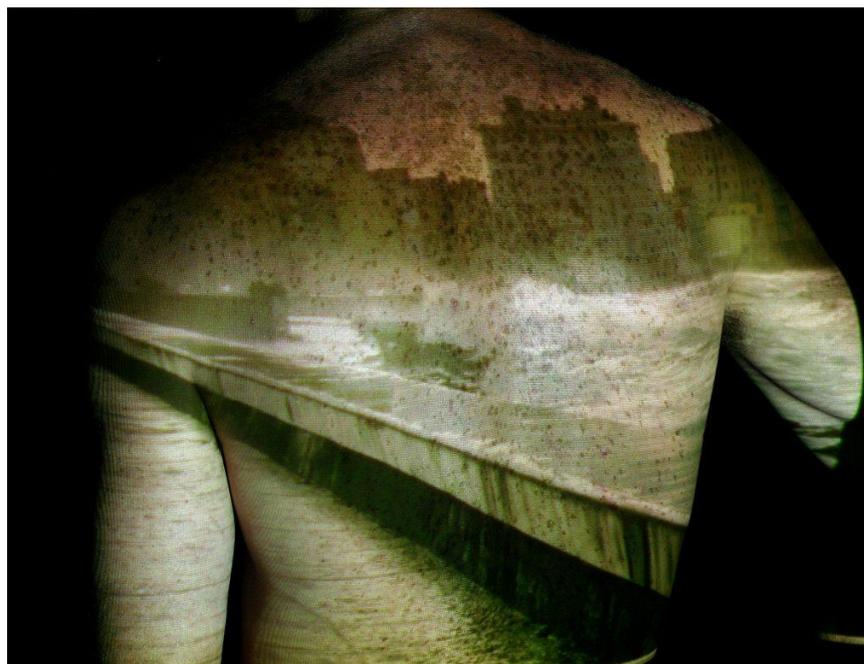


UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
SECRETARÍA DE POSGRADO
DOCTORADO EN LETRAS



**La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y
Jorge Enrique Lage**

Tesis para obtener el grado de Doctora en Letras

Doctoranda: Lic. Katia Viera Hernández

Directora: Dra. Nancy Calomarde

Año: 2022



Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por otorgarme una beca sin la cual no hubiera podido viajar a Argentina e insertar estas preocupaciones académicas en mi propia vida.

A la Facultad de Filosofía y Humanidades, al Doctorado en Letras y a la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba, por abrirme las puertas y enseñarme el compromiso, el diálogo atento y sostenido.

A la Facultad de Artes y Letras, de la Universidad de La Habana, por la formación y el intercambio a la distancia.

A mi directora, Nancy Calomarde, por la guía, por la paciencia y por decir SÍ desde el día uno en que nos conocimos.

A Roxana Patiño, la maga, la verdadera, por el amor, el sostén y su tiempo.

A Gustavo Blázquez por su amistad y, por entregarme, sin saberlo quizás, su biblioteca de Babel.

A Susana Haug, maestra y amiga, siempre.

A Susana Gómez que acompaña con fruición.

A mis compañeros del equipo de investigación y de la cátedra de Literatura Latinoamericana I y II, de la Escuela de Letras (Universidad Nacional de Córdoba) por estos años cordobeses-argentinos compartidos.

A mis estudiantes del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana) por dejar extender en ellos mi pasión, mi rumor y mi rabia con y sobre La Habana.

A los escritores cubanos Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage por la entrega de sus obras y un fragmento de sus propias vidas.

A Yaneli Leal que me acompañó amorosamente en la selección de la imagen de portada de esta tesis.

A Laura Alfonso y Sebastián Bianchini por la amistad y la luz.

A Jenny Gómez y Jorge Torres que me cobijaron siempre.

A María del Carmen Herrera, Lázaro Alemán, Julieta Kabalin Campos, Sofía Pellicci, Phellipy Jácome y Andrés Yaremczuk por enseñarme que no hay “fronteras” culturales que impidan la amistad sincera, la escucha, la risa y el llanto.

A Reynaldo Martínez Calzadilla que, aunque no le alcanzó la vida para ver terminada esta tesis, sigue vivo para mí, siempre.

A mi Cuba-comunidad en Córdoba (Mariela, Roberto, René, Iosmill y Rogelio) con los que he sostenido diálogos y vivencias que están también en esta tesis.

A mis padres que me han dado todo y no les basta y, dan más.

A Sergio, por el “unimiento cerebral”.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	11
1 Escrituras recientes en Cuba: perspectivas críticas y estado de la cuestión.....	12
2 Bases conceptuales para una comprensión de La Habana.....	33
3 Estructura de la investigación.....	52
CAPÍTULO I. LA HABANA COMO “ENTRE-LUGAR”. DAZRA NOVAK EN LA CIUDAD.....	58
1.1 Migraciones, personajes, erotismos.....	67
1.2 La inespecificidad del texto literario. Indistinciones entre lo real-lo ficcional.....	86
Conclusiones parciales.....	112
CAPÍTULO II. LA HABANA ENTERA COMO LUGAR EXTRAÑO. AHMEL ECHEVARRÍA EN LA CIUDAD.....	118
2.1 <i>Inventario</i> de extranjerías. Salidas, retornos, modos de ser extranjero(s).....	126
2.2 <i>Esquirlas</i> : fragmentos extraños de las escrituras de La Habana.....	145
Conclusiones parciales.....	164
CAPÍTULO III. LA HABANA “RADICANTE” Y SIN <i>UN</i> RELATO. JORGE ENRIQUE LAGE EN LA CIUDAD.....	170
3.1 Sujetos radicantes en una ciudad <i>de culto</i>	178
3.2 La Habana <i>sin relato</i> : una autopista, the movie.....	197
Conclusiones parciales.....	217
CONCLUSIONES. “Se botó el malecón”: Desbordes de una ciudad (de)generada.....	224
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	245

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	268
ANEXOS	283
Anexo 1. “Año cero, los benditos se reúnen”	284
Anexo 2. Fichas biobibliográficas de Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage	292
Anexo 3. La Habana leída por Ahmel Echevarría	294

PRESENTACIÓN

Fundar una ciudad, ¿qué es? ¿Un acto de amor, un acto poético, un acto religioso?

Virgilio Piñera, “Mitificación de Santiago de Cuba”

La ciudad de La Habana, a lo largo del desarrollo de la narrativa cubana hasta las décadas recientes en que se ha desarrollado, ha estado caracterizada, con algunas excepciones, por dos enfoques principales sobre los modos de representarla, simbolizarla o imaginarla. El primero está vinculado con una visión positiva e idílica de la ciudad en la que subyace La Habana como objeto de deseo, mientras que el segundo entiende el espacio habanero desde una instancia negativa en la que existe una noción velada de una realidad que surge de la censura, el miedo, los intereses de poder, las carencias de todo tipo. Es decir, una perspectiva que tiene como fin último poner al descubierto lo sucio y lo oculto, ya no una imagen de la ciudad como locus *amoenus*, sino como galería del goce y la perversidad, del desvío y la debilidad, la laxitud, lo apático, lo disfuncional. El crítico y bloguero cubano Gilberto Padilla (2014a) ha reconocido que frente al gran relato monumental y edificante de la cubanidad se colocó un discurso perturbador y liminal, quizás hasta alternativo, que ha entendido la Isla (y la ciudad, como parte de ella) como espacio bastardo, como resto y como ruina.

Un conjunto de textos críticos que constituyen antecedentes de este planteo se ha dedicado a describir y analizar la manera en que una amplia gama de autores cubanos residentes o no en la Isla han abordado ficcionalmente el espacio habanero. Estos estudios (Phaf 1990; Álvarez-Tabío 2000; Fornet 2006), a los cuales se suman monografías (Gómez 2010) o análisis puntuales de dos o tres narradores cubanos (Casamayor 2004; Camejo, 2017), examinan las diversas configuraciones de la ciudad habanera desde los años de la Colonia hasta los años 2000. Todos

ellos tienen en común el hecho de trazar un recorrido por las distintas formas en que esta ciudad ha sido fuente de inspiración, ya sea para relacionar la noción de identidad nacional con el espacio urbano (Álvarez-Tabío, 2000), o para hablar de los conflictos políticos y sociales del país (Phaf 1990; Casamayor, 2004; Gómez 2010; Fornet 2006).

Estas investigaciones parecen apuntar a un mismo lugar: los trabajos con la espacialidad habanera están guiados, según Emma Álvarez-Tabío (2000), por una vertiente “heroica” que ha prevalecido en el imaginario del devenir nacional, y una vertiente “irónica”, por momentos negativa, que cuestiona la escritura positiva de la nación en pos de exaltar, como en el caso de Julián del Casal, la ciudadanía, “el tumulto urbano” (pp. 260-261). La primera de estas dos vertientes significa la construcción de una ciudad ideal que implica una cubanidad positiva y lineal, cuyo discurso impone una idea esencialmente histórica de la nacionalidad, como un proceso en el tiempo, una serie de acontecimientos que se dirigen hacia una consumación; mientras que la segunda vertiente tiene que ver con el pesimismo, la enajenación, la amargura, el sentimiento de frustración; de ahí que se produzca un cuestionamiento sistemático, con tintes cínicos o sombríos, del discurso positivo e idílico sobre la ciudad (Álvarez-Tabío, 2000). Ambas directrices, entonces, marcan los enfoques que sobre esta urbe son presentados en las distintas narrativas cubanas, desde la Colonia hasta los años ´80.

De acuerdo con la tesis formulada por Álvarez-Tabío, pude notar que aquella línea irónica, pesimista y negativa no concluye con Virgilio Piñera en los años ´70, ni con Reinaldo Arenas en los ´80, sino que continúa mostrándose en un autor como Antonio José Ponte en los ´90, quien ha venido desarrollando un discurso del deterioro de la ciudad fundamentado en el “fracaso” del proyecto revolucionario y su desinterés por el espacio ciudadano. En este último sentido, Jorge

Fornet (2006) vislumbró que la “poética del desencanto”¹ tendría un final más o menos previsible, puesto que todo desencanto presupone tanto la creencia como la extinción de la fe en una utopía. Para este investigador, los escritores cubanos nacidos a partir de 1959, y llegados a la literatura hacia finales de la década del ‘80, realizan una especie de literatura post-revolucionaria o de la transición que parece obnubilada por los conflictos del presente. Los narradores del desencanto enfrentan la transformación de un mundo ante sus ojos; sin embargo, “aquellos que les vienen sucediendo parecen avizorar una utopía agotada, y quizás sin saberlo ni proponérselo estén abogando por otra de signo diferente” (Fornet, 2006, p. 92).

La investigación que dio origen a esta tesis surgió, entonces, de la curiosidad por indagar las configuraciones de La Habana en las escrituras de aquellos autores “que les vienen sucediendo” (Fornet, 2006, p. 92) a los que habían estado publicando hasta los años ‘90 en Cuba. A diferencia de quienes los antecedieron, estos escritores —que actualmente no sobrepasan los 50 años de edad— no participaron de la construcción del proyecto de sociedad que entró en crisis a fines de los ‘80 y principios de los ‘90. Para ellos, la disolución de la utopía se presenta como un hecho consumado, que otros, de alguna manera, contribuyeron a materializar. En este marco, me preguntaba por cómo conectaba la experiencia estética de los narradores cubanos que siguen signados por la insularidad (de siempre), por el aislamiento y al mismo tiempo la conexión alternativa (de siempre) con la configuración literaria de una ciudad en la que muchos de ellos nacieron y en la que aún viven. Me preguntaba, asimismo, de qué maneras estos autores se

¹Entendida como un cambio de perspectiva al historiar el proceso revolucionario en novelas que muestran un grado mayor o menor de afinidad hacia la revolución, y que posiblemente se haya iniciado en los escritores a partir del desvanecimiento de una sensación de comenzar la historia. Es esta, además, una poética propia de autores como Pedro Juan Gutiérrez, que quizás sustenten su desencanto en las insuficiencias y contradicciones de una revolución en la que creyeron o creen, o como un autor de la envergadura de Antonio José Ponte que, desde un tempranísimo exilio, basaba su desencanto en el síndrome de la revolución “traicionada”, pues la revolución realmente existente para él y otros exiliados era, casi desde el principio, espuria e ilegítima (Fornet, 2006, p. 68).

acercaban a una ciudad que ha sido epicentro de los debates político-culturales de la nación y que ha sido además largamente fundada en la literatura y el arte. ¿Cuál era el devenir de la ciudad en la que estos escritores vivían (o vivieron) y cómo estos la colocan en diálogo con otras intensidades y emociones, alejados de “una utopía agotada”? ¿Cómo La Habana en estas escrituras recientes era habitada, anulada y reiventada?

Paralelamente a lo anterior, notaba que la ficción literaria, como expresión y reconstrucción artística de contextos culturales, se había venido acercando de manera sostenida a los espacios urbanos, en pos de lograr muchas veces un entendimiento y explicación sobre ellos y nosotros mismos como sujetos contemporáneos. Son muchos los textos que de diversas maneras toman nota de la atracción que las ciudades han provocado en quienes las estructuran, imaginan, inventan y fundan. En el caso particular de Cuba, la ciudad habanera no ha sido solo un fenómeno físico de interés arquitectónico y social, sino también aquella que insistentemente ha sido recreada por la literatura (y otras formas del arte) que han posibilitado entenderla, con el tiempo, desde un perfil mítico y simbólico. Aquella ha estado históricamente construida a partir de una red de significados que se desprenden de los cuantiosos textos artísticos producidos en ese lugar convulso, contradictorio, ruinoso, utópico, ideal, y que es a un tiempo casa, exilio, *jardín invisible*. De este modo, el propósito principal de esta investigación —comenzada en La Habana, y desplazada luego hacia Córdoba, en un gesto en sí mismo transcitado— se convertiría en un intento por contribuir al conocimiento de los modos en que La Habana aparece configurada en las escrituras recientes producidas en Cuba.

INTRODUCCIÓN

1 Escrituras recientes en Cuba: perspectivas críticas y estado de la cuestión

En el campo cultural cubano actual los nombres de Ahmel Echevarría, Dazra Novak, Jorge Enrique Lage, Orlando Luis Pardo Lazo, Lizabel Mónica, Raúl Flores Iriarte,² entre otros, están asociados a una generación de escritores cubanos nacidos entre los años '70 y '80. Estos autores comienzan a publicar en los años 2000 y comparten el hecho de haber participado en La Habana, alrededor de los años 1999 y 2005,³ en diversas actividades literarias: el Taller Literario del Centro Onelio Jorge Cardoso, el Taller Literario “Salvador Redonet” (2000-2003), el Laboratorio de Escritura Creativa “Enrique Labrador Ruiz”, o “La Clínica”; estos tres últimos organizados y gestionados por el narrador Jorge Alberto Aguiar Díaz.⁴

Según testimonio de estos escritores, aquellos espacios ayudaron a crear una comunidad de intereses y afectos y paralelamente, compartir una cultura literaria común, “atravesada por medios materiales como libros, diarios, revistas” (Heilbron y Sapiro, 2018, p. 183); que los proveyeron de “un legado duradero de inversión en el proceso literario, amistades y conexiones con personas que luego considerarían ser miembros de su grupo literario o generación” (Nehru, 2010, p. 248). En este sentido, es válido recordar que, a lo largo de los años, los talleres literarios en Cuba “han sido fundamentales para crear una cultura literaria amplia e inclusiva que enfatiza la comunicación dialógica y la participación activa y pública” (Nehru, 2010, p. 241).⁵ **La traducción es mía.**

² Escritores de esta generación han sido graduados de carreras no tan cercanas a las Humanidades, lo cual he leído como una potencialidad para oxigenar los referentes, los temas, los personajes de estas narrativas. De este conjunto, Dazra Novak, Lizabel Mónica y Raúl Flores provienen del campo disciplinar de la Historia y la Filosofía, respectivamente; mientras que los demás cursaron estudios de ingenierías: Orlando Luis Pardo Lazo y Jorge Enrique Lage, ingenieros bioquímicos; Ahmel Echevarría, ingeniero mecánico.

³ En el sitio web del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso aparece un listado de sus egresados con sus respectivos años de participación: Orlando Luis Pardo Lazo y Raúl Flores en 1999; Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage y Lizabel Mónica en 2001 y Dazra Novak en 2004. Véase para una información ampliada en este sentido el siguiente enlace <http://www.centronelio.cult.cu/egresados>.

⁴ Sobre lo que significaron los sucesivos espacios creados por Jorge Alberto Aguiar Díaz para algunos escritores de lo que luego se dio en llamar “Generación Cero”, véase Viera (2021a).

⁵ Messah Nehru —junto con Molly Rosenbaum (2018), que no solo estudia los talleres literarios del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, sino otros espacios de creación literaria como Grupo Ariete o Espacio Abierto— es la autora de una de las escasas investigaciones que estudia los talleres literarios en Cuba desde 1960

En 1931 el sociólogo alemán Levin Schücking (1996) reconocía que cuando no pueden formarse grupos, la creación artística se hace más difícil, lo cual favorece el surgimiento de “una especie de fondo común y la formación de escuela” (p. 72). Para demostrar esta idea, Schücking ponía como ejemplo la diferencia entre la suerte del teatro isabelino en Londres y el de la literatura alemana del siglo XVII. Para él no cabía duda de que una de las condiciones que hicieron posible la aparición del teatro isabelino fue que allí se congregaron todos los talentos, y cada uno podía auparse sobre los hombros de otro. En cambio, en la Alemania del siglo XVII los talentos estaban diseminados, sin relación unos con otros, sin estímulo que despertase sus mejores capacidades. Orlando Luis Pardo Lazo, principal promotor de la denominación “Generación Año Cero”, parece tener muy clara esta idea que defiende Schücking cuando afirma: “son las propuestas grupales las que empiezan a perfilar los vectores estéticos de cada momento” (Pardo Lazo, 2006a, p. 1). Siguiendo esta argumentación, es posible sostener que a principios de los años 2000 el gesto de los escritores cubanos Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echeverría, Jorge Enrique Lage y Lizabel Mónica de concebir la etiqueta “Generación Año Cero”⁶ para dar cuenta de la producción de

hasta 2000. En su tesis doctoral reconoce el impacto de estos talleres en la creación de lo que ella nombra “ciudadanos culturales”, pues, para ella, “la experiencia en los talleres literarios convirtió el sentido de pertenecer a los participantes en algo más tangible, práctico y personal en diferentes formas. Además del acceso a libros, asesoramiento literario e incluso acceso a escritores establecidos, para la mayoría de los talleristas o egresados, el sentido de pertenencia proviene de las relaciones personales que formaron mientras participaban, y el estado que ganaron como participantes. Dependiendo de su nivel de participación, los talleristas han desarrollado un sentido de pertenencia a su más alto particular, al más amplio movimiento, a la vida literaria local o incluso a una comunidad de amigos literarios u otros productores culturales que también existía fuera de los talleres.” (Nehru, 2010, p. 248) **La traducción es mía.**

⁶ Jamila Medina en “Una Cuba de Rubik. Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión)” (2017) da cuenta de la fortuna crítica de la etiqueta en el campo cultural cubano. Allí refiere que aunque este fue un término acuñado para hablar de un grupo específico de escritores (narradores en su mayoría) que, publicaron a partir del 2000 en la Isla (cero por el milenio, por el siglo, por el año), más tarde ha sido utilizado por la crítica literaria cubana (que convertirá el sintagma “Generación Año Cero” en “Generación Cero”), para incluir a otros escritores, no solo narradores sino también poetas de la Isla que comienzan a publicar alrededor de estos años (p. 270-271). De modo particular, considero muy valioso este texto porque es de los pocos que aprovecha la apertura del término que se hizo desde la crítica literaria, para extenderlo al campo de las artes en Cuba. “Una Cuba de Rubik...” (2017) abre la noción de “Generación Cero” para pensar lo sucedido en la arena cultural cubana de los años 2000 en lo referido no solo a la literatura, sino también al audiovisual, la fotografía y la música. A partir de ahora usaré en este trabajo para referirme a esta generación, la expresión “Generación Cero”.

escritores cubanos que comenzaban a publicar en los 2000, parecía tomar nota de lo que ya Schücking señalaba.

En 2006, el escritor, bloguero y principal promotor de “Generación Cero”, Orlando Luis Pardo Lazo, publicó en el número IV de la revista digital *La Jiribilla* el texto “El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización),” en el cual, tomando como justificación una reseña a la obra de su contemporáneo, el escritor cubano, Arnaldo Muñoz Viquillón (La Habana, 1972), hace ingresar al discurso escrito la noción de “esa autodenominada «Generación Año Cero» que comienza a fraguarse con el *crac* del cambio de fecha y su falso efecto Y2K (*Year to Kill*)” (Pardo Lazo, 2006). Allí afirma:

Arnaldo Muñoz Viquillón nació en Ciudad de La Habana en **1972**, por lo que cronológicamente debió ser un novísimo o algo *post* el estilo, pero, como todos los de su Generación Año Cero, él también llegó muy tarde a su propia literatura o, mejor aún: **lateratura**. Para verificarlo, bastaría con repasar las currículas de los más publicados entre los integrantes de dicho **clan** –cuyas escrituras se supone pretendan no parecerse a un clon–: el traductor **Michel Encinosa Fú** (1974), el ingeniero en mecánica **Ahmel Echevarría Peré** (1974), el DJ **Raúl Flores Iriarte** (1977), el licenciado en bioquímica **Jorge Enrique Lage** (1979) y el fotógrafo **OLPL** (1971) –quien es el amateur amanuense que suscribe el presente evangelio o **recogida de firmas pro-canonización**” (p. 1). **El destacado es mío.**

En este fragmento de Pardo Lazo pueden rastrearse al menos cuatro ideas que luego la crítica literaria y los propios integrantes del grupo van a retomar: 1. el año de nacimiento de los escritores; 2. el año de la llegada a la literatura y a la publicación de sus textos (“*lateratura*”, noción con la que Pardo Lazo deja entrever la tardanza con que los materiales de estos escritores llegan al

público); 3. un inicial listado de nombres que pertenecen a esta agrupación, generación (“clan”); 4. necesidad de insertarse pro-vocativamente en el campo cultural cubano del momento (a través de la “pro-canonización”). Al final del texto de Pardo Lazo se ven firmas dejadas en blanco que sugieren ese *estar en común* con lo que aquí se propone.

Luego, en 2007, en el marco de la XVI *Feria Internacional del Libro de La Habana*, los periodistas y gestores culturales cubanos Rafael Grillo y Leopoldo Luis sostuvieron un conversatorio (publicado más tarde en la revista *El Caimán Barbudo* (2008), bajo el sugerente título “Año cero. Los benditos se reúnen”) en el que intentaban responder algunos interrogantes relacionados con los rasgos que caracterizan a “ese nuevo grupo generacional” o, con cómo los premios han colocado a alguno de ellos en la esfera de la crítica o, con el lugar que ocupa en sus obras el peso de una tradición literaria marcada por el interés en el pasado y el futuro de la nación. De este conversatorio surgieron dos ideas fundamentales: por un lado, el efecto que causó la publicación de aquel texto de Orlando Luis Pardo Lazo en *La Jiribilla*, con el cual se garantizó que en el marco de la Feria del Libro de La Habana se les invitara a algunos de los narradores de esa agrupación para, a través de su propia voz, dar cuenta de sus modos de hacer y pensar la literatura. Por otro lado, de esta conversación emergió una idea que hasta hoy sigue formando parte de las preocupaciones de la crítica: la etiqueta como dadora de pertenencia a una generación escritural o como modo de nombrar a un grupo de amigos que escriben. En tal sentido, los propios integrantes poseen ya desde el inicio opiniones contrapuestas. Pardo Lazo es muy franco al decir: “Lancé lo de “Generación” un poco provocativamente. Porque no formamos un grupo, sino compartimos un espacio: determinadas lecturas, nombres, maneras de asumir la tradición, talleres de formación. Y hemos ido excluyendo otras maneras de entender la literatura, de leerla, autores que se quedan fuera” (Pardo Lazo en Grillo y Luis, 2008, p. 1). Raúl Flores Iriarte, por su parte,

insta a evitar la palabra “grupo” porque no son como los “Novísimos” y tratan de “rehuir etiquetas” (Flores Iriarte en Grillo y Luis, 2008, p. 1), así como Michel Encinosa, quien aclara que nunca ha formado parte de “una estrategia grupal” y lo toma por sorpresa esta “Generación Año 0”, en la que no tiene claro si estará en ella “por accidente” (Encinosa en Grillo y Luis, 2008, p. 1). Más extrema resulta la posición de Jorge Enrique Lage que, aunque reconoce la amistad y la afinidad estética o temática con Pardo Lazo, Michel Encinosa o Raúl Flores, dice sentirse “bastante solo” y en una “especie de desvalimiento generacional” (Lage en Grillo y Luis, 2008, p. 1). En este punto, desde el inicio de la concepción de la etiqueta estaba trazada una especie de incomodidad y desapego con ella que se vislumbra hasta hoy. Sin embargo, los propios “miembros” de esta agrupación vieron en “Generación Cero” una estrategia de inserción en el campo cultural y un gesto a partir del cual pudiera empezarse “a perfilar los vectores estéticos” de su momento (Pardo Lazo, 2006a).⁷

De lo que no parece caber dudas es de que el gesto de rotular y agrupar hablaba de la necesidad de colocar una joven agrupación escritural en el campo cultural cubano, hasta ese momento poco atendida por la crítica literaria en Cuba y en el extranjero. En esa línea, coincido con Mónica Simal y Walfrido Dorta (2017) cuando sugieren que “el uso de la “generación” por parte de estos escritores fue de alguna manera una provocación [...] para entrar al campo literario y llamar la atención de la crítica, acostumbrada a lidiar con este tipo de construcciones y agrupamientos” (p. 3). En este sentido, considero que las siguientes palabras de Orlando Luis Pardo Lazo aclaran el contexto:

⁷ En este sentido considero fundamental confrontar las ideas expuestas en “Año Cero. Los benditos se reúnen” porque sitúan las raíces de esta discusión. He colocado este texto como **Anexo 1** en esta investigación porque ya no es posible acceder a él desde Internet.

“Generación” es una forma de irrumpir en el campo literario cubano de comienzos de siglo y milenio, como una estrategia común de fingir un frente o punta de lanza, con que pinchar ese globo que es el campo literario, un campo ficticio definitivamente. Igual puedes trabajar completamente aislado... pero cuando dos personas se juntan y leen el mismo texto —sus mismos textos—, de repente adquieren otro sentido y empiezan a circular una serie de intenciones que pueden sedimentar y darle una especie de rostro a ese campo de fuerzas, que sentimos nos quiere botar para fuera, en una reacción natural, o sea, ¿para qué vas a incorporar lo nuevo? Lo nuevo que se incorpore con un ademán violento (Grillo y Luis, 2008, p. 1).

Algunas de las características de esta agrupación son referidas por Ahmel Echevarría, uno de sus integrantes, cuando dice: “pertenezco a un grupo de escritores llamado Generación Cero”, cuya tendencia es “la narración de pequeñas peripecias” que tienen como protagonistas a un individuo, una pareja, un trío y se desarrollan en un espacio que “apenas conecta con el inmediato social, político, económico de este breve y tórrido archipiélago” (Echevarría, Medina y Arango, 2014, p. 10). En esta “definición” uno de los artífices de la etiqueta declara la “falta de espíritu de grupo” (Echevarría, Medina y Arango, 2014, p.10) de este conjunto de escritores, noción que también se vislumbra en algunas respuestas o ideas de, entre otros, Dazra Novak, Abel Fernández Larrea, Legna Rodríguez y recientemente en las del propio Ahmel Echevarría, al declarar que no les gustan o no les son funcionales las etiquetas.⁸ Lo anterior hace notar que a una buena parte de

⁸ En entrevista con María Matienzo, Dazra Novak (2014) decía: “Nunca me he pensado como generación (...) Los escritores somos personas solitarias. Somos observadores. Este fenómeno de nuclearse no sé hasta qué punto sea genuino. No sé hasta qué punto ellos se sientan parte o no de esa generación. Ya sea una manera de mostrarse, de visibilizarse como grupo, de ser parte de algo (...) Dazra Novak es una persona solitaria. Mairelis es una persona solitaria. Gran parte del tiempo estoy en silencio. Prefiero escuchar a hablar. Me gusta observar mucho. Y en ese sentido me aísló. Mi naturaleza es aislarme (...) De ahí arranca eso de no sentirme parte de una generación. Reconozco que hemos coincidido en el tiempo, también por un fenómeno que se llama Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, que sigo diciendo que es un momento, para mí, esencial. Me ahorró tiempo. Me mostró caminos posibles. Mi informó. Me formó. **Estuvimos todos juntos en algún momento en ese centro Onelio, pero que eso**

los narradores de esta agrupación, a pesar de haberles sido útil la creación de aquel rótulo para impactar en el panorama de la literatura cubana de inicios del 2000, “se los avista (cuadro a tronera) fragmentados, negados a los ismos, reacios a encarnar un perfil definitivo. De ahí (amén de posmodernos) su hibridez y su metamorfosis; su reticencia a agrupaciones y a militancias” (Medina, 2017, p. 246). Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage (2013), en un texto que intenta ser mapa, crítica y caracterización de este grupo al que pertenecen, develan los modos de hacer y concebir literatura dentro de esta “generación dispersa, sin proclamas ni proyectos colectivos” (p. 1). Para ellos esta nueva agrupación comienza a publicar “historias donde el realismo ya no tiene el mismo peso ni el mismo valor de uso que en años anteriores” y aunque casi todos los miembros de esta generación viven dentro de la Isla y padecen “la desconexión y la precariedad que esto supone” no se han cruzado de brazos y han hecho uso del espacio virtual no solo para autopromocionarse, sino también, “para insertarse en un contexto adverso lo mismo con sus ficciones que con sus textos de opinión” (p. 1).

signifique que tenemos intereses compartidos o que tenemos miradas iguales, no lo creo” (p. 1). **El destacado es mío.**

Por otra parte, Abel Fernández Larrea (2017) declara que sentirse dentro de la etiqueta lo alegra y entristece a la vez: “Me alegra porque formamos un corpus muy simpático, dentro del cual me siento a gusto, y me entristece porque siempre he intentado escapar de las demarcaciones —y, a la larga, he descubierto la futilidad de esa escapada. En cualquier caso, ser recolectado en antologías junto a Orlando Luis, Osdany, Anisley y todos esos otros es gratificante, porque **creo que, de alguna manera, hemos marcado una pauta, hemos saltado de la fila que seguían hasta el infinito las generaciones de los años ’80 y ’90, y no se añora estar solo si la compañía es buena. Creo, además, que hay suficientes diferencias entre lo que hace cada cual como para proponer un corpus diverso, rico en tendencias y discursos y, a la vez, lo suficientemente compacto como para formar una ola que haya hecho saltar algo del silencio de la roca** (Fernández Larrea en Riquenes y Valladares 2017, p. 15). **El destacado es mío.**

Por su lado, Legna Rodríguez declara que aún no sabe hablar de eso. “Es un punto de partida para el análisis de una época determinada, aunque definitivamente, también, **la Generación 0 se ha convertido en un grupo que se expresa de una determinada forma.** Siempre digo lo mismo, y sé que suena ingenuo, pero no me importa. Si en esta Generación están Oscar Cruz y Jamila Medina, que además son mis amigos, mi familia, entonces es un honor. Tan simple como eso. **Fa. Mi. Lia**” (Rodríguez, en Riquenes y Valladares, 2017, p. 69). **El destacado es mío.**

Recientemente, Ahmel Echevarría (2020) ha publicado un texto cuyo título revela la *disfuncionalidad* que existe hoy con la etiqueta y los modos que tiene la crítica literaria para comprender los textos reunidos allí: “**La generación Cero no funciona ni siquiera para nosotros**” (p. 1). **El destacado es mío.**

Viendo este fenómeno en perspectiva y leyendo el variado conjunto de textos de estos escritores,⁹ vislumbro una pluralidad estilística y temática a su interior que complica las definiciones rotundas y explicaciones totalizantes tanto al interior del conjunto de estos materiales como al interior de la obra particular de cada uno de estos autores. Sin embargo, los considero parte de una generación literaria (Gambarte, 1996)¹⁰ no solo por sus atributos socio-históricos y contextuales, sino también por los de índole estético-literarios. Afloran en sus narrativas algunos motivos y preocupaciones que inevitablemente toman nota de una circunstancia, de su contemporaneidad, de un momento cultural e histórico, de alguna perturbación, de una emoción en la que están inmersos.¹¹ Recordando a Agamben (2011) y poniéndolo en diálogo con las escrituras y autores de esta generación reconozco que todas ellas son contemporáneas en el punto en el que no solo mantienen “la mirada fija en la oscuridad de esta época”, sino también, perciben “en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente” (p. 22). Estos

⁹ En este apartado me refiero fundamentalmente a narradores, puesto que mi corpus de estudio está constituido por textos narrativos; sin embargo, hay una zona de la crítica que se ha dedicado a estudiar de modo preciso la poesía (Encinosa, 2013; Cabrera, 2016, 2017, 2019; Pérez y Mora, 2017, Mora, 2018, Medina Ríos, 2015; Medina Ríos y Hernández, 2018), el teatro (Hernández, 2008; García Lorenzo, 2017) y el ensayo (Fowler, 2015; Santana Fernández de Castro, 2019) durante este periodo.

¹⁰ Es muy válido pensar “generación literaria” en la estela de reflexiones de Eduardo Mateo Gambarte (1996) cuando en su estudio sobre la “Generación del 98” de la historia de la literatura española, concibe la noción de “generación” no como un concepto historiográfico, sino como un proyecto decididamente ideológico. En ese sentido, poniéndolo en diálogo con el gesto de “etiquetar” una nueva generación también resulta iluminadora la idea de Nicolás Bourriaud (2009) cuando piensa que no hay radicalidad verdadera en una generación sin deseo imperativo de un reinicio, de un gesto de depuración que tenga un valor programático (p. 53), lo cual es visible en las posturas iniciales de algunos autores de la “Generación Cero”. Por último, considero de mucho interés para aludir a la idea de generación literaria retomar la noción de Generación desde una perspectiva sociológica (Margulis, 2008), pues esta reconoce que ser integrante de una generación no solo implica haber nacido y crecido en un determinado período histórico, con su particular configuración política, sensibilidad y conflictos, sino también supone, de algún modo, poseer códigos culturales, que orientan las percepciones, los gustos, los valores, los modos de apreciar y desembocan en mundos simbólicos heterogéneos estructuradores de nuevos sentidos.

¹¹ En *Marxismo y Literatura* (1997), Raymond Williams realiza un acercamiento a la noción de *Formación* que he considerado relevante a la luz de lo que vengo afirmando. Allí dice: “Las formaciones son más reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas. A menudo, cuando miramos más allá, encontramos que estas son las articulaciones de formaciones efectivas mucho más amplias que de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales, y que a veces pueden ser positivamente opuestas a ellas” (p. 141).

textos y sus autores lanzan hacia la pregunta incesante, que también recorre el texto de Agamben, acerca de *qué ve quien ve su tiempo*. Hay en estos narradores un gusto por lo que Jamila Medina (2017) —no solo pensando en los escritores, sino también en una buena parte de los artistas plásticos de este momento— ha caracterizado en la tríada “hibridez-transgenericidad-virtualidad” (p. 251); tres aspectos que pueden ser leídos en conjunto como síntomas de percepción y participación de estos narradores y sus escrituras en la era virtual.

Existe un grupo considerable de sus obras que expresan la intención de poner a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía, el formato virtual o las referencias al universo audiovisual. A la par, aparecen en ellas el minicuento o la viñeta entrelazados con lo lírico, la intertextualidad (Medina, 2017), las noticias del mundo, personajes del ambiente pop, figuras heterogéneas en su identidad y corporalidad; todo lo cual habla, de modo ampliado y complejo, de la hibridez, la transgenericidad y la virtualidad a la que apunta Medina (2017) y que pueden rastrearse con diferentes intensidades en *Cuerpo público* (2007), *Cuerpo reservado* (2008), *Making of* (2012), de Dazra Novak; *Mi nombre es William Soraya* (2006), de Orlando Luis Pardo Lazo; *No sabe/no contesta* (2015), de Legna Rodríguez Iglesias; *Vultureffect* (2011); *La autopista: the movie* (2014); *Archivo* (2015) o *Everglades* (2020), todos de Jorge Enrique Lage, o *Caballo con arzones* (2017), de Ahmel Echevarría Peré.

El entorno sociohistórico en el que han crecido y madurado estos creadores: “bloqueos, hermanamientos, dependencia ideológica y económica” (Medina, 2017, p. 249), escasez, decepción, caída de los grandes relatos, necesidad de estar al tanto de las noticias del mundo, inserción (aunque limitada en Cuba) del mundo virtual en la cotidianidad, no solo los ha lanzado a la búsqueda de materiales y discursos formales *otros*, sino que a nivel ideológico los ha llevado a reformularse conceptos tales como “Historia, identidad, tradición, género, patria, hombre nuevo”

(Medina, 2017). En ese sentido, cabe destacar la caracterización de Jamila Medina (2017) cuando propone que la “Generación Cero” está marcada por:

- 1) su pertenencia a la aldea global y su estatuto posmoderno . . . debido a intertextualidades en las que predomina el guiño al mundo audiovisual (películas, series, videoclips) y el coqueteo con formas (de estructura y de estilo) que emulan ese mundo y el de lo hipertextual, junto al flujo de las redes sociales;
- 2) la hibridez, manifiesta en el cuerpo de los protagonistas, en sus cronotopos y en sus sociolectos, y . . . en la escritura transgénica de quienes aspiran a un cosmopolitismo libre de esquemas;
- 3) la deslocalización propia de los laberintos de la web, que converge con el deseo de desnaturalizarse y reinscribirse en otras ciudades (reales o irreales) que obsesiona a algunos personajes y autores (p. 251).

Las anteriores características guardan una estrecha relación con otras que han promovido desde distintos frentes críticos los investigadores Gilberto Padilla (2014a, 2019, 2020), Walfrido Dorta (2015, 2016, 2017 a, 2017 b, 2017 c, 2017d) o Rafael Rojas (2014, 2018a), quienes en los últimos años han venido acercándose, de modo más o menos sostenido, a las preocupaciones estéticas de algunos narradores de esta generación. En tal sentido, Gilberto Padilla (2014a)¹² ha postulado que “a diferencia de lo que venía notándose con respecto a la narrativa cubana precedente, para estos nuevos narradores, la Isla ya no es más que un sitio X, una referencia fortuita: un no-lugar” (p. 116). Lo anterior lo lleva a sostener que para los autores de la “Generación Cero el contexto de lo cubano constituye un mero dato anecdótico, un desafío, más

¹² En este texto Gilberto Padilla, pero también Caridad Tamayo (2015) y Jorge Fonet (2006, 2013a), comparten la idea de que estos nuevos narradores realizan un tipo de literatura distinta a lo que venían realizando algunos representantes de la generación anterior.

que un mecanismo de legitimación” (p. 116). De ahí que su reflexión vaya más allá y declare que muchos de los escritores de esta generación no participan ya del **Factor Cuba**,¹³ “ya no ven la necesidad de ese residuo romántico ni decadente, que a estas alturas se ha vuelto embarazoso” (p. 116).

Por su lado, tanto Rojas (2014, 2018a) como Dorta (2015, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d) defienden la idea de que una buena parte de esta generación ha construido un relato sobre las bases de un proyecto político ya languidecido en el que “la necesidad de representación y de cumplir ciertos imperativos de documentación testimonial se ha visto desplazada por la aparición de figuras narrativas en ocasiones atemporales, o que habitan mundos distópicos y apocalípticos” (Dorta y Simal, 2017d, p. 4). Si bien es cierto que aparecen en estas narrativas aquellos mundos (visibles, por ejemplo, en la estética de Jorge Enrique Lage o de Abel Fernández Larrea o de Osdany Morales), también coexisten en este grupo otras estéticas desde las cuales emergen preocupaciones más ancladas a la “realidad” histórico-política de Cuba; lo cual es perceptible en todo el conjunto de lo publicado hasta hoy por Dazra Novak (*Cuerpo público, Cuerpo reservado, Making of, Erótica, Niñas en la casa vieja*) o en los libros de Ahmel Echevarría, *Inventario, Esquirlas, Días de entrenamiento o La Noria*.

