figura con relieve cuando uno cambia el foco de la mirada. (Lage, 2015, 36)

“Lo que la autopista une por arriba, se vive como una sepultura o una escisión por debajo”, señala Rafael Rojas (2015). La carretera

conecta todo con todo y en sus márgenes “crece el desierto como mala hierba”. La acción ocurre en lugares de paso: un *fast food*, un *sex shop*, un vertedero, un motel, un cementerio de carros, un taller...; lugares que de alguna manera son no-lugares, como el polígono industrial o militar detrás del motel, área donde parece que nunca se empezó o se terminó de construir algo.

En toda la trama, los personajes y el paisaje ficcional parecen nacer de una máquina de transformación de desechos y escombros. Y esa “estética de la indecisión” (Laddaga, 2007) es como algo inconcluso y en proceso de destrucción siempre, tal como la autopista y su película. La voz narradora no muestra preocupación por lo apocalíptico, solo registra con desapego aquello que encuentra: mujeres-huracanes, robots y zombis, indios seminolas, la mafia de Miami, una lombriz llamada Lansky.

Lo transtemporal

Sería fácil pensar a primera vista que se trata de un texto futurista, pero en esta novela la distopía y lo post-apocalíptico rechazan los límites de la temporalidad tradicional y no respetan la cronología. Emily Maguire, quien ha trabajado el uso atípico del tiempo en algunos textos de la Generación Cero, ha subrayado la importancia del tiempo “en contraste, o en desacuerdo con una temporalidad que responde a los preceptos y orden dominantes” (2017, 11). Este sería también el caso de *La autopista*. No hay *chronos* específico: Bobby Fischer, Román Abramovich, Simón Bolívar, Fidel Castro, Candy Girl y MTV comparten encuentros y diálogos, y en ese transtempo no se distingue el pasado del futuro, la ficción de la realidad, lo concluso de lo inconcluso. Transgresión que hace que Fidel Castro pueda conversar con Roberto Goizueta, personaje al mando de la *New Coke*, junto a empresarios mexicanos con nombre de jefes comunistas chinos.

La unión entre Florida y Cuba por medio de un puente-autopista fue alguna vez un proyecto real y vive en el imaginario cubano. Es más: el *topos* del puente había sido explorado ya en la literatura cubana, en *La última playa* (1999), por ejemplo, de Atilio Caballero

–comentada en el capítulo III de este libro–, donde el abandono del sueño de una plataforma que uniera Cayo Arenas a “tierra firme” puede leerse como el cambio de paradigma de una mirada moderna a una postmoderna, del mito al reposicionamiento ante las grandes utopías y sus naufragios.

Más allá de lo postmoderno, el proyecto de la autopista en Lage funciona y colapsa al mismo tiempo. Sin cesar, además. Es una construcción que incluye el fracaso como esencia y el relato irónico del perverso funcionamiento de las utopías –no importa cuáles– que se construyen destruyendo también. Con un tono desapegado, el narrador de *La autopista* ni se ilusiona ni se frustra con eso. Solo son desechos, ruinas, reciclajes. En este sentido, hay un fin y un inicio de los tiempos, el *reset* de un año que aún está en proceso. Sin tiempo pero *processing* entre escombros y desechos, con una imaginación nómada que golpea en múltiples direcciones.

Si comparamos esto con aquel puente en la novela de Atilio Caballero de 1998, veremos que en la última hay más implicación, más empatía con ese personaje que está intentando unir la isla con tierra firme y detener el tiempo. Aquel texto es un testimonio de la descomposición y la frustración de una utopía, un relato documental sobre la condición humana y la negligencia política. En el texto de Lage la autopista es diferente. Es, por supuesto, también un gran proyecto, pero retratada irónicamente y donde se la muestra como una máquina de destrucción en medio de un paisaje apocalíptico y diseñado por un poder mayor y desconocido, de la misma manera que en “Sobre la construcción de la muralla china”, de Franz Kafka, de quien aparecen algunas citas en *La autopista*.

En el texto del austrohúngaro, un funcionario menor, un albañil, narra los métodos que siguió el imperio en la construcción de una inverosímil muralla y anota que quizás los nómadas tengan una visión más completa de ella que los mismos constructores. En *La autopista*, se resalta el poder nómada, poder que no solo se desplaza por un espacio abierto, sino que posee además un poder liberador en su tono frío, juguetón y distante. En Lage hay, de alguna manera, dos aparatos en continua fricción: el nómada y el estatal, ambos en continuo roce en los márgenes del *highway*. Eso –al menos– es lo que se desprende de

la parte del cuento de Kafka que se cita en la novela: se habla de la oficina de la Dirección de los proyectos (muralla/autopista), la cual “nadie supo decirme dónde estaba y quiénes se sentaban allí”, que “existió desde siempre”: “En aquel entonces era máxima secreta de muchos y aún de los mejores: Trata con todas tus fuerzas de comprender las disposiciones de la Dirección, pero solo hasta determinado límite; allí cesa de reflexionar” (Kafka en Lage 2015: 59).

De esta manera burlesca es entrelazada junto a las citas de Kafka una reflexión sobre el funcionamiento del poder y la ley. La imagen alegórica del *highway* y su velocidad hacen que uno visualice la transversalidad del poder en los flujos incontrolables de petróleo y dinero a un lado y otro. Tanto en el cuento de Kafka como en la novela de Lage no se sabe quién manda en un orden geopolítico global e inconmensurable, ni quiénes están en la oficina que diseñó el proyecto de la muralla/autopista. Al mismo tiempo, el autor cubano parodia la retórica nacionalista y su proyección de enemigo común a través de la imagen de una guerrita casi en forma de *video game*:

Oficialmente ya somos zona de catástrofe. Lo que siempre hemos sido. El aire que respiramos en los contenedores se impregna del olor de la violencia...

—El gobierno de Estados Unidos controla los huracanes. Con aviones y sondas y cosas así. Programan la intensidad y el recorrido.

—Si Hu Jintao está en la cabeza del Transformer, ¿quién está en la cabeza de la Rubia?

—Las rubias, por muy grande que sean, no tienen nada en la cabeza.

—¿Quién las maneja?

—Son por control remoto...

—Lo importante no es quién las controla, sino cuál es su misión.

—Esto es para retrasar la Gran Autopista, pueden estar seguros.

—¿No entendiste nada de lo que dije? ¿El gobierno de Estados Unidos?

—En estas condiciones nada se entiende muy bien. Es algo que está en el aire. (Lage, 2015, 57)

Siguiendo la lectura del Kafka de Deleuze-Guattari (1986), *La autopista* también podría entenderse como una nomadología post-cubana, una nomadología con una máquina de guerra que enfrenta a dos aparatos poderosos: el estatal, que intenta a toda velocidad estriar el espacio y termina arrasándolo en la construcción de esa gran *highway*; y el nómada, que se mueve por los márgenes y desechos de la obra construida y siempre necesita lo abierto.

En la máquina ficcional que es esta novela-autopista-*roadmovie*, los nómadas trazan una línea de fuga transformando la composición del espacio; deconstruyen así la idea de pensar la literatura como un territorio nacional tanto en forma como en imaginario. Partiendo de las ruinas y los escombros ya tan arquetípicos de los paisajes ficcionales habaneros que surgieron a partir de los noventa, *La autopista* más bien plantea un reciclaje de esos desechos. La máquina hace un *reset*, un fuera de tiempo, un año cero, y no es que no haya referencias al contexto actual cubano, pero en ella la nación es solo uno de los tantos elementos que la aceitan; máquina que crea una ficción *trans*: *transcyber*, *transnómada*, *transroadmovie*, una ficción que transterritorializa la nación y transforma el detrito del engranaje Nación en “espectáculo de la realidad”.

Conclusión

Retomemos el tema de la fuga de lo nacional, el espacio isla y la excepcionalidad cubana. ¿Se justificaría leer estas novelas como un síntoma más del naufragio de la utopía? No, porque las distopías no tienen aquí una función testimonial. Leer los textos de este modo implicaría ver la literatura de manera ingenua, como una simple expresión de la realidad. Leer estas novelas como expresión cubana solo porque los autores tienen esa nacionalidad sería absolutamente reduccionista. Al mismo tiempo, temas como utopías destructivas/distopías constructivas, máquinas nómadas versus máquinas Estado son temáticas que se encuentran de modo diverso en algunos de los textos de la literatura cubana actual. Las ficciones invitan a pensar otros territorios desde una experiencia distópica. *El imperio Oblómov* busca evitar la

lectura referencial cubana, al punto que construye una Gran Esclavia ficcional, un Este que condensa en sí todas las fuerzas humanas que se mueven entre sueño y pesadilla e impulsan guerras y creaciones de imperios. La distopía de Aguilera como mundo inverso nos avisa sobre el potencial destructivo de lo utópico cuando se cree demasiado en los grandes relatos identitarios y mesiánicos. Es una propuesta conceptual, aunque con mucha risa, violencia, grotesco y humor. *La autopista: the movie* se mueve en un registro de intertextualidades más pop, pero sigue la misma línea de humor, absurdo y delirio de *El imperio...* En cuanto al espacio, sin embargo, Jorge Enrique Lage sí usa el tópico isla aunque más como *in between* y no-territorio; vuelve a un espacio nacional pero lo desmonta, se desvía con la imagen de un país hipermoderno lleno de *fast food* y *sex shops*, y una isla no-isla conectada a tierra firme a través de una superautopista. Al hacer convivir lo utópico –que en su caso es la construcción de la autopista– con los desechos del vertedero, deja muy en claro cómo también aquí el binomio distopía / utopía funciona como territorio “transficcional” (Aguilera, 2020), en el cual edificación y restos van de la mano. Curiosamente las dos novelas tienen como centro la construcción de un relato y un objeto (torre en el caso de uno, autopista en el del otro), y no les interesan las imágenes estáticas o alegóricas. En la escritura de ambos prima el flujo, el desplazamiento, la desterritorialización y el proceso, ese *in-between* de géneros, tiempos y espacios tan propio a los dos libros. Más que desde el síntoma, el testimonio y la excepcionalidad cubana, hay que pensar ambas propuestas desde la transnacionalización. Es decir, el futuro.