Por otro lado, Walfrido Dorta y Mónica Simal (2017d) han subrayado el deseo de estos escritores por separarse de algunas estéticas de las promociones literarias anteriores, principalmente de autores que adquirieron mucha visibilidad dentro y fuera de Cuba durante el “Periodo Especial”. Advierten que muchos textos de esta generación no están animados “por un

¹³ Gilberto Padilla (2014a) reconoce el “Factor Cuba” como un “significante vanidoso y figurado hasta el vértigo”, la “iteración cansina de «lo cubano» en el mercado”, la fórmula de una escritura que se aprovecha indiscriminadamente del capital simbólico de «lo cubano» como tótem. De ahí que llegue a reconocer que “no en balde, en los últimos años existe una tendencia, una propensión, a leer las novelas cubanas como síntomas” y que Cuba está sobresignificada; todo, hasta lo más superfluo, está amenazado por ese exceso de significación, por esa sintomatología aberrante que pende sobre el texto cubano como una hemorragia (p. 114).

afán de documentación testimonial ni por un tipo de representación realista” y que “estos nuevos textos se acomodan menos a las demandas del mercado editorial fuera de Cuba, el cual ha supuesto por décadas que la literatura cubana debe suministrar lo que el discurso oficial o la prensa no proveen” (p. 4). En este mismo sentido, Rafael Rojas (2014a) apuntaba que la literatura que se está escribiendo actualmente en Cuba, por autores nacidos después de los años ´70, “es una literatura que se autolocaliza en el **después del después**, es decir, en el después de la caída del muro de Berlín, de la desintegración de la URSS, del derribo de las Torres Gemelas y otros hitos finiseculares que marcaron a las generaciones previas”. Para él, esta literatura narra *otro* país, porque es “otro país el que la produce” (p. 1) **El destacado es mío.**

Hasta el momento, una buena parte de los críticos que han estudiado estos textos coinciden en reconocer que el conjunto de escrituras de la “Generación Cero”, que está lejos de ser uniforme, da cuenta de las subjetividades de un grupo de autores que por su nacimiento no participaron de la construcción del proyecto de sociedad que entró en crisis a fines de los ´80 y principios de los ´90: un periodo que para muchos de ellos no representa “una catástrofe, ni fin ni principio; sino la suspensión sobre el vacío existencial provocado por la crisis” (Casamayor Cisneros, 2013, p. 30). Como reconoce esta misma autora (2013),¹⁴ muchos de los creadores de la “Generación Cero” “apenas alcanzaban veinte años cuando les sacudió el derrumbamiento de 1989. No tuvieron tiempo ni oportunidad de forjar una sólida fe en los preceptos ideológicos de la Revolución” (p. 30). Lo anterior es visible en una zona de los textos producidos hasta hoy por escritores de esta

¹⁴ Odette Casamayor Cisneros es la autora del libro *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (2013), en el que analiza la manera en que los cubanos proyectan su visión del mundo una vez derrumbado el Muro de Berlín. Teniendo como marco de análisis el vínculo texto literario, individuo y grupos sociales, Casamayor Cisneros examina el modo en que “los cubanos reestablecen un orden en la sociedad caótica en la que se ven inmersos tras el colapso del sistema socialista” (18). De ahí entonces que este libro se convierta en referencia obligatoria para quienes deseen conocer e interpretar los modos de configurar en el relato literario la experiencia de sujetos que comienzan a vivir una “nación postsoviética”.

generación y de los cuales parece desprenderse la idea de “ingravedez ética”¹⁵ que Casamayor retoma de Frederic Jameson. Uno de los rasgos constitutivos de aquella ingravedez es la ausencia de *telos* histórico, que en una parte de estas narrativas viene a significar cierta indiferencia hacia la Historia nacional (en mayúsculas) y al mismo tiempo, una pretensión de desligarse de cualquier modelo temporalizador: “El hoy parece cargado de su propia sustancia y no precisa ser legitimado por el pasado ni incubar la simiente del futuro” (p. 28).¹⁶

Otra idea compartida por los críticos que estudian estos narradores es la del afán que poseen por romper con la estética realista y con los principios estereotípicos de “lo cubano” (Padilla, 2014a; Tamayo, 2015; Fonet, 2006; 2013a; Dorta y Simal, 2017; Dorta, 2015, 2016, 2017a; 2017b; 2017d; Maguirre, 2017). Ante el agotamiento de la estética realista aprovechada por autores cubanos que publicaron en los años ‘90 (fundamentalmente, los “Novísimos”), los críticos perciben que “una parte importante de la política literaria de autores como [Jorge Enrique] Lage u [Osdany] Morales, [está] dirigida al cuestionamiento de los paradigmas de representación y de recepción dominantes en cuanto a literatura cubana se refiere” (Dorta, 2017c, p. 349). Para estos críticos, aquellos autores (pero también Legna Rodríguez, Abel Fernández Larrea, Raúl Flores o Jamila Medina, agregaría) realizan un trabajo con la opacidad y el enrarecimiento del referente realista con el fin de “bloquear (o diferir) la captura de dispositivos críticos o institucionales que

¹⁵ En este sentido, coincido con Casamayor Cisneros que “aunque ciertos rasgos de la ingravedez ética son perceptibles en esta nueva creación, resulta difícil identificar a todos sus autores con una única postura” (2013, p. 30).

¹⁶ Caridad Tamayo (2015) no parece coincidir con esta idea de Casamayor Cisneros. Para la primera, “Muchos de los escritores consagrados en Cuba están en un momento no solo de remembranza sino también de análisis crítico de años fundamentales para la cultura y la sociedad cubanas posteriores a 1959. Con el peso de su magnífica creación literaria van tejiendo, de conjunto, una buena parte del gran tapiz de la Historia. **A ellos se suman de manera original y arrasadora el concierto de voces de los más jóvenes con la actualización de ese debate, con la revisión crítica del tiempo en que les tocó crecer**” (2015, p. 8). La anterior afirmación viene a destacar algo que la propia Casamayor Cisneros (2013) ya había apuntado y que he destacado en la nota anterior: en el conjunto de la obra de estos narradores hay quienes aún siguen apostando por la referencia a la Historia, por intervenir en el contexto temporal (del pasado, en lo fundamental) para incidir en la comprensión del presente. Considero, en este sentido, que una buena parte de las obras publicadas por Ahmel Echevarría, con particular énfasis en *La Noria* y *Búfalos camino al matadero*, serían una buena muestra de ese interés por rescatar fragmentos de la Historia cultural cubana. **El destacado es mío.**

esperan representaciones de dinámicas identitarias o narrativas transparentes sobre “lo cubano” (Dorta, 2017 c, p. 352).

Por último, una idea que sigue pesando en los textos de algunos críticos, que divide opiniones y que aparece entrelazada con esta investigación, está relacionada con sostener que las escrituras de los autores de la “Generación Cero” olvidan Cuba (y La Habana) (Padilla, 2014a, 2014b; Rojas, 2014a, 2018a; Tamayo, 2015; Dorta, 2017a, 2017b, 2017c), mientras, otros críticos y escritores concilian o desmienten la idea anterior (Flores en Grillo y Luis, 2008; Medina, 2017; Fleites en Riquenes y Valladares, 2017). Ciertamente, los autores de esta generación deben “lidiar con unas expectativas de recepción enquistadas” (Dorta, 2017c, p. 354) en el principio rector de “lo cubano”; de ahí que para los primeros críticos la escritura acuda al enrarecimiento del referente y la “ruptura con el realismo” que esbozaba más arriba. Dorta (2017c) sostiene que estos autores vuelven opaca la referencia Cuba porque buscan escapar de “los dispositivos de captura que actúan según lógicas identitarias y según demandas de transparencia sobre lo cubano” (p. 349).

En el sentido anterior, cabe recordar también la publicación de la antología *Malditos bastardos. Diez escritores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...* (Padilla, 2014b), título que revela una intencionalidad explícita de autoafirmación basada en la diferencia con determinado sector de la producción literaria cubana de los '90. “¿Qué es quemar una biblioteca / comparado con fundarla?” sentencia a modo de lema el epílogo que da paso a las narrativas de Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage, Osdany Morales, Raúl Flores, Michel Encinosa, Abel Fernández Larrea, Erick J. Mota, Legna Rodríguez, Anisley Negrín y Orlando Luis Pardo Lazo. Gilberto Padilla, en su función de antologador, justifica la selección desde el criterio unificador que permite reconocer en cada seleccionado un exponente de la “(de)generación” que integran. Por un lado, un “talento tan diabólico para la inconveniencia”

(Padilla, 2014b, contratapa). Por el otro, un perfil de “neuróticos Gourmet” (Padilla, 2014b, contratapa). Sin embargo, este gesto casi vanguardista de reclamar un lugar diferencial en el campo literario cubano actual es lo que me interesa resaltar: mientras sus antecesores “buscan representar a Cuba” (Padilla, 2014b, contratapa), los jóvenes escritores de la *Generación Cero*, “-devotos de causas perdidas- quieren *reemplazarla*” (Padilla, 2014b, contratapa).

Si bien tanto las ideas de Dorta como las de Padilla resultan sugerentes para analizar algunos textos de lo producido hasta hoy por Jorge Enrique Lage, por ejemplo, también es válido concebir que el anterior enunciado desampara lo construido por otra zona de la escritura de este propio autor (por ejemplo, en *Archivo* y en *Everglades* donde la referencia a Cuba y La Habana es muy marcada) y de otros autores de esta generación, como Ahmel Echevarría (*Inventario, Esquirlas, Días de entrenamiento, Caballo con arzones*), Dazra Novak (*Cuerpo público, Cuerpo reservado, Making of, Blog Habanapordentro*), Orlando Luis Pardo Lazo (*Mi nombre es William Soraya, Boring home, Espantado de todo me refugio en Trump*) o Legna Rodríguez Iglesias (*No sabe/no contesta*).

El texto de Dorta (2017c) analiza un reducido número de textos desde donde se piensan determinadas categorías teóricas para explicar y caracterizar una zona de la narrativa de esta agrupación; sin embargo, no coincide totalmente con la idea de que esta literatura sea “improductiva como guía identitaria, como documento, como crónica o como suplemento de una ontología de lo cubano” (p. 352). Considero, en este sentido, que lo anterior puede matizarse, si nos preguntamos hasta qué punto ese capital simbólico con el que trabaja Jorge Enrique Lage (la deslocalización, el enrarecimiento de las referencias, el absurdo, lo surrealista, lo teatral) no puede señalar (e incidir sobre) el imaginario cubano y de “lo cubano”.¹⁷ En estas narrativas hay un

¹⁷ Conuerdo con Rafael Rojas en que habría que discutir una idea de la literatura cubana donde solo aparece como “cubano” todo aquello que remite a un contexto de carencias, ruinas y desencantos. De no tenerse en cuenta que

marcado cuestionamiento de “los paradigmas de representación y de recepción dominantes en cuanto a literatura cubana se refiere” (Dorta, 2017c, p. 352), pero este gesto no cancela la posibilidad de que lo que estén creando hoy los autores de la “Generación Cero” no sirva como “suplemento de una ontología de lo cubano”, ontología de la **ficción** del territorio cubano, agregaría. Sobre esta cuestión crítica de señalar, pensar (e incidir en) lo cubano a través de la literatura, Carlos A. Aguilera (2020) —quien ha sido muy estudiado por el propio Dorta junto a la generación *Diásporas* a la que aquel pertenece— ha escrito recientemente un prólogo (a *Teoría de la transficción*) en el que, entre otros sentidos, se interroga por la tríada Nación, nacionalismo, transnacionalismo. Allí expone una idea que me interesa recuperar —haciendo una traslación de contexto— porque resulta iluminadora para las ideas que aquí sostengo:

De todas las cosas que giran alrededor de la literatura, una de las que más confunde a los que nos ocupamos de ella es la del nacionalismo, la superposición inscripción-propiedad-lugar. (...) Al punto que si leemos, por ejemplo, un texto que se desarrolle en Cuba, solemos pensarlo *grosso modo* como un texto sobre Cuba (sobre el complejo Cuba, el atractor Cuba, la Cuba privada), y no como **un texto sobre su ficción, su producción de esquizoimaginarios, de diagramas íntimos, de falsedades**. Y esto se repite constantemente. Ya que **un escritor o artista usa muchas veces la inscripción-lugar solo para narrar otra cosa, mostrar un otro (...)** y no su *pathos* o rutina propia de vida. (2020, p. 10) **El destacado es mío.**

Por último, resulta además muy sugerente que algunos de los narradores incluidos en aquella antología de Gilberto Padilla (2014b) den testimonio, incluso por fuera de sus obras, de la

también forman parte de la literatura y la historia cultural cubana, Cabrera Infante, Sarduy o Kozler, el arte de los '80, *Paideia*, *Naranja Dulce*, *Diásporas*, *Encuentro* (curiosamente autores y proyectos a los que vuelven muchos de los escritores de la “Generación Cero”) estaríamos borrando la historia cultural cubana de los últimos veinte años (Rojas, 2013).

relevancia que adquiere el referente Cuba en su producción escritural. En conversación con los escritores y promotores culturales Rafael Grillo y Leopoldo Luis (2008), en el que se le preguntaba por la desaparición de Cuba como tema central de la literatura más reciente, Amhel Echevarría decía: “Más que interesarme en una Cuba futura, a mí me interesa moverme hacia atrás, ir develando algunas zonas del pasado; pero me preocupa de manera alegre, o sea, sacar un saldo positivo y armar con eso un relato que tal vez se asome a una Cuba futura” (Echevarría en Grillo y Luis, 2008, p. 1). Por su parte, ante la misma pregunta, la respuesta de Orlando Luis Pardo Lazo apuntaba hacia dos cuestiones fundamentales: la primera, el reconocimiento de que dentro de esta agrupación había autores que no solo obliteraban el referente Cuba, sino otros, interesados en “los espacios civiles de esta ciudad [La Habana]” (Pardo Lazo, 2008, p.1) para reflexionar sobre su destino nacional; la segunda, el reconocimiento de que los narradores de “Generación Cero” están interesados en marcar la reflexión sobre Cuba desde un nivel subterráneo, más sutil; de ahí que Pardo Lazo utilice la expresión metafórica “narrar el metro de La Habana” para referirse a lo que está oculto, lo que se desplaza por debajo de la estructura visible de la ciudad: el interés por “El secreto como estrategia narrativa. El metro de La Habana, queremos **narrar el metro de La Habana**” (Pardo Lazo en Grillo y Luis, 2008, p. 1) **El destacado es mío.**

En suma, y luego de presentar este apretado panorama de las posturas críticas en torno a esta generación, considero que el referente Cuba (y La Habana, como ciudad epicentro de los debates de la nación) siempre asoma en estas narrativas y en muchos casos se intenta encontrar, por fuera de los conceptos de Patria, Nación y Revolución,¹⁸ formas alternativas de pertenencia, inscripción y desmarque.

¹⁸ En la historia intelectual de Cuba desde la época colonial hasta la actualidad el vínculo de estos tres conceptos ha sido muy fuerte. De él han dado cuenta un conjunto de estudios críticos dentro de los cuales destaca el libro *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba* (2008), de Rafael Rojas, en el que el investigador trabaja los conceptos de patria y nación en el siglo XIX y XX cubano a través de las figuras de José Martí, Enrique José

Ante este panorama y su puesta en diálogo con el marco de reflexiones que aquí se llevarán a cabo sostengo que los escritores de la “Generación Cero” forman un conjunto diverso, muy variado y difícil de enmarcar en una categoría fija. Si bien hay una zona de esta creación a la que no le interesa indagar *en* o gestionar *estéticamente* el referente Cuba (y el de La Habana), existe otra zona, poco atendida a veces, en la que este elemento importa y que conecta fuertemente con lo histórico. Frente a este reconocimiento, en esta investigación planteo la pregunta por el modo en que los escritores de esta generación, que traen consigo el peso de una tradición literaria marcada por el interés en el pasado y el futuro de la nación, configuran una ciudad como La Habana, que ha sido y es epicentro de los debates político-culturales de la nación y que ha sido además largamente “fundada” en la literatura.

Al considerar la pregunta anterior y debido a la producción y publicación en Cuba de textos narrativos que exhiben diversos modos de configurar la ciudad de La Habana, se construyó un **corpus** de textos de tres autores de la “Generación Cero”: Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage. Estos escritores, a pesar de formar parte de un “cuerpo móvil de artistas” (Bourriaud, 2009, p. 49), eligen mirar hacia una misma dirección: la configuración de una ciudad, La Habana, en contacto con lo global/local. Sus obras, aunque por caminos distintos, trabajan con varios tipos

Varona, Jorge Mañach, Ramiro Guerra, Fernando Ortiz, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Virgilio Piñera y Eliseo Diego. Véase también el libro *Narrar la nación*, de Ambrosio Fonet (2010) en el que el autor da cuenta del vínculo de estos tres conceptos con la conformación de la identidad nacional desde la Colonia hasta el fenómeno de la diáspora “latinounidense”. Esta tríada es también abordada por Ariel Camejo (2017) quien reconoce que a partir de la década de los años sesenta del siglo XX, con el triunfo de la Revolución Cubana, se observa “un desplazamiento retórico en el que los propios mecanismos de textualización, las potencias del discurso, ocupan el centro de la atención intelectual, en tanto se han expandido los territorios conceptuales de la nación y la identidad”. Propone entonces que estos conceptos “ya no pueden ser pensados solamente como signos filtrados por el universo edificado de la ciudad – entendida desde su complejidad física, intelectual, histórica, cultural–, sino como tramas que obligan a desplazarse analíticamente a través de los dispositivos de relación y comunicación de ese territorio con los ámbitos más extensos de la Historia, la Sensibilidad y la Lengua”. (p. 39). Cfr. también en esta línea de discusiones los libros *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006), de Jorge Fonet; *Invento, luego resisto. El Período Especial como experiencia y metáfora* (2016), de Elzbieta Sklodowska; *Utopía, distopía e ingravidez* (2013), de Odette Casamayor Cisneros y *Cubantropía* (2020), de Iván de la Nuez.

de realismos críticos, más abiertos a la experimentación, que ponen en crisis la idea del género realista decimonónico *versus* otros géneros. Se elaboró, pues, un corpus que da cuenta del problema aquí planteado y se constituye, a su vez, en una muestra del lugar que ocupa La Habana en las escrituras recientes producidas en Cuba. Asimismo, este corpus expresa las formas de imaginar un espacio cultural en contacto con escenarios fuertemente globales/locales. Las obras aquí agrupadas toman nota, además, de un movimiento centrífugo en la literatura cubana reciente que desvirtúa las referencias realistas de los espacios, elemento tan reiterado en una zona de la literatura cubana anterior a los años 2000, en pos de trazar una problematización con los estatutos genéricos de la realidad, las escrituras del yo, la fantasía que permite pluralizar los ya no tan fijos compartimentos ficcionales genéricos. Así, quedó conformado un corpus con las siguientes obras: *Cuerpo reservado* (2006), *Cuerpo Público* (2007), de Dazra Novak; *Esquirlas* (2006), *Inventario* (2007), de Ahmel Echevarría Peré; *Carbono 14. Una novela de culto* (2010) y *La autopista: the movie* (2014), de Jorge Enrique Lage.

De todo lo anteriormente expresado se desprende la siguiente **hipótesis general**: El corpus de textos, perteneciente a tres autores de la “Generación Cero”, configura La Habana a partir del contacto con escenarios globales/locales. Dicho corpus describe un tránsito que va desde la configuración de una Habana difuminada *entre* un aquí (dentro)-un allá (fuera), como en el caso de los textos de Dazra Novak; pasando por una Habana marcada por la migración y la extranjería, en la que existe la conciencia de un desajuste que implica para los sujetos la pérdida de un territorio y al mismo tiempo ser y sentirse extraño en la propia sociedad, como muestran los textos de Ahmel Echevarría; hasta llegar a una Habana inexistente (en su referente fáctico), a una ciudad desenmarcada que, al ponerse en contacto y al diseminarse con referencias globales, pone en crisis la “virtud” de definir *una* identidad para La Habana y al propio tiempo establecer vínculos

(problemáticos, atormentados, líquidos) entre el entorno y los múltiples desarraigos de los personajes que (des)habitan la ciudad, como es visible en los textos de Jorge Enrique Lage. Por otro lado, y siguiendo la línea de esta hipótesis, las obras aquí agrupadas desvirtúan las referencias realistas de los espacios y problematizan los estatutos genéricos del realismo, las escrituras del yo y la fantasía, lo cual permite abrir una discusión en torno al corrimiento de las fronteras genéricas en las ficciones cubanas recientes. Por último, la observación de los distintos modos de configurar La Habana en cada una de las escrituras aquí analizadas muestra que los estudios sobre el conjunto territorialidad-desterritorialización-reterritorialización poseen un potencial teórico para repensar la ciudad de modo abierto y entender la construcción de nuevos territorios y nuevas territorialidades en un campo cultural, íntimamente relacionado con procesos de fijación de la nacionalidad que, ahora y cada vez más, experimenta una salida, una fuga de esos elementos y se permite reterritorializar la ciudad (y la nacionalidad) a partir de nuevas formas de pertenencia, religamiento, cosmopolitismos y modos de estar en el mundo.

Como primera hipótesis específica propuse que La Habana aparece difuminada entre un aquí (dentro)-un allá (fuera), como en el caso de los textos de Dazra Novak, en los que la narradora coloca semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos, al lado de otros, que establecen una especie de reconciliación con la ciudad, la gente y uno mismo, que me hizo pensar en la metáfora conceptual de “entre-lugar”. Las escrituras de los dos primeros libros de Dazra Novak entablan una instancia bisagra, de ida-vuelta desde-hacia la ciudad de La Habana. La migración, la ruptura de las familiaridades y de los amigos, la agonía, la desidia, se complementan con el perfil de personajes aquí trazados. Por último, la escritura de Novak funda una indistinción entre la realidad y la ficción en un registro propio de las escrituras del yo que pueden leerse en la estela de reflexiones y problemas cercanos a los que la crítica ha pensado como autoficción, con

un narrador en primera persona que se confunde con la voz del autor y crea un espejismo y un “entre-lugar” entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional.

En la segunda hipótesis específica formulé que aunque las obras de Dazra Novak y Ahmel Echevarría están emparentadas a partir de ciertas preocupaciones temáticas, en lo que a migración se refiere, por ejemplo, La Habana en la obra de este último aparece configurada a partir de la pérdida de un territorio y al mismo tiempo de la experiencia de sentirse extraño en la propia sociedad. Frente a las estéticas de la localización y el arraigo, la escritura de Echevarría declara agotada la imagen de ciudad compacta y concibe el escape, la fuga, el cruce de fronteras para dar cuenta del estado de los personajes que deshabitaban La Habana. Los textos de este autor problematizan los estatutos genéricos de la realidad-la ficción a través de algunos registros de las escrituras del yo, tales como la autobiografía, el diario personal o la autoficción. La “extranjería” y el extrañamiento que el texto de este autor produce se convierten en modos de cuestionar referentes, desautomatizar lecturas, miradas, reconocimientos y pertenencias discursivas.

Por último, en la tercera hipótesis específica planteé que La Habana en los textos de Jorge Enrique Lage se construye como un territorio en el que se dialoga en negativo con los referentes cubanos, incorporando referencias del universo global. Los sujetos de La Habana de estas escrituras de Lage, “radicantes”, trasplantan comportamientos, transcodifican imágenes de aquí y de allá y construyen un relato expandido del terruño en el que es difícil ubicar *una* identidad. Por otra parte, Lage trabaja con un capital simbólico que da cuenta de la deslocalización y el enrarecimiento de las referencias. Ello me llevó a hipotetizar que las obras aquí agrupadas desvirtúan, a través de la experimentación con la temporalidad y las convenciones genéricas, las referencias realistas de los espacios habaneros, lo cual problematiza los estatutos genéricos del

realismo y la ciencia ficción en sus narrativas y pone en crisis la noción teórica de “sociedad sin relato”.

Esta investigación se propuso como **objetivo general** conocer el modo en que las obras del corpus configuran la ciudad de La Habana, atendiendo a sus particularidades estéticas y generando un acercamiento teórico y crítico que interpelara la consolidación de un cierto consenso en los modos de leer por parte de la crítica una zona de esta literatura reciente. De allí se derivaron **objetivos específicos** que se plantearon, en primer lugar, explicar cómo se configura en las obras de Dazra Novak la ciudad de La Habana, teniendo en cuenta los temas, los personajes, sus preocupaciones y experiencias, los estatutos genéricos de lo ficcional-lo real y la inespecificidad del texto literario; en segundo lugar, describir los modos de construcción de La Habana en las obras de Ahmel Echevarría, en lo que se refiere al diálogo con el espacio-tiempo, los personajes y la extranjería del entramado ficcional como dispositivos constitutivos del discurso de la ciudad; y, en tercer lugar, caracterizar la manera en que los textos de Jorge Enrique Lage configuran La Habana a partir del reconocimiento de las propuestas estéticas presentadas en los libros analizados.

2 Bases conceptuales para una comprensión de La Habana

Dentro del amplio corpus teórico examinado para la comprensión de la ciudad y de los modos en que ella es configurada en las escrituras contemporáneas existe una pluralidad de enfoques epistémicos que dificulta —a la vez que provoca un acercamiento complejo al tema—, la adherencia a una categoría teórica en particular. Ha sido muy enriquecedor tomar en cuenta reflexiones teóricas de diversas líneas filosóficas (Foucault, 1984, 2008a), sociológicas (De Certeau, 1996; Massey, 2012a) antropológicas (Augé, 2000; García Canclini, 2005, 2010, 2014), así como las propiamente literarias (Aínsa, 2002; Ludmer, 2010). Estas reflexiones, a pesar de la diversidad de puntos de vista, confluyen en la postulación de la ciudad como un espacio

intensamente enriquecido por los significados que el ser humano le imprime. Por ello, puede decirse con García Canclini que las ciudades no son solo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también “lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con las pretensiones de racionalizar la vida social.” (García Canclini, 2005, p. 72).

En el sentido anterior, la científica social y geógrafa británica Doreen Massey, en tres textos fundamentales para entender sus modos de concebir el espacio, léase aquí también ciudad (2012^a, 2012b, 2012c), lo define como “esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, producto de relaciones sociales dinámicas” (2012b, p. 152). Como ella misma reconoce, este concepto de espacio parte de una visión “que intenta enfatizar tanto en la construcción social del espacio como en su naturaleza, ambas necesariamente dinámicas” (2012b, p.152). Unos años antes de que propusiera este concepto de espacio, en un texto titulado “Un sentido global del lugar” (2012a), discutía los modos de retener algún sentido local del lugar, en medio de lo que David Harvey había llamado “la compresión espacio-temporal” de la sobremodernidad. Allí sostenía que los lugares son procesos, no tienen fronteras en el sentido de divisiones que enmarcan espacios cerrados, tampoco tienen identidades únicas y específicas, están llenas de conflictos internos, y su especificidad continuamente se reproduce y no depende de ninguna larga historia internalizada, sino de una diversidad de fuentes que la constituyen (2012a, p. 127).

En esa línea propuesta, Massey incita a imaginar los espacios como relaciones, experiencias e interpretaciones que se construyen a escalas inimaginables, y en las que se prevea una conciencia de sus vínculos con todo el mundo, de modo tal que integre de una forma positiva lo global y lo local (2012a, p. 126). De Massey destaco para esta investigación sus distintas proposiciones para indagar el espacio (2005) y que haré extensivas para interpretar La Habana en los textos de ficción con los que trabajo en esta investigación. Por un lado, el reconocimiento de La Habana como

“producto” de interrelaciones, de interacciones que van desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad; por otro, La Habana como esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad, en la que coexisten distintas trayectorias y que hace posible la existencia de más de una voz. Por último, La Habana como proceso que está siempre en formación, en devenir, nunca acabada, nunca cerrada.

Teniendo esto en cuenta, las bases conceptuales para *una* (entre otras muchas posibles) comprensión de las escrituras de La Habana se han colocado en función de un desplazamiento del enfoque particularmente topográfico del espacio en pos de favorecer un enfoque interdisciplinar, en el que la intervención política, social, cultural del ser humano cobra vital importancia para explicar, entender y hasta cambiar La Habana. Asumo para esta investigación un punto de vista que me permita deconstruir la lógica binaria árbol-raíz y propiciar un tipo de acercamiento epistemológico, “rizomático” (Deleuze y Guattari, 2004), al espacio, que admita abordar la complejidad de un sistema expansivo, imprevisible y tentacular (Díaz, 2007) que se extiende por debajo de lo que vemos a simple vista. Este enfoque, me deja leer La Habana como una concatenación de eslabones políticos, económicos, sexuales, urbanísticos, intelectuales, artísticos, cognoscitivos; en suma, concebir La Habana desde lo múltiple, un espacio donde hay líneas de fuga, pérdida de predicciones, contingencia, desbordes (Díaz, 2007).

Imaginar La Habana como un “rizoma”, realizando una operación de traslación de la categoría de Deleuze y Guattari, permite estudiarla (física y textualmente) a través de la complejidad de su aspecto múltiple, de sus recorridos posibles, sus líneas de articulación y su segmentariedad; características todas que Deleuze y Guattari (2004) atribuyen al rizoma (biológico) y que permiten explicar “un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales — es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras— que se ramifiquen según

categorías o procesos lógicos estrictos” (p. 5). Puesto que la configuración del “rizoma” da cuenta de las conexiones profundas del pensamiento y de los signos, he entendido que La Habana que aparece configurada en las escrituras aquí analizadas participa de estos modos complejos e imprevisibles del que también es símbolo el “rizoma” deleuziano. Si, por otro lado, se entiende con Deleuze y Guattari (2004) que “el contenido de un libro opera como mapa que indica recorridos posibles, caminos para alcanzar ciertas metas estéticas, científicas, teóricas, entre otras,” (p. 10) es plausible interconectar esta última idea a lo que se presenta en los textos que crean y *fundan* una ciudad a través de las palabras. Asumir, entonces, La Habana como un “rizoma” permite interconectar ciertos “eslabones semióticos,¹⁹ organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 10), que no solo se dan en la ciudad física sino en aquella que se escribe en el texto literario.

Debido a que un “rizoma” constituye un tallo subterráneo distinto de la raíz, que en vez de aferrarse a la tierra es móvil, difícil de atrapar, de dimensionar como unidad total porque forma parte de redes, cruces de intensidades, choques de fuerzas (Díaz, 2007), para este trabajo ha sido muy útil comprender la escritura de una ciudad en consonancia con la constante movilidad y profunda interconexión entre un espacio y los textos que sobre él se escriben y asientan. Por ese motivo, ha sido fundamental acudir a la tríada territorialidad-desterritorialización-reterritorialización que proponen de diversos modos Deleuze y Guattari (2004), Guattari y Rolnik (2013), Josefina Ludmer (2010), Néstor García Canclini (2010) o Renato Ortiz (1998), pues en ese conjunto aflora una potencia conceptual para aludir al plano subjetivo del espacio. Guattari y Rolnik (2013) advierten que “El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Es un conjunto de representaciones que van a desembocar, pragmáticamente, en

¹⁹ Deleuze y Guattari (2004) definen un eslabón semiótico como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos (p. 13).

una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (p. 30).

Para estos autores el paso del territorio a la territorialidad —sufijo con el que se marca el proceso subjetivo que ocurre en relación con el territorio— se da cuando los sujetos construyen su experiencia del mundo y del hábitat en el que viven. En ese camino se entrecruzan rizomáticamente diferentes dimensiones que involucran lo subjetivo, lo común, lo histórico a partir de “consensos que afectan tanto la vida de los sujetos como las configuraciones discursivas de lo individual, lo íntimo y lo común” (Calomarde, 2019a, p. 257). Siguiendo la conceptualización propuesta por Nancy Calomarde, considero que La Habana configurada en los textos literarios que analizaré en cada uno de los capítulos puede ser leída como una “operación geocultural” (Calomarde, 2019a) de los sujetos (rastreada en el texto literario a partir de las figuras de personajes, narradores, historias, lenguajes) que a través de dimensiones subjetivas, históricas, culturales, etc., da cuenta de la interrelación entre La Habana, los sujetos y las escrituras aquí analizadas. No resulta azaroso que, para el caso cubano, Calomarde aluda en otros ensayos (2019 b, 2019c) a ciertas experiencias de territorialidad “cubanas” ancladas en lo que ella considera la teleología insular y la teleología revolucionaria; dos enfoques críticos que, sin dudas, atraviesan hoy el estudio del amplio corpus de la literatura cubana y que dan cuenta de la interrelación territorio-sujeto-escritura.

En esta misma estela de reflexiones de Calomarde, el crítico cubano Iván de la Nuez (2020) ha llamado la atención sobre la experimentación de nuevas territorialidades para el caso cubano que viene dándose desde los años ‘90 —y que no ha hecho más que acentuarse y actualizarse en el transcurso del tiempo— con el éxodo masivo de intelectuales y artistas de la Isla, y con ello la inestable consideración de las ideas de nación, ciudad y cualquier otro modelo de pertenencia. Con los duros años ‘90 en Cuba, estas nociones comienzan a “quebrarse y los cubanos intervienen con

mayor o menor protagonismo en el derribo repetido de la frontera entre las dos Américas, las dos Europas, los dos sistemas sociales, las dos orillas del Pacífico o la transgresión continua del Mediterráneo” (De la Nuez, 2020, p. 69). Ello evidencia la puesta en crisis de la “teleología insular” y “teleología revolucionaria” a las que alude el texto de Calomarde (2019b), que también advierte sobre la fractura actual que han experimentado ambos modelos de análisis en las escrituras cubanas del 2000: “algunas narrativas del presente ponen en jaque (y en fuga) esta pulsión unitiva de la tradición cubana y el imaginario espacial –la teleología insular y la teleología revolucionaria”²⁰ (pp. 136-137).

Teniendo en cuenta esto, no resultará extraño que para pensar La Habana este trabajo aluda a los procesos de desterritorialización de esta ciudad, es decir, a ese movimiento a través del cual se abandona el territorio, ocurre la línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2004, p. 517), y por tanto la borradora de ciertas experiencias territoriales (territorialidades) que se han creado alrededor de la urbe. Para el caso de La Habana, la desterritorialización estaría ocurriendo cuando se experimenta una salida de los límites de lo autóctono y de la teleología insular y revolucionaria a la que he aludido citando a Calomarde (2019b). Este es un proceso que permite repensar la ciudad (y la nación) de modo abierto y entender la construcción de nuevos territorios y nuevas territorialidades. Siguiendo la línea de Calomarde (2019b) reconozco que las desterritorializaciones, para el caso cubano, constituyen un modo de “zafar de los condicionamientos que provinieron de la fijación nacionalista, como, asimismo, de las definiciones culturales del paradigma hegemónico de la modernidad occidental” (p. 135), muy ancladas en la definición invariable de territorio, ciudad o

²⁰ No es muy excepcional el panorama de la literatura cubana reciente si lo ponemos a dialogar con otras escrituras latinoamericanas producidas a partir de los últimos años del siglo XX hasta hoy en la que se observa el desmoronamiento del “metaconcepto [de identidad] que las unificaba alrededor de nociones como territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces” (Aínsa, 2012, p. 120) y que trae consigo nuevas formas de concebir-escribir la experiencia-pertenencia territorial de los sujetos latinoamericanos y caribeños del siglo XXI.

nación. En este mismo sentido, el hecho de que el habanero (y el cubano) viva en fuga constante del territorio nacional y sea un ser humano desterritorializado conecta poderosamente con una idea de De La Nuez (2020), cuando expresaba que ya no se trataba tanto de “la consigna duradera e inmutable de la identidad mayúscula, sino de lo transitorio del viaje, del estatuto móvil del escapar. Es la quiebra de la opción entre los extremos cubanos Patria o Muerte”²¹ (p. 79).

La territorialidad de las ficciones del corpus con el que trabajo, como se verá, está íntimamente relacionada con procesos de fijación de la nacionalidad, de elementos cubanos, pero a la vez experimenta una salida, una fuga, una desterritorialización de aquellos mismos elementos que habían dominado el imaginario simbólico de la ciudad al menos hasta los primeros años ´90 en Cuba, y con ello se produce una reterritorialización (Deleuze y Guattari, 2004; Ortiz, 1998) de la ciudad. Cuando Deleuze y Guattari se refieren a la reterritorialización aluden a las nuevas composiciones que se producen luego de aquella línea de fuga que implica la desterritorialización, es decir, que toda desterritorialización trae consigo una reterritorialización, un modo de resignificar y pluralizar la experiencia territorial. Renato Ortiz (1998), por su parte, entenderá el proceso de la reterritorialización en el marco latinoamericano —cada vez más desterritorializado, donde hay un “desenraizamiento que se desdobra en el plano de la producción (la fábrica global), de la tecnología (medios de comunicación) y de la cultura (imaginarios colectivos

²¹ A propósito de esta frase histórica de “Patria o Muerte”, pronunciada por Fidel Castro en 1960, es válido comentar que en fecha muy reciente, febrero de 2021, los cantantes cubanos Yotuel Romero, Descemer Bueno y el grupo *Gente de Zona* lanzaron una canción cuyo título, “Patria y Vida”, se enfrenta directamente a la frase que por años se ha repetido en Cuba. Esta canción producida fuera de la frontera nacional y rápidamente escuchada —por medios alternativos a los oficiales— por un amplio público dentro de Cuba, se ha convertido en el himno de quienes disienten de modos más o menos radicales con el gobierno cubano. Más allá de las discusiones que rozan lo profundamente ideológico y contextual, de las razones para proponer desde Cuba otra canción en respuesta a esta, titulada “Patria o Muerte por la vida” o del premio a Mejor Canción Urbana en los Grammy Latinos de 2021, me interesa aquí recuperar este relato para mostrar la potencialidad de aquel quiebre producido a partir de los años ´90 con el concepto de Patria o Muerte para, como reconocía De la Nuez (2020), entrar sin lo uno ni lo otro al mundo global. Esta canción y lo que ella ha producido en el heterogéneo campo cultural cubano de dentro de Cuba y de fuera de sus fronteras repone aquella discusión y cancela los dos extremos (vivir o morir) para así unir (con una conjunción copulativa: y) el territorio y la vida de seres humanos que desean entrar **con lo uno Y con lo otro** en lo que ellos consideran la ciudadanía del mundo. **El destacado es mío.**

transnacionales)” (p. 108)— como un flujo único. Para él, si bien la desterritorialización tiene la virtud de apartar el espacio del medio físico que lo aprisionaba, la reterritorialización, en cambio, lo actualiza como dimensión social. Ella lo “localiza”. Se está, pues, lejos de la idea de “fin” del territorio, puesto que lo que ocurre es la constitución de una territorialidad dilatada, compuesta por franjas independientes, pero que se juntan, se superponen, en la medida en que participan de la misma naturaleza.

Tanto Deleuze y Guattari (2004) como Ortiz (1998) realizan un reconocimiento de la reterritorialización en el que subyace una perspectiva que cambia radicalmente la concepción de espacio único y cerrado —tradicionalmente vinculada al territorio físico, ya sea la nación como los límites geográficos de las culturas. Ante esto ofrecen un modo de entender el territorio y la ciudad independientemente de las restricciones impuestas por el medio que los aprisiona, es decir, exponen la necesaria indeterminación de las concepciones preconcebidas de espacios determinados y fijados por la cultura del arraigo y la pertenencia. Pensando las ideas anteriores en el marco de las escrituras que aquí analizo, estos procesos de reterritorialización implicarían, por tanto, una desestabilización de las lógicas binarias (la ciudad y su frontera; el adentro y el afuera; lo local y lo global) y una necesaria lectura *a contrapelo* del canon de las escrituras que se producen en Cuba y fuera de sus fronteras. La reterritorialización de La Habana implica un modo de liberarse y complejizar las restricciones locales y nacionales en un mundo que da la idea de la existencia de profundas interconexiones y de diálogos cada vez más transnacionales (transcitadinos) o posnacionales (poscitadinos). Lo anterior provoca que estas escrituras se presenten explícitamente desde una evidente voluntad de descentramiento, de fuga, de salida del mapa de los referentes identitarios con los que la literatura cubana anterior a los 2000 venía trabajando. Si como reconoce el crítico Fernando Aínsa (2014) las cartografías de la pertenencia en la literatura latinoamericana

contemporánea se vuelven mutables, móviles, portátiles, no es de extrañar que en este contexto muten y se abran con libertad otras metáforas y experiencias de vida sobre los sujetos que (des)habitan un territorio como La Habana. Se insertan así las escrituras de La Habana, con sus asimetrías y desfasajes, en el devenir de la literatura mundial, pluriversal, o del mundo (Müller y Ette, 2012), tal como reconoce la investigadora y profesora cubana Susana Haug (2022). La reterritorialización de La Habana, en suma, abre a la libertad de las infinitas opciones e iteraciones posibles de “lo cubano” más allá del peso agobiante de la Isla, más allá del gesto trágico, nostálgico, sufrido, o tropical-carnavalesco que parecía inevitable.

Para comprender los modos en los que se concibe estéticamente La Habana reciente y al mismo tiempo ordenar todas estas ideas en torno al territorio que he esbozado más arriba (rizoma, territorialidad, desterritorialización, reterritorialización) tomo en cuenta para cada capítulo de esta investigación, haciendo una traslación de categorías, algunas metáforas propuestas por Homi Bhabha, Néstor García Canclini y Nicolás Bourriaud y observo con ellas los intensos, desgarradores, violentos y problemáticos fenómenos que se presentan cuando el ser humano (a través de los exilios, las migraciones, la interconexión mundial) y el territorio entran en contacto con (para formar parte de) el mundo global. Examino en los textos literarios aquí recogidos la operación de territorialidad-desterritorialización-reterritorialización que realizan cada uno de ellos tratando de comprender los modos de escribir rizomáticamente La Habana en una generación de autores que carga con el peso de una tradición de escrituras en las que la ciudad ha sido uno de los modos de hablar de Cuba completa.²²

²² En ese sentido son muy exhaustivos los estudios de Emma Álvarez Tabío, *Invención de La Habana* (2000), en el que realiza un mapa de las distintas ciudades que se han ido construyendo discursivamente a lo largo de la historia de la literatura cubana desde la Colonia hasta los años '80 o *Novelando La Habana. Ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela de 1959 a 1980* (1990), de Ineke Phaf, que recorre el período comprendido entre los años '60-'80 o, *Havana beyond the ruins: Cultural Mapping after 1989* (2011), coordinado por Anke Birkenmair y Esther Whitfield que da cuenta de La Habana de los años '90.

La primera de estas metáforas es la de “entre-lugar”, propuesta por Homi Bhabha (2007), pues tanto esta categoría como las anteriores (rizoma, territorialidad, desterritorialización, reterritorialización) remite a la creación de configuraciones abstractas que pueden presentarse en un espacio real o no. Si bien la idea de “entre-lugar”²³ de Bhabha está pensada especialmente para aludir a cómo se forman los sujetos en el contexto del poscolonialismo y en un tejido histórico marcado por las desigualdades, la diferencia cultural y el hibridismo, a través de ella he podido acceder a una explicación densa de un tipo de lugar que, como se verá en el análisis del primer capítulo, puede hacerse extensivo (particularizándolo) al estudio literario de textos de ficción. Me ha interesado abordar aquí la idea de una ciudad (la creación de una territorialidad) como “entre-lugar”, toda vez que esta noción de Bhabha alude a “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (Bhabha, 2007, p. 18.) Además, como el propio autor reconoce, concentrarse en el análisis de estos espacios entremedios (*in between*) permite comprender los nuevos modos de crear estrategias de identidad y sitios

²³ No desconozco las profusas y profundas investigaciones que han tenido lugar en torno al concepto de “entre-lugar” de Homi Bhabha y el impacto que este ha tenido en los estudios culturales poscoloniales latinoamericanos en el que se trabaja este concepto en relación con otros como el de *descentramientos culturales, márgenes, intersticios* (Richard, 1993, 1994a, 2014), *linde, sujeto liminar* (Grüner, 2010), *pensamiento fronterizo* (Mignolo, 2013), *inter* y *acefalía* (Antelo, 2008). Un acercamiento pormenorizado de estas cuestiones puede leerse en el trabajo “Pensamiento del entre-lugar y pensamiento fronterizo: (des)articulaciones y emergencias en el espacio latinoamericano” (Aguirre, 2017, p. 69-93). Por otro lado, una mención especial a este término (“entre-lugar”) merece el trabajo de Silvano Santiago (1971) quien pensara el locus del discurso (de la palabra) y su potencialidad para hacer una crítica del poder. Su noción de “entre-lugar” funda una poética que ve en el lugar de la escritura la posibilidad de desestabilizar, dislocar, desmontar prácticas políticas a través del discurso o por medio de otras distribuciones de los sentidos. En este trabajo, aun cuando reconozco la importancia y la trascendencia de este concepto de Santiago para los estudios latinoamericanos y particularmente por la potencialidad que él tiene como “operador de lectura” (Santiago, 1971 en Amante y Garramuño, 2000), he preferido apropiarme del “entre-lugar” (*in between*) de Bhabha porque este a diferencia del de Santiago, me ofrecía un mayor despliegue analítico en y con el texto literario en el que podía rastrear no solo el lugar de enunciación del intelectual latino-americano que propone Santiago (a partir de un gesto retórico-epistémico-cultural), sino que también podía aludir a las migrancias de los personajes, sus preocupaciones, sus temporalidades, es decir, una dimensión más asociada con lo territorial-cultural-migratorio que presenta la noción de Bhabha. Un aporte pormenorizado del concepto de “entre-lugar” de Silvano Santiago, puede leerse en “El diseño de la máquina entre-lugar” (2016), de Raúl Antelo y en la entrada al *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021), que realiza el profesor Mario Cámara (pp. 185-195).

innovadores de colaboración y cuestionamiento en el acto mismo de definir la idea de sociedad (Bhabha, 2007) e incluso de definir la idea de “lo literario”, como se verá más adelante.

El hecho de que aquí conciba La Habana como “entre-lugar” surge, también, de esa capacidad del espacio liminal, del entremedio, para desestabilizar la lógica binaria de, por ejemplo, lo público-lo privado, lo de adentro-lo de afuera, el que se queda-el que se va, yo-otro, el aquí-el allá, la realidad-la ficción, pasado-presente, presente-futuro, etc. Pensar La Habana como “entre-lugar” implica abrir “la posibilidad de la hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta” (Bhabha, 2007, p. 20) a la vez que permite dimensionarla en un tiempo revisionista para redescubrir su contemporaneidad cultural y reinscribir su comunalidad humana e histórica (Bhabha, 2007), tal como se verá desarrollado en el capítulo I de la tesis.

La segunda metáfora, que tomo de García Canclini, para comprender La Habana actual es la de “extranjería” (2014), una noción que da cuenta de la pérdida de un territorio propio y al mismo tiempo de la experiencia de ser “extranjero-nativo”, o sea, sentirse extraño en la propia sociedad. Extranjero no es solo el excluido de la lógica social predominante, es también el que tiene el secreto: sabe que existe otro modo de vida, o existió, o podría existir. Un extranjero en su propia sociedad, un “extranjero-nativo”, sabe que hubo otras formas de trabajar, divertirse y comunicarse (García Canclini, 2014). Por último, completa este mapa de “extranjería” la experiencia de escapar de una ciudad o una nación que asfixia y sofoca (como se verá en las escrituras de Ahmel Echevarría que desarrollo en el capítulo II) para elegir, en cambio, “ser distinto o minoría en una sociedad o una lengua que nunca vamos a sentir enteramente propias” (García Canclini, 2014, p. 47). La “extranjería” es, de este modo, la conciencia de algún desajuste, una pérdida de la identidad en la que antes cada quien se reconocía y la apuesta por el riesgo, el intercambio y la traducción

cultural²⁴ que implica el desplazamiento. Me interesa particularmente esta noción porque a través de García Canclini se pone de relieve que en la modernidad occidental predominaron las estéticas de la localización y el arraigo y, con ello, la formación de Estados y culturas nacionales. Hoy, sin embargo, en un mundo que intenta declarar agotadas las naciones, la desterritorialización (el escape, la fuga, el fuera de lugar) y el cruce de fronteras se conciben como la condición de la humanidad. Hoy crecen modos de hablar artísticamente de los viajes y de las migraciones, no interesados únicamente en el registro documental y en su sentido épico o dramático, sino que también se ocupan de otras experiencias de desplazamiento, tan características de la condición transterritorial contemporánea (García Canclini, 2014). Del mismo modo, La Habana que se delinea en una zona de las escrituras recientes intenta dar cuenta de este proceso de los seres humanos que, alejados de la utopía de ser ciudadanos del mundo, se acercan más a las variadas maneras de modificar los lazos natales y a crear una condición siempre extranjera, desacomodada entre escenarios y representaciones, tal como se verá en el capítulo II. Por otro lado, hablar de “extranjería” y con ella, de migración, de desplazamiento de un lugar a otro, de fuga del terreno nacional, de desterritorialización, convoca no solo a la percepción de procesos traumáticos y de intemperie, de vulnerabilidad, sino que también implica que estos procesos translucen una negociación cultural entre lo que se abandona y lo que se adquiere y comparte. Como se verá en el análisis del capítulo II los personajes de Ahmel Echevarría que se van de La Habana (los “migrantes geográficos”, para decirlo con García Canclini, 2014) una vez que vuelven desconocen la ciudad instalando la pregunta incesante por la identidad; mientras que el propio narrador que se

²⁴ Uso acá el término traducción cultural tal y como lo entiende García Canclini (2014) en su propio texto cuando declara que “todo migrante (incluso en los sectores menos instruidos) es siempre un traductor, o sea el que hace constantemente, entre su lugar de origen y su cultura adoptiva, la experiencia de lo que puede o no decirse en otra lengua” (p. 56).

queda en La Habana activa un relato que hace ver junto a él, desde el interior, la transición de su ciudad (país) en una especie de auto-aislamiento melancólico y rabioso.

La tercera metáfora que retomo para el análisis es la de “sociedad sin relato” (García Canclini, 2010), un sintagma que se constituye en símbolo de una condición histórica en la que “ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista” (2010, pp. 18-19.). Esta noción no se refiere al hecho de que los relatos metanarrativos falten, sino que alude a los relatos destotalizados de la nueva época, que parece estar marcada por fragmentos de una visualidad sin historia. Para García Canclini luego del fracaso soviético y de las recurrentes catástrofes capitalistas se creó un estado de época, “un fin de la historia” en un sentido distinto al de Fukuyama: una pérdida del sentido de la experiencia histórica. De ahí que la organización “presentista” del sentido se viene agudizando, tanto en el arte como en la vida cotidiana, por la obsolescencia de las innovaciones tecnológicas. De esta forma el arte parece haberse vuelto postautónomo²⁵ en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos. Para el antropólogo argentino, al hablar de este arte (postautónomo), diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia

²⁵ El concepto de postautonomía ha tenido una sistemática y larga deriva, no exenta de tensiones y cuestionamientos, en los estudios críticos latinoamericanos. Ha sido un concepto trazado tanto para pensar el arte, desde donde lo retoma García Canclini (2010), como para la literatura, tal y como lo pensó Josefina Ludmer (2006, 2009, 2010, 2012). En las propuestas de ambos críticos se lee que la postautonomía es un **proceso** de las últimas décadas en el que vemos desplazarse las prácticas artísticas basadas en contextos hacia la inserción de las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social “donde parece diluirse la diferencia estética” (Canclini, 2010, p. 17). En suma, la postautonomía como un modo de relacionarse en el presente con la autonomía del arte y la literatura, es decir, como una tensión y oscilación entre lo post y lo autónomo que caracterizan las prácticas estéticas del presente (Ludmer, 2012). Según Ludmer la postautonomía debe pensarse como condición de la literatura en la actualidad: “el modo en que se podría imaginar el objeto literario, y también la institución literaria” (2012, p. 20). En este marco de discusiones sobre la postautonomía, Josefina Ludmer propone el término “literaturas postautónomas” para dar cuenta de escrituras que atraviesan tanto la frontera de la realidad como de la ficción y se sitúan en el medio real virtual de la imaginación pública en donde ya no hay exigencias de ficcionalidad o realismo, sino que solo se construye un presente social-privado-público-real (2006). Para ella, las literaturas postautónomas son escrituras, por tanto, en las que se borran los opuestos preconcebidos y predefinidos como en el caso de la realidad y la ficción, y en las que existen dos conceptos articuladores: la **sincronía** y la **fusión**. Para Ludmer lo **autónomo** y lo **postautónomo** se yuxtaponen como el pasado se presenta en el presente y lo actual en lo pretérito en un **sincronismo** y una **fusión** permanentes. **El destacado es mío.**

con *una* orientación teleológica, ni un estado de transición de la sociedad (2010, pp. 22-23). Vivimos en la época del arte desenmarcado: no quiere representar a un país, busca hacer sociedad sin presiones religiosas ni políticas. Vemos expresado lo anterior en la escritura de la ciudad que realiza un autor como Jorge Enrique Lage (Capítulo III), más atento al diálogo en negativo con los referentes cubanos que a una representación mimética (y realista, al modo de una buena parte de las escrituras cubanas de los años '90) del “Factor Cuba” (Padilla, 2014a).

En esta misma línea de análisis, también para el capítulo III, acudo a la figura del “radicante”, propuesta por Nicolás Bourriaud (2009) para aludir a la experiencia de los sujetos contemporáneos en Cuba. Esta figura —proveniente, curiosamente, como el “rizoma” deleuziano, del entorno disciplinar de la biología— permite “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (pp. 24-25). Concebir esta figura para el caso particular de los sujetos que transitan La Habana resulta pertinente toda vez que, como se verá en el capítulo III de esta tesis, los personajes que deambulan por la ciudad son sujetos errantes, migrantes, turistas que encarnan ellos mismos la posibilidad de establecer vínculos (problemáticos, atormentados, líquidos) entre su entorno y los múltiples desarraigos, entre lo global/local, entre “la identidad y el aprendizaje del Otro” (p. 59). Apostar por este tipo de figuras en una investigación como la que aquí llevo a cabo implica el reconocimiento de una reescritura de la Historia nacional cubana, una puesta en escena de otra Historia (posible), que estos sujetos móviles-movibles, errantes, transitorios viven en experiencias cotidianas propias y reenvían a la escritura a través de relatos “portátiles” y plurales (Bourriaud, 2009; Speranza, 2012).

Reconozco con Bourriaud (2009) que el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano “son las figuras dominantes de la cultura contemporánea [...] El individuo de principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer, sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra” (p. 56-57); lo cual implica entrever al ser humano contemporáneo como un “objeto de negociaciones”. Como se verá con el posterior análisis del corpus, una zona importante de las obras de los escritores que escriben en Cuba actualmente expresan menos la tradición de la que provienen, que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*. Una zona de escrituras contemporáneas que se produce en Cuba a partir de los 2000 procede por selección, adición, y luego multiplicaciones: los escritores no buscan un estado ideal del Yo en sus personajes (quizás de ellos mismos en tanto escritores, tampoco), de la escritura o de la sociedad, sino que organizan los signos para multiplicar una identidad por otra en sus personajes, en sus escrituras, en sus propias figuras autorales.

Todos estos materiales, provenientes de vertientes disciplinarias de muy diverso tipo pero emparentados por la discusión en torno a las categorías de espacio, territorio, territorialidad-desterritorialización-reterritorialización en el marco de un mundo que, cada vez más, da la idea de estar interconectado y, a un mismo tiempo, alejado de nociones que impliquen para los sujetos ataduras a una noción fija de territorio, me han permitido pensar y reconocer junto con Ludmer (2010) que, desde hace algunos años y hasta el presente, aparecen nuevas concepciones de territorios y divisiones del mundo. Se está ante una economía que organiza el territorio de otras maneras y en una nueva forma de territorialización, lo cual indica que los seres humanos se enfrentan a otras formas de territorialización artística, así como a constantes acciones de desterritorialización y reterritorialización. Como se podrá advertir, y siguiendo la reflexión de

Calomarde (2019b), en esta serie de investigaciones diversas sobre el territorio se “rompe con la política de materialización espacial”, en ella el territorio “deja de ser contenido y objeto” y lugar de “significaciones fijas y miméticas” para constituirse en registro “del devenir y la fuga”. Cada uno de estos aportes alude a “formas no predeterminadas de territorialidad, imagina modos de vivir en un espacio fracturado, relocalizado o dislocado y violentado en la ficción global” (p. 136), de los que esta investigación pretende dar cuenta.

Desde el punto de vista **metodológico**, el trabajo con los textos literarios en esta investigación está orientado a observar varias dimensiones, fuertemente relacionadas con el proceso a partir del cual se produce territorialidad (y sus variantes: desterritorialización-reterritorialización). Una primera, discursiva y textual, que está inscrita en un “habla”- los cuentos de los dos primeros libros publicados tanto por Dazra Novak como por Ahmel Echevarría y, las novelas, para el caso de Jorge Enrique Lage; una segunda, histórica, una experiencia que se asienta en un pasado, un presente y un futuro comunes: la experiencia de escasez, decepción, caída de los grandes relatos que sobrevinieron en La Habana (y toda Cuba) con el Periodo Especial; al propio tiempo, la necesidad en el presente de estar al tanto de las noticias del mundo e insertarse en el contexto virtual; una tercera, axiológica, con sistemas de valoraciones a partir del contacto con “lo real” de La Habana; y una última, epistemológica (un modo de conocer). Siguiendo a Calomarde (2019a), pensar en cada una de estas dimensiones para comprender los modos de configurar La Habana en escrituras recientes permite anudar diferentes planos (el “pensar en fusión” de Ludmer, 2010): lo individual y lo colectivo, la ley y el deseo, la realidad ficción. Lo anterior permite a su vez ir vislumbrando en el análisis una Habana que es siempre muchas, que se está fundando a cada instante; no es, está siendo, se (nos) acerca, se (nos) aleja. Y así, siendo muchas, “se construye en

el entrecruce y superposición de planos y cartografías que emergen y desaparecen a cada momento, pero que mutan y se repiten con mediana frecuencia, con insistencia” (López, 2018, p. 148).

Para acercarme a la dimensión práctica del discurso de La Habana en las escrituras con las que aquí trabajo, retomo a De Certeau cuando reconoce que “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (De Certeau, 1996, p. 127). Debido a que pienso con él que el mapa —como lenguaje simbólico y antropológico del espacio y en su pretensión totalizante— tiende a borrar los itinerarios del viaje, me interesa rescatar el reconocimiento de que los textos literarios aquí analizados exponen las operaciones de la experiencia espacial, configurando modos de vincularse con la ciudad: creándola, fundándola, desbordando sus límites, afirmando modos de atravesarla o inventando nuevos modos de recorrerla.²⁶

Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un "suplemento" de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan (1996, p. 128).

Esta dimensión práctica del discurso y del lenguaje es la que le permite a De Certeau concebir relatos y narraciones como acciones que afectan y transforman el espacio, e incluso lo crean. En diálogo con esta propuesta, considero al discurso ficcional de La Habana, que aquí analizo, como integrante de la dinámica urbana descrita en tanto práctica, proceso y producto

²⁶ En un texto anterior (2020) recuperamos junto a mi compañera de equipo de investigación Julieta Kabalin este modo de leer la ciudad de La Habana con De Certeau en las narrativas de los escritores cubanos Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echeverría Peré. Allí, proponíamos como ejercicio crítico la lectura relacional de *El Rey de La Habana* (1990), de Pedro Juan Gutiérrez y *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echeverría —dos textos que, con veinte años de distancia escritural, convocan, en principio, un mismo territorio urbano, pero que se distancian en el modo en el que sus personajes lo viven y habitan. Partimos de algunas reflexiones en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad que surgen de la lectura de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (1996). Este movimiento nos llevó a considerar la variable racial como un elemento central para pensar la inscripción de los cuerpos en las ciudades que fueron configuradas bajo la lógica moderno-colonial.

participante de la configuración de la ciudad (Margulis, 2008). Como se verá, los textos que analizo en cada una de los capítulos no solo son capaces de proponer itinerarios y formas particulares de configurar aquella ciudad, reproduciendo o cuestionando imaginarios previos, imaginando y creando nuevas maneras de ser y estar en ese espacio común. También constituyen un territorio — un espacio practicado, en los términos de De Certeau— de flujos e intercambios materiales y simbólicos permanentes; un espacio de y en disputa y, por lo tanto, de constantes tomas de posición y fuerzas en tensión; un lugar donde los cuerpos (que habitan y transitan la ciudad, pero que también la leen y la escriben) dejan inevitablemente sus huellas y señales.

Por lo tanto, el ejercicio propuesto en esta investigación busca reconocer en los textos analizados modos de narrar la ciudad habanera, de interpretarla, de configurarla a partir de las cuatro dimensiones arriba referidas (discursiva y textual, histórica, axiológica y epistemológica). Para ello observaré en los textos la temporalidad de La Habana en la que se desarrollan las historias (Ludmer, 2010), la distribución de los cuerpos y las características de los sujetos que habitan la ciudad (Ludmer, 2010), los problemas de la lengua y los géneros discursivos en diálogo con una reflexión metacrítica acerca del realismo, la fantasía, la ciencia ficción (Ludmer, 2010; Horne, 2011; Garramuño, 2009, 2015) y por último, observaré las subjetividades que se entretajan, se tensionan, se fundan en las escrituras de La Habana reciente.

Este modo de leer el texto literario es deudor del reconocimiento, ya desarrollado en líneas anteriores, de que la ciudad no solo es materia prima de la literatura, en particular, y de la creación artística, en general, no solo funciona como referente, como emplazamiento, como lugar; sino que es también artificio discursivo, lugar de enunciación, espacio donde los sujetos expresan sus experiencias (y crean territorialidad), en el que confluyen presente, pasado, futuro, esto es, La Habana como artificio estructurante de una ficción (discursiva) cultural. Pongo en diálogo el

reconocimiento anterior con el deseo de “Narrar el metro de La Habana”, al que aludía el escritor cubano Orlando Luis Pardo Lazo al hablar de una parte de los escritores de la “Generación Cero”. De esta intención de narrar (lo inexistente, la ucronía, lo que pudo ser y no fue y pudiera ser, a la que remite la inexistencia del metro habanero, a la que me referí antes), retomo sobre todo aquí el deseo explícito por parte de los narradores que trabajo en esta tesis de construir, contar, hacer una ficción de La Habana. Esta indagación entabla un diálogo con el relato de La Habana al reconocer todos aquellos elementos (temas, temporalidades, personajes, géneros discursivos, focalizaciones narrativas, modos de crear y conocer subjetividades) como dispositivos constitutivos del discurso de la ciudad.

Finalmente, ante la pregunta que parece haberle hecho Didi-Huberman (2011) a Atlas, que en esta investigación hago extensiva a La Habana; es decir, ante la pregunta ¿Cómo llevar La Habana a cuestas? (que inevitablemente me reenvía a “La isla en peso”, la Isla sobre los hombros, de Virgilio Piñera), sugiero acercarme, con este estudio, a la conformación de un atlas portátil, un recurso que permite “reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo, en suma: dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde creíamos que había fronteras” (Didi-Huberman, 2011). Por lo tanto, se hace necesario imaginar/montar/establecer geografías alternativas y movibles, siempre posibles, cuando se trata crítica y ficcionalmente La Habana. En esta línea de análisis, me propongo la posibilidad de trazar, desde las escrituras de ficción que aquí trabajo, un atlas portátil de La Habana que sea consustancial a un “espacio mutante, a una clasificación no definitiva” (Speranza, 2012), que ofrezca la posibilidad de recoger fragmentos y trozos de escrituras como modos discursivos propios de una ficción que entrega multiplicidad de sentidos para pensar (con) la ciudad habanera. Así como los escritores producen nuevos conocimientos sobre la ciudad con trozos dispersos del mundo, esta investigación pretende

producir (montar) conocimiento acerca de la ficción de la ciudad a través del reconocimiento de un atlas portátil para La Habana, un atlas (y una ciudad) siempre cambiante, infinitamente permutable y que está abierto(a) a nuevas configuraciones futuras.

3 Estructura de la investigación

Como cada territorio (en este caso, La Habana) es una imagen y un régimen de sentido (Ludmer, 2010) que permite conocer el mundo, como decía antes, he acudido a cuatro metáforas teóricas para indagar en los modos de configurar la ciudad habanera en una zona de las narrativas recientes producidas en Cuba: “entre-lugar” (Bhabha, 2007), “extranjería” (García Canclini, 2010), “sociedad sin relato” (García Canclini, 2014) y “radicante” (Bourriaud, 2009). Sin perder de vista que cada una de estas nociones metafóricas remite a una configuración descriptivo-cultural implícita que organiza una imagen y un mundo al que se le da sentido y que cuando hablamos de sentido “siempre hay una pluralidad de sentidos, una constelación, un conjunto de sucesiones, pero también de coexistencias” (Deleuze, 1998, p. 2), he dispuesto este trabajo a partir de tres capítulos que retoman cada una de aquellas nociones.

En el **Capítulo I** estudio cómo se configura una ciudad como La Habana en el conjunto de los dos primeros libros publicados por Dazra Novak (*Cuerpo reservado*, 2007; *Cuerpo público*, 2008); así como las formas de difuminación de sus fronteras y sus marcos de comunicabilidad, pero en la que pueden pervivir ideas asociadas con el a-islamamiento. Analizo, seguidamente, los modos en los que se debilitan el adentro-el afuera en los que la narradora inserta sentidos vinculados con la ruina y el desencanto humanos al lado de otros, que reinstauran vínculos con la ciudad, la comunidad y uno mismo. Por otro lado, indago en estos libros cómo la escritura produce un movimiento de ida-vuelta desde-hacia la ciudad de La Habana, en la que temas como la migración, la ruptura de las familiaridades y de los amigos, la agonía, la desidia se complementan

con el perfil de personajes; mientras que el propio discurso aparece narrado (temporalizado) a través de los tiempos presente-pasado, pasado-futuro propios de la inestabilidad temporal con la que los sujetos de estas obras se piensan. Por último, examino cómo estas obras realizan una indeterminación entre lo que se considera la realidad y la ficción en un registro cercano a las escrituras del yo, que construye una narradora-personaje en primera persona que se confunde con la voz de la autora y crea una ilusión entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional.

Un movimiento similar al realizado en el capítulo I es el que desarrollo en el **Capítulo II** en el que me ocupo de describir los modos de construcción de La Habana en el conjunto de los dos primeros libros publicados por Ahmel Echevarría (*Inventario*, 2006; *Esquirlas*, 2006). En primer lugar, analizo de qué manera este autor configura La Habana teniendo en cuenta la experiencia de “extranjería” dentro de su propio territorio. Examino cómo en la ciudad de Echevarría asoma la conciencia de un desajuste y aparece la pérdida de la identidad en la que antes cada uno de los personajes se reconocía. A continuación, estudio las formas en las que la escritura de Echevarría, frente a las estéticas de la localización y el arraigo, percibe el agotamiento de la ciudad compacta y apela a la fuga y el cruce de fronteras para evidenciar el estado de los personajes que deshabitaban aquella urbe. Luego, me concentro en observar la manera en que los textos no solo muestran extranjeros a los personajes, sino también les construyen una voz en sintonía con ese extrañamiento. Seguidamente, examino cómo en esta Habana se modifican los vínculos originarios y se intensifica la condición de extranjería. Por último, describo el modo en que estas obras problematizan los estatutos genéricos de la realidad-la ficción a través de la utilización de algunos registros de las escrituras del yo como la autobiografía, el diario personal o la autoficción.

En el **Capítulo III**, por otro lado, me concentro en caracterizar la manera en que los textos de Jorge Enrique Lage configuran La Habana a partir del reconocimiento de las propuestas

estéticas presentadas en los libros abordados: *Carbono 14. Una novela de culto*, (2012) y *La autopista: the movie* (2014). A continuación, observo de qué forma La Habana se constituye como territorio a refundar desde la ficción, un espacio en el que se dialoga con los referentes cubanos, incorporando referencias del universo global. En tercer lugar, estudio el modo en el que los sujetos en estas escrituras participan de contextos y referencias culturales múltiples y ponen en marcha así sus incesantes conflictos con la identidad. Seguidamente, indago en la manera en que las escrituras de este autor experimentan una temporalidad para La Habana cercana a los tiempos de la globalización que trasluce la falta de un marco totalizador y temporal lineal del relato y en su lugar da cuenta de la simultaneidad, el caos y la yuxtaposición cronológica de los tiempos que corren y de la mixtura de varios lenguajes (cine, fotografía, bloques publicitarios, música) en un texto fragmentado y desarticulado. Por último, indago en la manera en que los textos de Jorge Enrique Lage se interesan por configurar una contemporaneidad para La Habana con artificios que tensionan la representabilidad y en las que observo dispositivos cercanos a un realismo contemporáneo que abre nuevas formas de leer los registros realistas (miméticos del siglo XIX) en una estela de posibilidades que no resultan contradictorias en relación con referencias y referentes próximos al universo de lo fantástico, la ciencia ficción y lo cyberpunk de la nueva época.

Añado a la estructura final de esta tesis tres **Anexos**. El primero da cuenta de una de las primeras conversaciones en el marco de la *Feria Internacional del Libro de La Habana* en la que se reunió una parte considerable de escritores de la “Generación Cero”. Por las ideas que planteo y para reconstruir un mapa de la cuestión y de la agrupación considero relevante que esté acompañando esta tesis. La añadidura además se debe a que ya no es posible acceder a ese texto desde la web y lo he recuperado gracias a los propios escritores. El Anexo 2 contiene una ficha

biobibliográfica de cada uno de los tres autores trabajados en este corpus. Ha sido una ficha elaborada por mí y corregida y ampliada por ellos. Por último, el Anexo 3 da cuenta del intercambio que sostuve con Ahmel Echevarría por e-mail en el año 2020. En esa breve conversación me interesó fundamentalmente que él pudiera expresar La Habana que había leído en textos pertenecientes a la historia de la literatura cubana. Solo publico este intercambio y no los que sostuve con los otros dos autores del corpus de esta investigación porque las respuestas de estos últimos formaron parte de entrevistas ya publicadas al momento de presentar esta tesis.

Por último, para acompañar esta tesis he seleccionado un conjunto de **imágenes** que posibilitan abrir una mirada interpeladora del registro de lo sensible más allá de la letra, tal como se propone una zona de las escrituras recientes aquí estudiadas. Me interesaba que cada una pudiera expandir los sentidos y los modos de reinención de una ciudad cuyo registro visual ha impregnado nuestras memorias. Las cinco imágenes que he escogido poseen el impulso de imaginar otros modos de (des)(re)territorializar La Habana.

La fotografía de la cubierta de este trabajo, de la autoría de Néstor Martí, se titula “La Isla” y pertenece a la serie de igual nombre del año 2006. La he colocado al inicio porque me permitía agrupar en un solo registro visual la obsesión de esta tesis y de las escrituras que aquí estudio por “proyectar” sobre los cuerpos (sin marca sexo-genérica alguna) la imagen, más cercana para unos, más lejana para otros, de una porción de la ciudad que viaja con cada uno de los personajes y autores de los libros examinados en este trabajo. Al inscribir sobre la espalda desnuda el mar y la ciudad, la fotografía dialoga con la imagen metafórica de *la isla en peso y el agua por todas partes* (Virgilio Piñera) que parece volver en cada texto aquí analizado. Asimismo, la imagen enfatiza en el litoral, en el muro limítrofe que atraviesa la existencia, ese espacio urbano tan habitual para el habanero que tiene una fuerte carga ontológica y sentimental, que pone en efervescencia el mar

revuelto. La ciudad se inscribe y se desdibuja en el individuo, tal como realizan los textos examinados a partir del lenguaje literario, abriendo nuevos sentidos de lectura y de (des)enfoque de la ciudad.

La siguiente fotografía encabeza el primer capítulo y se titula “No por mucho madrugar” (2000). Esta obra, de la artista plástica Cirenaica Morera, tiene una gran fuerza simbólica al mostrar a un tiempo el cuerpo público y privado, al revelar la intimidad y exhibirla en un desdoble visual que me conecta con el díptico *Cuerpo público y Cuerpo reservado*, de Dazra Novak que analizo en el capítulo I. Esta imagen, en ese cuerpo de mujer, me permite además mostrar el entre-lugar que funda la escritura de Novak entre lo público-lo reservado, lo blanco-lo negro, la desnudez-el ropaje. El uso del cuerpo femenino y el tratamiento de la sutileza que provocan las transparencias de los materiales tanto de la figura como del fondo conecta esta obra con el protagonismo de las narradoras mujeres de Dazra Novak y sus texturas sugerentes.

La tercera imagen acompaña el capítulo II, y es una fotografía sin título de 2007 del escritor Orlando Luis Pardo Lazo. Está incluida para abrir el análisis de los libros de Ahmel Echevarría, pues sugiere desde esa bandera cubana colgando a la intemperie, raída, envejecida y con un parche, la sensación de extranjería en el propio territorio y el extrañamiento que he leído en los primeros libros publicados por este autor. El ambiente gris, nebuloso y de opresión que observo en esta imagen me permite establecer una conexión con el estado de los personajes de Echevarría, por lo general, instalados en la duermevela, en el autoaislamiento, en la tensión comprimida, tal como se ve en esta imagen, con los espacios de la ciudad. Es, también, la manera de enfocar una mirada dolorosa hacia lo simbólico, hacia la nación y hacia el espacio donde radica la existencia.

Para iniciar el capítulo III situé una cuarta imagen, una fotografía sin título de Kevin Sánchez que forma parte de su serie “Proyecto de ciudad” (2020). Por su composición, aquella enfatiza en

un volumen que crece hacia arriba, pensándolo también futuristamente, que difumina cualquier vínculo o referente contextual “realista” y reconocible de La Habana. Esta estructura puede estar en aquella ciudad y en otra cualquiera. No hay en el material visual ningún indicio que señale algo “esencial” y “específico” de La Habana, de modo que dialogaba con lo propuesto en la escritura de Lage. Asimismo, tanto la imagen como el texto literario parten de un referente real para ofrecer una visión futurista y singular de la urbe. A partir de cada uno de los pisos que observo se podría, por lo tanto, imaginar capas múltiples de sentidos y de relatos para una ciudad desenmarcada, es decir, una ciudad que no posee un relato totalizador. Al mismo tiempo, cada nivel permite “poner en marcha”, hacer crecer como la hiedra (Bourriaud) los sentidos, las identificaciones y proyecciones de una ciudad futura.

Cierra la tesis una imagen del fotorreportero Kaloian Santos Cabrera, tomada en 2020 en el contexto de la ciudad ocupada por la pandemia de Covid-19, que permite vincular cada una de las nociones teóricas trabajadas en esta investigación con el desborde, la irrupción del mar en la ciudad y de la ciudad en el mar, en el vaivén rítmico-violento entre uno y otro. Reconocí en esta imagen y en el suceso del rebose del Malecón que artísticamente enfoca, la salida *del agua por todas partes*, y también la fuga, la expansión y el repliegue de los sentidos de cada uno de los textos trabajados y las metáforas teóricas con las cuales los fui indagando.

**CAPÍTULO I. LA HABANA COMO “ENTRE-LUGAR”. DAZRA NOVAK EN LA
CIUDAD**



Foto: Cirenaica Moreira

Hagamos un alto, una parada. Preguntémonos si realmente estamos viendo lo que corresponde, y eso sería, en cualquier caso: la vida [...] Casi nunca miramos las caras de los que esperan la guagua. Casi nunca preguntamos, de verdad, por la vida del otro. Vemos —y no vemos— las plantas creciendo caprichosamente desde los aleros, y las rajaduras de los arquitebros y el derrumbe inminente y nos espantamos —sin que se note mucho el espanto— (nos espantamos de la zona donde vive el otro mientras el otro, por su lado, se espanta de la nuestra). Nos fijamos más en el mohoso y falta de pintura de las paredes, que en la existencia que transcurre entre ellas acomodada en el paso del tiempo, persistente ante el calor y las contrariedades, inevitable-frágil-tan-llena-de-posibilidades como suele ser la vida misma. Para esto sirven las paradas: hagamos un alto, raspemos la pintura con la cuchillita de los ojos para ver qué hay debajo y entonces, cuando veamos lo que corresponde: ayudemos al ciego a cruzar.

Dazra Novak. *Habanapordentro*

Como señalé en el apartado 1 de la Introducción, en el año 2014, el crítico y bloquero cubano Gilberto Padilla postulaba que para los narradores cubanos que comenzaron a publicar en los años 2000, “la Isla ya no es más que un sitio X, una referencia fortuita: un no-lugar; y el contexto de “lo cubano” constituye un mero dato anecdótico, un desafío, más que un mecanismo de legitimación” (2014a, p. 48). La idea del carácter huidizo del referente Cuba —que como dejé planteada es compartida por un considerable grupo de críticos— funciona actualmente solo para describir un área de la práctica textual de la narrativa cubana reciente. Algunos otros discursos ficcionales de estos últimos tiempos matizan aquella afirmación o la contradicen de modo rotundo; tal es el caso de una zona importante de la obra de la escritora Dazra Novak. Una narradora, aún poco atendida por la crítica en Cuba y en el extranjero, que posee una fructífera producción para interrogar sus textos en diálogo con el postulado de la evasión del país y de la ciudad en las escrituras recientes producidas en Cuba. El conjunto de los textos de Novak impacta en el panorama del campo literario cubano actual con una escritura que expresa la imposibilidad del ser humano de dar respuestas precisas y totales; una escritura de hondo contenido humano que elabora un discurso de corte intimista, erótico, profundamente personal, y otro, más apegado a lo ensayístico y social, en una interrelación orgánica entre intimidad y posturas éticas, y en el que no se prescinde de Cuba, y de modo muy especial, de La Habana, como ciudad a reterritorializar desde la ficción.

Sus dos primeros libros publicados, *Cuerpo reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008) —ambos merecedores de premios nacionales— muestran que, aun cuando los textos de la narrativa reciente en Cuba pretendan eludir el contexto de lo cubano, siempre se dialoga con él, aunque ese diálogo implique una contracara de lo que venían haciendo los narradores más consagrados al interior de la Isla. En medio del uso y la moda por lo pos —la poscrítica, la posverdad o lo

posnacional— Dazra Novak sigue apostando por la referencia al lugar, a La Habana. Su producción escritural no prescinde de Cuba ni de su capital, sino que estos espacios constituyen referentes altamente simbólicos para ficcionalizar nociones como la migración, la nostalgia o el amor. Los países en los que la autora declara que ha nacido, uno que ya no existe como tal (RDA) y otro que es física y políticamente localizable (Cuba),²⁷ constituyen un diálogo muy estrecho, perturbador y desgarrador entre la pertenencia de origen a un país inexistente con otro que está aún en pie. Ello me ha llevado a concebir en esta obra un proceso consciente de Dazra Novak, y a su vez de los personajes que ella construye, de reinventarse (y reinventar sus textos) siempre como dentro y fuera de un lugar, en el doblez, en ese “entre-lugar” (Bhabha, 2007) al que me referí en la Introducción de esta tesis y que considero relevante para leer sus textos. De la misma manera que se entra con Dazra Novak en el “entre-lugar”, también leyéndola se arriba al terreno de lo entre-dicho. Sus piezas narrativas están escritas de un modo que, como todo buen texto artístico, no da respuestas fijas, sino que incitan a pensar en la multiplicidad de respuestas (y también de preguntas) que habilitan los sucesos y personajes que la autora construye. Esto permite a quien lee sus textos ampliar el marco de comprensión de “lo real” y entregarse a un pacto en el que lo vital de su propuesta se juega en los bordes, en los márgenes del texto que, debe ser reescrito, repensado, cuestionado por el propio lector y no por quien narra.