Epílogo

Como gran *contradictio in terminis*, este libro que no cree en cánones representativos, termina –en cambio– con uno: una lista de novelas publicadas entre 1989 y 2020, escritas por autores nacidos después del año de la revolución y formados en la isla. Es una biblioteca que construye el trueque de paradigma que tuvo lugar después de la caída del muro de Berlín y que continúa su transformación de forma acelerada y digital en la sociedad contemporánea.

¿Quiénes son los que componen este archivo? Al celebrar la llegada de un grupo heterogéneo de nuevas voces a inicios de los noventa, Salvador Redonet se refirió a algunos de ellos como “novísimos” (nacidos después de 1959) y a otros como “postnovísimos” (nacidos después de 1972). Ellos, al crecer en los setenta, años de excesivo dogmatismo, se forman en un contexto muy diferente a la generación anterior. Las experiencias vividas por un lado y la retórica política del hombre nuevo por otro, los hacen vivir tensiones y contradicciones inéditas hasta entonces. Se hacen adultos siendo testigos de los actos de repudio durante los sucesos del Mariel, el fraude generalizado, la Guerra de Angola y el desmoronamiento del campo socialista (Mateo, 1995, 134).

La postmodernidad y sus peculiaridades cubanas hacen que la actitud indagadora e iconoclasta de las nuevas escrituras pueda verse además como un desafío al “arte institución”. Podríamos agrupar globalmente cinco características de los textos (post)novísimos destacadas por la crítica:⁴¹

⁴¹ Estas cinco características son por un lado el resultado de la comparación de las largas listas de características que producen en conjunto críticos como

- 1) La escritura misma, la experimentación con la materia verbal; lo metaliterario o el texto como montaje.
- 2) La deconstrucción y desmitificación de los grandes valores del sistema: el heroísmo, por ejemplo.
- 3) La fragmentación caótica y la función lúdica del relato.
- 4) El des-centramiento y el predominio de lo marginal.
- 5) El tratamiento de temas anteriormente tabúes.

En todos estos puntos subyace la preocupación por la subjetividad y la voluntad de poner en cuestión sus discursos constitutivos. Algunos textos exploran los límites de representación incluso. Abandonan así la reivindicación de los grandes relatos, sustituyéndolos por la reflexión sobre la escritura misma, por el lugar de enunciación donde nace y muere el habla. Otros abordan la subjetividad desde experiencias más corporales y cotidianas, a veces abyectas, como en el caso del realismo sucio de las conocidas novelas de Pedro Juan Gutiérrez, autor perteneciente a la generación anterior.

Otros reafirman identidades que se consideraban minoritarias con respecto a la ciudad letrada. Nacen etiquetas como “literatura gay” o “literatura escrita por mujeres”, emblemas que pueden visibilizar la diversidad de voces por un lado, aunque por otro crean una compartimentación del espacio literario. Comparado con el cuento, la poesía o el arte visual, en la novela en cambio la diversificación de actores, personajes y temas parece ir más lento.⁴² Dada la escasa publicación de ellas en medio de la crisis económica después del muro, muchos de los autores de estas promociones dan a conocer su primera novela entrado ya el siglo XXI.

Salvador Redonet (1995, 1996, 1999), Margarita Mateo (1995), Rubio Cuevas (2000), Jorge Fonet (2001 y 2006), Ana Belén Martín Sevillano (2008), Amir Valle (2001) y Alberto Garrandés (1999) y, por otro lado, mis propias percepciones sobre ellos.

⁴² En cuanto a la voz de personajes negros y el tema afrocubano, por ejemplo, llama la atención la poca presencia en el género de novela. *La soledad del tiempo* (2009) de Alberto Guerra y *Catedral de los negros* (2012), de Marcial Gala, son algunas excepciones dentro de este panorama.

En los mismos primeros años del nuevo siglo coinciden varias generaciones literarias que –a la vez– publican su primera novela, ya que en aquel momento también la autodenominada Generación Cero empieza a hacerse sentir. Fue Orlando Luis Pardo Lazo (2006) quien introdujo el término para referirse a un grupo de escritores al que él mismo pertenecía y empezaba a frecuentar las editoriales alrededor del año 2000. La etiqueta fue retomada por la crítica y agrupa voces muy heterogéneas: a veces autores de la misma edad que los postnovísimos (Ahmel Echevarría y Orlando Luis Pardo Lazo, por ejemplo), y a veces autores nacidos en los ochenta, como Legna Rodríguez Iglesias. Los primeros crecen en medio de la crisis del período especial para participar de la actividad cultural en internet siendo ya jóvenes adultos. La contradicción entre experiencia diaria, por un lado, y retórica política, por otro, sin embargo, es también para ellos un ingrediente importante en sus ficciones, las cuales, en muchos casos, se han vaciado también del símbolo nación.

Con respecto a los recursos literarios de esta promoción, regresan algunas de las características que vimos ya en los (post)novísimos, como “el palimpsesto y la metaficción”, o “el cuerpo y el yo” (Dorta y Simal, 2017). De este modo, podríamos hablar lo mismo de una continuación que de un cambio hacia:

- 1) un imaginario más pop, más influido por el cine de Hollywood,
- 2) un particular uso y fracturación del tiempo y el espacio
- 3) des- o transterritorializaciones
- 4) mundos distópicos, (post)apocalípticos, atemporales y elementos de la ciencia ficción.⁴³

Comparado con la promoción anterior, el tiempo de publicación que existe entre los primeros cuentos y la publicación de novelas en la Generación Cero es mucho menor, ya que la presencia de internet y el

⁴³ He considerado sobre todo los textos de Walfrido Dorta y Mónica Simal (2017), Emily Maguire (2017), Orlando Luis Pardo Lazo (2006), Javier Mora y Ángel Pérez (2017) Omar Granados (2017) como de Catalina Quesada (2016), Nancy Calomarde (2019) y mis propias observaciones para constituir esta lista de características.

surgimiento de pequeñas editoriales fuera de Cuba generaron posibilidades nuevas. Se trataría, entonces, de un contexto bien diferente al de los noventa, cuando apenas había papel en la isla y el colchón editorial permitía una selección de Estado. A través de la creación de revistas digitales –como he comentado en el capítulo 2 de este libro– los de esta generación participaron activamente en la transformación digital de la ciudad letrada y gestionaron así no solo las posibilidades de (auto)publicación, sino además su propio *marketing*.

No obstante, géneros como cuento y poesía continuaron siendo más frecuentes en el panorama literario cubano. Lo inédito, por así decir, llegaría con la novela. Esta romperá con la tradición y creará fragmentaciones en su forma, textos que jugarán a ser poemas, diarios, apuntes, ensayos, híbridos y *short story* a la vez, intentando escribir la no-nación desde la no-novela, tal como en *Boring Home*, de Orlando Luis Pardo Lazo, quien a lo Bartleby “prefiere no escribir”, o en el de las analfabetas, la novela-poema de Legna Rodríguez Iglesias.

Este fenómeno coincide de alguna manera con la “transficción” señalada por Carlos A. Aguilera, concepto que el escritor usa en una antología de textos que recoge a diecinueve de los autores (post)novísimos y de la Generación Cero que se encuentran en la lista que incorporo bajo esta nota. La transversalización “ligera” de los géneros textuales, el lugar de la nación, el tiempo y el yo, son algunos de los recursos que he ido colocando a lo largo de este libro y que sintonizan con las observaciones conceptuales del estudio de Aguilera.

El intento de ofrecer aquí un panorama completo y exhaustivo de toda la novelística producida por estas promociones en las últimas tres décadas puede verse como delirante. Sin embargo, como todos sabemos, construir un archivo total es imposible, siempre faltará alguna novela o algún libro “escondido”. Esta enumeración de textos pretende ser, entonces, solo una contribución a la biblioteca cubana que se encuentra escindida por consecuencia de las dinámicas políticas, institucionales y migratorias. Siendo la literatura cubana un territorio fragmentado y esparcido y que cuenta con publicaciones en la isla y en editoriales transnacionales, la tarea de archivar sigue siendo de importancia.

He incluido principalmente aquellos textos que autoproclabaman ser novelas en su contracubierta, siguiendo así la idea de que el pacto que se establece con el lector define el género o juego con él. Cuando una obra se autodenomina narrativa, he explorado la posibilidad de leerla como novela, cuentinovela o *nouvelle*, y desde ahí incluirla.

Soy consciente de dejar afuera un grupo de novelistas cubanos importantes solo por haber nacido antes de 1959, aunque hayan participado activamente en la producción novelística de las últimas tres décadas. Mi intención, no obstante, ha sido entender mejor la expresión cultural de las promociones más recientes y en especial las menos conocidas por el público masivo. A lo largo de este libro he comentado doce novelas de esta lista y una ausente de ella por haber sido escrita por una autora nacida en 1950: Margarita Mateo. Ella ocupa un lugar peculiar dentro del panorama literario cubano; por una parte, por haber publicado su primera novela tarde, en 2008, y por otra, por funcionar como puente generacional recuperando y reactualizando ciertas tradiciones literarias cubanas anteriores. Su obra además ha sido central en la reflexión que he construido a lo largo de este libro, influido por teorías en torno al espacio liminal en que cuerpo y persona negocian su ser-en-común.

Para finalizar podríamos hacer hincapié en el hecho de que los escritores de las últimas promociones hagan un corte con determinado tipo de realismo y resuciten tradiciones literarias que habían quedado a la sombra en las primeras tres décadas de revolución en la isla. A pesar de la sensación de presente incómodo o fuera del tiempo —comentado en este mismo libro—, en la literatura cubana se han estado recuperando voces de otros cronoespacios, donde escrituras tan diversas como la de Lezama, Carpentier, Piñera, Sarduy, García Vega y Escobar..., tendrían mucho que decir. La literatura se ha abierto a influencias otras y se ha posicionado en una zona que lo mismo se mueve de la generación *beat* a la literatura rusa, del realismo sucio al cyberpunk. De esta manera Cuba dejaría de ser definitivamente una ante-Cuba para convertirse en otra cosa: un intra, un post, un trans. Un espacio donde las palabras, las ficciones y los archivos culturales de ambos lados abandonan las ruinas y funcionan como reciclaje, flujo y continuidad.



**Lista de novelas cubanas 1989-2020 de autores
nacidos después del 1959**
(incluyendo cuentinovela y *nouvelle*)

Acosta Álvarez, Martha (1991)

2018. *La Periferia*. Praga: FRA.

Aguado, Ladislao (1971)

2014. *Chantaje*. Madrid: Hypermedia.

2002. *Un adiós para Violeta*. Alicante: Aguaclara.

Aguiar, Raúl (1962)

1989. *La hora fantasma de cada cual*. La Habana: Unión.

1994. *Mata*. La Habana: Letras Cubanas.

2001. *La estrella bocarriba*. La Habana: Letras Cubanas.

2016. *Alter Cuba*. Madrid: Hypermedia.

Aguilera, Carlos A. (1970)

2006. *Teoría del alma china*. México: Libros del Umbral. (Leiden: Bokeh, 2017)

2014. *El imperio Oblómov*. Sevilla: Renacimiento.

2016. *Matadero Seis*. Valencia: Aduana Vieja.

2020. *Clausewitz y yo*. Madrid: Esto no es Berlín.

Alonso Yodú, Odette (1964)

2009. *Espejo de tres cuerpos*. Quimera.

Álvarez, Carlos Manuel (1989)

2018. *Los caídos*. México: Sexto Piso.

Álvarez Bernal, Alejandro (1961)

1998. *Cañón de retrocarga*. La Habana: Unión.

2001. *Irish Coffee*. La Habana: Letras Cubanas.

Andrade Fernández, Orlando (1978)

2010. *Parcos, atroces y dementes*. Holguín: Holguín.

2014. *Mesyè Prezidan*. Santiago: Oriente.

2015. *La diáspora (2984)*. Leiden: Bokeh.

Armas, Lourdes de (1960)

2014. *Marx y mis maridos*. Madrid: Pasos Perdidos.

Arcos, Abel (1985)

2014. *9550: Una posible interpretación del azul*. Praga: Fra.

2019. *Informe sobre el estrecho de la Florida II*. Richmond: Casa Vacía.

Arzola, Jorge Luis (1966)

2006. *Todos los buitres y el tigre*. Madrid: Siruela.

Arroyo, Antonio (1961)

2018. *Bendita Habana*. La Habana: Ediciones Cubanas.

2013. *¿Mantilla?* Después de La Palma. La Habana: Extramuros.

Caballero, Atilio (1959)

1999. *La última playa*. La Habana: Unión. (Madrid: Akal Literaria, 2001)

1997. *Naturaleza muerta con abejas*. Madrid: OLALLA (La Habana: Letras Cubanas, 1999).

2007. *La máquina de Bukowski*. La Habana: Letras Cubanas.

Camino, Susana (1972)

2015. *La salahombres*. La Habana: Extramuros.

2020. *La Franja*. Richmond: Casa Vacía.

Canetti, Yanitzia (1967)

1997. *Al otro lado*. Barcelona: Seix-Barral.

1997. *Novelita rosa*. Boston: Versal Group.

2010. *La vida es color de Rosa*. Massachusetts: Cambridge BrickHouse.

Castaños, Diana (1986)

2019. *Yo sé por qué bala la oveja mansa*. Leiden: Bokeh.

Correa, Frank (1963)

2012. *Larga es la noche*. Praga: FRA.

Cruz, Lynn (1977)

2020. *Terminal*. Madrid: Hypermedia.

Curbelo, Jesús David (1965)

1999. *Inferno*. La Habana: Letras Cubanas.

1999. *Diario de un poeta recién cazado*. Santiago de Cuba: Oriente.

2008. *Cuestiones de agua y tierra*. Santiago de Cuba: Oriente.

De Cuba Soria, Pablo (1980)

2016. *Libro de Collage Station*. Richmond: Casa Vacía.

De Jesús, Pedro (1970) (Nombre completo Pedro de Jesús López Acosta)

1999. *Sibilas en Mercaderes*. La Habana: Letras Cubanas.

Jiménez Jardines, Julio (1974)

2015. *Aptitudes para el baile (notas al guion)*. Santiago de Cuba: Oriente.

2015. *Un mundo tan blanco*. Praga: FRA.

2018. *Ácido*: blog de poesía. Santiago de Cuba: Santiago.

Del Risco, Enrique (1967)

2019. *Turcos en la niebla*. Madrid: Alianza.

Díaz Corrales, Sonia (1964)

2013. *El puente de los elefantes*. El barco ebrio.

Díaz Mantilla, Daniel (1970)

1996. *Las palmeras domésticas*. La Habana: Abril.

1997. *En trance*. La Habana: Abril.

2007. *Regreso a Utopía*. La Habana: Letras Cubanas.

Díaz-Pimienta, Alexis (1966)

1998. *Prisionero del agua*. Barcelona: Alba.

2004. *Maldita danza*. Santiago de Cuba: Oriente.

2005. *Salvador Golomón*. Sevilla: Algaida.

2014. *El crimen perfecto de Pedrito Mendrugo*. México: Siglo XXI.

Dovalpage, Teresa (1966)

2004. *Posesas de La Habana*. San Francisco: PurePlay Press.

2004. *A Girl like Che Guevara*. Nueva York: Soho Press.

2006. *Muerte de un murciano en La Habana*. Barcelona: Anagrama.

2011. *El difunto Fidel C.* Sevilla: Renacimiento.

Echevarría, Ahmel (1974)

2006. *Esquirlas*. La Habana: Letras Cubanas.

2012. *Días de entrenamiento*. Praga: FRA.

2013. *La noria*. La Habana: Unión.

2017. *Caballo con arzones*. La Habana: Letras Cubanas.

Esquivel Guerra, Carlos (1968)

2010. *Un lobo, una colina*. Santiago de Cuba: Oriente.

2016. *Diario de Caín*. Madrid: Hypermedia.

2019. *Higinio El Soñador*. New York: Page Publishing.

Fernández de Juan, Adelaida (1961)

2006. *Nadie es profeta*. La Habana: Ediciones Unión.

Fernández Fe, Gerardo (1971)

1999. *La falacia*. La Habana: Unión. (Leiden: Bokeh, 2015)

2011. *El último día del estornino*. Madrid: Viento Sur.

Fernández-Larrea, Abel (1978)

2015. *Buenos días, Sarajevo*. Leiden: Bokeh.
2015. *El fin de la inocencia*. Leiden: Bokeh
2016. *Schlemiel. Aventuras y desventuras del señor Mostaza*. Praga: FRA

Fernández Pintado, Mylene (1963)

2003. *Otras plegarias atendidas*. La Habana: Unión.
2011. *La esquina del mundo*. La Habana: Unión.

Ferrer, Jorge (1967)

2001. *Minimal Bildung*. Miami: Catalejo. (Leiden: Bokeh, 2016)

Flores Iriarte, Raúl (1977)

2010. *Paperback writer*. Matanzas: Matanzas. (Madrid: Hypermedia, 2016)
2007. *Balada de Jeanette*. La Habana: Loynaz.

Fragela, Javier R. (1987)

2012. *El sentido del mundo*. La Habana: Extramuros.
2014. *El cordero aúlla*. La Habana: Letras Cubanas.