Pese a las escasas investigaciones relacionadas con la obra de Dazra Novak, quienes se han acercado a ella han destacado el lugar preponderante que ocupa en sus textos el cuerpo humano, el erotismo y el sexo (De Águila, s.f.; Echevarría, 2015; Guanche, 2009). Estas intervenciones críticas han ponderado que sus primeros libros generan un “mapa personal o libro del cuerpo” (Echevarría, 2015, p.1) y que en ellos “el sexo asoma como única doctrina posible. Cuando todo

²⁷ En las contratapas de los dos primeros libros publicados por la autora sus fichas biográficas refieren estos lugares de origen.

ha muerto solo resta sentir” (De Águila, s.f.). Aun cuando reconozco que el cuerpo y el eros son figuras fundamentales para leer el conjunto de lo producido hasta hoy por Dazra Novak, en esta investigación, con motivo de lo que declaré al inicio, me interesa desplazar el foco hacia la observación de los modos en que su escritura realiza una operación geocultural sobre La Habana en la que las figuras del cuerpo y el erotismo aparecen, pero que desbordan lo propiamente descriptivo para proponer un modo de conocer la ciudad y así realizar una apuesta ética y estética desde la propia escritura. Parto de la premisa de que en el conjunto de su obra no solo son relevantes los temas asociados al erotismo y al cuerpo, sino que en ella existe un modo de ir entretejiendo una territorialidad para La Habana en la que tiene lugar esa doblez, ese entre-dicho al que antes me referí y que en el desarrollo de este capítulo aspiro a explicar.

La puesta en diálogo de las escrituras de Dazra Novak con, por un lado, los aportes teóricos de Deleuze y Guattari (“rizoma”), y por otro, con las operaciones de territorialidad, desterritorialización y reterritorialización (Deleuze y Guattari, 2004; Guattari y Rolnik, 2013; Ortiz, 1998) me ha permitido verificar que en el conjunto escritural de esta narradora existe un intento por establecer narrativamente una instancia bisagra, de ida-vuelta propia del “entre-lugar” (Bhabha, 2007) cuando se construye literariamente la ciudad de La Habana. Reconozco que la construcción de este lugar entremedio le ha permitido a la narradora colocar semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos (la arquitectura derruida por completo, las calles viejas, el agua estancada, los carteles viejos, las señoras en la bodega) que le viene de una zona de la tradición literaria cubana atenta a mostrar el lado más brutal de un país y un proyecto nacional,²⁸ al lado de otros que establecen una especie de reconciliación con la ciudad, la gente y uno mismo

²⁸ En ese sentido son significativos los libros *Pasado perfecto* (1991); *Vientos de cuaresma* (1994); *Máscaras* (1997); *Paisaje de otoño* (1998), de Leonardo Padura; *Polizón a bordo* (1990); *Trilogía sucia de La Habana* (1998); *El Rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez; *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), de Ena Lucía Portela; *Travelling* (1995), de Reina María Rodríguez; *La nada cotidiana* (1995); *Te di la vida entera* (1996), de Zoe Valdés, *Un seguidor*

en un canto que reza: “Quiéreme mucho, dulce amor mío, que amante siempre te adoraré” (Novak, 2007, p. 33). Todas estas constituyen figuraciones de una ciudad de medias tintas y, a su vez, repleta de matices con sus infinitas combinaciones, que se sale de los binarismos y se sitúa en el “entre-lugar” no solo del propio espacio referencial y narrativo (La Habana-Quebec; La Habana-Düsseldorf; La Habana-Estados Unidos; aquí-allá), sino en el entre-medio del texto literario, que parece ser a un tiempo fotografía-narración, realidad-ficción.

A lo largo de su obra en prosa publicada hasta hoy (que va desde los libros *Cuerpo reservado*, *Cuerpo público*, *Making of*, *Los despreciados*, *Erótica*, *Niñas en la casa vieja* hasta su blog online personal *Habanapordentro*) La Habana está “en vías de...”, “a punto de...”, en el “entre-lugar” que permite “pensar lo que uno realmente es, lo que uno desea ser” (Viera, 2019a, p. 115). En sus textos lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una intimidad²⁹ intersticial que cuestiona las divisiones binarias al relacionarlas mediante una temporalidad “inter-media” que potencia el significado de “estar en casa”, mientras produce una “imagen de mundo de la historia” (Bhabha, 2007, p. 30). El tiempo muerto de los relatos y de La Habana, que se instauran en una temporalidad difusa entre la espera y la velocidad; la mente en blanco de muchos de los personajes de las historias, mentes que no están aquí ni allá, en estado de *standby*, en suspensión temporal; el aspecto de la gente que sonrío y que por tanto no está completamente riendo ni tampoco sería del todo; la indistinción entre el lugar y su frontera, que es visible en la imagen de La Habana-Malecón; o la figuración de una ciudad (y un país) abandonada(os) por el continente (¿a la deriva?), desarraigada, desterritorializada

de Montaigne mira La Habana (1995); *Asiento en las ruinas* (1997), de Antonio José Ponte; *Tuyo es el reino* (1997), de Abilio Estévez; *Perversiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides o *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1995); *Das Kapital* (1997), de Carlos Aguilera, por ejemplo.

²⁹ En relación con lo íntimo y con la intimidad acudo también a la idea de Nora Catelli cuando *En la era de la intimidad* (2007) señala que “lo íntimo es el espacio autobiográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera; en lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre público y privado” (p. 10).

(Deleuze y Guattari, 2004; De la Nuez, 2000; Calomarde, 2019a, 2019b) de un cuerpo continental compacto, fracturada de un todo; una ciudad (y un país) geográficamente separada(os) de un cuerpo mayor, ciudad basura (resto, ruina, deshecho del continente), ciudad-alcohol que hace bien y mal, que apacigua penas, que puede provocar la muerte; todas estas figuraciones “encuentran su agencia en una forma del futuro donde el pasado no es originario, donde el presente no es simplemente transitorio” (Bhabha, 2007, p. 23). Como reconoce este autor, es un futuro intersticial que emerge entre-medio (*in-between*) “de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente” (p. 23); de ahí que la temporalidad de estas figuraciones de Dazra Novak hablen del pasado para explicar el presente y que apenas piensen o se refieran al futuro. Se trata de textos que entran en contacto con ese “rizoma” (Deleuze y Guattari, 2004) que es la ciudad y aseguran una desterritorialización, una fuga de La Habana al tiempo que La Habana reterritorializa esos textos y se reterritorializa ella misma con los sentidos de aquellos. Tal como se verá enseguida, como un “rizoma” que no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, La Habana en Dazra Novak es “entre-lugar” y dirección perpendicular, movimiento transversal que arrastra a la una y a las otras Habanas.

Una vez entendida aquella ciudad a través de las bases conceptuales que he expuesto en el apartado introductorio de esta tesis relacionaré en este capítulo la urbe de los textos literarios de Dazra Novak, generando una operación de traslación de la categoría, con el “entre-lugar”, propuesto por Homi Bhabha (2007) pues esta noción, como las anteriores, remite a la creación de configuraciones abstractas que pueden presentarse en un espacio real o no. Si bien, como ya señalé, la idea de “entre-lugar” de Bhabha está pensada especialmente para aludir a cómo se forman los sujetos en el contexto del poscolonialismo y en un tejido histórico marcado por las desigualdades, la diferencia cultural y el hibridismo, a través de ella he podido acceder a una explicación densa

de un tipo de lugar que, como se verá en el análisis de los siguientes apartados (1.1 y 1.2), puede hacerse extensivo (particularizándolo) al estudio literario de la ciudad que es construida en textos de ficción.

Como sostenía en una de las notas al pie de la Introducción, en este trabajo —aun cuando reconozco la importancia y la trascendencia del concepto de “entre-lugar” de Silviano Santiago para los estudios latinoamericanos y particularmente por la potencialidad que él tiene como “operador de lectura” (Santiago, 1971 en Amante y Garramuño, 2000)— he preferido apropiarme del “entre-lugar” (*in between*) de Bhabha porque este a diferencia del de Santiago, me ofrecía un mayor despliegue analítico con el texto literario en el que podía rastrear no solo el lugar de enunciación del intelectual latino-americano que propone Santiago (a partir de un gesto retórico-epistémico-cultural), sino que también podía aludir a las migrancias de los personajes, sus preocupaciones, sus temporalidades, es decir, una dimensión más asociada con lo territorial-cultural-migratorio que presenta la noción de Bhabha.

Me ha interesado abordar aquí la idea de una ciudad —y su creación de territorialidad— como “entre-lugar”, toda vez que este concepto de Bhabha alude a “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (Bhabha, 2007, p. 8.) Además, como el propio Bhabha reconoce —y aquí comparto a través del estudio de las obras de esta escritora cubana— concentrarse en el análisis de estos espacios entremedios (*in between*) permite comprender los nuevos modos de crear estrategias de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento en el acto mismo de definir la idea de sociedad e incluso de definir la idea de “lo literario”, como se verá más adelante.

El hecho de que aquí conciba La Habana como “entre-lugar” surge, también, de esa capacidad del espacio liminal, del entremedio, para desestabilizar la lógica binaria de, por ejemplo, lo público-lo privado, lo de adentro-lo de afuera, el que se queda-el que se va, yo-otro, el aquí-el allá, la realidad-la ficción, pasado-presente, presente-futuro. Pensar La Habana como “entre-lugar” implica abrir “la posibilidad de la hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta” (Bhabha, 2007, p. 20) a la vez que permite dimensionarla en un tiempo revisionista para redescubrir su contemporaneidad cultural y reinscribir su comunalidad humana e histórica.

1.1 Migraciones, personajes, erotismos

En este primer apartado me interesa explicar las maneras en que la obra de Dazra Novak construye La Habana como un lugar de paso, un lugar del *entre*, en el que comienzan a desestabilizarse los acuerdos identitarios, a partir del desplazamiento de los personajes que intervienen en sus cuentos. En ese sentido, un tema como el de la migración se muestra muy potente para discutir sobre el trauma histórico que ha implicado e implica para el ser humano el desplazamiento planetario. El propio Homi Bhabha (2013) daba cuenta de lo anterior en una entrevista en la que reafirmaba su interés por el *momento intersticial*, es decir, el momento que no es el de origen ni el de llegada. Un momento en el que, para él, con el contacto y a través de los desplazamientos, se funda una interacción, una negociación —no libre de pugnas y traumas, de fuerzas, poderes y resistencias—, que hace surgir algo nuevo que ninguna de las partes (el aquí o el allí, La Habana o su afuera) había traído antes por sí sola.³⁰

³⁰ Tal como reconocía Homi Bhabha, la migración implica un fenómeno de translación porque requiere de la transición de un contexto cultural a otro, de manera que los migrantes traducen, son traductores de/entre su cultura de origen y la nueva cultura dominante que resulta en la experiencia del estar culturalmente en el medio. En el contexto de este proyecto la experiencia traductora de los migrantes en Dazra Novak se expresa en dos oposiciones binarias culturales cuya expresión se busca en los relatos: por un lado, las diferencias entre el personaje del Otro cubano y los cubanos

En este marco, el hecho de que las escrituras de Dazra Novak acudan a tematizar la salida, el escape, la huida de La Habana de muchos de sus personajes habilita una lectura contra-fáctica del propio proceso migratorio que se da en la realidad histórica de Cuba. Estos textos, a la vez que tematizan la fuga de la ciudad, el desplazamiento, la desterritorialización, reconstruyen el perfil de una nueva ciudad y sus ciudadanos una vez que estos regresan (o nunca se van) para deshabitarla, para reterritorializarla. En esa dirección, la escritura de Novak estaría ofreciendo en ese *entre*, en lo intersticial al que se refiere Bhabha, un sentido de La Habana que incluye una conciencia de los vínculos de la ciudad y de sus ciudadanos con el resto del mundo y que, a través del desplazamiento, integra lo global³¹ y lo local.³²

El primer libro de Dazra Novak, *Cuerpo reservado* (2007),³³ puede ser una buena puerta de entrada para demostrar la operación de lectura que el texto literario hace en la configuración de La Habana como “entre-lugar”. Allí este espacio se presenta como “una ciudad de mucha historia,

residentes en la Isla; por otro, una oposición, interna al emigrado, entre la persona que era antes de irse y la que es ahora, influido por el contacto permanente con la cultura “foránea” (Heinrich, 2021).

³¹ Para pensar lo global en esta investigación sigo una idea de Appadurai (2001) que considero esclarecedora. En ella, este autor desplaza el reconocimiento de que, si bien las migraciones humanas no son un fenómeno nuevo en la historia, cuando estas se yuxtaponen “con la velocidad del flujo de imágenes, guiones y sensaciones vehiculizados por los medios masivos de comunicación”, se obtiene como resultado “un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas”. Ello lo lleva a describir distintas acciones que dan cuenta de la inserción de lo global en el mundo actual. Pone como ejemplos dos que hago extensivos al contexto cubano, actualizándolo. El primero se refiere al hecho de que trabajadores turcos en Alemania miran películas provenientes de Turquía en sus apartamentos de Berlín. Para el caso cubano, se podría pensar en las películas, la música y las noticias de Cuba que reciben los cubanos desde Argentina, Japón o Australia. El segundo ejemplo que apunta Appadurai es el de conductores de taxis paquistaníes que viven en Chicago y escuchan casetes con grabaciones que les envían sus parientes y amigos por correo. Colocando esto en la perspectiva de Cuba, podría deslizarse este otro ejemplo: conductores de almendrones (autos antiguos destinados al transporte de pasajeros) escuchan en sus reproductores de audio y/o a través del celular canciones que les recomiendan sus amigos o parientes ubicados en cualquier parte del mundo. Ante estos dos ejemplos, se está en presencia, entonces, de “imágenes en movimiento que se encuentran con espectadores desterritorializados” y que dan cuenta de la inserción de lo global en el entorno cotidiano (y subjetivo) del ser humano (p. 20).

³² En esta investigación entiendo lo local en el sentido que le otorga Appadurai (2001) como “algo primariamente relacional y contextual, en vez de algo espacial o una mera cuestión de escala. Lo entiendo como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de relaciones entre un sentido de la inmediatez social, las tecnologías de la interacción social y la relatividad de los contextos” (p. 187).

³³ Este libro de cuentos está conformado por: “4 de julio”, “Düsseldorf”, “Versiones”, “*No more I love you's*”, “*Ice World*”, “Diapositivas”, “Punto Uno o El descubrimiento”, “El gran salto o caída libre”, “Punto Dos o La muerte”, “*Pacific Ocean*”, “Punto Tres o Segmento D”, “Alturas”, “Punto Cuatro o El argumento”

gente, guerra, victoria, silencio, muerte, sexo” (p. 47). El libro comienza con el cuento “4 de julio”³⁴ fecha de la independencia de Estados Unidos —país de mayor migración de cubanos— donde aparece una Habana-malecón, ciudad abandonada por el continente, ciudad basura, marcada por el alcohol, los carnavales, el tiempo muerto, la mente en blanco, la gente que sonríe: una ciudad-mar “que quiere escupir y lanzar afuera” (p. 10) a su gente. La apertura del libro enfrenta, entonces, al recurrente tema en la historia nacional (e insular) de una ciudad marcada por la migración; de ahí que adquiera una relevancia simbólica particular el hecho de que la narradora-personaje se tatúe en su nalga derecha, precisamente un 4 de julio, una golondrina: un ave migratoria que recorre grandes distancias y que “no es de aquí ni de allá” (p.11).

El constante desplazamiento y la no identificación con el lugar de la golondrina implica “situarse” en el “entre-lugar”, un espacio que se abre “continuamente y contingentemente, rehaciendo fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias sociales” (Bhabha, 2007, p. 261). El tatuaje de la golondrina que metafóricamente leo como la inscripción o la marca de un destino (ajeno) en el (propio) cuerpo y las sucesivas partidas de los jóvenes amigos de la narradora hablan del desplazamiento físico de quienes están condenados a la migración. En ese espacio existencial, en ese “entre-lugar” de quienes emigran y de quienes se quedan, de quienes viven pensando si irse o quedarse y de quienes viven la vida luego de que otros se han ido, se desarrollan la mayoría de los relatos del primer libro de Dazra Novak. La madre y la narradora de “4 de julio” (Novak, 2007) habitan un espacio vital, profundamente cotidiano y doloroso en el momento en que juntas se sientan a revisar los álbumes de fotos y descubren no solo que todos se han ido o están a punto de irse —“este es fulanito, se fue del país. Esta es... ¿está esperando la visa?, este es...sí ese mismo, A..., se casó con una

³⁴ Es sintomático que este relato sea el primero del libro y que comience con la fecha de independencia de los Estados Unidos, país con el que Cuba ha mantenido una extensa y compleja relación a lo largo de su historia nacional.

española”) (p. 8)— sino que “el tiempo lejos de los amigos no se recupera ni con todo el dinero del mundo” (p. 10).

La sensación de habitar un lugar que grita “vuela o muere”³⁵ (p. 12), como la frase que la narradora de “4 de julio” pintó con plumón en el brazo del novio que partía, recorre todo el espíritu de *Cuerpo reservado* (2007) y su repetición hace que se esté habitando también ese “entre-lugar” desde el que se habla. Un “entre-lugar” que en este relato se expresa en la aparición como motivo recurrente de definiciones, al parecer extraídas de un diccionario (puesto que la narradora las marca en *cursiva*), de las palabras Golondrina e Historia. Al leer los conceptos en el cuerpo del texto, al lado de las dos historias principales, observo que aquellos están allí como marca de la incapacidad de los conceptos para explicar fenómenos en su totalidad. En este relato, los sucesos y sus entornos dan cuenta de la imposibilidad de apresar en una significación (tal como pretenden los diccionarios) la multiplicidad y complejidad de lo que sucede por fuera de ellas, en particular, de lo que significan la migración y la historia. Tanto en la definición de golondrina —“ave que se va, pero regresa” (p. 11)— como en la de historia —“narración inventada, mentira, pretexto” (p. 11)— subyace un estado que vacila entre ir-quedarse, permanecer-partir, por un lado; y entre lo real-ficcional, verdad-mentira, por otro. Lo anterior conduce a un espacio intermedio, en el que no está situada la golondrina (aquí—allá) ni la propia historia de este relato (ficción-realidad); y en ese espacio entre-medio, en el “entre-lugar”, en el cruce de la ida y la vuelta, en la inestabilidad del estatuto de la ficción y la realidad se construye la explicación más densa del proceso (trauma) migratorio del que dan cuenta la mayor parte de los relatos de Dazra Novak.

En un fragmento como “Malecón. Siempre el malecón. Una cinta de hormigón desalmado comprimiendo a La Habana y su realidad. Pero la realidad no aguanta mucho y le salta por encima,

³⁵ Y no, la frase “Patria o muerte. Venceremos” con la que se acompaña el discurso revolucionario cubano y que he referido en una de las notas al pie de la Introducción.

llega al mar...y nada” (p. 12), observo un gesto que sitúa a quien lee en el “entre-lugar”, entre el ir-quedarse, entre el malecón y su afuera, entre la frontera y su extensión, desde donde puede concebirse el largo proceso de la migración en la historia cultural cubana. Es este un proceso que, como señala Iván de la Nuez (2020), pone en entredicho los conceptos de nación, de ciudad, de cualquier modelo de pertenencia, pues en el paso, en el intercambio, en el “entre-lugar” “comienzan a quebrarse y a derribarse la noción de frontera entre las dos Américas, las dos Europas, los dos sistemas sociales, de las dos orillas del Pacífico o la transgresión continua del Mediterráneo” (p. 69). Es este un proceso que instala, en el mundo existencial de los sujetos contruidos por Dazra Novak, la pregunta por los “límites de la nación, la modernidad y la territorialidad cubanas” (p. 71), toda vez que se quiebran los extremos entre quedar-escapar y sus opciones vivir-morir, morir-vivir para “entrar sin lo uno ni lo otro” (p. 79) e indagar en lo que se es cuando han ocurrido las fugas.

Con esto visto, los relatos de este primer libro de Dazra Novak exponen la condición del habanero (y el cubano) de entregarse a la fuga constante del territorio nacional; lo cual lo convierte en un ser humano desterritorializado (Deleuze y Guatari, 2004; Ortiz, 1998) y hace conectar con una idea de De la Nuez (2020), expuesta antes, cuando expresaba que no se trata tanto de la consigna duradera e inmutable de la identidad mayúscula, sino de lo transitorio del viaje, del estatuto móvil del escapar. Se quiebran, según este autor, “los extremos cubanos (Patria o Muerte) para entrar sin lo uno ni lo otro a jugarse el destino en las formas culturales que demanda el nuevo milenio” (p. 79). Esta apuesta por la fuga constante y la condición de los personajes, así como la propia ficción por desterritorializarse una y otra vez, para el caso cubano y de modo particular en esta primera obra de Dazra Novak, constituyen un modo de “zafar de los condicionamientos de la fijación nacionalista como, de las definiciones culturales del paradigma hegemónico de la

modernidad occidental” (Calomarde, 2019b, p. 135). Lo anterior provoca que las ficciones de La Habana en la obra de Novak dialoguen con los procesos de fijación de la nacionalidad, de los elementos cubanos, pero a la vez experimenten una salida, una fuga de aquellos mismos elementos que habían dominado el imaginario simbólico de la ciudad al menos hasta los primeros años ‘90 en Cuba.³⁶

No solo la tematización de la migración en la escritura de Novak da cuenta del “entre-lugar” que crea su ficción cuando piensa La Habana: es significativo también el trabajo con los personajes que estos cuentos desarrollan. Aquí, se reúnen amantes hetero, bi y homosexuales, señoras humildes que venden cucuruchos de maní o amigos de generación literaria, encubiertos en los nombres de Ahmel [Echevarría] u Orlando [Luis Pardo Lazo]. Por lo general, los personajes de estas historias son seres que —como la escritora de 27 años, licenciada en historia, que es lo mismo que ser “licenciada en tiempo muerto” (p. 19)—, están justo a tiempo para enfrentar la nostalgia, entender las partidas, los regresos, las fracturas de los sueños, de las utopías. Están justo a tiempo, también, para ver cómo cae La Habana encima de su gente, cómo una ciudad entera (al modo virgiliano)³⁷ se carga en peso, en las espaldas o sobre la cabeza. Los personajes que Dazra Novak entrega son, de modo general, seres descentrados y desplazados tanto del espacio como del tiempo que les ha tocado vivir. Estos personajes —incluyendo a la narradora, que no va a ningún

³⁶ Véase la tesis doctoral de Ariel Camejo (2017), titulada “Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”. En ella el profesor e investigador cubano indaga en las “formaciones o dominantes discursivas” de un conjunto de textos de los autores con los que trabaja en ella y a los que los coloca, además, en relación con la tradición literaria cubana. Para él, las modalidades textuales elíptica, hiperbólica y oximorónica no solo “han sido claves para la representación urbana de la capital cubana”, sino también que han acompañado un proceso paralelo de “construcción de un relato nacional e identitario” (p.131). Por otro lado, muy al inicio de su tesis doctoral Camejo reconoce la intensa focalización crítica que ha tenido una zona de la literatura cubana, sobre todo, aquella producida en los años ‘90 para “hacer transparente, a través del examen de las evidencias literarias, la representación colateral de un cierto panorama que, a través de La Habana, da cuenta del proyecto social de lo cubano, y muy específicamente del proyecto social de la Revolución Cubana justo en el momento en el que se fractura su nexo global con el socialismo” (p. 3).

³⁷ Acá aludo a la imagen metáfora del largo poema que es “La isla en peso”, del escritor cubano Virgilio Piñera.

lado, porque “La Habana no la ha parido todavía” (Novak, 2007, p. 10)— están marcados por un medio no-vivir, un medio reír, un medio no-nacer, un medio no-hacer, un medio no-mover, en suma, un estar a medias que recuerda aquella noción del estar físicamente entremedio de dos lugares a las que hacía referencia en párrafos anteriores y que vendría a cohesionar el estado físico y existencial en el que se encuentran los personajes de las historias ocurridas en La Habana que aquí la escritora delinea. Otro indicio del estado de *entre* de los personajes que habitan esta ciudad lo provee la referencia a la mente en blanco de muchos de los seres de las historias, mentes que no están aquí ni allá, mentes en estado de *standby*, en suspensión temporal. Lo mismo ocurre con la referencia al aspecto de las personas que sonríen y que por tanto no están completamente riendo ni tampoco serias del todo. Las narradoras-personajes que aparecen en los cuentos “4 de julio”, “Düsseldorf”, “Versiones”, “Diapositivas”, “El gran salto o caída libre”, “Alturas” o, “Punto Cuatro o El argumento” serían una buena muestra de lo que aquí he intentado argumentar.

Las operaciones inestables y contradictorias que me han hecho pensar en estas narradoras- y personajes situados en el entre-medio, pueden leerse en estos fragmentos de la obra (Novak, 2007):

Si no vives la vida se te muere dentro, el dolor te recuerda que estás vivo (p. 16).

Es muy fácil criticar cuando escogiste irte en lugar de hacer algo por esto ...para ti es algo más de qué hablar, para mí es la vida, ¿recuerdas? (p. 22).

Odio su risa de joven no comprometida, amo su risa de niña ignorante: ninguna de las dos variantes nos lleva a parte alguna (p.30).

No voy a ningún lado. 11:55 pm en tiempo para gritarme: no he muerto, es solo un paso más, una oportunidad para empezar de cero...Düsseldorf: Final, límite, nada, empezar de nuevo.

11:55 pm: número ordinario y a la vez intenso (p. 16).

En la construcción de estas figuraciones de seres que (des)habitan La Habana —sujetos despreciados, marginados, desmemoriados, silenciados, a medio no-vivir, a medio no-estar en la ciudad— Novak instala diferentes situaciones que atraviesan a (y son atravesadas por) aquellos personajes: la migración, el desamor, la desidia, las ausencias, el desencanto. Lo anterior es rastreable en algunos fragmentos de los cuentos “Ice world”, “Alturas”, o “El gran salto o caída libre” en los que la narradora-personaje interviene para contar que “él se pregunta por qué me quedé, después de todo, en esta maldita ciudad (pp. 32-33.); o para decir que “La novia de Ahmel también se va de viaje. Dará el gran salto o caída libre ¿Se romperá los huesos? ¿Sus esquirlas se estrellarán en otra ciudad desnuda?” (p. 47); y, acto seguido, para revelar que también ella tiene un pasaporte porque su novio “insistió en que lo tuviera listo para cuando toque dar el gran salto”, solo que este es “un pasaporte sin visa alguna” y, “Sin visa no hay caída libre” (pp. 47-48).

Este sentimiento desgarrador e inestable (de bronca por la partida-de felicidad por los deseos cumplidos) del que es protagonista la narradora principal de estos relatos cuando los amigos y amores se van de La Habana, no solo aparece en estos fragmentos citados, sino en otro, perteneciente a “El gran salto...”, en el que se establece un diálogo intertextual con los libros *Inventario* (2006) y *Esquirlas* (2007), de Ahmel Echevarría Peré, un escritor, como Dazra Novak, de la “Generación Cero”, quien también, en sus dos primeros libros a través de su personaje-narrador principal se muestra muy preocupado por la fuga de sus amigos, tal como se verá en el capítulo II. El diálogo intertextual se habilita cuando la narradora-personaje expresa: “solo me queda este libro, el libro de Ahmel, que mira con sus ojos pequeños mientras yo leo su diario. Sí, este libro es su **diario; mi/su/nuestro** inventario de huesos rotos” (Novak, 2007, p. 48) **El destacado es mío**. El anterior sentimiento es aún más desolador cuando de pronto, en “Alturas”

(Novak, 2007), la narradora-personaje se encuentra con que TODOS SE VAN³⁸ y ella sigue “«aquí» donde todos gritan, y la gente se aleja, cada uno por su lado” (p. 65). Puntualmente señala: “Jenny se va de viaje. Mi novio se fue de viaje. Los amigos que tuve en la secundaria nunca regresaron del viaje. Yo estoy aquí” (p. 62). Ese lugar de enunciación de la narradora de “Alturas”, ese *estar aquí* —que es el mismo lugar de enunciación de la mayoría de las narradoras de los cuentos de *Cuerpo reservado* (2007)—, sugiere que aquella está situada en un lugar fijo, estático; sin embargo, en el conjunto de lo narrado ese *estar aquí* (*estar en La Habana*) alude más a una puesta en duda de las nociones adentro-afuera (que por momentos hace pensar en un lugar destinado a ser-estar de paso,³⁹ como apuntaba antes) que a una localización inmóvil y acrítica de quien es testigo y narra, tal como puede leerse en la escena siguiente: “Del otro lado de la bahía el ahogado más horroroso del mundo alza los brazos, me hace señales, me invita a saltar, de una vez, hacia los riscos, integrarme a las olas, convertirme en millones de esquirlas con sabor a mar. Pero no puedo, no quiero...me niego” (p. 67). De este lado de la bahía (que es el lugar de enunciación de la narradora-personaje) se establece, entonces, una tensión *entre* aquí-allá que llevado al plano de lo local-lo global, el adentro-el afuera, el estatismo-el salto pone en escena la potencialidad del *entre* para reconfigurar los límites de lo habanero (y de lo nacional).⁴⁰

³⁸ Este es el título de la primera novela de la también, y generacionalmente cercana a Dazra Novak, narradora cubana Wendy Guerra (La Habana, 1970), quien en forma de diario personal relata la vida de Nieves, una mujer que durante su niñez y adolescencia va enfrentando, entre otros muchos problemas, las partidas de sus familiares y amigos.

³⁹ Un lugar de paso, “habitado” por unas “aves de paso” que en la tradición cultural cubana se remonta, por ejemplo, a Fernando Ortiz (2002) cuando dice: “No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes **transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores**; que esa perenne **transitoriedad de los propósitos** y que **esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste** con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos, todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, «*aves de paso*» sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado”. (p.58) Llamo la atención en **negrita** con ciertos sintagmas de Ortiz que pueden ser útiles para seguir pensando en el futuro la propuesta narrativa de Dazra Novak que aquí analizo.

⁴⁰ A lo largo de esta investigación establezco un vínculo entre La Habana y la nación toda, pues considero que la configuración de una imagen de la ciudad, coincide cronológicamente con otro proceso cultural de más largo aliento: “el de la institucionalización de la literatura cubana, de su funcionamiento como una entidad autotélica, generadora de sus propias prácticas textuales, genéricas y tópicas” (Camejo, 2017, p. 31). Me uno a la idea de este investigador cuando identifica “el tránsito de la villa colonial a la ciudad cosmopolita”, esto es cuando reconoce tres momentos

El *entre* del deseo-del miedo, de la vida-de la muerte, de estar situado-de estar ahogado abre la posibilidad de una reflexión en la que se desestabilizan fronteras y en la que indefectiblemente la narradora, más allá de tomar una postura (“no puedo, no quiero, me niego”), expresa el trauma de irse de La Habana a través del mar, lo cual llevado a un punto extremo de reflexión llevaría a considerar el mar,⁴¹ el agua, el malecón, como semas asociados no solo a los puentes culturales que se crean por el desplazamiento sino también como interferencias entre lo nacional y lo global. En este punto, la habilitación del *entre* con el adentro y el afuera, La Habana y sus extensiones, el que se queda y el que se va, hace ingresar también en el marco de ideas desplegadas en la escritura de Novak el diálogo tensionado entre lo local, a través del contacto físico y cotidiano de la narradora-personaje con La Habana y, lo global, a partir del recibimiento que ella realiza de lo que está por fuera de la ciudad que se da a través de las personas y amigos que se van y vienen, de lo que traen, de sus traducciones culturales o de las fotos y postales de distintos parajes globales que estos personajes envían a La Habana. Se crea de este modo en la ficción de Novak un *entre* que da cuenta de deslocalizaciones, nuevos mapas de pertenencia, sumersiones en culturas a las que se llega y a las que se vuelve, es decir, procesos en los que se tiene en cuenta lo local y lo global para

fundamentales para conformar la imagen y el relato de la ciudad y por extensión de la nación. El primer momento, el de la etapa colonial; el segundo, que se extiende desde el proceso de reconfiguración simbólica de la ciudad a partir de la intervención norteamericana hasta las dos grandes transformaciones de la trama urbana en el siglo XX; y un tercer momento, a partir de 1959, en el que aparece la ciudad revolucionaria, “leída desde las dinámicas del cambio social como un territorio real y transformable, pero también situada sobre el plano de un proyecto utópico: el del cuerpo modélico del hombre nuevo” (p. 32). Lo anterior me permitiría sostener que la ciudad y la nación han estado íntimamente relacionadas en sus proyecciones histórico-culturales: la ciudad (y la escritura de la ciudad) ha sido “eje vertebrador y legitimador del relato nacional” (p. 33).

⁴¹ Existe una profusa bibliografía crítica que alude al mar que baña las islas del Caribe como parte de una territorialidad específica que da cuenta de la literatura y cultura de esta área. Entre estas indagaciones destacan las aproximaciones de Antonio Benítez Rojo y su libro canónico *La isla que se repite* (1989), *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe frontera imperial* (1981), de Juan Bosch; *La memoria rota. Ensayo sobre cultura y política* (1993), de Arcadio Díaz Quiñones, *El discurso antillano* (2010), de Édouard Glissant; *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1992), de Antonio Pedreira, *El Caribe en su discurso literario* (2005), de Luis Álvarez y Margarita Mateo; *Las artes plásticas en el Caribe: praxis y contexto* (2000), de Yolanda Wood, *El archipiélago de fronteras externas* (2002), de Ana Pizarro; *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico* (2003), de Yolanda Martínez-San Miguel; *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras entre Europa y América* (2008), de Otmar Ette; *Espectos y espejismos: Haití en el imaginario cubano* (2009), de Elzbieta Sklodowska o; *La Hoja de mar (:). Efecto archipiélago I* (2016), de Juan Carlos Quintero Herencia.

expresar un estado actual de la escritura literaria de La Habana en la que ingresan tensiones identitarias que no solo conjugan referentes locales y cosmopolitas y que se mueven entre la diáspora y la lealtad al lugar de origen, sino también invitan a observar hoy con La Habana las implicancias y los reenvíos para crear nuevas formas de imaginar otra cultura “propia” en la complejidad de lo global/local.⁴²

Por otro lado, la escritura de la ciudad de Novak expone una instancia del *entre* al hacer ingresar a través del perfil de sus personajes preocupaciones que parecerían estar relacionadas con el género, el sexo⁴³ y la sexualidad (Richard, 1994b, 2018; Butler, 2006a, 2006b). En ella se dejan leer un conjunto de reflexiones que tienen como fin último negar los esencialismos y los determinismos sexuales del cuerpo biológico. Lo anterior constituye en la escritura de Dazra Novak un desafío no menor y provoca una apuesta ética importante⁴⁴ porque La Habana, con excepciones,⁴⁵ ha sido un espacio propicio para una zona de la literatura cubana donde colocar

⁴² En este punto, me interesa realizar una salvedad cuando hablo de lo global/lo local, en el que también estoy pensando en la complejidad de la glocalidad (Robertson, 2003) pues, como reconoce este autor, una zona importante del discurso sobre la globalización “ha tendido a asumir que se trata de un proceso superador de lo local, incluyendo aquí a lo local a gran escala tal y como se ha manifestado en los diversos nacionalismos étnicos surgidos recientemente en varios lugares del mundo” (p. 120). Teniendo como marco ese contexto, Robertson reconoce que la anterior postulación descuida que “la extensión de lo que se tiene por local se ha construido en gran parte sobre una base que va más allá de lo local (*translocal*) o que lo supera (*superlocal*). En otras palabras, buena parte de la promoción de lo local se hace desde arriba o desde fuera. Mucho de lo que se declara a menudo como local no es sino la expresión de lo local en forma de recetas generalizadas de la localidad (*locality*)” (p. 120).

⁴³ El escritor y crítico cubano Alberto Garrandés (2002) ha dado cuenta de cómo una zona de la narrativa cubana de los años '90 hizo del sexo un asunto, “un dilema de centralidad inocultable” (p. 77). Allí mismo señala que por estos años tuvo una relevancia muy fuerte “la erótica homosexual, la cópula y sus inmediateces razonadas, la comunicación de sexualidades —pares y dispares—, la percepción del yo en el otro y la autopercepción” y que todo ello impactó en el asunto del sexo en tanto vivencia, lenguaje y texto (p. 77). De este modo, no es muy difícil apreciar que una zona de la narrativa de Novak sigue esta tradición, otorgándole nuevos sentidos.

⁴⁴ En ese sentido, un artículo reciente de la profesora e investigadora Mabel Cuesta (2022) resulta iluminador, pues allí declara que “las lesbianas en Cuba, así como en el resto del globo, han sido víctimas no solo de marginalidad, silencio y falta de representatividad mediática en tanto mujeres sino también en tanto homosexuales” (p. 124). Puntualmente señala “Las lesbianas, las bisexuales y las trans hemos sufrido de largas exclusiones dentro de los movimientos feministas y LGBTIQ; dominando en el primero las figuras de mujeres burguesas heterosexuales y, en el segundo, los hombres gays” (p. 124). La apuesta ética de Dazra Novak entonces no resulta menor cuando se lee en este contexto al que se pudiera agregar además que, en términos de derechos, la comunidad LGBTIQ en Cuba recién hace menos de un mes de la escritura de esta nota (26 de septiembre de 2022) carecía de derechos parentales, de reproducción y de reconocimiento gubernamental a través del matrimonio igualitario.

⁴⁵ Véase el artículo de Mirtha Suquet (2000) en el que da cuenta del tratamiento del homoerotismo no solo masculino, sino femenino en la narrativa cubana de los años '90.

mulatas, negras, putas, jinetas, mujeres pobres e hipersexualizadas, mujeres heterosexuales y hombres gays.⁴⁶ En la escritura de Novak, en cambio, se lee una desterritorialización de aquella Habana, en pos de mostrar la potencialidad que también ella presenta en términos de nuevas construcciones de sexualidades, de contactos corporales, de modos de concebir el deseo. Lo anterior adquiere una significación especial para el tema que aquí trabajo porque parte del reconocimiento de que es en La Habana y desde La Habana —como lugar de enunciación— no solo desde donde tienen lugar este tipo de reflexiones,⁴⁷ sino que además es en ella donde las narradoras de Novak intentan elaborar un compromiso con el antiesencialismo de los géneros sexuales y la ruptura de las moralidades. En lugar de aceptar y tomarse en estos textos las identidades sexuales como ya constituidas e inmutables (“mujer”, “hombre”), Novak trabaja, desde una concepción antiesencialista, con lo que Doreen Massey (2012c) denomina la “constructividad de las identidades” (p. 158), es decir, el necesario reconocimiento de las identidades sexuales como un proceso abierto y siempre en construcción. De este modo, pensar La Habana como un espacio de interrelaciones, tal como lo sugerí en la Introducción de esta tesis, implica también reconocer la potencialidad de los cuerpos y las sexualidades que aquí Dazra Novak delinea a través de sus narradoras y personajes para pensar la distribución de estos cuerpos en la ciudad.

Por otro lado, La Habana en la escritura de Novak está habitada por estos personajes bisexuales, lesbianas, heterosexuales encarnados en un relato que expone un profundo erotismo de

⁴⁶ Cfr. en ese sentido las obras *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, *Habana-Babilonia*, de Amir Valle o “El cazador”, de Leonardo Padura.