Gala, Marcial (1965)

- 2004 *Sentada en su verde limón*. La Habana: Letras Cubanas. (Buenos Aires: Corregidor, 2017).
2012. *La catedral de los negros*. La Habana: Letras Cubanas. (Buenos Aires: Corregidor, 2015).
2013. *Monasterio*. Madrid: Atmósfera Literaria.
2019. *Rocanrol*. Buenos Aires: Corregidor.
2019. *Llámenme Casandra*. Buenos Aires: Alfaguara.

García Pérez, Marlene E. (1965)

2000. *A solas con Casandra*. La Habana: Ediciones Unión.

García González, Francisco (1965)

2012. *Antes de la aurora*. Create Space Independent Publishing Platform.

Garrandés, Alberto (1960)

1997. *Capricho habanero*. La Habana: Letras Cubanas.

2003. *Fake*. La Habana: Letras Cubanas.

2007. *Las potestades incorpóreas*. La Habana: Letras Cubanas.

2009. *Días invisibles*. Santiago de Cuba: Oriente.

2011. *Las nubes en el agua*. La Habana: Unión.

2016. *Demonios*. La Habana: Letras Cubanas.

Garrido, Alberto (1966)

1999. *La leve gracia de los desnudos*. La Habana: Letras Cubanas.

2006. *El círculo de los infieles*, La Habana: Letras Cubanas.

González Fernández, Maielis (1989)

2020 *De rebaños o de pastores*. Cádiz: Cazador.

Grillo, Rafael (1970)

2010. *Asesinos ilustrados*. La Habana: Extramuros.

Guerra Naranjo, Alberto (1961)

2009. *La soledad del tiempo*. La Habana: Unión.

Guerra, Wendy (1970)

2006. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera.

2008. *Nunca fui primera dama*. Barcelona: Bruguera.

2012. *Posar desnuda en La Habana*. Madrid: Alfaguara (La Habana: Letras Cubanas, 2013).

2014. *Negra*. Barcelona: Anagrama.

2016. *Domingo de Revolución*. Barcelona: Anagrama.

2018. *El Mercenario que coleccionaba obras de arte*. Barcelona: Alfaguara.

Hernández Caballero, María Elena (1967)

2010. *Libro de la derrota*. Azud.

Hernández Cadenas, Martha Luisa (alias Martica Minipunto) (1991)

2020. *La puta y el hurón*. Praga: FRA.

Hernández Díaz, Agnieszka (1977)

2009. *San Lunes. Panóptico en dos estaciones*. La Habana: Caja China.

2010. *Sol negro*. La Habana: Unión.

Hernández Díaz, Alejandro (1970).

1996. *La milla*. La Habana: Letras Cubanas.

2007. *Algún demonio*. Madrid: Salto de Página.

2012. *Oro ciego*. Madrid: Editorial Salto de Página.

Hernández Pacín, Vladimir (1966)

1999. *Nova de cuarzo*. La Habana: Extramuros.

2000. *Hipernova*. La Habana: Letras Cubanas.

2001. *Indómito*. Roca Editorial

2002. *Habana Réquiem*. Harper Collins Español.

2003. *Habana Skyline*. Harper Collins Español.

Inguanzo, Rosie (1966)

2018. *La Habana sentimental*. Leiden: Bokeh.

Labarcena, Dolores (1972)

2015. *Kruschov*. Madrid: Verbum.

2016. *Cachemir*. Valencia: Aduana Vieja.

2018. *Diario de un tuátara*. Tenerife: Baile del Sol.

2020. *No quiero llanto*. Madrid: Betania.

Lage, Jorge Enrique (1979)

2010. *Carbono 14. Una novela de culto*. La Habana: Letras Cubanas.

2014. *La autopista: the movie*. La Habana: Caja China.

2015. *Archivo*. Madrid: Hypermedia.

2020. *Everglades*. Madrid: Hypermedia.

Lechuga, Carlos (1983)

2020. *En brazos de la mujer casada*. Madrid: Hypermedia.

Llano López, Eduardo del (1962)

1993. *Aventuras del caballero del Miembro Encogido*. La Habana: Abril.

1994. *Los doce apóstatas*. La Habana: Letras Cubanas.

1994. *Virus*. La Habana: Abril. (Co-editor: Luis Felipe Calvo).

1997. *Obstáculo*. La Habana: Letras Cubanas.

2002. *Tres*. La Habana: Letras Cubanas.

2007. *El universo de al lado*. Madrid: Salto de página.

2012. *Cuarentena*. La Habana: Letras Cubanas.

2013. *Ocio y medio*. Bogotá: Isla de Libros.

2014. *Bonsai*. La Habana: Ediciones Unión.

2016. *La calle de la comedia*. Sevilla: Guantanamera.

López Ramos, Rafael (1962)

2001. *Paranoia con pachanga*. Canadá: Ward Digital.

Márques de Armas, Pedro (1965)

2016. *La vida trunca del Coronel Felino*. Valencia: Aduana Vieja.

Mármol, Asley (1976)

2009. *Mágister dixit*. Miami: Sigla.

Matienzo Puerto, María (1979)

2020. *Elizabeth aún juega a las muñecas*. Las Palmas: Hurón Azul.

Medina, Emerio (1966)

2015. *Los fantasmas de hierro*. La Habana: Letras Cubanas.

Menéndez, Ronaldo (1970)

1999. *La piel de Inesa*. Madrid: Lengua de Trapo.

2006. *Las bestias*. Madrid: Lengua de Trapo.

2008. *Río Quibú*. Madrid: Lengua de Trapo.
2016. *La casa y la isla*. Madrid: Alianza de Novelas.

Morales, Osdany (1981)

2018. *Zozobra*. Leiden: Bokeh
2012 *Papyrus*. Nueva York: Sudaquia.

Morejón, Idalia (1965)

2019. *Cuaderno de vías paralelas*. Richmond: Casa Vacía.
2012. *Una artista del hombre*. Barcelona: Linkgua. (Richmond: Casa Vacía, 2020).

Mota, Erick (1975)

2010. *Habana Underguater*. S/R: Atom Press.
2018. *El colapso de Las Habanas infinitas*. Madrid: Hypermedia.

Mitrani, David (1966)

1999. *Ganeden*. Ciudad México: Lectorum.
2011. *Deja dormir a la bestia*. La Habana: Letras Cubanas.

Navarrete, William (1968)

2011. *La gema de Cubagua*. Valencia: Legua Editorial.

Novak, Dazra (1978)

2012. *Making of*. La Habana: Unión.
2020. *Niñas en la casa vieja*. La Habana: Letras Cubanas.

Padrón, Alex (1973)

2018. *Matadero*. Atmósfera Literaria.
2019. *La herencia de los patriarcas*. Atmósfera Literaria.

Pardo Lazo, Orlando Luis (1971)

2009. *Boring Home*. Praga: FRA.

Parra, Yoan Miguel (1990)

2018. *Burdeos*. Leiden: Bokeh.

Perea, Nonardo (1973)

2013. *Donde el diablo puso la mano*. Mayabeque: Montecallado.

2017. *Los amores ejemplares*. Praga: FRA.

Pérez Castillo, Ernesto (1968)

2010. *El ruido de las largas distancias*. La Habana: Ediciones Unión.

2009. *Haciendo las cosas mal*. La Habana: Unión.

2010. *Medio millón de tuercas*. La Habana: Ediciones Loynaz.

Pérez, Nelton (1970)

1998. *El viaje*. Nueva Gerona: Áncoras.

1999. *Apuntes de Josué 1994*. Madrid: Ediciones Coliseo de El Escorial.

2000. *El enigma y el deseo*. La Habana: Letras Cubanas.

2001. *Infidente*. La Habana: Letras Cubanas.

2002. *El viejo aroma del mañana*. Berlín: Ilíada Ediciones.

Pérez Chang, Ernesto (1971)

2006. *Tus ojos frente a la nada están*. La Habana: Letras Cubanas.

2011. *Alicia bajo su propia sombra*. La Habana: Unión.

Pérez, Jorge Angel (1963)

2001. *El paseante cándido*. La Habana: Unión.

2004. *Fumando espero*. La Habana: Letras Cubanas.

2009. *En La Habana no son tan elegantes*. La Habana: Letras Cubanas.

Pérez Lozano, Sandra (1971)

1998. *Crónicas de un sueño*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.

Portela, Ena Lucía (1972)

1998. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Unión (Barcelona: Casiopea, 1999).

2001. *La sombra del caminante*. La Habana: Unión.

2002. *Cien botellas en una pared*. Barcelona: Mondadori.

2007. *Djuna y Daniel*. Barcelona: Mondadori.

Ponte, Antonio José (1964)

2002. *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori.
2007. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
2014 *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Buenos Aires: Corregidor.

Prieto, José Manuel (1962)

1998. *Enciclopedia de una vida en Rusia*. Barcelona: Random House.
1999. *Livadia*. Barcelona: Mondadori.
2007. *Rex*. Barcelona: Anagrama.

Riquenes García, Yunier (1982)

2010. *La edad de las ataduras*. Matanzas: Matanzas.

Riverón, Rogelio (1964)

1999. *Mujer, Mujer*. Santa Clara: Capiro.
2003. *Llena eres de gracia*. La Habana: Letras Cubanas.
2005. *Mi mujer manchada de rojo*. Santiago de Cuba: Oriente.
2008. *Bailar contigo el último cuplé*. La Habana: Unión.
2014. *El tigre y la mansedumbre*. La Habana: Letras cubanas.