⁴⁷ Reflexiones que se hacen aún más visibles, además, a partir de que la sociedad civil cubana comienza a insertarse paulatinamente en las redes (deslocalizadas de internet, pero al propio tiempo “situadas” en los problemas de Cuba y de La Habana), tal como reconoce Mabel Cuesta (2022) cuando alude al texto del investigador estadounidense Ted Henken (2017). Esta inserción de la ciudadanía en el espacio deslocalizado de las redes ha provocado no solo que la propia ciudadanía se reconfigure, sino que “ha generado nuevas estrategias de pensamiento, comunicación y distribución digitales que han facilitado el debate de asuntos importantes y largamente silentes entre los ciudadanos” (p. 123).

los cuerpos, de ahí que proponga que de la escritura de la ciudad en Novak no solo se desprende una reflexión en torno a la construcción de sexualidades (Foucault) sino también, una “intensidad deseante” (Guattari y Rolnik, 2013). Es el caso, por ejemplo, de los personajes de “Versiones”, “Diapositivas” y “Pacific Ocean”. Por un lado, la relación lésbica entre el personaje “Ella” y la narradora en primera persona de “Versiones”, por otro, la relación heterosexual entre Orlando y el yo narradora, (entre Helena y Osvaldo) de “Diapositivas” o, por último, el vínculo entre Henri y la narradora de “Pacific Ocean”, no solo constituyen relaciones que fracturan polaridades falsas (mujer-mujer, hombre-mujer) o motivos para discurrir sobre la construcción del género, la identidad o el sexo. Unen a todos estos relatos, además, una “intensidad deseante” (Deleuze y Guattari, 2004; Guattari y Rolnik, 2013) que se coloca en el entre-medio de lo bueno-lo malo, lo femenino-lo masculino, lo normal-lo anormal, lo permitido-lo prohibido, lo natural-lo sobrenatural, lo escrito-lo hecho, lo deseado-lo alcanzado, en suma, en el medio del afuera-dentro de la posibilidad del orgasmo en cuerpos cualesquiera.

En un relato como “Versiones” afloran de modo recurrente dos enunciados: “lesbianas de mierda” y “Ella sigue tan linda como siempre”. El relato tiene como telón de fondo la muerte de la abuela de la narradora, suceso por el cual dos mujeres (amantes) se reencuentran luego de dos años. En el entre-medio del presente del relato de la muerte y el pasado (los dos años que las han separado), el personaje Ella ha construido otra vida, se ha casado (con un hombre), ha tenido dos hijos y no la olvida. Se desprende de este relato una reflexión en torno a lo que Nelly Richard (2007) apuntaba con respecto al efecto que lograba su libro *Márgenes e instituciones*: un modo de subrayar que estos dos cuerpos hacen aflorar capas reprimidas de significación. Lo anterior se presenta cuando estos cuerpos traspasan la frontera entre lo individual (lo biográfico, lo subjetivo, lo personal, el deseo de estas dos mujeres de amarse) y lo colectivo “(programación de roles de

identidad según normas de disciplinamiento social y sexual)” (Richard, 2007, p. 77)⁴⁸ y que emerge en los comentarios de “Lesbianas de mierda” realizados por la hija mayor y el nieto preferido de la abuela. Por una parte, se coloca un cuestionamiento en torno a los imperativos morales, que hace que Ella se case con un hombre, tenga hijos y forme una familia “tipo”; por otra parte, se muestra el deseo, el gusto, el arrojo de la narradora personaje que no entiende de límites para mostrar (y hacer), en medio de un velorio, su beso. En el entre-medio de estos dos enfoques, el relato instala la sorpresa de la promiscuidad de los cuerpos: Ella casada y siendo besada por la narradora. Una promiscuidad que permite preguntarse por, ubicarse en la multiplicación del placer, y al mismo tiempo permite pensar en la singularización de los sujetos, para que cada uno pueda encontrar sus puntos de goce, “sin dejarse arrastrar por la inflación corporal del dispositivo de sexualidad y sin dejarse seducir por las ilusiones de la represión” (Perlongher, 2004, p. 279).

En el “entre-lugar” de estas dos escenas, en la promiscuidad, Dazra Novak instaura la lógica del “Y”, que proponen Deleuze y Guattari, una conjunción (por cierto, copulativa) que sacude y desenraíza el verbo SER. Ella, personaje, deviene mujer y madre y lesbiana y cuerpo deseante y cuerpo atado a normas y... Por su lado, la narradora personaje deviene cuerpo deseante y sentimiento enterrado y vida truncada, y... En la promiscuidad Dazra Novak configura una interesante deriva simbólica que conecta con el “rizoma” deleuziano al ser considerado como una liberación de la sexualidad, no solo en relación con la reproducción, sino también en relación con la genitalidad. Advierten Deleuze y Guattari (2004) que entre los seres humanos el árbol se ha plantado en los cuerpos, ha endurecido y estratificado hasta los sexos (p, 23) y más adelante recuerdan que la hierba y también el “rizoma” existen entre los grandes espacios no cultivados.

⁴⁸ En ese sentido, es válido recordar con Foucault (2008b) que “merced al aislamiento, la intensificación y la consolidación de las sexualidades periféricas, las relaciones del poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y penetran en las conductas. Y con esa avanzada de los poderes se fijan sexualidades diseminadas, prendidas a una edad, a un lugar, a un gusto, a un tipo de práctica” (p. 31).

“Llena los vacíos. *Crece entre*, y en medio de las otras cosas (...). La hierba y (el rizoma) es desbordamiento, toda una lección de moral” (p. 23).

Esta lección moral que deja el desbordamiento, la fuga de los sexos binarios y de las sexualidades, las intensidades deseantes y las moralidades de estos seres de La Habana es entregada también por los dos personajes principales de “Versiones”. La narradora de este cuento y Ella (personaje) se exponen en distintas versiones de un mismo texto que anula el principio y el fin de una relación, que se coloca en el entre-medio, en el inter-ser de los dos personajes femeninos, en el intermezzo de la muerte física de una tercera mujer, la abuela, para poner en escena la subjetividad de una mujer que espera a otra y la subjetividad de la otra mujer que se casa y tiene hijo. “A dónde vas, de donde partes, a donde quieres llegar. Todas estas preguntas son inútiles” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29) en el relato de Dazra Novak. También es inútil la pregunta por la felicidad cuando han ocurrido las fugas, cuando no se ha lidiado (copulado) con el deseo y el desbordamiento propios y los de la otra persona. Los siguientes fragmentos ilustran lo que hasta aquí he comentado:

Ella llega y se sienta a mi lado después de saludarlos a todos. Me hace señas y nos vamos al fondo del salón, detrás de las columnas. Sigue tan linda como siempre. No puedo aguantar y la beso, nos besamos. El nieto preferido de la abuela llega junto a nosotras...Al vernos se molesta: Lesbianas de mierda – dice entre dientes y me da un puñetazo...(p. 23).

Mi marido está por llegar, me dice (p. 24).

Ella me habla de su vida, su matrimonio, sus dos hijos, pequeños todavía. No me olvida, a pesar de todo, hay noches en las que no puede dormir. Todo en la ciudad le recuerda a mí, siempre en la radio, una canción, el mar, todo. Pero ahora tiene dos hijos y está casada...
[...] Y tú... ¿eres feliz? (p. 25).

El mismo carácter deseante de aquellos cuerpos de “Versiones” moviliza la intensidad de los cuerpos de Henri y la narradora de “Pacific Ocean” (Novak, 2007). El relato se sitúa *entre* una bola del mundo colocada sobre un escritorio de oficina y el cuerpo de la narradora. El Océano Pacífico funciona como núcleo estructurador, como enlace entre lo uno y lo otro, entre el mundo (el mapa físico) y el cuerpo (la vagina de la mujer). Es común a estos dos cuerpos la humedad y la profundidad, simbolizadas a través del agua en el mapa físico y en la vagina de la mujer: “La bola del mundo está sobre mi escritorio...mi dedo cae siempre en el mismo lugar, sobre el agua” (p. 53). El relato construye una intensidad deseante entre los cuerpos de Henri y la narradora; una intensidad que está y que es marcada con bolígrafo, a modo de tatuaje, sobre el cuerpo. “Tomo el bolígrafo de su mano y me dibujo un mapa en el cuerpo” (p. 55). Hay en el relato deseo y erotismo y fuga de cualquier concreción. El acto mismo de la desnudez de los cuerpos y la concreción sexual es interrumpido una y otra vez por una llamada telefónica “nada importante” (p. 57). El relato se coloca en el entre-medio del cuerpo y el mapa físico, del calor de la oficina y la humedad del Océano Pacífico (del mapa y de la vagina), lo escrito (el relato) y lo hecho (la desnudez interrumpida), lo deseado (tener sexo) y lo alcanzado (eroticidad), en suma, en el medio del afuera-dentro de la posibilidad del orgasmo.

Henri no me mira. Tiene el bolígrafo en la mano. Se quita el pulóver, los zapatos, se suelta el pelo. No puede bajar su pantalón, está trabado el zipper. Henri se esfuerza. Le tiemblan las manos...El teléfono suena...Respondo la llamada. No era nada importante (p. 57).

De este modo, quedan ambos cuerpos llenos de intensidades deseantes, en entre-lugares que dan espacio al erotismo de estos y otros cuerpos (lectores). Con este relato Dazra Novak traza una especie de *ingeniería* que participa de la calidad de la “conjunción molecular” que Deleuze y Guattari atribuyen al deseo, al tiempo que expone la preocupación por las fugas, por los márgenes

de los cuerpos. En Novak el cuerpo, el sexo, el erotismo ocupan a través del deseo un “entre-lugar” dentro del relato. Ello entonces me permite afirmar que el deseo es el “impulso” capaz de negar los esencialismos y determinismos sexuales y morales del cuerpo biológico dentro de los relatos aquí analizados. Lo anterior ocurre cuando en los cuentos se fracturan las ideas dicotómicas asociadas con el sexo y el género y se privilegia el relato de la interacción corporal entre sujetos de deseo, tal como intenté demostrar a partir de “Versiones” y “Pacific Ocean”.⁴⁹ Aquí mujer, hombre, cuerpo, a partir de la intensidad deseante, de lógicas que desestabilizan lo bueno-lo malo, lo uno-lo otro, se constituyen en “categorías” entreabiertas y en constante devenir.

Lo anterior me permite proponer que el erotismo⁵⁰ de los cuerpos que habitan La Habana de Dazra Novak se concibe a partir de ese principio de intensidad deseante con el que funcionan también el amor, la tristeza, la felicidad. Es por ello que entiendo que indagar en la construcción de los personajes y sus cuerpos, en el papel estético del erotismo de los personajes de Dazra Novak, permite, sobre todo, reparar en las complejas sensibilidades que la narradora logra desplegar

⁴⁹ La discusión teórica alrededor de las nociones “sexo-género” tiene una larga trayectoria. Para sostener algunas concepciones aquí expuestas he retomado algunas ideas de Judith Butler (1998, 2006a, 2006b, 2016, 2018) cuando reconoce al sexo-género como una construcción performativa (mediada por una repetición de actos intencionales), es decir, como una construcción discursivo-cultural. Ello la ha llevado a deconstruir el esencialismo biologicista que gira en torno a que determinada anatomía es productora de un sexo-género específico (macho-hembra; femenino-masculino). En cambio, ha sostenido que la naturalización de las realidades encarnadas del sexo-género es construida según intereses políticos que buscan la conservación de la norma cis-heterosexista. Cuando me refiero entonces a que la escritura de la narradora aquí estudiada niega esencialismos de los cuerpos biológicos-genéricos-sexuales aludo a esta constelación de discusiones. Por otra parte, al pensar el deseo como “impulso” y como impulsor de un “entre-lugar” que cuestiona binarismos sexo-genéricos en la narrativa de Novak, acudo a Paul Preciado (2011) cuando postula: “El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos” (p. 21). Esta materialidad de los cuerpos de la que habla Preciado, que complementa el perfil culturalista de Butler, la he transferido al “deseo” de los cuerpos en los textos de Novak. Lo anterior me ha llevado a reconocer la importancia del contacto de las corporalidades de los personajes aquí delineados para subvertir la norma heterosexista.

⁵⁰ Entiendo el erotismo en Dazra Novak de un modo muy cercano a la definición que el escritor cubano Severo Sarduy presentaba en su texto “Barroco y Neobarroco”. Allí, haciendo una comparación con la retórica barroca, decía que el erotismo se muestra a través de “la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje -somático-, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura”. En el erotismo la artificialidad y lo cultural, se hacen manifiestos “en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje, sino su desperdicio en función del **placer**.” (Sarduy, 1978, p. 1402) **El destacado es mío.**

cuando presenta las muchas femineidades, masculinidades y otras cualesquieras identidades y convenciones que los seres humanos pueden ejercer en devenir o, sobre las libertades y las prisiones de los cuerpos (públicos-reservados) en la ciudad. Luego, advierto este carácter erótico de los personajes como acto cognoscente, porque desde él se ejerce una cierta libertad que permite como seres humanos amar, complacer, desplegarse con y desde el propio cuerpo.

Aquel “encanto” por “abrir el mapa y escudriñarlo completo hasta los bordes” (Novak, 2019), ese “encanto” que, conjeturo, parece ser también el de Dazra Novak por “abrir” el cuerpo humano, señalarlo e indagarlo enteramente, es un buen pretexto para no perder de vista que la corporalidad y la sexualidad de estos personajes que habitan La Habana exponen el deseo hacia otro humano desde su espontaneidad, fracturando la idea dicotómica de lo femenino y lo masculino, y de los cuerpos marcados biológicamente. Estos cuerpos ciudadanos de Dazra Novak incitan a “situarse” en el devenir del deseo y el placer humano por sobre todas las cosas, traspasando la distinción heterosexual, homosexual, bisexual, y con ello las categorías duales y estancas entre lo uno y lo otro, en pos de la riqueza del entre-medio que permita estar-ser más libres entre los propios personajes. En ese sentido, pienso con Perlongher (1991) —que a su vez piensa con Deleuze y Guattari— que la corpografía de los personajes que habitan la ciudad de Dazra Novak está en constante devenir, los cuerpos de estos personajes en la ciudad no se transforman en otro, sino que entran “en alianza (aberrante), en contagio con el (lo) diferente”, movilizan “partículas en turbulencia extrayéndolas de las grandes oposiciones molares. Donde había sólo dos grandes sexos molares (serás A o B, serás hombre o mujer), mil pequeños sexos moleculares, en el imperio de la sensación, en lo intensivo” (p. 15). La Habana entonces es enriquecida con estos cuerpos que *entre* sexualidades y erotismos desestabilizan una proyección única de las identidades sexuales. El espacio entremedio que se funda en La Habana a través de la

relación de los cuerpos, del sexo y del erotismo que Novak presenta en sus textos, permite rehacer fronteras genéricas y exponer los límites y los desbordes de cualquier reivindicación de las diferencias sexuales. Es esta una postura ética importante en la obra de Novak porque permite pensar La Habana y los sujetos que por ella transitan más allá de las narrativas originarias e iniciales y concentrarse, como proponía Bhabha (2007), en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias. Lo anterior resulta muy relevante porque permite comprender los nuevos modos de crear estrategias de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento en el acto mismo de definir la idea de género y las identidades sexogenéricas. En ese sentido, toda vez que se funda una Habana como “entre-lugar” en la obra de Novak se está proponiendo también desde una perspectiva sexogenérica, quizás de más largo aliento, la inconformidad y el desacomodo con la idea de una única proyección sobre las identidades y deseos sexuales de quienes habitan La Habana. Esto se presenta, como se ha visto, en una operación de lectura y escritura que cuestiona los dualismos, la fractura tajante de elegir entre lo uno o lo otro. La Habana como “entre-lugar” en Novak insta en el campo literario cubano (y en de la ciudadanía) a partir de los años 2000 una conversación que desestabiliza los alcances de las identidades binarias y al propio tiempo expone cuerpos genéricamente inestables en su concepción identitaria y deseante. En esa metáfora de La Habana como “entre-lugar” en Novak hago ingresar el reconocimiento de un modo *otro* de configurar y de darle voz y visibilidad a los cuerpos y el deseo, el erotismo y las moralidades al uso. La Habana de Novak, de este modo, funda (para ella y para el mundo, para lo local y para lo global) un espacio en el que estos cuerpos deben tener y tienen un lugar visible y respetable por todes.⁵¹

⁵¹ Inserto por vez primera, en esta investigación, la marca de la /e/ en la palabra /todes/ para dar cuenta del debate asociado al lenguaje inclusivo y los efectos que este tendría para reconocer un lenguaje no binario. En ese sentido el género gramatical en la lengua castellana, que tiene un fuerte correlato con el género social y/o el sexo, estaría

1.2 La inespecificidad del texto literario. Indistinciones entre lo real-lo ficcional

Puertas blancas, puertas al vacío.

Dazra Novak, “Últimos acordes de su violín”

El espacio intermedio de lectura que se abre entre *Cuerpo reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008), (entre un libro y otro) —que es también la puesta en escena de la corporalidad humana e histórica: el paso del cuerpo reservado al cuerpo público y viceversa—,⁵² esta especie de doblez, de Cara A y Cara B de una casetera, hace pensar en la discontinuidad que Homi Bhabha atribuía al “entre-lugar”. Esta discontinuidad es la que permite leer *Cuerpo público* en conjunto con el libro anterior como si fuera un díptico, una obra escrita en dos partes pero que por su coherencia formal y su completez temática se constituyen en una unidad. Así, temas que quedaban abiertos en *Cuerpo reservado* (2007) se completan en *Cuerpo público* (2008) y, de manera análoga, preocupaciones que están en *Cuerpo público* (2008) reenvían a otras, del mismo carácter, que ya estaban en el libro publicado el año anterior. Hay un aire de familia entre los temas de ambos libros: vuelven la migración, el exilio, los personajes que se quedan y se van, el erotismo, la promiscuidad, la intensidad deseante de los cuerpos humanos, una ciudad partida, rajada, arruinada, restaurada y vuelta a poner en pie; una ciudad habitada por gente que —como la

invisibilizando a otras identidades sexogenéricas que se salen del marco de lo femenino y lo masculino. De ahí entonces que desde hace algunos años la /e/ se haya propuesto, para el ámbito latinoamericano, como sufijo alternativo a la marca de género. Sin ánimo de realizar una nota exhaustiva de esta discusión la sitúo aquí, aun cuando en los textos de Novak no se presenten aún de modo sostenido, porque me permite posicionarme y dar cuenta de los recorridos y las resistencias que las identidades sexogenéricas siguen realizando en el actual contexto lingüístico latinoamericano, del que esta investigación también está atenta.

⁵² En este punto sobre lo público-lo privado y viceversa llamo la atención sobre una pregunta sugerida por Leonor Arfuch (2002) que impulsa un análisis hacia la cuestión epistemológica de ¿cómo analizar hoy lo público y lo privado, bajo el imperio de las teletecnologías, la artefactualidad (Derrida), la globalización? “¿Es posible sostener todavía la partición clásica del binomio y sobre todo su acentuación dicotómica?” (p. 75). En ese sentido estos dos libros de Dazra Novak estarían poniendo en evidencia la necesaria pregunta que hace Arfuch y al mismo tiempo, estarían ofreciendo una aproximación a este interrogante, que está íntimamente relacionado con lo que postulo acerca del espacio intermedio entre lo público y lo privado en Novak.

golondrina tatuada sobre la nalga derecha de uno de los personajes del libro anterior— no es de aquí ni de allá y vive recorriendo grandes distancias.

El camino de *Cuerpo reservado* (2007) a *Cuerpo público* (2008) construye un “entre-lugar” en el que se lee la inestabilidad de lo emocional-lo cerebral. *Cuerpo reservado* (2007) da la idea de estar leyendo relatos más apegados a lo emocional, al (des)encuentro de los cuerpos humanos de La Habana mientras que *Cuerpo público* (2008)⁵³ muestra escenas que se construyen desde un plano más cerebral, pasajes en los que priman los juegos intelectuales y en los que hay una reflexión sobre cada uno de los motivos tratados. Migración, fuga, erotismo, moralidades, decadencias, no son solo temas enunciados, sino que se convierten en este libro en motivaciones que crecen, caminos profundos y perdurables. Aparecen aquí, igualmente, narradoras mujeres que hacen tríos y siempre terminan enamoradas y destrozadas. La ruptura de los amores se da sobre todo por las partidas de los/las otros/otras hacia España, Canadá o Italia y esas partidas no constituyen nunca soluciones, no son felicidad en sí mismas. La mayoría de los personajes de Dazra Novak deambulan por la ciudad “asolados y desolados”. En *Cuerpo público*, como ya venía haciendo la autora en el libro anterior, se exponen otros tipos de femineidades y se postula el derecho a ejercer la sexualidad y el género libremente. En él se lee una especie de transexualidad en el deseo y una ruptura de los límites de lo moral y lo ético para conseguir ser-estar más felices, aunque ese propósito se fracture constantemente.

Teniendo como eje la construcción que este libro hace de La Habana, en las próximas páginas abordaré algunas cuestiones analíticas que atañen a las indistinciones que estos textos de Novak realizan entre lo real-lo ficcional y a la inespecificidad de la literatura de esta autora. Lo

⁵³ Este libro de cuentos está conformado por: “Té de coca”, “Inventario de curiosidades”, “Quebec-Habana-Quebec”, “Poema de despedida”, “Páginas rectificadas de mi diario personal”, “Civilización”, “Carta a mi profesor de francés”, “Café irlandés” y “Últimos acordes de su violín”.

anterior me permite avanzar hacia el reconocimiento de que Dazra Novak cuando configura la ciudad crea un “entre-lugar” dentro del propio discurso ficcional. Me posibilita, por otro lado, reconocer la potencialidad teórica del “entre-lugar” para hacer una crítica al poder, esto es: al poder de la palabra, al poder de los deseos, de los discursos, de las relaciones eróticas heteronormativas, al poder de la institución literaria como marcadora de legitimidad. De ese modo, me dedico a trabajar en este apartado con, por un lado, la inespecificidad de la literatura y, por otro lado, con los vínculos de lo real-lo ficcional. A partir de esa argumentación, finalmente, ofrezco una reflexión meta-crítica asociada con los solapamientos (y entre-lugares) de estos textos de Dazra Novak con las escrituras del yo y el realismo,⁵⁴ es decir, cómo estos textos trazan una problematización con los estatutos genéricos⁵⁵ cercanos a lo que se entiende por realidad, las escrituras del yo y la inespecificidad de lo literario en una zona de la escritura cubana reciente.

⁵⁴ En este sentido, un conjunto de investigaciones recientes (dadas sobre todo en la crítica literaria argentina) que toman como “objeto de estudio” una zona de la narrativa latinoamericana producida desde los años ‘80 en adelante (Contreras, 2005, 2013, 2018; Kohan, 2005; Speranza, 2005; Garramuño, 2009; Laddaga, 2007; Horne, 2011), han venido señalando un cierto retorno de estas narrativas “a formas de narrar que estarían conectadas, de un modo u otro, al realismo” (Garramuño, 2009, p. 19). Los puntos de vista no son homogéneos cuando se trata de calificar un tipo de obra como realista, puesto que algunos estudios críticos promueven una idea de considerar aquellos textos como pertenecientes a un “nuevo realismo” (Horne, 2011); mientras que otros cuestionan la idea de una clasificación de “nuevos realismos” al sostener que en estos textos se exploran formas narrativas ya muy diferentes al realismo decimonónico (Kohan, 2005; Speranza, 2005). A partir de esta última idea sobrevuela entonces el interrogante “¿Cuánto o hasta dónde es posible transformar la noción clásica [de realismo] a fin de ajustarla a las nuevas experimentaciones de escritura sin por eso hacerla perder sentido?” (Contreras, 2005). En esta investigación sostengo, en la línea de Garramuño (2009), la idea de que una zona de la literatura cubana reciente que aquí analizo, presenta “un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una “realidad” completa” (p. 19). No descarto que estas narrativas más allá de que hablen o no sobre lo actual, intentan cuestionar/pensar “cómo se alcanza un modo actual (o nuevo) para nombrar lo real” (Horne, 2011, p. 25).

⁵⁵ Vale acotar aquí que en el marco de la teoría literaria “el siglo xx enfrenta la problematización de la categoría de género y de sistema genérico unida en buena medida a la noción de literatura [...] Podríamos decir que buena parte de los conflictos se debe “a un afán desmedido de la teoría literaria por autonomizar un campo discursivo cuyos vínculos interdiscursivos son irremediabiles...” (Arán, 2009, p. 16). De modo que frente a una literatura “fuera de sí” (Garramuño, 2015), una literatura que desborda incluso los límites ya no solo de lo real, sino de lo literario, actualmente “el género literario ya no puede ser admitido como una categoría universal, sino más bien como una categoría histórica y empírica, que se construye según los procesos de enunciación y de representación que inscribe, vinculado a otros sistemas discursivos, a prácticas y a instituciones, no necesariamente literarias” (Arán, 2009, p. 18).

El análisis del perfil de los personajes, sus preocupaciones, sus motivaciones y sus intensidades deseantes e identidades sexogénicas me condujo a pensar la metáfora de “entre-lugar” para dar cuenta del modo en el que La Habana es construida en los relatos del primer libro de Dazra Novak. Si en aquellas narraciones es muy relevante el lugar que ocupa la migración, la fuga de los amigos, la indeterminación entre irse de La Habana o quedarse en ella y al propio tiempo el perfil de personajes de la mediarisa, del llanto-del canto, o la puesta en crisis de las identidades sexogénicas convencionales (hombre-mujer) —todo lo cual habilitaba una reflexión alrededor de la potencialidad de pensar La Habana como un espacio de *entre*—, el segundo libro de Novak también habilita un espacio para pensar el “entre-lugar” de esta ciudad a partir de lo que el texto narrativo sugiere. La consideración de La Habana como “entre-lugar” en este segundo apartado sitúa la idea de un “entre-lugar” de La Habana, ya no desde lo que los personajes y sus preocupaciones tienen para comunicar, sino desde lo que en el propio texto narrativo se construye. Lo anterior parte del reconocimiento de que las escrituras de Novak alternan entre un discurso de corte intimista, sostenido la mayor de las veces por la narradora-personaje principal y un discurso más preocupado por lo social, presentado a través de los diálogos entre la narradora principal y los personajes con los que ella se encuentra: un tatuador, la madre, el padre, un novio, los amigos, los y las amantes.

Como dejaba esbozado en el apartado anterior, Novak ha construido a lo largo de su obra en prosa —no solo en los libros que analizo aquí, sino en otros textos como *Makin' Of* (2012), *Los despreciados* (2019), *Erótica* (2019), *Niñas en la casa vieja* (2022) y las viñetas de su blog personal *Habanapordentro*— una mirada desviada y descentrada que, paradójicamente, aunque desviada, sitúa a sus lectores frente a juegos intelectuales y emocionales de sus personajes, frente a la configuración de una ciudad que es ruina, jardín invisible, posibilidad, a un tiempo, o frente a

un retrato descarnado y brutal de lo que los seres humanos pueden hacer con otros más desvalidos y los medios para proyectar otro tipo de humanidad (humildad) posible (Novak, 2019). El foco de la mirada de la narradora no está ubicado en la realidad de lo social, puesto que sus textos parecen situarse en ese borde perdido entre la realidad y la ficción, en esa incomodidad con la realidad (¿de lo social?), cercana a una zona de escrituras más contemporáneas que se construyen desde la autoficción,⁵⁶ con un narrador en primera persona (alter ego) que se confunde con la voz del autor y crea un espejismo entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional. En esta estrategia narrativa percibo un “entre-lugar” de las tipologías narrativas que el propio tema de la migración, que recorre tanto *Cuerpo público* como *Cuerpo reservado*, demanda: un ir-quearse no solo en espacios geográficos y en espacios existenciales, sino en espacios narrativos que trasciendan el realismo y las escrituras íntimas o las escrituras del yo.

La tensión que se da en el “entre-lugar” de lo privado (lo reservado) y lo social (lo público), al que aluden incluso los propios títulos de los libros de Dazra Novak que en este capítulo analizo (*Cuerpo reservado*, *Cuerpo público*) habilita una lectura de lo que Homi Bhabha (2007) reconocía como característica del “entre-lugar”: la discontinuidad. En esta exploración discursiva no solo emergen “modos inestables de figurar el espacio social, histórico y cultural” (p. 24), sino que también nace un modo inestable de ser con uno(a) mismo(a) y con los otros y con lo otro, como ya apunté en el apartado anterior y, en este caso, una inestabilidad con el propio discurso narrativo. En este último sentido, resulta comprensible que en estos textos se apueste por el “entre-lugar” de la ficción, un espacio que no delimita claramente lo real y lo ficcional, lo biográfico y lo social o

⁵⁶ A partir de 1977 se emplea el término autoficción por parte de Serge Doubrovsky quien en la contraportada de su libro *Fils* dirá: “Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales: si se quiere, autoficción” (Citado por Alberca, 2007, p. 146). Adicionalmente, un libro como *La autoficción. Reflexiones Teóricas* (2012) o *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción* (2014) ambos coordinados por Ana Casas son imprescindibles para acotar los términos y alcances de la escritura autoficcional reciente. Véase Arfuch, 2002, 2018; Catelli, 2007; Sibilia, 2008; Giordano, 2008.

lo escrito y lo fotografiado, tal y como puede leerse en “Alturas” cuando la narradora personaje dice: “Distorsiona la realidad, desenfoca, destruye los contornos, aparta el lente. Luego adapta la imagen a tu mirada. La realidad es lo que tú inventas” (Novak, 2007, p. 28).

La tensión entre la realidad y la ficción; el estar entre-medio de la risa y la seriedad, el sexo y el deseo, o la indeterminación que implica el “entre-lugar” de la migración, que esbocé en el apartado anterior, puede resumirse en esta suerte de arenga, desgarradora, que le realiza uno de los personajes a la narradora principal de “Punto cuatro o El argumento” (2007):

Vives en una concha. Tú misma la inventaste, sal de la concha, vamos. Grita. Escribe. Desángrate una vez más. Despierta. No comas tanta mierda. Has un proyecto contigo misma, cómprate un par de gafas, di cualquier cosa menos la verdad. Invéntate o revientate: escoge. No odies a la gente pero tampoco rías demasiado, de todas formas se irán, más tarde o más temprano. Eso sí, tira fotos. La memoria es frágil (p. 68).

Este fragmento no solo es elocuente aquí para dar cuenta de lo más arriba expuesto, sino también para pensar las características de la ficción de Dazra Novak cuando configura La Habana, una ficción “perturbadora y opresiva” (Álvarez, 2013, p.1), que muestra “el lado más oscuro de la ciudad, esa cruda verdad que se niega tantas veces, pero también está ahí y forma parte de La Habana, pésele a quien le pese” (p.1); una ficción que “protesta, que es irreverente y, aunque pone el dedo sobre la llaga, no ofrece soluciones” (p.1), ni grandes proyectos a futuro. No es gratuito que en los cuentos apenas haya construcción futura y se use en su mayoría los tiempos verbales, simples o compuestos, referidos a pasados y presentes; con lo cual, por paradójico que parezca, el “entre-lugar” verbal pasado-presente se convierte en tiempo de enunciación. Es esta una ficción, como la propia Dazra Novak definía en entrevista con el también escritor y periodista cubano Carlos Manuel Álvarez (2013), interesada en explorar estéticamente, desde las posibilidades de la

narratividad, “los embrollos sociales de esta Cuba emergente, así como el desarraigo, la Historia, el sexo, la ciudad como protagonista, la homosexualidad, el amor, la responsabilidad social, la emigración” (Álvarez, 2013, p. 1).

En este punto, para abrir este primer momento de este segundo apartado, me interesa aludir a una cuestión que guarda estrecha relación con lo que vengo exponiendo acerca del “entre-lugar” y los estatutos de las escrituras y ficciones actuales: la inespecificidad de la literatura y los ingresos en los textos literarios de otros elementos venidos de la estética, que Florencia Garramuño (2015) ha concebido como “la literatura fuera de sí”.⁵⁷ Lo anterior me ha permitido indagar en cómo en los relatos de Dazra Novak se avanza hacia una configuración del entre-medio de lo ficcional-lo real; lo biográfico-lo social, la fotografía-la narración. Si se parte del reconocimiento de que hay “una literatura [latinoamericana] contemporánea que enfatiza el desbordamiento de algunos de los límites más conspicuos que habían definido lo literario con relativa comodidad”, es decir, que existe un “desbordamiento sistemático de los límites” de lo literario (Garramuño, 2015, p. 44), no será muy difícil reconocer que los textos de Dazra Novak sobre la ciudad aquí analizados se integran a este tipo de literatura. Como explicaré enseguida, hay en los relatos de Novak una convivencia entre las prácticas literarias y la experiencia y subjetividad contemporáneas.

⁵⁷ Frente al reconocimiento de Ticio Escobar del carácter del arte contemporáneo como “fuera de sí”, esto es, un arte que tensiona las nociones de “autonomía” y “especificidad” al ponerlo a dialogar con sus prácticas estéticas y las condiciones de productividad, Florencia Garramuño ensaya una traslación del “fuera de sí” para el marco de discusiones en torno a la literatura latinoamericana contemporánea. Por ese camino, señala que un conjunto de obras de esta literatura (entre las que se encuentran algunas de los argentinos y brasileños Mario Bellatin, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Luiz Ruffato, Tamara Kamenszain, Marcos Siscar, Martín Gambarota, Carlito Azevedo y Nuno Ramos) pone en tensión el concepto canónico de literatura y la noción de autonomía. En una observación y comprensión detallada de estos materiales, en los que se pregunta por aspectos relacionados con el género (literario) y también por cómo ellos construyen lo real, Garramuño sostiene que estas escrituras transgreden y desbordan los límites de aquellos campos en los que las artes han sido entendidas como prácticas específicas (el cine, el teatro, la fotografía). De este modo, entonces, postula la idea de una literatura que se sale de sus propios límites al dar cuenta de la intensa porosidad de las fronteras entre los textos literarios y los distintos campos artísticos.

A principios del apartado dedicado a la Introducción, en el que explicaba algunas de las características de las escrituras producidas luego de 2000 por autores cubanos nacidos en los '70, comentaba que existía en ella un gusto por lo que Jamila Medina reconocía en la tríada “hibridez-transgenericidad-virtualidad” (2017, p. 251). La escritura de Dazra Novak sobre la ciudad pone a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía o las referencias al universo musical. A la par, aparece en ella el minicuento entrelazado con lo lírico, la intertextualidad (Medina, 2017, p. 253), las figuras heterogéneas en su identidad y corporalidad; todo lo cual habla, de modo ampliado y complejo, de la hibridez, la transgenericidad y la virtualidad a la que apunta Medina y que entra en relación con lo que sucede con otras escrituras latinoamericanas actuales que han hecho pensar en la inespecificidad actual del estatuto de lo literario y la literatura a través de las metáforas de “literaturas postautónomas” (Ludmer, 2006, 2009, 2012) o “la literatura fuera de sí”, a las que he aludido antes (Garramuño, 2015).

El “entre-lugar” que reconozco en las escrituras de Dazra Novak sobre la ciudad está configurado a través de una exploración de prácticas literarias en convivencia con la experiencia contemporánea (Garramuño, 2015) y con los modos inestables, postautónomos (Ludmer, 2006, 2009, 2012), diversificados, plurales, de insertar esa experiencia vital a partir de la imposibilidad de la narración lineal. La propuesta es crear un entremedio del relato en el que tenga lugar la narración y la fotografía de una ciudad, por ejemplo: una escritura en la que haya una zona para enfatizar la relación con el exterior y la experiencia. La frase a la que aludía en párrafos anteriores, en la que se lee: “Distorsiona la realidad, desenfoca, destruye los contornos ... La realidad es lo que tú inventas” (Novak, 2007, p. 289) puede ponerse en relación con una de las viñetas que la propia narradora construye en su blog personal *Habanapordentro* que acompaña con una foto de su autoría. En aquella, titulada “Allí donde se unen el río y el mar”, Novak (2014) insta una

proximidad (y supresión) entre fotografía y narración. El contenido de esta viñeta (acompañada por una imagen) sitúa al lector en un espacio de la ciudad en el que hay dos caminos bifurcados (uno a la izquierda y otro a la derecha) que ofrecen dos panoramas distintos, pero íntimamente enlazados, de la ciudad que se (re)vive en el relato. A un lado, el espacio donde se acumulan cientos de bolsas de basura manchando la orilla; al otro, la terraza de la paladar Río Mar,⁵⁸ que proyecta “el eco en sordina de una música pop para adornarle el ambiente a sus comensales” (p. 1).

Lo que hace particularmente interesante esta viñeta y la foto, con el conjunto de ideas que vengo exponiendo aquí, es el punto de vista que asume la escritora para dar cuenta de la fractura no solo de los dos espacios narrativos referidos, sino también del corte con la lectura lineal de un relato y la inserción de una imagen en él. Al final de “Allí donde se unen el río y el mar”, la autora descubre (sitúa en un entre-lugar) al lector (y observador) de aquella contraposición de espacios, en un acto que parece violentar estéticamente la ciudad y la realidad, para insertar al lector (observador) en una dimensión en la que una foto de la urbe es renovada por otra imagen, que se convierte en encuadre, no de lo que está sino de lo que se podría imaginar que esté en aquella “realidad” narrada en el relato. Con esta viñeta del Blog, Dazra Novak hace lo que en el cuento “No more I love you’s”,⁵⁹ perteneciente a *Cuerpo reservado*, le proponía la narradora a uno de los personajes: Distorsionar la realidad, desenfocarla, destruir sus contornos, adaptar la imagen a una mirada propia, inventar *una* realidad (Novak, 2007).

⁵⁸ Uno de los restaurantes mejor valorados de La Habana, ubicado en el reparto Miramar y que no solo es famoso por sus comidas, sino por la hermosa vista de la ciudad que se logra tener desde allí.

⁵⁹ Un relato que trae el diálogo intertextual con la canción del mismo nombre de Annie Lennox.



Esta viñeta, acompañada en el espacio del Blog por su imagen fotográfica, funciona como enlace con lo que he venido exponiendo acerca del “entre-lugar” en el que percibo La Habana. Un “entre-lugar” que es construido constantemente por Dazra Novak y que guarda, a nivel formal, una estrecha relación con una estala de reflexiones en torno a la postautonomía del texto literario o de la inespecificidad de la literatura actual. Advierto en la escritura de Novak que en forma de estilo, recurso, visión, hay un gesto artístico de (re)configuración del “entre-lugar” en el que está no solo la ciudad y sus personajes (sus ciudadanos), sus temas, sus preocupaciones, sino también la propia escritura literaria. La doble articulación de espacios —que propone la autora también con sus dos primeros cuadernos: *Cuerpo público* y *Cuerpo reservado* y que tomo aquí para recuperar ambas espacialidades (públicas-privadas) y corporalidades (públicas-reservadas)—establece, a nivel simbólico, una instancia bisagra que deja hurgar en el entremedio del mundo exterior (en el cómo se ven) - interior (cómo se dejan ver) de los personajes y la ciudad. Es en este “entre-lugar” de la narración-de la fotografía en el que se producen las articulaciones de las diferencias (y confluencias) genéricas y estéticas. A partir de la observación de estos entre-lugares de la ficción y de La Habana que Novak crea se pueden vislumbrar nuevos modos de crear estrategias del decir, del hacer (en) las escrituras recientes y a su vez, observar que aquello se lleva a cabo a través de

un cuestionamiento en el acto mismo de definir no solo la idea de sociedad actual, como reconocía Bhabha (2007), sino también la idea misma de definir la ciudad y lo literario en la actualidad.