Rodríguez Febles, Ulises (1968)

2014. *Minsk*. La Habana: Ediciones Unión.

Rodríguez Iglesias, Legna (1984)

2015. *Las analfabetas*. Leiden: Bokeh.
2017. *Mi novia preferida fue un bulldog francés*. Madrid: Alfaguara.
2012. *Mayonesa bien Brillante*. Matanzas: Ediciones Matanzas.

Rodríguez Salvador, Antonio (1960)

- 1997 *Rolandos*. La Habana: Letras Cubanas.
2002. *Sueño a cuatro manos*. Tenerife: Globo.

Salazar Macía, Malena (1988)

2016. *Nade*. La Habana: Unión.
2018. *Las peregrinaciones de los dioses*. La Habana: Abril.

Sanchez Mejías, Rolando (1959)

2001. *Historias de Olmo*. Madrid: Siruela.

2004. *Cuaderno de Feldafing*. Madrid: Siruela.

Santiesteban Prats, Ángel (1966)

2013. *El verano en que Dios dormía*. Praga: FRA.

Siam, Juan (1960)

2014. *Aviones en la madrugada*. La Habana: Unión.

Sotolongo Carrington, Esteban (1964)

2017. *Alas mojadas*. Sevilla: Guantanamera.

Suárez, Karla (1969)

1999. *Silencios*. Madrid: Lengua de Trapo.

2005. *La Viajera*. Barcelona: Roca.

2011. *Habana Año Cero*. La Habana: Unión.

2017. *El hijo del héroe*. Barcelona: Comba.

Suárez, Yoé (1990)

2018. *No se juega con la noche*. Madrid: Hypermedia.

Terry Valdespino, Miguel (1963)

2001. *Ajuar de guerra*. La Habana: Unicornio.

Tissert, Herson (1977)

2017. *La esperanza nacional*. Santiago de Cuba: Santiago.

Torres Rodríguez, Yonnier (1981)

2011. *Delicados procesos*. La Habana: Extramuros.

2012. *Clavar los ojos al cielo*. Mecenás.

2015. *Azul pálido*. Castelldefels: Marlex.

2015. *Cerrar los puños*. La Habana: Gente Nueva.

Valdés Zamora, Armando (1964)

1999. *Las vacaciones de Hegel*. Madrid: Betania.

2017. *La siesta de los dioses*. Leiden: Bokeh.

Valdés, Zoé (1959)

1993. *Sangre azul*. La Habana: Letras Cubanas.
 1995. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé.
 1996. *Te dí la vida entera*. Barcelona: Planeta.
 1996. *La hija del embajador*. Barcelona: Emecé.
 1997. *Café nostalgia*. Barcelona: Planeta.
 1999. *Querido primer novio*. Barcelona: Planeta.
 2001. *Milagro en Miami*. Barcelona: Planeta.
 2002. *El pie de mi padre*. Barcelona: Planeta.
 2003. *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta.

Valle, Amir (1967)

2001. *Las puertas de la noche*. Salamanca: Malamba.
 2001. *Si Cristo te desnuda*. Santiago de Cuba: Oriente.
 2001. *Muchacha azul bajo la lluvia*. La Habana: Letras Cubanas.
 2003. *Entre el miedo y las sombras*. Granada: Zoela.
 2005. *Últimas noticias del infierno*. Madrid: EDAF.
 2004. *Los desnudos de Dios*. La Habana: Letras Cubanas.
 2006. *Santuario de sombras*. Almuzara.
 2007. *Tatuajes*. Puerto Rico: Terranova.
 2007. *Las palabras y los muertos*. Bogotá: Seix Barral.
 2008. *Largas noches con Flavia*. Córdoba: Almuzara.
 2012. *Las raíces del odio*. Madrid: El barco ebrio.
 2020. *Hugo Spadafora. Bajo la piel del hombre*. Berlin: Ilion Verlag.

Vega, Verónica (1965)

2019. *El arte de respirar*. Madrid: Hypermedia.

Velázquez, José Alberto (1978)

2018. *36 navegan*. La Tunas: San Lope.

Veloz Sarduy, Yudarkis (1982)

2014. *El constante aleteo*. Camagüey: Ácana.

Vilar, Roger (1968)

2014. *Habitantes de la noche*. México: De Otro Tipo.
 2015. *Una oscura pasión por mamá*. México: De Otro Tipo.

Vilar Madruga, Elaine (1989)

2019. *Los años del silencio*. Ondara: Dilatando Mentés.
2014. *Salomé*. Santiago de Chile: La Pollera.
2013. *Promesas de la Tierra Rota*. La Habana: Gente Nueva.
2017. *El trono de Ecbactana: La ciudad de las máscaras*. La Habana: Gente Nueva.

Vilches Proenza, Rafael (1965)

2001. *Ángeles desamparados*. Bayamo: Bayamo.
2019. *Inquisición roja*. Berlín: Ilíada.

Williams, Ramón (1969)

2019. *A dónde*. Leiden: Bokeh.

Yoss (José Miguel Sánchez) (1969)

1997. *W*. La Habana: Letras Cubanas.
2000. *Los pecios y los naufragos*. La Habana: Extramuros.
2003. *Al final de la senda*. La Habana: Letras Cubanas.
2009. *Pluma de león*. La Habana: Letras Cubanas.
2012. *Super extra grande*. La Habana: Gente Nueva.
2012. *Condonautas*. La Habana: Abril.
2013. *La voz del abismo*. La Habana: Gente Nueva.
2015. *Ingenieros y jenízaros*. La Habana: Gente Nueva.
2017. *Reto prehistórico*. La Habana: Gente Nueva.
2017. *Que den un paso al frente los caídos*. La Habana: Gente Nueva.
2018. *El mercenario y el desierto*. La Habana: Gente Nueva.

Zamora, Carlos (1962)

2011. *En la mañana viva*. La Habana: Unión.

Algunas partes de este libro son reelaboraciones de textos anteriormente publicados en revistas o antologías, otras partes son inéditas. En la bibliografía a continuación encontrarán los datos de las primeras versiones de algunos capítulos publicados previamente. El capítulo IV es una reelaboración de un texto de 2015 publicado en la revista *Mitologías Hoy*; el V, tuvo varias versiones preliminares, como la recopilada por Angeles Mateo del Pino en 2013 y y la renovada para la antología de Catalina Quesada y Gustavo Guerrero de 2018; el VIII, salió en su primera versión en un libro compilado por Graciela Salto y Nancy Calomarde. La parte sobre la novela de Legna Rodríguez Iglesias tuvo versión previa en la revista *Telar* en 2016 y algunas primeras ideas sobre la novela de Karla Suárez las publiqué en la revista *Confluencia* en 2010.

Agradezco a los editores de dichas revistas y libros el permiso por reproducir algunos fragmentos de estas publicaciones. Quiero agradecer también a Gabriel Guerra Bianchini, Lázaro Saavedra, Tomás Sánchez, Sandra Ramos, Frank Martínez y Reynier Leyva Novo por el permiso de reproducción de sus imágenes.

Por último quiero mencionar que sin el apoyo institucional de Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) y el estímulo extra del Johanna Nijlandbeurs este libro no hubiera sido posible.



Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1993). *The coming community*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- _____ (2002). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.
- _____ (2007). *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. London: Verso.
- _____ (2010). *Nudities*. Stanford University Press.
- _____ (2015). “¿A quién se dirige la poesía?” *New Observations*, 130. [Originalmente traducido al inglés por Daniel Heller-Roazen. Traducción al castellano de Gerardo Muñoz y Pablo Domínguez Galbraith para Infrapolitical Deconstruction Collective]. <<https://ficcionalarazon.org/2015/06/12/giorgio-agamben-a-quien-se-dirige-la-poesia>> (Acceso 19-10-2020).
- Agencia EFE (2018). “Carlos Manuel Álvarez retrata la vida cubana de mínimos en su primera novela”. *elDiario.es*. <https://www.eldiario.es/cultura/carlos-manuel-alvarez-retrata-minimos_1_1906839.html> (Acceso 17-10-2020).
- Aguilar Díaz, Jorge Alberto (2003). “Preliminar”. *Cacharro(s)*, 1, 5-7. <<http://revistacacharros.blogspot.com/>> (Acceso 15-10-2020).
- Aguilera, Carlos Alberto (2002). Epílogo. *Memorias de la clase muerta: Poesía cubana 1988-2001*. México: Aldus.
- _____ (2013). El arte del desvío. Apuntes sobre Literatura y Nación. En Cabezas Miranda, Jorge (ed.), *Revista Diáspora(s) I. Edición facsímil (1997-2002)* (595-598). Barcelona: Linkgua.
- _____ (2014). *El imperio Oblómov*. Sevilla: Espuela de Plata.
- _____ (2015). “El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico”. *Istor: revista de historia internacional*, 15(63), 137-146. <<https://incubadorista.files.wordpress.com/2016/10/caac-el-gran-mentiroso-vs-el-gran-paranoico-istor63-p137-146.pdf>> (Acceso 18-10-2020).