En las escrituras de La Habana de Novak “lo literario” aparece incorporado “no como algo dado, sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión” (Garramuño, 2015, p. 45). Aparece aquí una vez más la capacidad del espacio liminal, del “entre-lugar”, para desestabilizar la lógica binaria de lo uno y lo otro, en este caso, de la fotografía y la narración; de lo escrito-lo fotografiado; de lo escribible-lo fotografiable. Unido a lo anterior, aparece también la potencialidad del “entre-lugar” para poner en escena la hibridez genérica y estética y, así exponer los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias artísticas (Bhabha, 2007). Aquel rasgo característico del “entre-lugar” que Bhabha delineaba con la idea de la discontinuidad se repone en el cuerpo de los relatos a través de las relaciones posibles entre literatura y fotografía (y artes, en general) mostrando de una vez que hay entre estas dos “formas” del arte, vecindad y supresión, conexión y fuga y que la diferencia entre ellas, sus intermitencias, el “entre” de esta relación describe y expone su vínculo.⁶⁰

La discontinuidad del *entre* expuesta en las relaciones narración-fotografía no solo da cuenta del gusto actual por concebir escrituras transgenéricas (Medina, 2017) y transfronterizas, tal como apuntaba cuando caracterizaba al corpus de textos con los que aquí trabajo, sino que es también el modo en que se presenta hoy lo contemporáneo, como presenté en la Introducción apelando al pensamiento de Agamben (2011): el texto literario sobre la ciudad como si fuera él mismo una “instalación”. El texto como un collage en el que se puede leer y ver, a un tiempo, descripciones y fotos de la ciudad; escuchar junto a la narradora canciones de boleros cubanos

⁶⁰ Todo esto puede decirse también, ya no del vínculo literatura y arte, sino de la relación literatura-ciudad, de la que esta investigación se propone dar cuenta.

famosos que ríen estrepitosamente; observar al fondo de una habitación una imagen de José Lezama Lima leyendo; mirar a una actriz discutir con un actor dentro de una obra teatral; reconocer el instante en el que un personaje de un filme se encuentra en La Habana con una fresa dentro de un helado (cosa que pudiera parecer tremenda en un país que no produce fresas!). En uno de los relatos se lee:

Al fondo tengo un collage que hice yo misma. Es una **representación reducida de la cultura cubana**, apenas unos pocos **recortes de las revistas** que tenía a mano: Lezama está enfrascado en una lectura; Bola de Nieve canta *Ay amor, si te llevas mi alma...* y sonrío; la escena del filme *Fresa y Chocolate*, donde toman helado en Coppelia y Diego se encuentra una fresa; Santa Camila de La Habana Vieja, Adria Santana discute con LLauradó...El Morro, erguido junto a la bahía” (Novak, 2007, p. 36). **El destacado es mío.**

Esta inserción en el texto literario de recursos y escenas que provienen del ámbito de la fotografía, el cine, la música, el teatro, las revistas —que es a fin de cuentas de donde la narradora extrae y recorta y conforma (monta) las imágenes que recrea en el relato— es la que permite visualizar lo sucesivo y simultáneo de la contemporaneidad de La Habana y reinscribir la escritura de Dazra Novak sobre la ciudad en una estela de reflexión mayor en la que entran referencias realistas de La Habana y en la que puede el lector también redescubrir la contemporaneidad cultural y reinscribir la comunalidad humana e histórica de aquella ciudad, de su gente y de él mismo. Los textos de Novak se ponen en “presente y en presencia de la imagen” de La Habana y en La Habana y producen operaciones de “desdiferenciación” entre la escritura-la fotografía-la música-el cine. En palabras de Ludmer (2004) podría decirse que la escritura de la ciudad de Dazra Novak se suma a la tradición de una zona de escrituras cubanas de los años ´90. Es esta una escritura que practica

una negación sistemática de fronteras: mezcla géneros, mezcla cultura alta y popular, mezcla lo fantástico y lo realista y trata, precisamente, de desdiferenciar la realidad de la ficción, y esa es una de sus políticas: todo es “realidad”. Una realidad que no es la del pensamiento empirista, correspondiente al sujeto centrado del racionalismo, sino un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, interioresexteriores al sujeto, producidas por los medios, las tecnologías y la ciencia (Ludmer, 2004, p. 73).

Un relato como “Diapositivas”, que desde su propio título alude a la relación fotografía-narración, ejemplificaría lo hasta aquí expuesto. Allí, se presenta una trama desarticulada en la que a partir de cuatro diapositivas —que coinciden con los cuatro puntos cardinales desde donde se ubica una cámara fotográfica en una habitación de La Habana (Primera diapositiva-Oeste, segunda diapositiva-Norte; Tercera diapositiva-Sur; Cuarta diapositiva-Este)— se desarrollan dos relatos simultáneos: uno que describe la imagen de la narradora y su habitación desde cada uno de estos cuatro puntos y otro, que, a partir de la estrategia del relato dentro del relato, narra la relación “amorosa” y erótica entre Osvaldo y Helena (que bien podrían leerse como los personajes protagónicos de la historia “principal”: Orlando y el yo-narradora). “Orlando quiere saber cómo escribo, pero no pregunta directamente (...) Está esperando a que lo salude para preguntar; yo espero a que se acerque para responder. Me hago algunas fotos para mostrarle ya que ninguno de los dos se decide” (Novak, 2007, p. 35). En esta escena leo la posibilidad del *entre* del texto-de la fotografía para “mostrar”, para decir lo “entredicho” de una ciudad. La narradora utiliza las fotos y al fotógrafo para revelar su intimidad corporal y escritural: lo privado y lo expuesto a un tiempo, a través de cuatro fotos y dos niveles de narración. El relato y las fotos se constituyen así en un “entre-lugar” en el que al final de la lectura se sabrá que la narradora escribe en La Habana “con el cuerpo” y sola en su habitación y que el fotógrafo bastante frustrado, “cierra la puerta tras de sí”

y la deja sola; entonces, ella comienza “a teclear con violencia” y (se) escribe: “Siento rozar mis brazos con mis senos, los pezones están duros (...) Masajeo los muslos mientras busco la palabra, *le mot juste*. (...) Si el fotógrafo no se hubiera ido no tendría que masturbarme ahora...” (Novak, 2007, p. 42)

Funciona este cuento, así, como la transcripción-exposición de formas breves (Barthes, 2005) que muestran una porción de lo (real) acontecido en un espacio de La Habana. El texto es a un tiempo fotografía-narración en el momento mismo en el que desde distintos enfoques (de una cámara) y desde la discontinuidad no solo del tempo narrativo sino de la secuencia del relato principal que se solapa con otro, entrega una imagen-escritura de lo contemporáneo de La Habana y del carácter actual del ser humano (del habanero) a partir de lo contingente, del devenir, del montaje, de la fusión y multiplicidad de lenguajes estéticos. El “entre-lugar” que crean la fotografía y la narración en este relato se constituye en más que una prueba: no muestra tan solo algo que ha sido (La Habana ayer-hoy, La Habana escrita-fotografiada, La Habana aquí-allá: La Habana como “entre-lugar”), sino que también demuestra que La Habana ha sido (y es) “entre-lugar” (Sala-Sanahuja, 2009).

En este punto de la argumentación, me interesa aludir a la mirada y la focalización de la narradora y los personajes, porque el hecho de que a un tiempo en Dazra Novak confluyan una narradora y una fotógrafa, exhibe marcas de ese “entre-lugar” que se abre entre la fotografía y la narración. Leer sus textos implica disponerse como lectores a desandar por una particular focalización que intenta violentar estéticamente “la realidad”, en pos de crear un encuadre en el que se presenta no lo que está, sino lo que se puede imaginar que esté en aquella realidad. En otras oportunidades (Viera, 2019b) he desarrollado la idea de que en la escritura de Novak subyace la imposibilidad de la autora de trazar textualmente un recorrido lineal por la ciudad, puesto que

dicho itinerario está elaborado por múltiples fragmentos que resultan difíciles de agrupar en un todo coherente. La mirada de Novak es, sin duda, fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad del espacio urbano, sino porque parece buscar esa integridad [plural] en los detalles menos visibles de aquel entorno.

En este contexto, se habilita en las escrituras de Dazra Novak un diálogo muy fecundo entre el hecho de “fotografiar” y el de “narrar” La Habana. Tal como recordaba Julio Cortázar unen a la fotografía y a la narrativa la condición de “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que este recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia” (Cortázar citado por Klein, 2015, p. 111.) De este modo, los quehaceres de un fotógrafo y un cuentista necesitan escoger y limitar una imagen o un suceso que sean significativos, no solo por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una instancia de apertura que proyecte la sensibilidad hacia “algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en una foto y/o en un cuento” (Cortázar citado por Klein, 2015, p. 111). La ficción sobre La Habana de Dazra Novak emerge entonces de esta condición de observadora y cuentista, y del hecho de integrar a la ficción ambas materialidades. En ese sentido, se crea un “entre-lugar” que difumina los compartimentos estancos entre lo que “vemos-nos mira” (Didi-Huberman, 2010), lo que se lee-se mira. La mirada, el foco y las voces de las narradoras de Dazra Novak y el pacto que aquellas son capaces de establecer con sus objetos de observación (y con los propios lectores) construyen una visión desde la que los personajes mientras más se acercan (o alejan) corporalmente unos a (de) otros, y de igual modo más se acercan (o alejan) sus subjetividades, más se conocen ellos mismos como sujetos individuales. Predomina en la escritura de Novak una mirada y una voz que trabajan sobre el fragmento, lo inacabado, lo ambiguo, lo periférico, lo que queda por fuera de... (una foto, un

relato).⁶¹ Los relatos de Dazra Novak parecen aceptar “el irreductible momento lingüístico de la visión y el igualmente insistente momento visual en el lenguaje” (Jay, 2003, p. 230). Predominan en sus textos una mirada y una focalización que ponen en escena la visión del mundo de las narradoras en primera persona, coincidente en edad y sexo con la autora y los personajes con los que se van tramando cada una de las historias. Estas miradas evocan el gusto por lo despreciado, lo rechazado, lo marginado, los personajes que la vida olvidó, personajes que perdieron sus amistades, sus relaciones de pareja, que se encuentran solos, pero que en esa soledad son capaces de tender una mano solidaria al prójimo.

Esto se logra a partir de una focalización que transparenta las angustias y motivos de los personajes que se quedan y se van de La Habana de Dazra Novak.⁶² Estas miradas trazan “cartografías de ausencias. Pérdidas y ausencias llevadas a cuentas con fría parsimonia, templanza que alguna vez fue espanto. Espanto que ahora reside en esperar cuerpos...” (De Águila, s.f., p. 1). En ese sentido, la focalización está una vez más puesta en la foto, en el retrato, en la fijación de la memoria que exige un tema como el de la migración que vuelve una y otra vez a los relatos de Dazra Novak, migraciones hacia afuera de La Habana, migraciones hacia dentro de los cuerpos. En aquellos dos mandatos “tira fotos, la memoria es frágil” (Novak, 2007, p. 68) o “desenfoca la realidad” se trasluce una apuesta por violentar desde el texto narrativo la rigidez del texto y también la de la fotografía. Tomar fotos y escribir a un tiempo porque “la memoria es frágil” y desenfocar la realidad en el relato y en la foto son dos acciones que invitan a, por un lado, transgredir las imágenes y los relatos turísticos, exóticos, tropicalistas también ruinosos de La Habana y, por otro

⁶¹ En este punto, llamo la atención sobre lo que el filósofo Martin Jay (2003) ha sostenido en relación con el arte de describir y el de fotografiar. Para él, descripción y fotografía comparten una serie de características notables, tales como la fragmentariedad, los encuadres arbitrarios y la inmediatez.

⁶² Es algo que se lee también en el gesto de la escritora de antologar sus cuentos (perdedores en certámenes literarios) en su libro *Los despreciados*, 2019.

lado, escribir-fotografiar como modos de intervenir en el archivo de creación de la ciudad. En la (des)focalización de la narradora y en el desenfoque de la fotógrafa leo dos modos complementarios de (de)(re)construir memorias y archivos de La Habana. En forma de escritura estos textos constituyen un modo de concebir el mundo y al propio tiempo la posibilidad de captar y ver el “movimiento” de La Habana en imágenes. Los personajes y paisajes sobre los que la narradora coloca el foco una y otra vez, los que se han ido, los que regresan, los que quedan (los seres y lugares de la migración y del desplazamiento) exigen una mirada, una voz, una fotografía, en un proceso incansable y profundamente perturbador, agobiante, fracturado, que los devuelva al mundo y que los recolque en sus (nuestras) vidas. En ese contexto, La Habana se erige en la escritura de Novak no solo como un lugar de enunciación, no solo como un entorno fotografiable, sino también como un espacio que entre narración-fotografía es capaz de mostrar, desde lo íntimo, lo biográfico-lo social, la incomodidad con lo que está y que es a simple vista observable, los intersticios entre lo aceptable-lo inaceptable, la posibilidad, en suma, de desmontar y resignificar todo lo que como lectores y observadores se ve y nos mira.

La apuesta estética de Novak en un acto que implica una fuga (una desterritorialización) del formato cerrado de texto literario lineal y del de la foto fija —que es capaz de hacer pensar a quien lee sus textos en un “entre-lugar” del discurso artístico—, posibilita reterritorializar los formatos artísticos actuales y reconocer que estas escrituras ponen en entredicho, en esa reterritorialización, ideas asociadas a la especificidad y autonomía de la literatura y la fotografía, en este caso. Al propio tiempo, esa reterritorialización de los formatos permite dar cuenta de la porosidad de las “fronteras” entre diferentes campos disciplinares del arte y la literatura. Observando lo anterior en los modos de configurar La Habana en los textos de Novak esta apuesta estética no solo forma parte de la hibridez y de la transgenericidad de una zona de la literatura

cubana reciente, de la que antes di cuenta citando a Medina (2017), sino que es también un modo de actuar éticamente sobre un espacio que ha saturado las memorias literarias latinoamericanas y se ha convertido en una ciudad mítica. La Habana como “entre-lugar” artístico en Novak ofrece la posibilidad de dislocar las representaciones —reproducidas y mercantilizadas hasta el cansancio— y reconstruir, reterritorializar La Habana en una propensión emocional, íntima, personal y privada que es entregada por estas narraciones-imágenes. La realidad de La Habana se concibe en estos textos como “algo” tan personal, tan privado, al que se accede y al que se tiene por cierto, porque es esa realidad que “tú inventas”, a la que una de las narradoras de *Cuerpo público* invitaba a crear. Del mismo modo que el “entre-lugar” ficción-fotografía invita a la dislocación de representaciones saturadas de La Habana, se produce también en ese “entre-lugar” una constante interrogación, tensión y cuestionamiento por la (im)pertenencia de los personajes a La Habana y por la (in)especificidad de un discurso con un formato único de-para La Habana. De esta manera, la dislocación de los límites de la literatura y de la fotografía al lado de la inespecificidad de la pertenencia ya no solo a un formato artístico preciso y cerrado, sino también de la inespecificidad de los sujetos y de los discursos artísticos para La Habana, amplía en Novak el marco de comprensión de una ciudad que cada vez más expande sus límites geográficos, sus imágenes y sus narraciones y que se resiste a ser imaginada y configurada como un ente fijo. En su lugar, la apuesta estética de esta creadora, que es también su apuesta ética, opera sobre un territorio en el que hay lugar para expandir, desbordar, reabrir y refundar nuevas cartografías de (im)pertenencia.

La discusión anterior en torno a la inespecificidad de la literatura (Garramuño, 2015) a través de la inserción de otros materiales artísticos en la escritura tiene una deriva interesante hacia las polémicas generadas acerca de cómo entra lo que se entiende por “lo real” a las escrituras contemporáneas. En este momento de la argumentación me interesa retomar aquella discusión

porque forma parte de la comprensión de ese “entre-lugar” de lo real-lo ficcional que construyen los textos de Dazra Novak y la relación que ello entabla con lo que he venido discutiendo acerca del “entre-lugar” que crea su escritura sobre la ciudad. El epílogo que la escritora entrega al inicio de *Cuerpo público* (2008) es elocuente en ese sentido:

Cualquier coincidencia entre estas historias y la vida real, es real. No teman los implicados, no usé sus nombres. Tampoco respeté la cronología de algunos hechos, tergiversé muchos e imaginé otros tantos, eso hace de estos textos pura ficción (p. 5).

La inserción de “lo real” en las escrituras contemporáneas y esa especie de pacto entre lo escrito, lo narrado y lo leído entre autores y lectores, eso que la investigadora Luz Horne (2011) ha denominado las “literaturas reales”, es perceptible en el conjunto de relatos de Dazra Novak aquí analizados. En este punto me interesa ahondar en los modos en los que esta narradora sutura la zanja entre lo ficcional-lo real cuando configura la ciudad de La Habana y los personajes que viven en ella, es decir, cuando produce territorialidad (Calomarde, 2019a). Las notas al pie de los relatos de *Cuerpo público* se constituyen en huellas para explicar la incorporación de “lo real” en la escritura y crear ese “entre-lugar” de lo ficcional-lo real. A través de estos elementos paratextuales se leen otros sucesos que pasan por fuera del relato y que permiten completar la historia, e incluso abrirla y situarla en el ámbito de “lo real”.

En “Inventario de curiosidades” (Novak, 2008), por ejemplo, siete pequeños fragmentos, siete escenas (¿siete pecados capitales?) cuentan del triángulo amoroso entre dos mujeres y un hombre. En cada página del relato hay colocada una nota al pie en la que se dice (como rumor, como chisme, como fuga del relato):

Este hombre es bastante conocido en el mundo intelectual, de ahí la paranoia constante con que la gente pueda reconocerlo (p. 14).

Su nombre no se refiere aquí por motivos de seguridad (seguridad para él): su esposa podría descubrirlo (p. 15).

Esa noche me entregué, una entrega finita y consciente, concebida casi desde el egoísmo, pero, al fin y al cabo, una entrega (p. 20).

Estas confesiones que quedan fuera-dentro del cuerpo del relato crean un pacto entre lo que se dice en la escritura y lo que se coloca por fuera de ella. El pacto entre lo leído-lo ocurrido, lo narrado-lo anotado al pie borra los límites entre la realidad y lo ficticio y crea en la escritura algo del orden de lo real que no solo lo muestra, sino que también lo incluye y lo señala. Pienso, por ejemplo, en la necesidad actual (en la época del poliamor)⁶³ de amar a otros, amar a varios y compartir públicamente la “promiscuidad” de los cuerpos contemporáneos. La estrategia discursiva de insertar esa porción de lo real dentro del relato como nota al pie pone en escena “el espectáculo de realidad” actual al que se ha referido el profesor y ensayista argentino Reinaldo Laddaga (2007).⁶⁴ La inclusión de las notas —que dan la idea de extensión del relato principal en el marco general de “la realidad” unida a los cuerpos de estos personajes de La Habana, tristes, promiscuos, solitarios, como la ciudad misma de la que todos se van—, refuerzan la sensación de realidad de cada uno de los relatos. Esto es lo que me permite acordar con el escritor cubano Rafael de Águila (s.f) cuando, al analizar *Cuerpo público*, reconoce que “Llega al lector la sospecha, cada

⁶³ Este sentido ético del poliamor es tensionado en un comentario de una de las narradoras de Novak (2008) cuando expresa: “¿es ético desear lo ajeno?, ¿estar comprometido es una razón honesta para negarse uno mismo el interés?” (2008, p. 11) o cuando otra narradora dice “voy a amar a todo el mundo. Les daré placer y así mi vida tendrá un sentido” (2008, p. 52) o esta misma señala “ámate mucho, no te permitas la repetición, puedes amar a muchas personas a la misma vez...” (2008, p. 54).

⁶⁴ Acá es necesario recordar que, aun cuando la categoría de “espectáculos de realidad” es más compleja, Laddaga (2007) parte de la premisa de que algunos escritores latinoamericanos (como Mario Bellatin, César Aira, João Gilberto Noll o Severo Sarduy) se convirtieron en “productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales”. En ese mismo sentido, reconoce que hay en ellos una “propensión a construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo”, una apuesta por mostrar “un proceso en curso”. En suma, para Laddaga, esta literatura “aspira a la inducción de un trance” (pp. 14-15). En este recorte de sentido que he expresado aquí es que asumo ese “espectáculo de realidad” en Novak.

vez mayor, de no hallarse ante un libro... *cuanto leo no resulta meramente literatura*” (p. 1). Allí puede leerse que “*la autora ha tenido la osadía de hacer público lo que todos mantenemos privado*” (p.1)

En el mismo relato, con un fin parecido al anterior, funciona —si bien ya no como nota al pie, sino dentro del cuerpo del propio texto— la colocación de un correo electrónico en el que los amantes se escriben y se responden. A través de la suspensión narrativa, del mail por fuera de la linealidad del relato “principal”, el lector se entera de nuevos encuentros y sucesos ocurridos y, también, de modos de decir y escribir en otro soporte (mediado por lo electrónico) entre estos dos personajes. A su vez, el lector descubre por la propia letra del personaje “masculino” (y no desde la caracterización que de ese personaje haría la narradora en el cuerpo del relato) cómo escribe y cómo piensa él, qué palabras y expresiones usa. Esta estrategia narrativa crea en el lector la ilusión de estar conociendo de cerca al personaje (el lector como “voyeur”), de estar participando performativamente de su intimidad, de sus trastadas, de sus pasiones. Esta apuesta por lo entre-dicho, por lo liminal, lo que se coloca *entre* (lo que se viene leyendo y lo que se leerá más adelante como parte del relato principal) hace pensar en la discontinuidad propia del “entre-lugar” de la que hablaba Bhabha y que hago extensiva aquí a la discontinuidad formal de la narración para crear el “entre-lugar” de lo ficcional-lo real. El fragmento y lo discontinuo aparecen como propios de la narración actual y del modo en el que lo real y la vida de los personajes que habitan La Habana entran a lo narrado, es decir, “la ambición de ofrecer una ilusión de realidad [de La Habana y sus personajes] y un fresco de la propia contemporaneidad [de La Habana y sus personajes]” (Horne, 2011, p. 32) expresados en su máxima potencia en las escrituras de Dazra Novak.

Resulta constatable también el “entre-lugar” que crea la ficción y que no delimita claramente lo real-lo ficcional, lo biográfico-lo social en un relato como “Quebec-Habana-Quebec” en el que

una vez más Dazra Novak acude a una narradora en primera persona (creando ese espejismo entre lo biográfico-lo social) que chateando por internet se encuentra a un hombre cubano radicado en Canadá. Esto se sabe gracias a una nota al pie que introduce la narradora y que reza: “Este personaje lo conocí por chat. Es cubano y vive en Canadá desde hace algunos años. No conté el verdadero comienzo de la historia porque es exactamente como sucede en las películas y, ¿quién se creería algo semejante como para terminar de leerlo?” (2008, p. 22). En este relato La Habana es “entre-lugar” desde el propio título. Este elemento paratextual —que sitúa a La Habana en el entremedio de Quebec y que sugiere, desde el inicio, la lectura de un intervalo, de una escala, de la inestabilidad entre un lugar y otro, en un viaje que va desde Quebec hacia La Habana hacia Quebec, es decir, La Habana como lugar de paso, como territorio desde el que la mayoría de los personajes parte y cuando regresan se vuelven a ir—, anuncia un espacio que al constituirse como un “entre-lugar” se abre “continuamente y contingentemente, rehaciendo fronteras” y expone “los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias sociales sea este de clase, género o raza” o de cualquier otro tipo (Bhabha, 2007, p. 261). En este mismo relato el “entre-lugar” de lo real-lo ficcional que se crea a partir de la inserción de lo biográfico-lo social que construye Novak se afianza al insertar en él porciones de sucesos (imaginarios) históricos que conforman el devenir de la ciudad y la nación. Tal es el caso, como sucedía también en el libro anterior, de las múltiples migraciones a las que cada uno de los personajes de estas historias se han visto impulsados.

Un poco más arriba en la reflexión citaba algunas ideas de Iván de la Nuez (2020) que explicaban este proceso (trauma) que a nivel cultural se ha venido experimentando en Cuba (y en La Habana) de modo cada vez más creciente y sistemático. Los cuentos de Dazra Novak, en ese sentido, insertan en el marco de la ficción un relato de más largo aliento que se sitúa en el entorno

de lo biográfico, lo personal, lo social, y con ello intervienen artísticamente (y se sitúan al mismo tiempo) en una zona de la literatura cubana de los años '90 que acudió a la migración y la separación como temas principales de sus tramas. Este recurso le permite a Dazra Novak “incluir lo real en forma de indicio o huella” en un texto literario que “recupera la temática social, clásicamente realista, sin caer en el didactismo que le quitaba a la mirada naturalista su potencialidad política” (Horne, 2011, pp. 15-16). Con ello, la narradora ofrece una mirada desviada, absolutamente personal, que incluye la realidad, no para representarla sino para que sea la realidad la que se convierta en “fotografíanarración”, “realidadficción” (Ludmer, 2010). La Habana en su obra entonces queda delineada por una mirada, por una voz, por una voz que mira, que quiere contar su historia, configurar el complejo proceso de configuración subjetiva de una ciudad, de la conformación de un territorio, y transformar la realidad (artísticamente) en algo espeso, poroso y enmarañado.

Aquel tipo de realismo que postulaban los escritores Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage en su texto del año 2013 en relación con los escritores de su generación es constatable en la escritura de Dazra Novak: “un realismo mucho más íntimo, más (des)localizado en el Yo, donde [a veces] los personajes no necesariamente pretenden encarnar dramas y desvelos colectivos” (2013, p. 1). El “entre-lugar” de lo real-lo biográfico aquí juega a favor de una desestabilización de los modos de concebir el texto literario “realista” cuando en él se configura un territorio como La Habana. Se pone en crisis entonces aquella noción de realismo tangencial de los años '90 de la que ha hablado Rafael de Águila para aludir a la literatura escrita por los *Novísimos* y que tenía como fin abordar temas silenciados por la prensa y la sociedad cubana oficialista del momento: drogas, prostitución, cárceles, migración ilegal, alienación juvenil, guerras internacionalistas, todo ello en la piel de personajes tales como: drogadictos, reclusos, balseros, rockeros, frikis, soldados

internacionalistas no precisamente heroicos, matavacas y otros personajes marginados (y marginalizados).⁶⁵ En las escrituras de Novak el impase que se crea entre lo real-lo ficcional expone ese diálogo tenso que entablan los textos producidos por las más jóvenes generaciones de escritores cubanos con cierta zona de la narrativa cubana de la década anterior y posibilita entrever en el texto narrativo y en la elección de los modos de narrar el cuestionamiento de los lugares comunes para pensar esta literatura reciente. En Dazra Novak *La Habana* de los años '90 no está totalmente borrada (porque aparece la arquitectura derruida por completo, las señoras humildes que venden cucuruchos de maní, los personajes marcados por la migración y el exilio constantes)⁶⁶ pero cambia el foco de atención en pos de exhibir una crítica a los binarismos, buscar formas alternativas de inscripción y pertenencia y, de paso, desleer el archivo cultural de la nación, las anteriores y contemporáneas realizaciones literarias que conforman la tradición nacional, en las que *La Habana*, en muchos casos, se erige como ciudad cuyo registro material, visual, documental, literario satura las imágenes-memorias nostálgicas, traumáticas e irascibles de un país completo.

En las escrituras de Dazra Novak se ensaya una estrategia narrativa que Néstor García Canclini apuntaba al referirse al arte latinoamericano de principios de los 2000: las indefiniciones, inestabilidades, incongruencias entre la ficción y la realidad se confunden “debido al ocaso de visiones totalizadoras que ubiquen las identidades en posiciones estables” (Canclini, 2010, p. 14).

⁶⁵ Agradezco esta referencia y el llamado de atención sobre el realismo tangencial al escritor cubano Rafael de Águila con quien tuve la oportunidad de sostener una larga conversación sobre esta noción. Añado, además, en este espacio, la cita del texto que escribieran Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage sobre realismo porque explica el contexto de lo dicho. Para estos dos escritores una zona de las escrituras de autores de la “Generación Cero” comienza a publicar “historias donde el realismo ya no tiene el mismo peso ni el mismo valor de uso que en años anteriores. En los '90, sobre todo durante la gran crisis económica (e ideológica) que asoló el país, escribir ficción era un poco como narrar desde los recovecos de una realidad ignorada por la prensa, hurgar bajo los pedazos de una utopía social que se caía a pedazos. Lejos ya de esa urgencia testimonial, la llamada Generación Cero (crecida entre esos destrozos) frecuenta un realismo menos militante” (2013, p. 1).

⁶⁶ Acá es válido citar la potencialidad de la descripción, como instrumento y como recurso narrativo privilegiado para crear efectos de espacios realistas (Pimentel, 2010). En palabras de Luz Aurora Pimentel (2010) describir es ante todo adoptar una actitud frente al mundo: “describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por tanto, en su describibilidad. (...) [describir] es irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y por ende a la máxima ilusión de realidad (p. 179).

Se renuevan así, entonces, experiencias comunes en un mundo tan interconectado como dividido y en el texto literario se experimentan los deseos de “vivir esas experiencias en pactos ~~no~~ [tan] ~~catastróficos~~ con la ficción” (Canclini, 2010, p. 10) La tachadura es mía. Coincido con la escritora, profesora e investigadora cubana Susana Haug (2022) cuando sostiene que “los mitos del canon *cubensis* y los proyectos de un futuro promisorio, cambiante, al menos para las narrativas posadas en la Isla, se hayan degradados hasta la médula.” Las escrituras de Dazra Novak, en este contexto, se sitúan en la incomodidad con lo que se considera “lo real”, pues por un lado, aluden a la referencia directa del trauma de la migración cubana y sus particularidades, ponen en evidencia las vidas precarias de seres que deshabitan La Habana (y demás limbos planetarios), describen el inacabable presente de miseria e infelicidad que significa la distopía nacional (Haug, 2022) y por otro lado, se erige un texto literario con un alto grado de artísticidad (Bajtín) que hace que “lo real” de La Habana aparezca en la escritura como indicio para hablar sobre el presente. Ese margen (tensionado) que abre el “entre” de lo real-lo ficcional para pensar La Habana en las escrituras de Dazra Novak es un modo de interactuar con universos simbólicos, referenciales y discursivos diferentes que se lanzan a la negociación (Bhabha, 2007) y permiten a los lectores imaginar nuevas formas de imaginar lo real de La Habana y crear conocimiento nuevo de la ciudad a partir del texto literario.

En palabras de Homi Bhabha (2013), que responde ante la pregunta ¿cómo piensa que pueden ser utilizados los textos literarios para analizar los problemas sociales, políticos y culturales?, las escrituras (y el “entre-lugar”) de Dazra Novak “ayudan a pensar en forma contrafáctica”, y ese es un aporte ético importante. (Bhabha, 2013, p. 1). La escritura de Dazra Novak trabaja con el convencimiento de que “la ficción no distorsiona la realidad, sino que la sustrae del automatismo de la visión cotidiana a fin de abrir nuevas miradas sobre el mundo

conocido” (Klein, 2015, p. 89). Asume, entonces, la literatura de Novak el riesgo del “entre-lugar”, de lo real-lo ficcional para exponer otras posibilidades de significación de La Habana en un mundo ambivalente, móvil, desbordado e inestable y que por ello mismo alienta la creación de categorías flexibles que toman nota de esta posición. Su narración no distorsiona la realidad de La Habana sino más bien ilumina su carácter complejo y dinámico.

Lo anterior está potenciado por el lugar que ocupa la narradora-personaje en cada uno de los cuentos de ambos libros. En ellos, una narradora que coincide en edad y en el lugar de enunciación con los de la propia autora, construye una mezcla entre lo público y lo privado, entre lo nihilista, la reflexión del yo, la intimidad, las posturas éticas, las tomas de conciencia y el devenir de una vida viviendo en La Habana. *Yo*, hace leer continuamente Dazra Novak. En cada uno de los cuentos: *yo* y “una narradora en primera persona coincidente en edad, género y hechos con la autora” (De Águila, s.f., p.1) que se confunde con la voz de Novak y crea ese espejismo entre lo real, lo biográfico y lo ficcional, al que antes hice referencia. En ese sentido, el hecho de que la narradora coloque ese *yo* en cada uno de los relatos solapa y entrecruza otras posibilidades de lectura de La Habana en las que no solo se lee un “entre-lugar” de lo real-lo ficcional sino también un “entre-lugar” de los modos de decir que históricamente han sido propios del testimonio, del diario personal, de la autobiografía. Se ensaya entonces en estas escrituras una problematización no solo con lo real-lo ficcional, sino también con los estatutos genéricos pertenecientes a esa gran zona de estudios que constituyen hoy las “escrituras del yo” o “escrituras de la intimidad” (Arfuch, 2002; Catelli, 2007; Sibilia, 2008; Giordano, 2008).

Esta problematización de la escritura en términos formales y genéricos entraña también un punto de vista ético de la yo narradora de La Habana de un cuento como “Páginas rectificadas de mi diario personal” o la narradora de “Carta a mi profesor de francés” (Novak, 2008). En ambos

relatos se presenta ante el lector una narradora que ofrece una visión personal de preocupaciones por la ciudad y que trasciende la anécdota y la convierte en materia colectiva. En ese sentido, la estrategia de producir textos que se sitúen *entre* lo biográfico, lo histórico, lo social, coadyuva a reconocer en el propio discurso narrativo la desorientación e inestabilidad, ya no solo de sujetos desplazados, migrantes, de seres con identidades sexogénicas cualesquiera, deseosos de cuerpos diversos, que oscilan entre lo real-lo ficcional, tal como he venido exponiendo antes, sino también de los formatos narrativos asociados a las “escrituras del yo”. Esta estrategia narrativa del *entre* en Novak, por tanto, da cuenta de las rupturas tajantes entre lo público y lo privado, de la disolución y reconfiguración de los géneros literarios, de los procesos de (des)figuración (auto)biográfica; todo lo cual habla, también, de un modo complejo, dinámico y poroso de la posibilidad de multiplicar sentidos y formatos textuales para (de)construir los sujetos y ambientes de La Habana. Cierro esta argumentación con las palabras de una de las narradoras de Novak que dialogan con lo que hasta aquí he analizado:

Ahora **soy muchas**, hora **soy La Habana** con algunas de sus zonas completamente en ruinas, otras acabadas de restaurar, lugares prohibidos (cosas que no se deben decir), zonas inexploradas y esquinas concurridas (Novak, 2008, p. 52).

Conclusiones parciales

En este capítulo me propuse explicar cómo se configura en las dos primeras obras publicadas de Dazra Novak la ciudad de La Habana, teniendo en cuenta los temas, los personajes, sus preocupaciones y experiencias, los estatutos genéricos de lo ficcional-lo real y la inespecificidad del texto literario. La puesta en diálogo de la obra de Dazra Novak con los aportes teóricos de Deleuze y Guattari (“rizoma”) y Homi Bhabha (“entre-lugar”) me permitió vislumbrar que en el conjunto escritural de esta narradora existe un intento por establecer narrativamente una instancia

bisagra, de ida y vuelta propia del “entre-lugar”. Como intenté demostrar, la construcción de este lugar entremedio le ha permitido a la narradora colocar semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos (la arquitectura derruida por completo, las calles viejas, el agua estancada, los carteles viejos, las viejas en la bodega) que le viene de una zona de la tradición literaria cubana atenta a mostrar el lado más brutal de un país y un proyecto nacional, al lado de otros, que establecen una especie de reconciliación con la ciudad, la gente y uno mismo.

En los textos de Novak La Habana está “en vías de...”, “a punto de...”, en el “entre-lugar” que permite “pensar lo que uno realmente es, lo que uno desea ser” (Viera, 2019a, p. 117). Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una intimidad intersticial que cuestiona las divisiones binarias al relacionarlas mediante una temporalidad “intermedia” que potencia el significado de “estar en casa”. Como intenté demostrar, los textos de Dazra Novak entran en contacto con ese “rizoma” que es la ciudad y aseguran una desterritorialización de La Habana al tiempo que La Habana reterritorializa los dos libros aquí analizados. La autora realiza una operación geocultural sobre la ciudad, creando una territorialidad en la que el cuerpo y el erotismo aparecen, pero que desbordan lo propiamente descriptivo para proponer un modo de conocer la ciudad y así realizar una apuesta ética y estética desde la propia escritura.

Tal como pretendí sostener, las escrituras de los dos primeros libros de esta autora entablan una instancia bisagra, de ida-vuelta desde-hacia la ciudad de La Habana. La migración, la ruptura de las familiaridades y de los amigos, la agonía, la desidia, la grisura de la ciudad se complementan con el perfil de personajes que aparecen en una estela de figuraciones de la mediarisa, del llanto-del canto, de lo uno-lo otro, de estar aquí-allá; mientras que el propio discurso aparece narrado a través de los tiempos presente-pasado, pasado-futuro propios de la inestabilidad temporal con la que los sujetos de estas obras se piensan. Por otro lado, esta escritura de Novak construye una

indistinción entre la realidad y la ficción en un registro cercano a las escrituras del yo que se construyen desde la autoficción, con un narrador en primera persona que se confunde con la voz de la autora y crea un espejismo entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional.

El hecho de concebir en este capítulo La Habana de Novak como “entre-lugar” permitió reconocer en la escritura la potencia para desestabilizar la lógica binaria de, por ejemplo, lo público-lo privado, lo de adentro-lo de afuera, el que se queda-el que se va, yo-otro, el aquí-el allá, la realidad-la ficción, pasado-presente, presente-futuro. Al mismo tiempo, el hecho de que las escrituras de Dazra Novak acudan a tematizar la salida, el escape, la huida de La Habana de muchos de sus personajes habilita una lectura contra-fáctica del propio proceso migratorio que se da en la realidad histórica de Cuba. Por otro lado, estos textos, a la vez que tematizan la fuga de la ciudad, el desplazamiento, la desterritorialización, reconstruyen el perfil de una nueva ciudad y sus ciudadanos una vez que estos regresan (o nunca se van) para deshabitarla, para reterritorializarla. En esa dirección, la escritura de Novak entonces está ofreciendo en ese *entre*, en lo intersticial al que se refiere Bhabha, un sentido de La Habana que incluye una conciencia de los vínculos de la ciudad y de sus ciudadanos con el resto del mundo y que, a través del desplazamiento, integra lo global/local.

Por otro lado, al abordar algunas cuestiones analíticas que atañen a las indistinciones que estos textos realizan entre lo real-lo ficcional y a la inespecificidad de la literatura de esta autora, avancé hacia el reconocimiento de que Dazra Novak cuando configura la ciudad crea un “entre-lugar” dentro del propio discurso ficcional. En ese sentido, reconocí que las escrituras de Novak alternan entre un discurso de corte intimista, sostenido la mayor de las veces por la narradora-personaje principal y un discurso más preocupado por lo social, presentado a través de los diálogos entre la narradora principal y los personajes con los que ella se encuentra. El foco de la mirada de

la narradora no está ubicado en la realidad de lo social, puesto que sus textos parecen situarse en ese borde perdido entre la realidad y la ficción, en esa incomodidad con lo real, propia de las escrituras más contemporáneas que se construyen desde la autoficción, con un narrador en primera persona (alter ego) que se confunde con la voz del autor y crea un espejismo entre lo real, lo biográfico y lo ficcional. En esta estrategia narrativa percibo un “entre-lugar” de las tipologías narrativas que el propio tema de la migración, que recorre tanto *Cuerpo público* como *Cuerpo reservado*, demanda: un ir-quearse no solo en espacios geográficos y en espacios existenciales, sino en espacios narrativos que trasciendan el realismo y las escrituras íntimas o las escrituras del yo.

Por último, la escritura de Dazra Novak sobre la ciudad pone a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía o las referencias al universo musical. A la par, aparece en ella el minicuento entrelazado con lo lírico, la intertextualidad, las figuras heterogéneas en su “identidad” y corporalidad; todo lo cual habla, de modo ampliado y complejo, de la hibridez y la transgenericidad. El “entre-lugar” que reconozco en las escrituras de Dazra Novak sobre la ciudad está configurado a través de una exploración de prácticas literarias en convivencia con la experiencia contemporánea y con los modos inestables, diversificados, plurales, de insertar esa experiencia vital a partir de la imposibilidad de la narración lineal. En ese sentido, advertí en la escritura de Novak que en forma de estilo, recurso, visión, hay un gesto artístico de (re)configuración del “entre-lugar” en el que está no solo la ciudad y sus personajes (sus ciudadanos), sus temas, sus preocupaciones, sino también la propia escritura literaria. A partir de la observación de esos entre-lugares de la ficción y de La Habana que Novak crea se vislumbran nuevos modos de crear estrategias del decir, del hacer (en) las escrituras recientes.