- ____ (2017). “Jorge Enrique Lage, la memoria portátil. Entrevista”. *El Nuevo Herald*. <<https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artesletras/article124763429.html>> (Acceso 18-10-2020).
- ____ (2020). *Teoría de la transficción*. Madrid: Hypermedia.
- Ailouti, Marta (2018). “Carlos Manuel Álvarez: Mi novela es vertical, hacia abajo, como una caída”. *El Cultural*. <<https://elcultural.com/Carlos-Manuel-Alvarez-Mi-novela-es-vertical-hacia-abajo-como-una-caida>> (Acceso 17-10-2020).
- Alemaný, Luis (2016). “Una novela de clases sociales en la Cuba castrista-leninista”. *El Mundo*. <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/11/20/5831d419e2704ee4658b457e.html>> (Acceso 17-10-2020).
- Álvarez, Carlos Manuel (2018). *Los caídos*. México: Sexto Piso.
- Alvarez-Tabío, Emma (2000) *Invencción de La Habana*. Barcelona: Casiopea.
- Amaro, Lorena (2015). “Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual”. *Revista de Humanidades*, 31, 77-102.
- Araújo, Nara (1998). “El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas”. *Temas*, 16(17), 212-217.
- ____ (2001). “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”. *Unión: Revista de Literatura y Arte*, 42, 22-31.
- Arendt, Hannah (2003). *Responsibility and judgment*. New York: Schocken Books.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil.
- Bagchi, Barnita (ed.) (2012). *The Politics of the (Im)Possible. Utopia and Dystopia Reconsidered*. London: Sage.
- Benjamin, Walter (1980). “Über den Begriff der Geschichte”. *Gesammelte Schriften Band I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 691-704.
- Bejel, Emilio (2001). *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bin, Kimura (1992). *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Birkenmaier, Anke y Esther Whitfield (eds.) (2011). *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*. Durham: Duke University Press.
- Birkenmaier, Anke (2013). Antonio José Ponte. En Will H. Corral, Juan E. De Castro, Nicholas Birns (eds.), *The Contemporary*

- Spanish-American Novel: Bolano and After (179-185)*. New York: Bloomsbury.
- Blanco, Maria del Pilar, and Esther Peeren (2013). Haunted historiographies/ introduction. En Maria del Pilar Blanco, and Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (481-487). London: Bloomsbury.
- Bolognese, Chiara (2018). “La reescritura del espacio social en la narrativa de Ronaldo Menéndez”. *Orillas*, 7, 187-194.
- Borchmeyer, Florian (2009). Este fracaso privado garantiza el fracaso público: Apuntes sobre la estética de palacios y de héroes en ruinas. En Sánchez, Yvette y Spiller, Roland (eds.). *Poéticas del fracaso*. Tubinga: Gunter Narr.
- Brioso, Jorge (1994). “Todo en Cuba pasó en los ochenta”. *Osamayor*, 8, 83-95.
- Bruguera, Tania (1997). *El peso de la culpa*. La Habana: Tejadillo 214, el 4 de mayo.
- Brunner, José Joaquín (1993). “Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture”. *Boundary 2*, 20(3), 34-54.
- Bryant, Rebecca (2016). “On Critical Times: Return, Repetition, and the Uncanny Present”. *History and Anthropology*, 27(1), 19-31.
- Butler, Judith (1999). *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press.
- ____ (2004). *Precarious Life. The power of mourning and violence*. New York: Norton & Co.
- Caballero, Atilio (1999). *La última playa*. La Habana: Unión.
- Cabrera Arus, María (2015). “La cultura material del niño en Cuba”. *Diario de Cuba*. <<https://www.academia.edu/20800700>> (Acceso 17-10-2020).
- Calomarde, Nancy (2019) “Islas en trance. Ficciones de desterritorialización en la literatura cubana reciente”. *CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 37, 4-17.
- Campuzano, Luisa (2003). Doxa y paradoxa: estudios de género y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy. En: Brandao, Isabel; Muzart, Zahidé (orgs). *Refazendo nós*. Florianópolis/ Sta Cruz do Sul: Mulheres e Edunisc.
- ____ (2013). “Narradoras cubanas de hoy: un mapa de bolsillo”. *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, 7(27). <<http://>

- otrolunes.com/27/unos-escriben/narradoras-cubanas-de-hoy-un-mapa-de-bolsillo/> (Acceso 17-10-2020).
- Casamayor-Cisneros, Odette (2012). *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones Cosmologicas en la Narrativa Postsovietica Cubana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana /Nervuert.
- Castro García, Stephany (2019). “Entrevista a Antonio José Ponte.” *Programa Cuba: Perspectivas democráticas sobre la actualidad cubana*. <<https://www.programacuba.com/entrevista-a-jose-ponte>> (Acceso 15-10-2020).
- Castro Gómez, Santiago (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill “Karla Suárez, Silente Viajera”. *Diálogo*, 15(2), 6-9. <<https://via.library.depaul.edu/dialogo/vol15/iss2/3>> (Acceso 18-10-2020).
- De Ferrari, Guillermina (2014). *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York/London: Routledge.
- ____ (2018). Epílogo: Sobre eros y tumbas. En Antonio José Ponte, *Contrabando de sombras* (173-198). Leiden: Bokeh.
- De la Nuez, Iván (2001). *Mapa de Sal*. Barcelona: Random House.
- De Maeseneer, Rita (2014). The Aesthetics of Hunger and the Special Period in Cuba. En Wiebke Beushausen, Anne Brüske, Ana-Sofia Commichau, Patrick Helber y Sinah Kloß (eds.), *Caribbean Food cultures: Culinary practices and consumption in the Caribbean and its diáspora* (27-48). Bielefeld: Transcript.
- Del Risco, Enrique (2017). *El compañero que me atiende*. Madrid: Hypermedia.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1986). *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1996). *El Bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Dettman, Jonathan (2018). “Literature as Reproductive Labor in Post-Soviet Cuba”. *Chasqui*, 47(2), 100-113.
- Díaz, Désiree (2015). *Ciudadanías liminales: Vida cotidiana y espacio urbano en la Cuba post-soviética*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Díaz Infante, Duanel (2018) *Malos tiempos para la lírica*. Richmond: Casa Vacía.

- Domínguez Michael, Christopher (2016). "Historia secreta de Rusia." *Letras Libres*, 236. <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/historia-secreta-rusia>> (Acceso 18-10-2020).
- Dorta, Walfrido (2012). "Olvidar a Cuba: contra el 'lugar común'." *Diario de Cuba*. <http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148_85.html> (Acceso 18-10-2020).
- ____ (2014). "La casa de los naufragos o a la vista en planta de una generación". *Quimera: Revista de literatura*, 373, 16-20.
- ____ (2017). "Fricciones y lecturas del archivo cultural cubensis: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage". *Letral*, 18, 37-55.
- Dorta, Walfrido y Monica Simal (2017). "Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)". *Letral* 18, 2-8.
- Dorta, Walfrido (2018). "Fidel Castro como tabú: disrupciones de una prohibición". *Hypermedia Magazine*. 26 de noviembre. <<https://www.hypermediamagazine.com/sociedad/fidel-castro-como-tabu-disrupciones-de-una-prohibicion/>> (Acceso 18-10-2020).
- Echevarría, Ahmel (2012). *Días de entrenamiento*. Praha: Editions Fra.
- ____ (2014). "La casa de los naufragos o a la vista en planta de una generación". *Quimera*, diciembre. 16-20.
- ____ (2020). "El demonio del nuevo Malecón". *Hypermedia Magazine*. <<https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/por-la-ruta-de-la-seda/el-demonio-del-nuevo-malecon/>> (Acceso 21-8-2020).
- Eagleton, Terry (1991). *Ideology. An Introduction*. London/ New York: Verso.
- Eliade, Mircea (1975). *Myth and Reality*. New York: Harper & Row.
- Esposito, Roberto (2006). *Categorías de lo impolítico*. Madrid: Katz.
- ____ (2012). "Inmunidad, comunidad, biopolítica". *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, 1(1), 101-114.
- Fornet, Jorge (2001). "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto". *La Gaceta de Cuba*, 5, 38-45.
- ____ (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta Seseña.
- ____ (2010). *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Fowler, Víctor (1999). "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente". *Casa de las Américas*, 215, 11-25.
- Franco, Jean (1997). The Nation as Imagined Community. En McClintock, Anne, Aamir Mufti, and Ella Shohat (eds.), *Dangerous Liaisons: Gender Nation and Postcolonial Perspectives* (130-141). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Garbatzky, Irina (2016). "Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en El imperio Oblómov, de Carlos A. Aguilera". *Taller de letras*, 58, 111-126.
- Garrandés, Alberto (1999). "Formas del realismo en la ciudad barroca". *Casa de las Américas XXXIX.215*: 26-36.
- Granados, Omar (2017). "¿Ha surgido una literatura post-dictatorial en Cuba?" *Letral* 18, 23-36.
- ____ (2005). *Presunciones*. La Habana: Letras Cubanas.
- González Rey, Fernando (1995). "Acerca de lo social y lo subjetivo en el socialismo". *Temas*, 3, 93-101.
- Gordin, Michael, Helen Tilley y Gyan Prakash (eds.) (2010). *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press.
- Greimas, Algirdas Julien (1973). "Actants, Actors, and Figures". On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory. Trans. Paul J. Perron and Frank H, Collins. *Theory and History of Literature*, 38. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 106-120.
- Guerra, Wendy (2006). *Todos se van*. Barcelona: Bruguera.
- Hassan, Ihab (1987). *The postmodern turn. Essays in postmodern theory and culture*. Ohio State University Press.
- Hernández Busto, Ernesto (2004). Recuerdos (cubanos) de una vida dañada. En Aguilera, Carlos Alberto (ed.), *La utopía vacía. Intelectuales y estado en Cuba*. Barcelona: Linkgua.
- Iriarte, Ignacio (2018). "La teoría literaria como forma de intervención en lo público. Reflexiones teóricas, ejemplos argentinos y un caso cubano: la revista Diáspora(s)". *El taco en la brea*, 5(8), 110-131.
- ____ (2019). "Las ruinas de la modernidad (Schlegel, Simmel, Onfray, Ponte y el Che Guevara)". *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 6(7), 93-120.

- Jameson, Fredric (1986). "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío". *Casa de las Américas* 38, 141-13.
- Jesús, Pedro de (1999). *Sibilas en Mercaderes*. La Habana: Letras Cubanas.
- Kafka, Franz (2010). *Cuentos completos*. Traducción de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Lage, Jorge Enrique (2015). *La autopista: the movie*. Barcelona: Esto no es Berlín.
- López, Iraida (2006). Hogar, ¿dulce hogar? Asedios a casas de La Habana en la novela femenina de hoy. En Lerner, Bettina R. (ed.), Mercado, Juan Carlos (ed. and introd.), *A Living Legacy: CCNY Department of Foreign Languages and Literatures Undergraduate Alumni Conference* (83-94). New York: Juan de La Cuesta Hispanic Monographs.
- López, Magdalena (2011). "Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy". *América Latina Hoy*, 58, 81-99.
- ____ (2015). *Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- López Cabrales, María del Mar (2005). "Desde las entrañas del deseo homoerótico en Cuba. Ena Lucía Portela y Karla Suárez". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 20(2), 74-82.
- Ludmer, Josefina (1984). Tretas del débil. En González, Patricia Elena, Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (47-54). Río Piedras: Huracán.
- ____ (2007). "Literaturas postautónomas". *Ciberletras*, 17. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> (Acceso 18-10-2020).
- ____ (2010). *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Liotard, François (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Machover, Jacobo (2001). "Vienen del futuro". *Revista de Libros*, 59, 49-50. <https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2942> (Acceso 16-10-2020).
- Maguire, Emily (2017). "Freeze-frame: temporalidades especulativas en la escritura de la Generación Año Cero". *Letral* 18, 9-22.

- Maristany, José (2009). Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos. A propósito de Contrabando de sombras de José Antonio Ponte. En Basile, Teresa (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte* (129-143). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Marqués de Armas, Pedro (2015). “Oblómov o la contra-ficción”. *Bazar americano* 11(51). <<https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=510&pdf=si>> (Acceso 18-10-2020).
- Martí, Elena (2014). “El imperio Oblómov y la transficción”. *El nuevo Herald*. < <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article4410523.html> > (Acceso 18-10-2020).
- Martín Sevillano, Ana Belén (2008). *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*. Madrid: Editorial Verbum.
- Mateo Palmer, Margarita (1995). *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Casa Editora Abril.
- ____ (2002). “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 51-64.
- ____ (2010). *Desde los blancos manicomios*. La Habana: Letras Cubanas.
- Menéndez, Ronaldo (1998). *El derecho al pataleo de los ahorcados*. Madrid: Lengua de Trapo.
- ____ (2016). *La casa y la isla*. Madrid: Alianza de Novelas.
- Ministerio de Educación (1988). *A leer, primer grado*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Molina, Radamés (2006). “Naranja Dulce y el resto del mundo”. *Cubista Magazine*. <<http://www.cubistamagazine.com/050109.html>> (Acceso 17-7-2020).
- Mora, Javier y Ángel Pérez (2017) *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*. Richmond: Casa Vacía.
- Morán, Francisco (2009). “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”. *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. (43-71) Teresa Basile (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Morejón, Idalia (2006). “Picheo duro: Conversación con Omar Pérez”. *Cubista Magazine*. <<http://cubistamagazine.com/050102.html>> (Acceso 17-7-2020).
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM/Universidad ARCIS.

- Noticiero Cultural. (2019, Julio, 5). *Noticiero Cultural Cuba* (1230) Viernes 5 de julio de 2019. <https://youtu.be/e_FThK79wVg> (Acceso 15-10-2020).
- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Osorio, Nelson (1989). "Situación actual de una nueva conciencia crítico-literaria: borradores de una exposición". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(29), 285-294.
- Padura Fuentes, Leonardo (1997). *Máscaras*. La Habana: Ediciones Unión.
- Pardo Lazo, Orlando L. (2006). "El evangelio según Arnaldo (decálogo decanonización)", *La Jiribilla* 259. <http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/ellibro.html> (Acceso 15-10-2020).
- Pérez Cino, Waldo (2000). "Canon, diáspora, palabras: discurso y figura". *La Gaceta de Cuba*, 5, 3-17.
- ____ (2002). "Sentido y paráfrasis". *La Gaceta de Cuba*, 6, 22-28.
- ____ (2014). *El tiempo contraído. Canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*. Leiden: Almenara.
- Pérez Medrano, Cuauthémoc (2019). *Ficción herética: disimulaciones insulares en la Cuba contemporánea*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Pérez, Ricardo Alberto (1998). "La modernidad que se contrae". *Diáspora(s)*, 2, 4-6.
- Piñera, Virgilio (1990). "La vida tal cual (fragmento de sus Memorias)". *Unión*, 10, 22-35.
- Ponte, Antonio José (2002). *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori.
- Portela, Ena Lucía (1998). *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión.
- Price, Rachel (2015). *Planet Cuba. Art, Culture and the Future of the Island*. London: Verso.
- Prieto, Abel (1992). "Calibán frente al discurso de la posmodernidad". *Casa de las Américas*, 186, 134-136.
- Prieto, José Manuel (2001). Nunca antes habías visto el rojo. En Iván De la Nuez (ed.), *Almanaque. Cuba y el día después, doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro* (73-80). Barcelona: Mondadori.

- Prats Paez, Rolando (2006). "PAIDEIA. Proyecto de promoción, crítica e investigación de la cultura". *Cubista Magazine*. <<http://cubistamagazine.com/050002.html>> (Acceso 17-7-2020).
- Quesada Gómez, Catalina (2016). "Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle". *Cuadernos de Literatura*, (20)40, 313-324. <<https://doi.org/10.11144Javeriana.cl20-40.aglc>> (Acceso 18-10-2020).
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Ramos, Sandra (1995). *La isla que soñaba ser un continente* (Oleo/lienzos). <<http://www.lahabana.com/content/sandra-ramos-the-other-island/>> (Acceso 18-10-2020).
- _____ (2004a). *En Mi Carcel de Papel* (Acrílico/ Lienzo). <<http://www.thefrasergallery.com/artwork/Sandra-Ramos/Webpages/Sandra-Ramos-paintings.html>> (Acceso 18-10-2020).
- _____ (2004b). *Isla Prision: Prisioneros del Tiempo* (Acrílico/ Lienzo). <<http://www.thefrasergallery.com/artwork/Sandra-Ramos/Webpages/Sandra-Ramos-paintings.html>> (Acceso 18-10-2020).
- Redonet, Salvador (1996). "Otro final promisorio: (post)novísimos ¿y/o qué?". *Unión. Revista de Literatura y Arte*, 22, 68-75.
- _____ (1995). "Vivir del cuento (y otras herejías)". *Temas*
- _____ (1996). "Otro final promisorio: (post)novísimos y/ o qué?" *Union VIII.22* : 68-75.
- Redonet, Salvador (1999). "Bis repetita placent (palimpsesto)". Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos. Ed. Salvador Redonet. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Richard, Nelly (1996). "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana*, (62)176, 733-744.
- Rodríguez, Fermín (2017). "Señales de vida: ficciones y territorios en crisis". *452oF*, 16, 43-61. <<https://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/318767/408993>> (Acceso 18-10-2020).
- Rodríguez Iglesias, Legna (2015). *Las analfabetas*. Leiden: Bokeh.
- Rojas, Rafael (1998). *El arte de la espera*. Madrid: Colibrí.
- _____ (1999). *Islas sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal.

- ____ (2006). *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Madrid: Anagrama.
- ____ (2014). “Hacia la ficción global”. *Libros del Crepúsculo; Filosofía, Historia, Literatura y Política*. <<http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>> (Acceso 17-10-2020).
- ____ (2015). “Lage: de la utopía al apocalipsis”. *Libros del crepúsculo*. <<http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/02/>> (Acceso 18-10-2020).
- ____ (2018). “Después de Sarduy”. (400-416) En Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de Eco: Homenaje a Severo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio Cuevas, Iván (2000). “Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: Estrategia, subversión y moda”. (79-90) En Ed. Janett y Ottmar Ette Reinstädler. *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Ruiz Pleguezuelos, Rafael (2018). “Ficha Los caídos”. *Anika entre libros*. <<https://www.anikaentrelibros.com/los-caidos>> (Acceso 18-10-2020).
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1990). “Radiografía del posmodernismo”. *Nuevo Texto Crítico*, 3(2), 5-15.
- Sarduy, Severo (1968). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (1999a). *Barroco*, en *Obra Completa: Tomo II*. Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (coord.). Madrid: ALCCA XX.
- ____ (1999b). *La simulación*, en *Obra Completa: Tomo II*. Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.). Madrid: ALCCA XX.
- Schmitz, Hermann (2012). Atmosphärische Räume. En Rainer Goetz y Stefan Graubner (eds.), *Atmosphäre(n) II. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff* (17-30). München: kopaed.
- Silva, Guadalupe (2014). “Antonio José Ponte: el espacio como texto”. *Iberoamericana*, 53, 69-83.
- Sklodowska, Elzbieta (2016). *Invento luego resisto: el período especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Suárez, Karla (1999). *Silencios*. Madrid: Lengua de Trapo.