En las escrituras de La Habana de Novak aparece la capacidad del espacio liminal, del “entre-lugar”, para desestabilizar la lógica binaria de lo uno y lo otro, en este caso, de la fotografía y la narración; de lo escrito-lo fotografiado; de lo escribible-lo fotografiable. Unido a lo anterior, aparece también la capacidad del “entre-lugar” para poner en escena la posibilidad de la hibridez genérica y estética y, así exponer los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias artísticas (Bhabha, 2007). A partir de la (des)focalización de la narradora y del desenfoque de la fotógrafa me fue posible sostener la argumentación de que en estos textos hay dos modos complementarios de (de)(re)construir memorias y archivos de La Habana. En forma de escritura los textos de Dazra Novak constituyen un modo de concebir el mundo y al propio tiempo la posibilidad de captar y ver el “movimiento” de La Habana en imágenes. Los personajes y paisajes sobre los que la narradora coloca el foco una y otra vez, los que se han ido, los que regresan, los que quedan (los seres y lugares de la migración y del desplazamiento) exigen una mirada, una voz, una fotografía, en un proceso incansable y profundamente perturbador, agobiante, fracturado, que los devuelva al mundo y que los recolocque en sus (nuestras) vidas. En ese contexto, La Habana se erige en la escritura de Novak no solo como un lugar de enunciación, no solo como un lugar fotografiable, sino también como un espacio que entre narración-fotografía es capaz de mostrar, desde lo íntimo, lo biográfico-lo social, la incomodidad con lo que está y que es a simple vista observable, los intersticios entre lo aceptable-lo inaceptable, la posibilidad, en suma, de desmontar y resignificar todo lo que como lectores y observadores se ve y nos mira. Del mismo modo que el “entre-lugar” ficción-fotografía invita a la dislocación de representaciones saturadas de La Habana, se produce también en ese “entre-lugar” una constante interrogación, tensión y cuestionamiento por la (im)pertenencia de los personajes de Novak a La Habana y por la (in)especificidad de un discurso con un formato único de-para La Habana. De esta manera

entonces la dislocación de los límites de la literatura y de la fotografía al lado de la inespecificidad de la pertenencia ya no solo a un formato artístico preciso y cerrado, sino también de la inespecificidad de los sujetos y de los discursos artísticos de-para La Habana, amplía en Novak el marco de comprensión de una ciudad que cada vez más expande sus límites geográficos, sus imágenes y sus narraciones y que se resiste a ser imaginada y configurada como un ente fijo. En su lugar, la apuesta estética de Novak, que es también su apuesta ética, opera sobre un territorio en el que hay lugar para expandir, desbordar, reabrir y refundar nuevas cartografías de (im)pertenencia.

**CAPÍTULO II. LA HABANA ENTERA COMO LUGAR EXTRAÑO. AHMEL
ECHEVARRÍA EN LA CIUDAD**



Foto: Orlando Luis Pardo Lazo

Los muchachos hablan de desilusión.

Carlos Varela, “Como los peces”

Justo eso éramos. Estábamos de cara contra la realidad. Solos, como muchos. A la deriva sobre el vacío, siempre a punto de encallar. Estábamos rodeados de gente, en medio del bullicio de la ciudad, pero sin más compañía que nosotros mismos. Estábamos realmente solos, jodidos, muertos.

Ahmel Echevarría, *Inventario*

A veces creo que mi interés por la literatura y la fotografía es un hobby para olvidar que no sé cómo dar el pistoletazo, cómo volar en pedazos mi realidad.

Ahmel Echevarría, *Esquirlas*

Tal como desarrollé en el capítulo anterior, en este colocaré la atención en los modos en que la obra de Ahmel Echevarría realiza una operación geocultural sobre La Habana en la que el trauma de la migración y el compromiso del escritor por narrar el pasado de la nación no solo se convierten en asuntos profundos y perdurables, sino también, en una postura ético y estética a lo largo de estas escrituras. Parto de la hipótesis de que subyace una manera particular de configurar una territorialidad para La Habana en la que tiene lugar la “extranjería” y el extrañamiento de los seres humanos con respecto a la ciudad que los expulsa y les da cobijo (2.1) y también, la “extranjería” e inestabilidad del discurso ficcional, a los que me referiré en el apartado 2.2. En este capítulo me propongo describir los modos en los que Ahmel Echevarría configura la ciudad de La Habana, a partir de sus dos primeros libros publicados, *Inventario* (2007) y *Esquirlas* (2006)⁶⁷ por los motivos presentados en la descripción del corpus.

Los textos de Ahmel Echevarría han recibido una recepción crítica considerable de parte de investigadores radicados tanto en Cuba como fuera de sus fronteras nacionales. Muchos de los estudios críticos aluden a la potencialidad de sus escrituras para exhumar un pasado no clausurado (Simal, 2017; Garrandés, 2014; De Águila, 2017), volver sobre el papel del escritor “bajo un mismo régimen político y analizarlo con la mirada que impone el siglo XXI” (Simal, 2017, p. 63), dar cuenta de las tensiones entre escritura y Estado (Calomarde, 2021), establecer disposiciones emocionales frente a distintos sucesos históricos ocurridos en Cuba (Sández, 2017) o escenificar los traumas de las migraciones y la fuga de familiares y amigos (Motola, 2013; Tamayo, 2015; Bolognese, 2019). El conjunto de estas intervenciones críticas señala, además, que en los textos

⁶⁷ *Días de entrenamiento* (2012) fue la tercera obra escrita y publicada por Ahmel Echevarría. Es la que cierra lo que el propio escritor ha llamado el “Ciclo de la Memoria” en el que están los dos libros analizados en este capítulo. Por cuestiones fundamentalmente de recorte de corpus y de posibilidades reales de tiempo y espacio para asumir el análisis de esta tercera obra, en esta investigación decidí no tomarla. No obstante, por el nivel de exhaustividad del análisis sugiero la lectura de los trabajos de Rafael de Águila (2012), Nanne Timmer (2015) y Cuauhtémoc Pérez Medrano (2019) sobre esta obra.

hay un interés por acudir a los registros propios de la escritura testimonial (Simal, 2017), por insertar en la ficción de “lo real” otros elementos más cercanos al absurdo y/o fantasmal (Simal, 2017; Calomarde, 2021), o por cuestionar, en una actitud metacrítica, el acto mismo de la escritura y el lugar del escritor en el siglo XXI (Gallardo-Saborido, 2020).

Por otro lado, en los textos de este narrador existe una mirada introspectiva que le permite sostener a lo largo de sus relatos el tono profundamente doloroso a través del que indaga el pasado y el presente de la historia cubana. Con esta última idea, tal como demostraré más adelante, sostengo que los textos de Echevarría, como los de Novak, no eluden el contexto de su ciudad, La Habana, ni de su país, Cuba, para dar cuenta de preocupaciones que aún siguen persiguiendo a los personajes que por allí transitan. Coincido con el escritor cubano Arturo Arango (2010) cuando reconoce que en la generación de escritores a la que pertenece este autor hay quienes “exploran con dolor y agudeza su presente, y lo viven con igual intensidad, sin definir, al menos de manera explícita, esos futuros ideales o posibles que inquietaban a otra parte de la intelectualidad cubana” (p. 87). El caso de la escritura de Ahmel Echevarría es ejemplar en ese sentido. Del mismo modo, hago extensiva a la obra de Echevarría la observación de Sáñez (2017) cuando apunta, por un lado, que en algunas escrituras del 2000, “se busca salir del tono emotivo (fatalista) de los ’90 aplicando un efecto de irrealidad sobre tiempos y espacios” (p. 88) y, por otro lado, cuando aludir a la obra del propio Echevarría señala que —mientras otros narradores creen urgente escapar de la depresión de los temas y preocupaciones de los años ’90— aquel halla que la fatalidad de aquellos años todavía tiene algo que decir. “*Inventario, Esquirlas, La noria y Días de entrenamiento* resaltan...por su apelación a temporalidades definidas: los ’70, los ’90 y el cambio de mando del 2006” (p. 88).

Si bien los textos críticos citados más arriba aluden a cuestiones que inevitablemente abordaré en este capítulo, colocaré el foco de atención —en un intento de extender la conversación— en una problemática que la investigadora Chiara Bolognese (2019) esbozaba en un ensayo titulado “Vidas que quieren cruzar el Océano: la narrativa de Ahmel Echevarría”. Esta problemática está referida a la migración y los modos de sentirse “extranjero”, no solo fuera de las fronteras geopolíticas, sino también sentirse “extranjero-nativo” (García Canclini, 2014) dentro del territorio demarcado por el Estado-Nación. Aunque el texto de Bolognese no se refiere particularmente al hecho de sentirse “extranjero” y “extranjero-nativo” en la propia sociedad, sino sobre todo a los efectos de la migración en la narrativa de Echevarría, aquí asumiré esa problemática porque me permite delinear cuestiones que atañen al lugar que ocupa La Habana en las escrituras de este autor y cómo esta ciudad es (de)(re)construida y (des)habitada allí.

Si bien en el capítulo anterior aludía a la metáfora teórica del “entre-lugar” para explicar La Habana de los textos de Novak, en este segundo capítulo realizo una traslación del concepto metafórico de “extranjería”, propuesto por García Canclini (2014), porque me permite dar cuenta del desajuste que poseen los sujetos cuando sienten la pérdida de un territorio propio y al mismo tiempo se sienten extraños en la sociedad. Parto para ello de la premisa de que, aunque las obras aquí analizadas de Dazra Novak y Ahmel Echevarría están emparentadas a partir de ciertas preocupaciones temáticas, en La Habana de Echevarría asoma la conciencia de un desajuste y aparece la pérdida de la identidad en la que antes cada uno de los personajes se reconocía.

Sostengo, por otro lado, que frente a las estéticas de la localización y el arraigo, la escritura de Echevarría declara agotada la imagen de ciudad compacta y concibe el escape, la fuga, el cruce de fronteras, el fragmento y las esquirlas para dar cuenta del estado existencial de los personajes que (des)habitan La Habana. Queda en esta ciudad de Echevarría un personaje —curiosamente

llamado Ahmel, como el propio autor— que marca las experiencias de los desplazamientos de los otros personajes, tan características de la condición transterritorial del mundo contemporáneo. La urbe que se delinea en estas escrituras intenta dar cuenta del perfil de los seres humanos que se acercan cada vez más a las variadas maneras de modificar los lazos natales y a crear una condición siempre extranjera, desacomodada entre escenarios y representaciones.

Como adelanté en la Introducción, me apropio de la metáfora teórica de “extranjería”, porque, además de hablar de la pérdida de un territorio propio y al mismo tiempo de la experiencia de ser “extranjero-nativo”, o sea, sentirse extraño en la propia sociedad, alude al hecho de que un “extranjero” no es solo el excluido de la lógica social predominante, es también el que tiene el secreto: sabe que existe otro modo de vida, o existió, o podría existir. Un extranjero en su propia sociedad, un “extranjero-nativo”, sabe que hubo otras formas de trabajar, divertirse y comunicarse. Por último, completa este mapa de “extranjería” la experiencia de otros personajes que escapan de una ciudad o una nación que asfixia y sofoca y eligen, en cambio, “ser distintos o minoría en una sociedad o una lengua que nunca [van a sentir] enteramente propias” (García Canclini, 2014, p. 47).

Hablar de “extranjería” y con ella, de migración, de desplazamiento de un lugar a otro, de fuga del terreno nacional, de desterritorialización, convoca no solo a la percepción de procesos traumáticos y de intemperie, de vulnerabilidad, sino que también implica tratar con procesos que translucen negociaciones culturales de muy diverso tipo e intensidad entre lo que se abandona y lo que se adquiere y comparte. Los “migrantes geográficos”, para decirlo con García Canclini (2014), una vez que vuelven a La Habana la desconocen instalando la pregunta perpetua por la identidad; mientras que el propio narrador que se queda en ella activa un relato que hace ver junto a él, desde el interior, la transición de su ciudad (país) en una especie de insilio melancólico y rabioso. En el

encuentro (real o imaginario) entre estos personajes que se van de la ciudad y el propio narrador de estas escrituras que permanece en La Habana se presenta la negociación cultural y simbólica, no libre de tensiones, entre los múltiples referentes culturales de aquí-de allá, referentes que al cabo aluden a los modos de reordenar las diversas e inestables formas de (im)pertenencias actuales.

Por otro lado, concebir la “extranjería” como soporte metafórico me ha habilitado a preguntarme por los múltiples modos de ser extranjero en y para La Habana, quiénes lo son y por qué. Reconozco en este punto que la “extranjería” no se muestra tanto como consecuencia de los viajes y del cambio de país, sino por desacomodar las clasificaciones convencionales de unos y otros grupos, aun en la misma sociedad. Esto entonces permite acordar con que el extranjero no es solo el que está lejos sino también aquel que está en la propia ciudad y que desestabiliza los modos de percepción y significación imperantes. Al reconocer lo anterior, me instalo dentro del pensamiento crítico que sostiene que

la experiencia de extranjería en las sociedades contemporáneas es mucho más vasta: en algunos tiene que ver con la necesidad o el proyecto de vivir en otro país, en otros con el regreso al propio y el descubrimiento de lo que cambió o de la simple discrepancia entre el país real y el que uno idealizó. En otros casos, la experiencia de extranjeros deriva de las segregaciones que nos excluyen o hacen sentir extraños en el lugar natal, o por el descontento hacia modificaciones de nuestra sociedad o del entorno que conocíamos (García Canclini, 2009, p. 3).

Con ello, se produce, por lo tanto, una articulación compleja en la descripción y análisis de estos procesos porque hay extrañamiento ante lo ajeno y hay también extrañamiento no solo a partir de desplazamientos territoriales, sino ante la creación de formas nuevas de alteridad. Como reconoce García Canclini (2010, 2014) no solo existen los “extranjeros migrantes”, sino también

los “extranjeros nativos” que se ven delineados en el discurso social y ficcional como los disidentes, los exiliados dentro de la propia sociedad (insiliados), o quienes salieron del país y al regresar, luego de unos años, se sienten desubicados ante los cambios.

Este modo de entender la(s) extranjería(s) colocado en el contexto particular de las escrituras de Echevarría sobre La Habana me ha posibilitado no solo re(descubrir) y (re)actualizar los modos en que se configura y se comunica allí *una* experiencia de los sujetos en la actualidad, sino también comprender los nuevos modos de presentar estéticamente un mundo marcado por la incertidumbre, la deslocalización, la ruptura de los esencialismos nacionales.

Considero, entonces, que la escritura de Echevarría *funda* —en estos modos oblicuos de nombrar “una trama escondida de significados” (García Canclini, 2009, p. 6)— una densidad de la experiencia en el propio reconocimiento de que hay en la “extranjería” una potencialidad para vivir “entre hechos que tienen otros nombres y nombres que perdieron sus hechos” (p. 6) y también para narrar la incertidumbre, el desacomodo y la propia extrañeza del lenguaje. Por el motivo anterior, en este capítulo describo los modos de configurar la ciudad de Ahmel Echevarría poniendo a dialogar aquella noción metafórica de Canclini con los temas, los personajes, sus preocupaciones y experiencias, por un lado (punto 2.1), y los estatutos genéricos de lo ficcional y lo real, y las escrituras del yo (punto 2.2), por el otro. Realizo esta operación analítica porque reconozco que todos los elementos anteriormente nombrados funcionan como dispositivos constitutivos de la territorialidad de La Habana creada en los dos libros aquí abordados.

2.1 *Inventario de extranjerías. Salidas, retornos, modos de ser extranjero(s)*

Tanto *Inventario* (2007), libro de cuentos que analizaré en este apartado, como *Esquirlas* (2006), libro de cuentos al que me dedicaré en el apartado 2.2, poseen el impulso por narrar ese metro de La Habana, lo que está por debajo de la ciudad, que está también dentro de ella, al que

Pardo Lazo aludía en el año 2007 y que he citado en la Introducción de esta tesis. Estos libros recorren las preguntas acerca de qué significa y cómo vivir en La Habana, cuáles son las alegrías y derrotas de los personajes que allí habitan, cuáles sus propulsiones, su devenir. No resulta azaroso, por tanto, que en *Inventario* se coloque a modo de exergo un fragmento de profunda tristeza, que anuncia muerte y dolor, proveniente del relato “Luvina”, del escritor mexicano Juan Rulfo.

Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón (Echevarría, 2006, exergo).

Con estas palabras, Echevarría deja marcado el tono de su libro de cuentos y esta inflexión recorrerá cada uno de los catorce relatos allí recogidos.⁶⁸ En el cuento final, “Esquirlas 0”, volverá este tono con mayor intensidad para cerrar el ciclo, a partir de la analogía que el narrador realiza entre La Habana e Hiroshima, dos territorialidades en las que sobrevuelan las operaciones de escritura que apelan a la opresión, la bruma, la muerte, la ruina y el dolor. Esta misma sensación se agudiza a lo largo de todo el libro por el lugar que ocupa en él la migración. Desde el inicio, al lado de la sensación de tristeza y opresión —La Habana y el país como un *tórrido archipiélago* (Echevarría, 2017)— se coloca también, la noción de insularidad a través de las múltiples referencias al mar,⁶⁹ al agua, al hecho de estar situados de uno y otro lado — *la maldita*

⁶⁸ En este orden el libro está conformado por “Esquirlas 0”, “Inventario”, “Esquirlas 1”, “Tierra”, “Un pez en el asfalto”, “Esquirlas 2”, “Bruma y huesos”, “Esquirlas 3”, “Cataplasma”, “El encuentro”, “Esquirlas 4”, “Luna”, “El anzuelo” y Esquirlas 0”.

⁶⁹ En la nota 41 he dado cuenta de algunos trabajos críticos realizados por un conjunto diverso de investigadores para comprender los vínculos de la insularidad, el mar y las ciudades del Caribe.

circunstancia del agua por todas partes, que recuerda el poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera—⁷⁰ que funciona aquí como alegoría para apuntar hacia las múltiples migraciones ocurridas en la historia nacional.

A partir de la relación que se establece en todo el libro entre el adentro y el afuera de la ciudad y de la isla, Ahmel Echevarría introduce una mirada de lejanía hacia el espacio físico, que le permite colocar en primer plano el tema de la migración. Desde distintos puntos de la ciudad, la condición geográfica y física de ella es sometida a examen. Es lo que sucede, por ejemplo, a partir de la imagen de la capital enfocada desde el Malecón, la bahía de La Habana o la colina donde se levanta El Cristo (Motola, 2013), lugares que permiten reconocer que “desde el mar, La Habana no parece la misma. Las ruinas, la mala vida y toda la mierda no se ven desde el agua” o que “La ciudad tiene una máscara. (...) Esta bahía es la máscara o el disfraz para dar la bienvenida” (Echevarría, 2007, p. 15). Cuando uno de los personajes del libro declara que al subirse a la lancha para atravesar la Bahía y llegar a Casablanca explora otra imagen de ciudad y todo le parece nuevo, no hace más que exponer, por un lado, que, al alejarse de la ciudad, al tomar distancia de ella, esa ciudad se abre y deviene otra Habana, una urbe quizás más lejana, melancólica, pero eterna. Por otro lado, el gesto de observar desde el mar la ciudad a lo lejos, que es al cabo el modo de tener una ciudad nueva —“Desde aquí tengo una ciudad nueva o una nueva ciudad frente a mí”, llega a decir el personaje (Echevarría, 2007, p. 15)— conecta proteicamente con el tema migratorio y la salida de la ciudad y el país en busca de nuevos horizontes.

Para explicar el desplazamiento del lugar de enunciación y de la mirada del personaje que va por el mar desde el centro de La Habana hacia Casablanca, me apropio de un fragmento de Jean-Luc Nancy (2013) cuando reconocía en *La ciudad a lo lejos* que “La ciudad se aleja de

⁷⁰ “La isla en peso”, *La isla en peso, un poema*, 1943, La Habana, p. 1.

nosotros, deviene otra ciudad, otra cosa que una ciudad: aún buscamos su medida, y el saber que hace falta para pasar por ella y alejarse con ella” (p. 15). En ese mismo sentido, he colocado más abajo una imagen de la ciudad, en la que la escritora cubana Katherine Perzant muestra La Habana a lo lejos, esto es, una ciudad fotografiada desde el otro lado de la Bahía. Esta imagen me permite demostrar lo que en palabras de uno de los personajes del libro de Ahmel decía más arriba: “desde el mar, La Habana no parece la misma” (2007, p. 15). También, la propia imagen me permite traer a la reflexión el vínculo del alejamiento de la ciudad, ya no solo desde el otro lado de la Bahía, sino también extenderla metafóricamente hacia todo suceso relacionado con partir de La Habana (de Cuba) por mar.



La Habana del otro lado de la Bahía, en Regla.

Foto: Katherine Perzant

Como dejaba planteado antes y a partir de la cita de Jean-Luc Nancy que he reproducido anteriormente, la lejanía de la ciudad conecta con el tema de la migración⁷¹ y ambos funcionan

⁷¹ Es válido acotar aquí que las condiciones para viajar desde Cuba hacia el extranjero, facilitadas en el transcurso de los años '90, junto con la formación de una red cubana en varios continentes y la proliferación de una diáspora que ha creado sus propios espacios de movimiento más allá de las fronteras del exilio tradicional hacia Estados Unidos, (Arbolea, 2013) han sido algunos hitos que en la última década del siglo XX han hecho surgir una nueva situación que ha integrado, “en un proceso de comunicación intensificado, a las distintas islas del archipiélago cubano –Cuba y

como ejes para aludir al complejo proceso de las extranjerías. A través de ellos se habilita la pregunta por lo mismo y lo diferente, La Habana y su afuera, yo y los otros, en una incesante construcción relacional de las identidades y de las identificaciones (Giunta, 2009). Al mismo tiempo, hablar de extranjerías instala la pregunta por el devenir de La Habana después de la fuga de los otros, por el lugar del *yo* en La Habana después de la partida de familiares y amigos o por la configuración de La Habana en contacto y en tensión con lo otro y con los otros. En la construcción relacional del sujeto con los otros y con lo otro subyace una condición de “extranjería” que da cuenta de una serie de situaciones y experiencias que durante los últimos años han hecho estallar el sentido habitual del término “extranjero” como aquel que “se radica en un lugar, pero proviene de otro o quien manifiesta su diferencia cultural respecto de una cultura en la que vive, pero de la cual no proviene” (Giunta, 2009, p. 39). En cambio, la “extranjería” se ha convertido en condición para explorar desde la literatura no solo los procesos de migrancias, las disposiciones, la pérdida de afectos y los infranqueables espacios de la lejanía sino también, en una potencia metafórica que, al no colocar el foco solo en una experiencia dolorosa y traumática, trastoca “la pérdida en insospechada ganancia” (Speranza, 2009, p. 68).

Uno de los cuentos más relevantes para aludir al modo en que opera en el texto y en la ciudad la potencialidad metafórica de la “extranjería” lo constituye el penúltimo relato de este primer libro escrito por Echevarría, titulado “El anzuelo”. Allí, Toni, un amigo del narrador, que vive en Barcelona, envía una carta al círculo de amigos que se encuentran en La Habana. En ella Toni dice que no puede extrañar, no tiene tiempo para pensar y vive anclado en la temporalidad del presente. Aunque Toni sienta que su **patria** sigue siendo el espacio donde están sus amigos y que nunca encontrará *su* lugar en el mundo, no puede, no quiere “desandar la memoria...rumiar algunos

Florida, España y México, Nueva York y París, e incluso cubanos de las Alemania oriental y occidental” (Ette, 2005, p. 749).

instantes del pasado” (Echevarría, 2007, p. 57). En cambio, él solo piensa su presente y observa la “extranjería” no solo como una pérdida, como una condición que le es entregada por la lejanía de sus afectos, sino como una potencia para recolocarse en el mundo. Hay aquí un acto consciente de Echevarría por colocar en la voz del otro que escribe, del otro que se da sus gustos —bebe cerveza, compra libros, discos y embutidos, que está fuera, que ha salido de La Habana— la experiencia de un mundo que no solo es extraño en comparación con La Habana y con Cuba sino con él mismo. “Estoy seguro que nunca encontraré una patria hecha a mi medida”, llega a decir Toni en la carta que se lee dentro del relato. Este desencuentro con “una patria a la medida” (p. 58) no es más que la puesta en claro de la crisis que vive el sujeto actual con respecto a su lugar de origen o su lugar de llegada. No hay nada en estos espacios que ancle al ser humano a un arraigo profundo en el que se reconozca por entero. No lo hay porque no existe, parecería gritar Toni: “Barcelona también es una mierda o es un buen lugar según se mire” (p. 58).

Al lado de la carta de Toni, el narrador personaje de “El anzuelo”, en un acto discursivamente muy simbólico, sitúa un mensaje dirigido a Toni en el que el propio narrador intercambia los espacios: en lugar de decir que está en La Habana, hace una sustitución de lugares y se emplaza imaginariamente en Barcelona. Esta estrategia discursiva permite que los lectores asistan, en un acto de extrema libertad literaria, al borramiento de las fronteras nacionales y el narrador tenga, así, la posibilidad de instalar allí, con ese acto, la pregunta acerca de ¿Cómo sería la vida (de Ahmel y de Toni) si uno estuviera en Barcelona y el otro en La Habana, trastocando sus lugares de residencia? Esta pregunta se activa en la operación escritural de Echevarría para cuestionar, junto al narrador, las condiciones de vida. ¿Si yo no estuviera aquí en La Habana y estuviera en Barcelona, qué haría con mis amigos de La Habana, qué les pediría, qué provoca en mí el intercambio de lugares que es también el desplazamiento veloz y brutal de los muchos modos de

desidentificarse, de ser extranjeros en tierras a las que solo los une un lazo natal o aquellas otras hacia donde se han desplazado?

Hay en este relato un sentido ético importante que deja observar el lado profundamente perturbador de ser “extranjero” aquí (en Barcelona) y allá (en La Habana). Si bien Toni no tenía tiempo de pensar su pérdida estando en Barcelona aunque sí recolocar su lugar en el mundo (no hay patria a mi medida), el yo narrador, en cambio, no solo conecta con la sensación de ser un “extranjero-nativo” en La Habana, —una ciudad de donde todos sus amigos se han ido y que se convierte, por ello, en un sitio cada vez más inhabitable— sino también con ser un “extranjero” en Barcelona. Al tiempo que intercambia el lugar de enunciación, al cambiar La Habana por Barcelona, el yo narrador se descubre pidiéndole al amigo salir de La Habana y la posibilidad de desplazarse a la ciudad española en un acto que parece gritar lo mismo que diría en La Habana: vuelvan todos los afectos, sin ustedes este no es un lugar habitable ni al cual pueda adscribirme. Por lo tanto, es posible sostener que, en este intercambio de lugares de enunciación, que es también el intercambio imaginario del desplazamiento, del salirse por fuera, del salir afuera, hay una apuesta ética muy fuerte. La permutación de lugar de enunciación hace que el yo narrador tome la palabra, se sitúe del otro lado, en el *como si*, y modifique la pérdida de los amigos en ganancia. Ese lugar le permite al yo narrador activar un pedido. Desde ese espacio imaginario en el que el narrador personaje está (la Barcelona de Toni) que es en verdad *su* Habana, le pide a su amigo que se llegue a Barcelona, que deje La Habana por un tiempo, que vaya con él y con el resto de sus amigos a encontrarse en un lugar que les daría pertenencia, aquella “patria” de la que les habló Toni en su carta: donde están sus amigos.

De este modo, “El anzuelo” expone en modo de circunstancia (la migración y el desplazamiento imaginario) y a través de dos voces (el yo narrador-la voz de Toni en su carta) que

la experiencia del desarraigo (físico o imaginario) no puede ser concebida únicamente como “la confrontación con un mundo extraño y como pérdida del origen” (García Canclini, 2009, p. 7). Hay en esta experiencia también intercambios (Toni-yo narrador) (La Habana-Barcelona), contradicciones (irse-quearse) y choques ambivalentes (insilio-exilio). El texto de Echevarría vuelve extranjeros a estos dos personajes que no se sienten reconocidos en hogares o paisajes que les eran propios antes, pero también les construye una voz para que en el extrañamiento encuentren un modo de narrar sus (im) pertenencias a La Habana, a Barcelona y a ellos mismos y, así, diversificar sus muchas formas de extranjerías.

Para agudizar aún más la no adscripción y la “extranjería” del yo narrador en La Habana, desde el inicio de *Inventario* Echevarría construye una voz narrativa que reconoce que “hacer un censo de amistades no es un ejercicio saludable” (p. 6).⁷² Pareciera que lo anterior y el peso de la Historia (en mayúsculas) es lo que impulsa al narrador-personaje a “emigrar” hacia sí, habitar los espacios de la memoria. Ahmel personaje llega a decir en la quinta línea del comienzo “Mi patria es la memoria” (p. 2). En la acción de migrar hacia sí leo un gesto en el que es vital realizar una construcción de una Habana para sí mismo, que es al cabo, la creación de una suerte de insilio del propio personaje narrador. Aquel acude a este acto porque La Habana, como lugar de interrelaciones (Massey), de construcción de emociones compartidas con amigos y afectos, se ha desmembrado y ha perdido todo sentido. Desde el comienzo del libro todos los amigos de Ahmel se han ido o están a punto de irse: “Ernesto vive en Suecia. Leonardo (También en Suecia). Alexis (New York), Lena. Milay. Toni (¿). Pavel (lleva dos meses en Chile)...” (p. 6). Por lo tanto, al

⁷² Coincido con Chiara Bolognese (2019) cuando al aludir a las narraciones de este primer libro de Ahmel Echevarría manifiesta que allí “se denuncia un país que mató a una generación”, pues a los sujetos que allí vivían se le cortaron las esperanzas de la juventud. Tal como reconoce Bolognese los personajes de este libro conforman un grupo de jóvenes afectivamente muy cercanos, que se fue amargando, disolviendo, porque no pudieron aguantar los embates de la vida. “La migración se les convierte forzosamente en una estrategia existencial, tal vez la única posibilidad de cambiar el futuro. El viaje de estos migrantes empieza, pues, desde el territorio del horror, un espacio que hay que dejar, pase lo que pase después” (p. 584).

narrador personaje se le hace necesario habitar una “ciudad irreal”, una ciudad de la memoria, en la que él mismo no sabe “qué hacer con tantos recuerdos” (p. 2). Así, la construcción de esta Habana de Ahmel personaje está signada por el halo de incertidumbre y la inestabilidad en la concepción de lo que puede considerarse “lo real” que significa reterritorializar para sí una Habana a través de recuerdos y memorias.

Es sintomático, por otro lado, que en esta Habana el narrador personaje, además de construirse como un ser solitario, esté enmarañado en ambientes de bruma, que padezca insomnio, que entremezcle con sus archivos (cartas de familiares y amigos, fotografías) temporalidades diversas: los años ´70, los años ´90, los años 2000. En el estado de la duermevela, que instala en el personaje una constante y sistemática reflexión del *yo*, hay un esfuerzo por delinear extranjerías no solo con el tiempo y con la percepción de lo que podría considerar “lo real” (que es al cabo un modo de generar extrañeza para con la ciudad, la gente y uno mismo), sino que también hay una voluntad por configurar nuevos mapas de (im)pertenencia sobre La Habana del siglo XXI. Una ciudad en la que ni Ahmel ni los personajes que dialogan con él a través de sus memorias, sus insomnios, sus sueños y sus cartas se sienten reconocidos. Una urbe además que “siempre será la misma”: “las ruinas, la mala vida y toda su mierda” (p. 15), una ciudad que ha lanzado a todos afuera y ha dejado a Ahmel a la deriva consigo mismo. Este Ahmel-personaje que es el *yo* narrador de todas las historias funda un relato sobre La Habana y sobre sí mismo en el que importa cuestionar y desestabilizar un discurso para esta ciudad en la que todos los que allí están se sienten parte de ella.

Esta instancia crítica del narrador personaje que vive desde dentro la destrucción de una urbe, a partir de las múltiples y cambiantes razones por las que sus amigos parten, es una apuesta ética no menor en la escritura de Echevarría al considerar ese extrañamiento del sujeto (de uno

mismo) con su Historia, sus pequeñas historias, la ciudad y la gente, como operador de lectura de lo que pudiera considerarse como parte de lo real. En su caso, esa operación de pérdida de reconocimiento con La Habana y las historias nacionales es la puesta en claro de una “intervención activa” (Giunta, 2009, p. 40) en el relato de lo nacional. En ese sentido, pienso en los múltiples fragmentos relacionados con temporalidades pasadas, los años ‘70 y los ‘90 y los sucesos asociados a ellas, las UMAP⁷³ y el Maleconazo,⁷⁴ respectivamente, en los que el narrador no deja de alumbrar, explicar, desestabilizar los relatos históricos del presente. Esta noción de ser un extranjero en La Habana, un ser que no se reconoce allí, le permite al narrador exhumar las pequeñas historias familiares que están detrás de los grandes relatos heroicos de la Revolución. Coloca aquellos, en cambio, en el primer plano de la narración para iluminar un presente que cuestiona su pasado, lo revisa y muchas veces lo condena. Este Ahmel que vive temporalidades múltiples y que se desconoce en cada una de ellas a través de los recuerdos y de los relatos que su archivo le entrega (cartas, memorias y fotografías de sus padres, tíos y abuelos) es aquel que convierte la “pérdida” en una ganancia, es ese que sabe que “anotar cualquier detalle o hacer un diario” (p. 3) será su primer acto de resistencia.

⁷³ UMAP es la sigla creada para referirse a las “Unidades Militares de Ayuda a la Producción”, que en los años ‘70 se convirtieron en espacios donde se pretendía “reeducar” a disidentes y homosexuales. Algunos textos aparecidos en los años 2000 se preocupan por analizar parcial o totalmente lo que significó este suceso para la historia cultural cubana. Entre ellos: *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión* (2008), coordinado por Desiderio Navarro; *El 71. Anatomía de una crisis* (2013), de Jorge Fornet o *El cuerpo nunca olvida. Trabajo forzado, hombre nuevo y memoria en Cuba (1959-1980)* (2022), de Abel Sierra Madero. También son útiles el libro de ficción *La noria* (2013), de Ahmel Echevarría que revisita el periodo conocido como Quinquenio Gris (1971-1976) y en el que aparecen las UMAP o el documental *Pablo Milanés* (2017), del realizador cubano Juan Pin Vilar, en el que el cantautor expresa algunas experiencias acontecidas en la Unidad Militar a la que fue llevado.

⁷⁴ Entre los días 4-5 de agosto de 1994 se produjeron un conjunto de disturbios en el Malecón de La Habana y sus inmediaciones que fue conocido más tarde como el Maleconazo. Estos hechos tuvieron lugar tras la detención de parte de las autoridades cubanas de cuatro embarcaciones que se dirigían, de manera ilegal, hacia el territorio de los Estados Unidos. En ese contexto y previo a negociaciones con autoridades estadounidenses, el 12 de agosto de 1994 Fidel Castro dio la orden de retirar las tropas guardafronteras que resguardaban las aguas nacionales. De este modo, todo aquel que pretendía retirarse del país por mar, podía hacerlo. Se estima que cerca de 32.385 (Ackerman, 2005) o “más de 36 700 personas, de modo parecido a la explosión migratoria del Mariel en 1980, aunque sin alcanzar la cifra de aquella” (Aja, 2002, p. 11) abandonaron el territorio nacional en 1994. Más tarde, esto último se conoce como la “crisis de los balseiros”.

Este lugar y esa función dentro de la enunciación que le otorga Ahmel Echevarría a su personaje homónimo, aquel sujeto que no reconoce su pertenencia a *esa* Habana, ese “extranjero-nativo” (García Canclini), es configurador no del lugar de un marginado, sino del sitio de un sujeto en una situación de poder desde la que puede instrumentar una realidad en función de su propia obra (Giunta, 2009). Esta dimensión de la “extranjería”, por lo tanto, se aleja de una zona de la narrativa de la migración o la dificultad de integración. En cambio, Echevarría coloca, a través de un alter ego, una voz que tiene poder y que desde su diferencia arroja una mirada no solo “configuradora de los otros” (Giunta, 2009), sino también de él mismo y del devenir de una ciudad como La Habana.

El narrador, por tanto, va conformando a través de su palabra una (*su*) Habana en la que es vital volver a ciertos sucesos históricos como el robo de la lanchita Habana-Casablanca en 1994, el triunfo de la Revolución en 1959 o el Período Especial (de los años ´90). Esta Habana de Ahmel está marcada por temporalidades que le permiten a él en tanto personaje narrador agrupar un inventario de “curiosidades” e intervenir de ese modo en la dimensión real de una ciudad y un perfil de ciudadanos que han sufrido y sufren importantes cambios históricos, sociales y culturales. El extrañamiento con La Habana luego de la partida de familiares y amigos le permite al narrador describir el perfil de la ciudad y su gente. Con Ahmel el lector recorre el Boulevard de San Rafael, la calle Belascoaín, la calle Zanja o barrios como el Vedado, opuesto en su movimiento y sus formas a otro barrio como Centro Habana. “La Habana parece un clip, pero es más que eso. Corro. Entro al metrobus Una señora y un señor pelean ... En la acera una mujer se seca el sudor (...) Hay demasiado calor y mucha humedad” (p. 8).

Por otro lado, el proceso de “extranjería” de este personaje con su ciudad está asociado a dos palabras que repite en diversos relatos: Habana, desmemoria.

Con ellas, Ahmel logró evadir la realidad –aquella, incómoda, caliente; un obligado viaje en ómnibus desde la periferia al centro de La Habana– para adentrarse en otra Habana que se levantaba tras sus párpados. Ahmel cree que ha vivido en dos ciudades al mismo tiempo (...) Imaginaba la ciudad como un inmenso retablo. Un escenario repleto de cuerpos cansados, armado a retazos, sobre una lasca de piedra a la deriva (p. 46).

Memoria, desmemoria, imaginación y alucinación: (“Ahmel cree que ha vivido en dos ciudades al mismo tiempo” (p.46) refuerzan el carácter abierto y dinámico de erigir una ciudad *otra* (la de sus recuerdos) en la que sí es capaz de vivir Ahmel. En esta bruma de reminiscencias el personaje se pregunta si existió y puede existir una ciudad más amable donde se pudo o se podrá vivir. Este “extranjero-nativo” no tiene ese secreto que le podrían haber revelado las distintas temporalidades por las que va pasando su memoria y que descubre por el archivo de cartas que “transcribe” en muchos de estos relatos. Él duda de que a partir de 1959 haya habido un espacio más amable para vivir.

En “Un pez en el asfalto” el narrador personaje cuenta la vida de su abuelo Francisco a partir de 1959 pasando por los años ’70 y cierra el ciclo de esta vida en el cuento que le viene detrás “Esquirlas 2” donde relata la muerte de su abuelo. En el primer relato varias expresiones dejan leer la desconfianza, también la incomodidad del abuelo, con el triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro en 1959. Francisco recorre en bicicleta la Calzada de 10 de Octubre hasta el Malecón para ver la entrada de Fidel en La Habana. Va hasta allí “buscando una respuesta”, quiere ver la cara de los Rebeldes “para saber cómo va a empezar esto” (p. 23). Luego de algunas líneas dentro de este cuento, en la voz narrativa de Ahmel, que recuerda a la de su abuelo, se desliza la pregunta por si “¿Bastaba mirarle las caras? para saber lo que vendría después “¿Tú crees que bastaba mirarle las caras?” (p.25). Esta incómoda pregunta, colocada ya hacia el final del relato, activa una

red de sentidos que desestabilizan posibles respuestas y que causan más dudas que certezas. El lector solo conoce que en los años ´70 Francisco ha vuelto sobre la temporalidad de 1959 para cuestionar y cuestionarse su lugar en aquel mundo. A su vez, Ahmel vuelve sobre la temporalidad de su abuelo (que es la de 1959 y también la de los ´70 y la de los 2000, en la que este narrador escribe) para decir algo más sobre su presente, para cuestionarlo e indagarlo. Une a ambos personajes una suerte de extrañamiento con la ciudad (La Habana) y con el destino de la nación (Cuba) que no se hace esperar mucho en el contexto de lo narrado. No hay en este relato ningún indicio esperanzador, ninguna huella de lo que luego le sobrevendrá a este hombre y a su familia. Solo en el segundo cuento que completa el ciclo de una zona de la vida de Francisco, “Esquirlas 2”, el lector puede notar la nostalgia, el sufrimiento y la “extranjería” de este personaje para con su ciudad en una frase como la que encuentra Ahmel en una de las postales que su abuelo le escribiera a su esposa, en la que le dice “no logro aceptar algunas cosas... Nuestros hijos ven las cosas de otra manera y yo no debo imponerles nada... tú eres mi verdadero hogar. Solo puedo vivir en ti” (p. 27).