- Timmer, Nanne (2002). “Eros, deseo y encarnación en El pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela”. *La isla en peso*, 4. <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/eros-deseo-y-encarnacion-en-el-pajaro-pincel-y-tinta-china-de-ena-lucia-portela/>> (Acceso 18-10-2020).
- ____ (2007a). “La crisis de representación en tres novelas cubanas: La nada cotidiana de Zoé Valdés, El pájaro, pincel y tinta china de Ena Lucía Portela, y La última playa de Atilio Caballero”. *Revista Iberoamericana*, 73 (218), 119-136.
- ____ (2007b). “Huellas de Severo Sarduy en la literatura cubana más reciente: una lectura de *Sibilas en Mercaderes*, de Pedro de Jesús”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 34, <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/ssarduy.html>> (Acceso 18-10-2020).
- ____ (2013). La Habana virtual: la transformación espacial de la ciudad letrada. En Timmer, Nanne (ed.), *Ciudad y escritura: imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (289-305). Leiden: Leiden University Press.
- ____ (2014). “The Island and the Madhouse: Rethinking the Subject and the Archipelago in Recent Cuban Literature”. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 36(1), 54-70.
- ____ (2015). “Sujeto y comunidad; voz, isla y muerte en la narrativa cubana del Siglo XXI”. *Mitologías hoy*, 12, 71-82.
- ____ (2019a). “Ensayo y postficción: realidad y goce de la escritura en *Con hambre y sin dinero* (2018), de Ena Lucía Portela”. *Revista Caracol* 18(18), 236-257.
- ____ (2019b), Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage. En: Salto G., Calomarde N. (Ed.) *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*. Buenos Aires: Katatay.
- Valdez, Elena (2014). El sujeto cubano en ruinas y las heterotopías sexualizadas de La Habana en *Contrabando de sombras*, de Antonio José Ponte. En Mauricio A. Font and Araceli Tinajero (eds.), *Handbook on Cuban History, Literature, and the Arts* (189-190). New York: Routledge.
- Valle, Amir (2001). *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*. La Habana: Extramuros.
- Villalobos, Juan Pablo (2015). Créditos iniciales. En Lage, Jorge Enrique, *La autopista: the movie*, Madrid: Esto no es Berlin.

- Whitfield, Esther (2008). *Cuban Currency: The Dollar and 'Special Period' Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yúdice, George (1989). "Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(29), 105-128.



Índice

El presente incómodo: espacio literario-cultural cubano 1989-2020	7
II.	
El <i>post del post</i>: ciudad letrada, lecturas oficiales y <i>underground</i> ...	17
III.	
Entre las ruinas de la modernidad. Tiempo y memoria en <i>La última playa</i> de Atilio Caballero y <i>Sombras de contrabando</i> de Antonio José Ponte.....	35
IV.	
El futuro, la sobrevida, la isla. <i>Desde los blancos manicomios</i> de Margarita Mateo a <i>Días de entrenamiento</i> de Ahmel Echevarría	57
V.	
Espacio, lugar de enunciación y borradura. <i>Pájaro: pincel y tinta china</i> de Ena Lucía Portela y <i>Sibilas en Mercaderes</i> de Pedro de Jesús	73
VI.	
El espacio doméstico y las relaciones filiales. <i>Silencios</i> de Karla Suárez, <i>La casa y la isla</i> de Ronaldo Menéndez y <i>Los caídos</i> de Carlos Manuel Álvarez.....	91

VII.	
Restos, símbolos y performance.	
La voz en <i>Las analfabetas</i> de Legna Rodríguez Iglesias y <i>La puta y el hurón</i> de Martha Luisa Hernández Cadenas.....	123
VIII.	
Lo grotesco y la utopía en deconstrucción.	
<i>La autopista: the movie</i> de Jorge Enrique Lage y <i>El imperio Oblómov</i> de Carlos. A. Aguilera.....	151
Epílogo	173
Lista de novelas cubanas 1989-2020 de autores nacidos después del 1959 (incluyendo cuentinovela y <i>nouvelle</i>)	179
Bibliografía	195

COLECCIÓN
NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

- *Alfonsina Storni: Mujeres, Modernidad y Literatura* - Alicia N. Salomone
- *Amelia Biagioni: la «excentricidad» como trayecto. Poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular* - Valeria Melchiorre
- *Argentina-S. Ricardo Piglia dialoga con la Generación del '37 en la discontinuidad* - Laura DeMaría
- *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva* - Beatriz Walker
- *Borges y yo / Borges y los otros* - Jorgelina Corbatta
- *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* - Gustavo Lespada
- *Cartografías del destierro: en torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky* - Sarli E. Mercado
- *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las escenas norteamericanas de José Martí* - Ariela Schnirmajer
- *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* - Luis Othoniel Ros
- *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura* - Guadalupe Maradei
- *Cuerpo femenino, duelo y Nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario* - Viviana Paula Plotnik
- *Del margen al canon. Ensayos críticos sobre escritores hispano-americanos* - Margarita Krakusin
- *Del teatro a la televisión: matrices genéricas e hibridación en el melodrama* - María Mercedes Borkosky

- *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)* - María Griselda Zuffi
- *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo* - Leda Schiavo
- *El gótico transmigrado. Narrativa puertorriqueña de horror, terror y misterio en el siglo XXI* - Sandra M. Casanova Vizcaíno
- *El irreverente discurso fundacional de Juana Manuela Gorriti* - María Cecilia Sáenz-Roby
- *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* - Guillermo Siles
- *Espacio y Nación en la narrativa uruguaya de la posdictadura (1985-2005)* - Elizabeth G. Rivero Cabrera
- *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* - María José Punte
- *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* - Jorgelina Corbatta
- *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández* - Samuel Monder
- *Geopolíticas de ficción: Espacio y sociedad en la novela argentina (1880-1920)* - Adriana Culasso
- *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo* - María Silvina Persino
- *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hispánica* - Fernando Operé
- *Imaginación literaria y pensamiento propio. Ensayos de Literatura Hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano* - Luis C. Cano
- *Inventiones urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas* - Marcy Schwartz
- *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* - Julieta Vitullo
- *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria* - Jorgelina Corbatta
- *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX* - Alexandra Astudillo Figueroa
- *La escritura de Juan José Saer. La tercera orilla del río* - Oscar Brando

- *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz* - María Elena Legaz
- *La fiesta de la modernidad. La revista argentina Caras y Caretas entre 1898 y 1910* - Ana Moraña
- *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano* - Esteban Ponce Ortiz
- *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* - Valeria Añón
- *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas* - Alberto Julián Pérez
- *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX* - Hólmfrídur Gardarsdóttir
- *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano* - Adriana Spahr
- *Libros de arena, desiertos de horror: Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño* - Paula Aguilar
- *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* - Cristina Piña
- *Literatura, peronismo y liberación nacional* - Alberto Julián Pérez
- *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina. Siglo XIX* - Alberto Julián Pérez
- *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neo-barroco latinoamericano* - Pablo Baler
- *Macedonio Fernández filósofo. El sujeto, la experiencia y el amor* - Marisa Alejandra Muñoz
- *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción* - Jorgelina Corbatta
- *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal* - Brenda López Saiz
- *Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina. Piglia. Saer. Valenzuela. Puig* - Jorgelina Corbatta
- *Narrativas migrantes del Caribe: Michelle Cliff, Jamaica Kincaid y Edwidge Danticat* - Lucía Stecher Guzmán
- *Nuevas tierras con viejos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica, Siglos XVIII y XIX* - Ángel Tuninetti
- *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María* - Roberto Ferro
- *Para una intelectualidad sin episteme (1974-1989). El devenir de la literatura argentina* - Silvia Kurlat Ares

- *Parodias al canon en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)* - Natalia Crespo
- *Películas que escuchan: Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* - Catalina Donoso Pinto
- *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta* - Carlos Villacorta Gonzales
- *Poéticas de la transgresión: Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina* - Viviana Gelado
- *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Rompiendo las olas durante el período especial. Creación artística y literaria de mujeres en Cuba* - María del Mar López-Cabrales
- *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec / Edgardo H. Berg*
- *Solo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura* - Germán Cossio Arredondo
- *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010* - Carmen Perilli
- *Telenovela nueva. Nuevas lecturas* - María Mercedes Borkosky
- *Tierra y literatura* - Dinko Cvitanovic
- *Una lección de luz. La escritura poética de Olga Orozco* - María Elena Legaz
- *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo* - Romina Pistacchio Hernández