Estas últimas frases permiten conectar el lazo afectivo de Ahmel con el de su abuelo. No es gratuito que en “Esquirlas 2”, al final de la transcripción de las palabras de aquel, Ahmel intervenga en el relato para decir: “Pienso en la postal de Francisco. Me atrevería a cambiar dos palabras: Tú eres mi verdadera Isla” (p. 27). La noción de hogar-Isla recorre esta narrativa de Echevarría y se emparenta además con una zona de la literatura no solo cubana, sino también caribeña que ha sido usada para simbolizar el aislamiento, la reclusión, la intimidad, la soledad y el encierro. La delimitación y el carácter relativamente cerrado del hogar y de la Isla, pero también la posibilidad de compartimentación que hace del espacio doméstico un mundo propio, “constituyen rasgos que hacen de la casa el modelo predestinado de una situación insular y de una escritura asentada en

ella” (Ette, 2005, p. 730). El hogar del abuelo y las distintas casas donde Ahmel se reúne con los pocos amigos que le quedan o donde mira La Habana desde arriba o donde no puede dormir, son espacios que funcionan para refugiarse, para resistir y también para exhumar archivos, mirar cartas, descorrer el pasado de una nación. La casa, por lo tanto, es el lugar del reconocimiento en medio del extrañamiento que produce en ellos la ciudad, una casa que es trinchera, cuartel donde resistir(se) y estar a salvo de los otros y de la bruma, la ruina, la nostalgia, la presión, el calor, el vacío de La Habana.

Lo propio sucede en el relato que le sigue al anterior, casi completándolo, titulado “Bruma y hueso”, en el que es posible hipotetizar que el narrador está tan desencantado de la ciudad que ha recibido en los ‘90 y los años 2000, como lo estaba su abuelo en los ‘70. Ambos comparten la desconfianza y la incertidumbre, ambos sienten que no tienen pertenencia a aquella ciudad: solo hallan refugio en la casa que alberga sus afectos, ellos mismos son su casa-su ciudad-su Isla. Por lo tanto, la “extranjería” de ambos personajes con su ciudad les permite cuestionar y debatir la dinámica de una Habana que vive. Ese carácter es también el que habilita que los textos den lugar a la apertura de temas relacionados con la amistad, la familia y lo que significó la Revolución cubana en términos afectivos, simbólicos e históricos.

Una madre sí sabe del dolor, la sangre y del hijo tan lejos de uno...no olvidará cuánto demoraron en llegar desde el Escambray las noticias sobre los alfabetizadores, la milicia y los alzados, tampoco sus ruegos a los santos, las ofrendas para que la prensa o la radio no trajeran, entre los maestros asesinados, el cuerpo y el nombre de América [su hija] (Echevarría, 2007, p. 31).

En este *Inventario* de afectos, de pérdidas, de muertes, Ahmel Echevarría en tanto escritor no deja de poner en crisis los conceptos de Patria, Nación, Revolución,⁷⁵ a los que hice referencia al inicio de esta tesis cuando caracterizaba a la generación de escritores que aquí analizo. Este gesto es el modo de hablar no solo de la represión, cuando menciona las UMAP, de los desencantos, de los errores de un proceso político e ideológico, sino que es también una manera de resemantizar y crear opciones *otras* de pertenencia a La Habana. Es además el gesto palpable de que una zona de las literaturas latinoamericanas y caribeñas del presente acuden a la desestabilización constante del “metaconcepto [de identidad] que las ha venido unificando alrededor de nociones como territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces” (Aínsa, 2012, p. 120). De este modo la escritura se convierte, tal como lo reconoce De la Nuez (2020), en una “cartografía que permite circunnavegar” (p. 69) y entender las nuevas formas de concebir-transmitir la experiencia-pertenencia territorial de los sujetos en el siglo XXI.

En este contexto, por lo tanto, el libro de Echevarría al tematizar sobre la migración y el desplazamiento no solo explora sensaciones asociadas con la ruina de la ciudad, la desilusión, el desamor, sino que expone la posibilidad de crear y abrir múltiples lazos de pertenencia. En este proceso se ponen en crisis y se tensionan las condiciones del aislamiento, la desterritorialización de la ciudad o el propio exilio y se crea una “literatura sin residencia fija”,⁷⁶ en palabras de Otmar

⁷⁵ Cfr. en este sentido la nota 18, que he insertado en la Introducción

⁷⁶ El crítico alemán Otmar Ette (2005) ha reconocido que desde el siglo XIX la literatura cubana ha sido una literatura que no presenta un lugar fijo de residencia. Reconoce que esta literatura está fundada y se debe al movimiento, es decir, que no se formó a partir de un único espacio. Pone como ejemplos de su argumentación los textos fundacionales del poeta José María Heredia en los que se muestra la tensión entre la isla y el exilio, entre la Cuba colonial y el México independiente; “lo mismo vale para *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde, que se inscribió en el espacio de tensión entre Cuba y los Estados Unidos, como la verdadera novela fundacional de una literatura nacional cubana, así como en su función de puente entre los años ‘30 y ‘70 del siglo XIX. También la gran poetisa del romanticismo de lengua española, Gertrudis Gómez de Avellaneda, indispensable en la historia literaria tanto de España como de Cuba, sin duda se situó con sus poemas y textos narrativos en el interior de una red de relaciones geoculturales, que en su caso también estaba estructurada de manera bipolar —aunque sin la condición del exilio, como en Heredia o Villaverde— en la relación entre la patria madre española y su patria cubana” (p. 734).

Ette (2005), que da cuenta de la potencialidad de la desterritorialización y la reterritorialización, de la fuga, del exilio, del a-isla-miento para cuestionar los binarismos identitarios y crear-imaginar nuevos modos de pertenecer. Así, la escritura de Echevarría intenta por todos los medios encontrar en otros relatos, por fuera de los conceptos de Patria, Nación y Revolución, formas alternativas de pertenencia, inscripción y desmarque. Con ello, este narrador ensaya una deconstrucción y una desnaturalización de un perfil único para La Habana del siglo XXI donde la ruina, la muerte, la desilusión, el desamor, el desencanto, el aislamiento, la desterritorialización de la ciudad y de uno mismo se conviertan en asuntos y sensaciones que crecen. Hay en esto una ética de la escritura, que es capaz de mostrar, al lado de la Historia (en mayúsculas), las historias mínimas familiares, lo que pasa al interior de las casas en La Habana, lo que sucede por debajo de la superficie, es decir, aquel “metro de La Habana” del que hablaba Pardo Lazo. De este modo, Echevarría construye una Habana íntima y profundamente personal. El carácter extranjero, desacomodado, extraño que es presentado a través de la “extranjería” de los personajes de los cuentos de este primer libro, le permite colocar un relato en el que hay lugar para reflexionar sobre lo que transcurre puertas adentro de la ciudad, puertas adentro de un país, de un proyecto ideológico, y también de lo que sucede al interior de las casas de algunas familias habaneras.

En Echevarría las historias mínimas y particulares arrojan luz sobre la experiencia, la tensión, la desilusión que los grandes relatos heroicos generan en el plano personal, familiar y afectivo. La “extranjería” que construye este narrador para su protagonista indica una reflexión asociada con los deslindes, límites, extensiones de una ciudad que es reconfigurada aquí como casa y también como refugio, como cárcel, como insilio. Una ciudad de la que se desterritorializa la noción de fatalidad, de aislamiento, de cerrazón y en la que se reterritorializa la “extranjería” no solo como pérdida, ni como dolor sino también como potencia para exponer esa otra cara de quien

se queda en La Habana, como Ahmel, y quien tiene la potestad y el derecho de crearse una nueva ciudad, la de sus memorias, como acto de resistencia.

La no pertenencia a una ciudad que está en pie, pero en la que no están los amigos, los familiares y los afectos es el acto de rebeldía de ese “extranjero-nativo” que es Ahmel en los relatos. Aquí, Echevarría reterritorializa la ciudad y configura para ella perfiles *otros* que no están marcados solo por la fatalidad, la resignación, la desilusión y la tristeza, sino también por la resistencia y el devenir con ella. Así, concibe una ciudad *otra*, brumosa, inestable, anacrónica, fusionada en muchos tiempos que le permite avanzar en ese acto de resistencia que implica quedarse en ella. La fuga, la salida, la relocalización de aquella urbe de la que se desmarcan los personajes y la creación desde las memorias de *esta* Habana de Ahmel (“mi habana”, escribe en muchos momentos) es el acto de la reterritorialización, del reconocimiento de que en la fuga no solo hay dolor sino potencia y esperanza.⁷⁷

Los personajes que transitan por La Habana de Echevarría dan cuenta del proceso de los seres humanos que ya alejados de la utopía de ser ciudadanos del mundo (García Canclini, 2014) se acercan más a las variadas maneras de modificar los lazos natales y así crean una condición siempre extranjera, desacomodada, entre escenarios y representaciones. Estos dismantelan los esquemas binarios entre nativos y extranjeros al matizar quiénes lo son y quiénes no y de este modo exponen la complejidad de las formas actuales de ejercer extranjerías. Estas formas aparecen asociadas con experiencias negativas y positivas que trascienden incluso el modo de entender los desplazamientos territoriales y temporales: Ahmel no necesitó ir físicamente a Barcelona para

⁷⁷ Reconozco con Otmar Ette (2005) que los intelectuales cubanos Antonio Benítez Rojo, Gustavo Pérez Firmat, Roberto González Echevarría o Iván de la Nuez han realizado importantes aportes para la comprensión de la cultura cubana como un espacio flexible, como un lugar que ya no se orienta hacia el reforzamiento de los binarismos del discurso fundacional, entre isla y exilio, entre desterritorialización forzada y reterritorialización añorada. Los trabajos de estos intelectuales se han enfocado en describir “una relacionalidad esencialmente más compleja que ha transferido la lógica traductoria en una lógica multirelacional, que parece distanciarse cada vez más de las definiciones esencialistas de «lo cubano»” (p. 749).

reencontrarse con la palabra de Toni (“El anzuelo”), La Habana, Hiroshima y Barcelona pueden ser ciudades igual de desencantadas como profundamente comunitarias y apropiables (como lo demuestran “Inventario”, “Esquirlas 1”, “Tierra”, “El encuentro”, “Esquirlas 4”, “Luna”, o “Esquirlas 0”). Los personajes que Ahmel Echevarría (re)crea, piensa y pone a hablar son “extranjeros-nativos” con respecto a su ciudad, con ellos mismos, con su lengua y sus variantes lingüísticas, y también porque están atravesados por el extrañamiento de las múltiples formas de pertenecer. Ellos encarnan la ficción de la pérdida, la migración, la desterritorialización de La Habana en una estela de reflexiones que apuntan hacia la problematización del ser humano contemporáneo en relación con su entorno social y cultural. Estos personajes se reterritorializan y reterritorializan la ciudad habanera en un intento por comprender la grieta que se ha abierto entre el sujeto y el mundo, tal como demuestran los relatos “Esquirlas 0”*,⁷⁸ “Luna” o “El anzuelo” con los siguientes fragmentos:

Mi patria es la memoria...El vacío será el mismo. Una ciudad irreal...?Habrá una historia?
¿Dónde debería empezar? (pp. 2-3).

Imaginaba a la ciudad como un inmenso retablo...La ciudad es un enorme revolver, toda la isla es un enorme revólver (pp. 46-47).

¿Es azul La Habana y certero el inglés cuando traducimos blue?...La Habana no es azul (p. 58).

En este entorno, Echevarría anota las fuerzas, contradicciones y fusiones que el habanero experimenta con respecto a su ciudad capital, al tiempo que reconstruye la experiencia del desarraigo y la no pertenencia no solo como pérdida o como confrontación violenta con lo otro (y

⁷⁸ Señalo este relato con el asterisco para hacer alusión al primer cuento del libro, pues el último lleva el mismo título. He decidido diferenciar sus menciones marcando con el asterisco cuando me refiera al título del primero y sin el asterisco cuando me refiera al último.

los otros) sino como potencia multiplicadora de formas de pertenecer. Esta potencia alude no solo a subjetividades fracturadas, desmanteladas, multiplicadas y vueltas a poner en pie —sin que ello implique restablecer una identidad quebrada—, sino que muestra nuevas reparticiones de sensibilidad cuando se piensa en los sujetos de la ciudad reciente. La “extranjería” y el extrañamiento de estos personajes con respecto a un lugar que los une solo por un lazo natal permite comprender que la territorialidad de La Habana y los habaneros no está marcada de modo alguno por fronteras físicas o meras geolocalizaciones. Esta territorialidad se crea por intermedio del extrañamiento, del desacomodo, de la inestabilidad con lo que puede parecer lo real que es mostrado en Echevarría a través del recuerdo o la memoria de los personajes y su mundo. Por lo tanto, La Habana en las escrituras de este autor es ante todo la posibilidad de reconocer en la “extranjería”, la bruma y el extrañamiento una dinámica relacional de movimientos, de estados anímicos, de confluencias y de diferencias, de escapes y de (re)vueltas desde la propia ciudad con respecto a otros territorios (transnacionales) así como desde la ciudad hacia uno mismo. Teniendo esto en perspectiva, en el contexto de lo narrado —y es aquí donde ubico una de las mayores apuestas éticas de Ahmel Echevarría en tanto autor—, La Habana se convierte en ciudad extraña y extranjera para los personajes que la habitan y ello permite ofrecer una imagen, un perfil más flexible de una urbe que ya no puede ser pensada ante los binarismos que contemplan el país y el exterior (La Habana *versus* Barcelona o Hiroshima) como desplazamientos destrozadores de la vida de los personajes o de instancias donde se reconoce que migrar es la única salvación. Por el contrario, en el conjunto de los relatos de este *Inventario*, Echevarría complejiza aún más los términos dicotómicos del adentro y el afuera, el extranjero y el nativo y construye una red relacional de sentidos en la que la “extranjería” y la condición de ser un “extranjero-nativo” se constituyen en metáforas para declarar agotada la imagen de una ciudad única, compacta y

reconocible. En cambio, Echevarría concibe la “extranjería” y el fuera de lugar para dar cuenta no solo de los personajes que (des)habitan La Habana, sino para marcar las experiencias de los desplazamientos y los nuevos mapas de pertenencias en un mundo que parece ser, y se exhibe cada vez más, como un espacio transterritorializado. De esta forma, queda La Habana convertida en una nueva ciudad del mundo que, como otras, pierde especificidad en su relacionalidad con el mundo contemporáneo signado por las migrancias, los desplazamientos y las extranjerías y en el que se redefinen constantemente los múltiples lazos y condiciones de pertenencia.

2.2 *Esquirlas*: fragmentos extraños de las escrituras de La Habana

Siguiendo la línea de la hipótesis general de esta investigación, en este segundo apartado me dedicaré a describir el modo en que la configuración de La Habana de Ahmel Echevarría está relacionada con una operación literaria que persigue desvirtuar el realismo de los espacios y problematizar a su vez los estatutos genéricos de la realidad-la ficción y las escrituras del yo. La descripción y posterior comprensión de cada una de estas dimensiones analíticas puestas en contacto con la noción de “extranjería” (García Canclini, 2010, 2014; Giunta, 2009) que he desarrollado al inicio de este capítulo me han permitido sostener que los estudios sobre el conjunto territorialidad-desterritorialización-reterritorialización poseen un potencial teórico para repensar la ciudad de modo más abierto y entender la construcción de nuevos territorios y nuevas territorialidades en un campo cultural, que históricamente ha estado relacionado con procesos de fijación de la nacionalidad y que ahora, y cada vez más, experimenta una salida, una fuga de esos elementos y se permite reterritorializar la ciudad (y la nacionalidad) a partir de nuevas formas de pertenencia, religamiento, cosmopolitismos y modos de estar en el mundo.

Tal como sucede en el libro analizado en el apartado anterior, en *Esquirlas* aparecen trazadas tres líneas fundamentales (Bolognese, 2019). Una primera, vinculada a la memoria y la reflexión

sobre el presente y el futuro; una segunda, relacionada con la migración, la condición de “extranjería” (García Canclini, Ortiz) y los procesos de desterritorialización-reterritorialización (Deleuze y Guattari; García Canclini, Ortiz) y una tercera, atravesada por la reflexión sobre el sujeto de fin de siglo y comienzo del nuevo. A diferencia del libro anterior que se convertía en el cuaderno de memorias de la familia y los amigos, *Esquirlas* se constituye en el cuaderno de las memorias de Ahmel-personaje. Si bien aquí coinciden muchos de los sujetos que están también en *Inventario*, el punto de vista y la subjetividad del narrador se convierten en estrategias centrales de cada uno de los relatos. *Esquirlas* se constituye, por tanto, en un libro que, conformado por doce relatos, va desentrañando una madeja de fragmentos que se veían apenas delineados, inconclusos, indeterminados en el libro anterior. A este texto regresan los amigos y los familiares, pero se conforman como figuras centrales los personajes de Yani, novia de Ahmel, y el propio Ahmel personaje-narrador. Los personajes de este libro —apenas aquí enunciados, excepto Yani y Ahmel de los cuales los lectores lograrán completar un “retrato” y perfil de vida— siguen signados por la migración y el deseo de partir de la Isla. Regresan al libro sentidos asociados con la ruina de la ciudad, el calor y el halo infernal, que he leído como “reenvíos” a las mismas significaciones que estaban delineadas en el libro anterior a través del tono que inauguraba el relato “Luvina”, de Juan Rulfo: un lugar fantasmal, triste y nostálgico para siempre.

El epígrafe con el que comienza el libro es relevante para leer las esquirlas que irán desprendiéndose de él una vez que se avanza en la lectura. Allí el narrador dice:

Hace un par de años, Orlando L y H. Miller me dijeron que yo no era más que un estudiante del infierno. Sé que Yani, seguirá ayudándome a tragar en seco. Vania, Edith y la Canon de Orlando continuarán haciendo el resto. En algún momento tendré que agradecerles (p. 5).

Esta primera entrada al texto —que conecta por un lado con la figura de Orlando Luis Pardo Lazo (Orlando L) quien es amigo personal de Ahmel Echevarría autor y la imagen de Henry Miller (escritor de otro país y que por fuerza temporal no ha coincidido con Ahmel Echevarría)—, instala en el comienzo de lo narrado un extrañamiento en relación con los personajes, las figuras de los amigos y cómo se construye “la realidad” en este libro. Una de las primeras preguntas que surge es cómo hacer coincidir espacial y temporalmente en este libro a Orlando y a Miller sino solo en el ámbito en el que se fractura el pacto de verosimilitud propio de cierta zona de la “literatura realista mimética” (Horne, 2011). Por otro lado, la idea de ser un “estudiante del infierno” conecta proteicamente con ese espacio que ha sido narrado en el libro anterior y que vuelve con mayor intensidad en este a través de las alusiones al calor, la soledad, el vaho, el letargo, los gritos mudos, la circularidad, presentes en relatos como “Esquirlas 2”, “Esquirlas 3” o “Esquirlas 6”. Lo anterior hace que Ahmel Echevarría aspire a diseccionar, mapear, redistribuir los significados de ese infierno y esa extranjera-extraña ciudad que es al cabo La Habana en estas narraciones. En este sentido, la máquina de fotos de Orlando, la Canon, acompañada de los riesgos y travesuras de Vania y Edith (“Esquirlas 7”, “Foto 1”, “Esquirlas 8”, “Foto 2”), completan el mosaico disperso, roto, fracturado y astillado en el que es convertida la vida de Ahmel en aquella ciudad.

No resultará insólito entonces que en este libro el tono de la escritura exhiba un carácter personal, subjetivo y esté cargado de profundas cavilaciones en torno a la ciudad y al país que le son extraños e inasibles al narrador. Si bien *Inventario* y *Esquirlas* siguen pensándose en torno al contexto de La Habana y de Cuba varían en este último libro las intensidades de las reflexiones existenciales y las relaciones entre los personajes. Este texto se atreve a reescribir asuntos que estaban en *Inventario*, e incluso apuesta por ampliar relatos que se encuentran en el libro anterior, lo cual provoca un extrañamiento en quien lee ambos libros, como parte de un “ciclo” en el que el

propio autor los ha insertado.⁷⁹ En ese sentido, surge la pregunta ¿por qué hay relatos en ambos libros que se repiten de modo casi idéntico? ¿Es este gesto una estrategia discursiva de Ahmel Echevarría en tanto autor para provocar el escándalo y la idea de la diferencia y la repetición en sus lectores, en él mismo como narrador, en la propia ciudad en la que (aún) vive? ¿Hay en esta diferencia y repetición alguna clave de lectura para leer en contexto los dos libros? ¿Los fragmentos de *Inventario*, en tanto textos, imágenes y extrañamientos, se repliegan, se unen y se multiplican en las pequeñas virutas que dejan las *Esquirlas*? Todas estas preguntas quedan sin respuestas precisas en una escritura que aspira a crear una sensación de incertidumbre y desacomodo entre la ficción, la imagen y el contexto de lo que puede presumirse como lo real.

Como si no bastara con lo anterior, en este libro se insertan imágenes del autor-narrador en un intento por no solo (ex)poner y (ex)tender la escritura de un hombre en contexto, sino también colocar su cuerpo, el cuerpo del hombre que escribe, en la propia escritura. En ese sentido, al colocar imágenes que acompañan al texto literario en una madeja de fotografías y letras que pueden extenderse, desplegarse y verse como miramos un mapa, este libro puede ser leído en diálogo no solo con la extrañeza y la “extranjería” de ese personaje que es extranjero de sí mismo y de la ciudad en la que (sobre)vive, sino también con el extrañamiento que emana de desdoblarse fotografías en el cuerpo del discurso de la letra, es decir, del discurso narrativo. En una primera aproximación al libro no deja de sorprender la imagen reiterada del cuerpo de Ahmel Echevarría que causa confusión y extrañamiento, esto es, un efecto de difuminación de las fronteras entre “la realidad” y la ficción que se va construyendo a lo largo de cada uno de los textos. Esta estrategia

⁷⁹ En entrevista con el escritor y gestor cultural cubano Leopoldo Luis (s.f), Ahmel Echevarría dice: “Tuve una etapa a la que llamo **Ciclo de la Memoria** (*Inventario, Esquirlas, Días de entrenamiento*), en la que fui desplazando el foco de atención del narrador. Era la mirada de un joven treintañero. Del espacio social (la intención de dar respuestas) fui a una suerte de punto medio: el espacio social y el individual. El ciclo cierra formulando preguntas y no dando respuestas, formulándolas con la mirada puesta en el hombre y desde el hombre —el cubano de hoy en la posible Cuba de mañana. <https://www.isliada.org/un-dia-de-entrenamiento-con-ahmel-echevarria/>

narrativa, como ya he venido verificando en el capítulo anterior a partir del estudio de los libros de Novak, es característica de una zona de escrituras que se construyen en primera persona, que crean un *alter ego* coincidente muchas veces en edad y sexo con el autor y que producen un efecto de espejismo entre lo que parece ser real, lo biográfico y lo ficcional. En este caso, la imagen de Ahmel Echevarría autor refuerza ese espejismo al insertar una foto que muestra de perfil al escritor hacia el final del libro.

En el gesto de enfocar a la persona que escribe, a través de las sucesivas imágenes de Ahmel Echevarría autor, he leído la recolocación del individuo por sobre otra cualquier categoría cercana a lo social. La inserción de imágenes en *Esquirlas* —imágenes de las que carecía *Inventario*, un libro en el que el lector se enfrentaba solo a la letra escrita y que quizás marcara el perfil más social y comunitario de Ahmel personaje-narrador— repone al *yo* frente a un nosotros, por ejemplo. Como es de suponer, la recolocación del *yo* exige a quien narra acudir a registros propios de escrituras que la crítica ha pensado como cercanas a la autobiografía, las memorias o el diario personal en un vínculo tenso entre lo que puede considerarse como la realidad y la ficción. Estas *Esquirlas* de Echevarría ensayan y sistematizan aquel *realismo* “más (des) localizado en el yo” que el propio autor y Jorge Enrique Lage postulaban en su texto de 2013,⁸⁰ cuando intentaban caracterizar la escritura de quienes, como ellos, comenzaban a publicar en los años 2000. Aquí, tal como iré desarrollando, se ponen en disputa por un lado, las fronteras entre la realidad-la ficción, el cuerpo-la letra, la imagen-la escritura, yo-él/ella, el pasado-el presente, el pasado-el futuro, y por otro lado, estas propias disputas instalan la dimensión de extrañamiento y “extranjería” ya no solo de los personajes, las circunstancias, la ciudad, los desplazamientos planetarios que mostraba en el apartado anterior, sino que también provocan esa misma sensación de extrañamiento en el

⁸⁰ Echevarría, Ahmel; Jorge Enrique Lage (2013). “(De)Generación. Un mapa de la narrativa cubana más reciente”. Artículo en línea disponible en https://diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html.

texto artistizado. De ese modo, por lo tanto, se está frente a desterritorializaciones de la letra impresa que busca en el texto la imagen fotográfica y viceversa; los tiempos pasado-presente y pasado-futuro se “reterritorializan” (retemporalizan) en una búsqueda incesante por explicar, reflexionar y dar sentido al presente. El trabajo con las fronteras genéricas de la autobiografía-el diario-la memoria generan una poética de la extranjería (Aínsa, 2010a) a partir de la cual al proyectar una mirada y una voz extranjera-extrañada, desacomodada con su lugar y su tiempo, genera un compromiso ético-estético muy fecundo en la obra de Echevarría.

Graciela Speranza (2009) sostenía que John Berger hizo de la “inadecuación a los límites de la propia cultura una naturaleza que se corresponde con una diletancia deliberada entre el ensayo, la ficción, el dibujo, el cine, la poesía, el drama” (p. 69). La investigadora argentina afirmaba en ese sentido que quizás de la tensión entre imaginación y razón, imagen o palabra, el propio Berger buscaba un modo de experimentar y de salirse de “los límites precisos de los medios y los géneros convencionales” (p. 69). Speranza declaraba que

como muchos emigrados de sus ficciones y ensayos, Berger ha perfeccionado con el tiempo la mirada siempre doble del *outsider*, amparada quizás en una idea del espacio propio de Mircea Eliade que a menudo recuerda: el hogar como el punto en que se cruzan una línea horizontal y una línea vertical, la línea de los intercambios del mundo con la de lo metafísico y lo eterno donde es posible crear moradas en el espacio que ya han habitado otros, en lugar de atarse a raíces exclusivas y excluyentes (p. 69).

Estas ideas de inadecuación, tensión y extrañamiento que Speranza recupera para “situar” el carácter desacomodado de Berger en el contexto de su estética resultan potentes colocarlas en diálogo con la escritura de La Habana de Ahmel Echevarría. Como he venido desarrollando antes, este autor construye una escritura que rompe con el “realismo” de los espacios entendido este como

una fractura en los modos de concebir la descripción detallada del “objeto”-referente: La Habana. La escritura de la ciudad en Ahmel Echevarría da cuenta de un quiebre en la “descripción como síntoma de avasallamiento al objeto” (Bessière, 1993, p. 362) y en su lugar, el autor configura un texto que recoge nociones, imágenes, referencias extranjeras y extrañas de la ciudad a fin de causar un extrañamiento y una ruptura con los modos de decir y con los modos de asociar o reconocer elementos “característicos” de la ciudad en su obra.⁸¹ No es azaroso que sus textos inserten a H. Miller en La Habana (“Esquirlas 8”), un escritor norteamericano leído como paradigma del autor disidente, anarquista, irreverente para con las normas morales de su tiempo o, que asocie dos espacios arquitectónicos y culturales al parecer tan distantes como Hiroshima y la ciudad capital cubana a partir de la metáfora de la ruina (“Esquirlas 0”) o, que inserte en La Habana a la figura de Vladimir Ilich Lenin a través de la referencia a uno de los primeros monumentos dedicados a esta figura fuera de la URSS (“Foto 2 (Colina Lenin”).

Del mismo modo, Echevarría coloca en el conjunto de sus textos literarios fotografías y *transcripciones de notas o cartas* que el narrador principal extrae de sus *archivos personales*. En la obra de aquel la alternancia entre imágenes, notas entregadas por un archivo familiar y narraciones funciona como dispositivo discursivo para exhibir no solo la difuminación de los límites relacionados con lo textual o sus múltiples materialidades (imagen, escritura, caligrafía) sino también para exponer la tensión y el traspaso de los límites entre lenguajes artísticos diferentes. Teniendo en cuenta lo anterior, en el contexto de lo narrado, La Habana de Echevarría y el mundo del personaje principal —alter ego del autor— no solo son extraños y extranjeros para

⁸¹ Para Bessière el realismo, en tanto género literario, se lee siguiendo cuatro hipótesis. Una de ellas, que es la que me interesa destacar por la estrecha vinculación que tiene con la noción de “extranjería” y extrañamiento que vengo sosteniendo, está relacionada con plantear que la obra realista “juega explícitamente sobre el extrañamiento de la ficción para suscitar una lectura según su ley —los procedimientos narrativos y discursivos ya no son tanto los de la objetivación como los de un reconocimiento de la ley de la obra y de la ficción: la ficción realista es una ficción sin objeto de referencia” (Bessière, 1993, p. 362).

sí mismos, como ya observaba en el apartado anterior, sino que al momento de escribir sobre ellos aquella “extranjería” reenvía hacia la materialidad del discurso artistizado. Es esto último lo que me permite afirmar que las imágenes y las *transcripciones* extraídas del archivo personal insertos en el texto son dispositivos metafóricos que expresan no solo la migración de los discursos artísticos sino la riqueza técnica y conceptual que esa migración de discursos trae consigo.

En el sentido anterior, resulta muy elocuente que en *Esquirlas* la reunión de voces de Henry M. u Orlando L. y la incorporación de las fotos de Orlando Luis Pardo Lazo reenvían al escritor y crítico cubano Alberto Garrandés (2005) a la lectura de *Roland Barthes por Roland Barthes*, un libro en el que el propio teórico francés construye, a través de pequeños fragmentos sobre su vida y su obra, un relato de, y una aproximación a, sí mismo. Considero que el reenvío que causa la obra de Ahmel Echevarría hacia la lectura de los “fragmentos” de Barthes es provocado por la estrategia de insertar en ambos libros lo biográfico, lo ficcional y la imagen. Ambos textos, el de Ahmel Echevarría y el de Roland Barthes, a través de pequeños fragmentos, comparten el gesto por explicar(se), cuestionar(se), relatar(se) su vida propia, la vida de Roland Barthes y Ahmel en tanto narrador-personaje. En ambos textos el lector piensa que está más cerca del hombre que escribe, de sus interioridades, de sus preguntas existenciales, de sus sucesos personales, que del de un narrador ficticio. En este entramado en el que pueden leerse a la par el texto de Barthes y también el de Echevarría confluyen el texto escrito y las imágenes para entregarles a quienes leen un archivo compuesto de múltiples fragmentos que devuelve (y revuelve) un autorretrato. En el caso de Echevarría, los lectores acceden a un “retrato” de un narrador-personaje —que no pierde la oportunidad para hacer leer YO— inserto en un mundo, una ciudad y un país que les resultan profundamente ajenos y cuestionables. De ahí que el texto de aquel asuma como espacio privilegiado en este segundo libro, ya no la ciudad sino el cuerpo del narrador, y que algunas zonas

de la biografía en tanto género escritural sean un modo de acercar el texto a la “vida improductiva” (Barthes) de ese Ahmel que narra y reconoce, como lo hace el narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes*, que es el texto mismo el que lo desposesiona de su duración narrativa. “El texto no puede contar nada; se lleva a mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria...” (p. 25). Leído este fragmento de Barthes en conjunto con la obra de Ahmel Echevarría resulta vinculante la relación entre lo que el pensador francés declara y lo que el narrador de *Esquirlas* dice en el relato “Esquirlas 0”, que también aparecía en el libro anteriormente analizado: “Mi cuerpo es el único espacio posible...Estoy armado a retazos, mi cuerpo no es más que parches y costurones. Son **instantes que he vivido**: millones de recuerdos, millones de esquirlas; preferiría llamarles así” (p.11) **El destacado es mío**.

Estos instantes que ha vivido el narrador principal del libro establecen una correspondencia con el tono del texto en su conjunto y con la idea misma de su título. Ese modo, también instantáneo en el sentido de capturar fragmentos, de recoger esquirlas y atraerlas hacia sí, “funda” la palabra y la escritura de estas *Esquirlas* de Ahmel Echevarría. El propio autor dice que el lenguaje de su libro “Es seco, **fragmentado**, duro (...) Imaginé las palabras como fragmentos que podían herir (...) Con esas **esquirlas** intentaba adentrarme en el **cuerpo** de los personajes, **relatar** un hecho o un suceso sin que mediaran construcciones o imágenes «líricas»”. (Echevarría citado por Motola, 2013, p. 1) **El destacado es mío**. De ahí parte entonces la premisa de entender el libro de Echevarría como un texto que poco dice sobre una vida si se fractura drásticamente del cuerpo de quien sufre y narra las experiencias, se interroga y se cuestiona acerca de las huellas que dejan en él las situaciones límite. Por lo tanto, el cuerpo es puesto en primer lugar y en una mesa de disecciones para narrar el vacío, el dolor, la “extranjería” y el extrañamiento de ese mismo cuerpo frente al tiempo y el espacio que le ha tocado vivir. En esta línea de análisis pueden examinarse

dos de los fragmentos de “Esquirlas 8”. En el primero se lee: “Orlando escribió en mi libreta de notas: *Empezar de cero, una y otra vez. Un ciclo que se repite para nosotros eternamente. Cada diez años, Otra y una vez. Empezar de cero. Orlando cree que esa es nuestra realidad. Una realidad irreal*” (p. 66). Las cursivas pertenecen al autor. Y más adelante:

Orlando quiere que me fije en el rostro de los transeúntes, en la ciudad, las calles, las estatuas: “Fíjate bien, Ahmel Ahmel, los mismos gestos alternándose entre la alegría y el dolor, el hijo que nace, el anciano que muere, los titulares tatuados en la piel; el carmín y el navajazo tatuado en la piel; la necesidad de sexo y la desesperanza tatuada en la piel; la lluvia, el sol, la brisa y el salitre tatuados en la piel, luego un guillotinado y nuevamente lo mismo”. Entonces vivimos en la irrealidad (p. 66).

En la misma línea de análisis que he sostenido en los párrafos precedentes, aquella que relaciona texto-imagen, puede también leerse la primera imagen que aparece en *Esquirlas*. Allí se muestra una foto de un cuerpo artísticamente diseccionado, puesto en blanco y negro, en primer plano, un cuerpo hecho de pequeños fragmentos que juntos conforman un todo. La imagen demuestra, por otro lado, la carencia de un texto escrito y al propio tiempo la posibilidad que tiene un cuerpo para decir y para ser un espacio habitable.

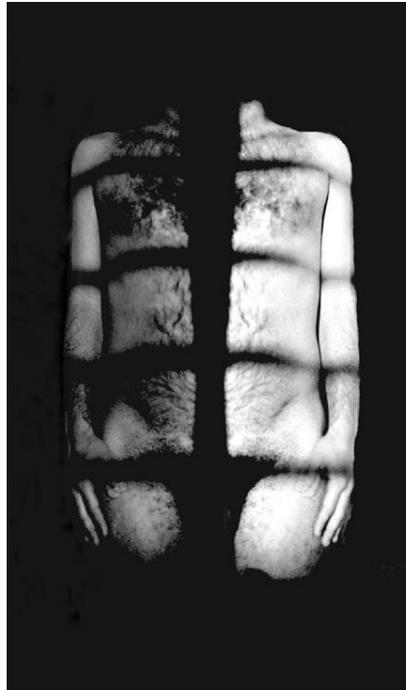


Foto: Orlando Luis Pardo Lazo (*Esquirlas*)

En ese punto, adquiere relevancia interpretativa el extrañamiento que produce en el lector-observador la superposición entre la imagen-la escritura, el texto-la fotografía, y unida a ella la construcción narrativa del *yo*, pues en Ahmel Echevarría el conjunto de todo lo anterior marca un modo de configurar (enfocar) desde la escritura y en el texto literario el carácter verosímil de la figura del personaje-narrador. En este libro, la imagen retratada del físico de Ahmel-autor o, las fotografías de cuerpos desnudos que ocultan las caras pero que pueden relacionarse con los personajes de Yani y Ahmel o, la imagen de un bebé plástico ahorcado (que pudiera ser el padre de Ahmel) o, las de la bandera cubana raída y colocada como manto sobre el horizonte de una ciudad (La Habana) e, incluso, las fotografías no “materializadas” de los cuentos “Foto 1 (Antigua Plaza Cívica)” y “Foto 2 (Colina Lenin)”, todas estas imágenes pudieran relacionarse con el contexto de lo narrado, como si su presencia implicara no solo una mostración sino una demostración de lo que podríamos considerar que sucede en el ámbito de la realidad de esta narración. Estas imágenes podrían ser leídas como si se trataran de entidades existentes, como

derivaciones de la “realidad misma”⁸² (Dolezel, 1997). Una lectura de este tipo sería posible debido a la incertidumbre y la confusión entre lo biográfico, lo ficcional y la realidad generada por una escritura de corte autoficcional que asume, hasta cierto punto, Echevarría en este libro. Esta incertidumbre se intensifica a partir de la ruptura con el pacto autobiográfico (Lejeune, 1991) o el pacto ficcional, frente a los cuales el lector se sitúa ante el texto y *hace como que* lo contenido en él remite a hechos y personajes reales (para el primer caso) o que lo que está en el texto no tiene referentes extratextuales reales (para el segundo caso). Frente a la fractura de los dos pactos anteriores se sitúa el “pacto ambiguo” (Alberca, 2007) propio de la autoficción que instala la incertidumbre, la confusión y el extrañamiento entre la realidad y la ficción. En ese sentido, podría pensarse que la escritura de Ahmel Echevarría entrega a sus lectores a este pacto porque el formato autoficcional lo permite.

Si, por otro lado, en lugar de identificar la escritura autoficcional como lo que parece ser desde su fundación: un espacio de ambigüedad producido por la coexistencia, aparentemente contradictoria, entre la realidad y la ficción en un texto, interpretamos que los objetos ficcionales que aquí Echevarría presenta son representaciones de entidades del mundo real, la observación de las fotos del libro no haría más que afianzar que lo que se nos narra es la realidad misma. En cambio, planteo leer⁸³ la incertidumbre que genera esta escritura (entre la realidad y lo que se considera lo real y lo biográfico y lo ficcional) como síntoma y como instancia creadora de

⁸² Es esta una idea de muy largo aliento, no exenta de profundas discusiones teóricas, que viene marcando el pensamiento estético occidental desde Platón y Aristóteles a partir del concepto de mimesis que es explicado detalladamente por Dolezel en su texto “Mimesis y mundos posibles”, 1997, pp. 69-94.

⁸³ Debido al carácter inestable del género autoficcional y de lo que se considera la realidad-la ficción (Casas, 2012, 2014) he planteado leer estos textos de Echevarría como parte de una escritura que, más allá de la denominación, abre la posibilidad infinita de leer y construir otros *yoes*. A pesar de que en estos dos primeros libros de Echevarría el autor trabaja con sistematicidad la memoria y la “escritura de los recuerdos” que reenvían hacia el formato autoficcional, hay en ellos otros modos de configuraciones del yo que impiden encerrarlos en una categoría específica. Véase en este sentido, la sistemática revisitación crítica que, a partir de los años 2000, ha tenido la categoría de autoficción y que da cuenta de otros modos de pensar y construir el *yo* en la literatura de principios del siglo XXI. Ana Casas (2012, 2014) o Manuel Alberca (2007).

entornos discursivos posibles, tal como los entiende Dolezel (1997) a partir de su semántica de los mundos posibles. Lo anterior se sustenta a partir de la premisa de que allí Dolezel sostiene que todo el mundo estaría de acuerdo en que los personajes ficticios (aun aquellos que comparten con el autor-autora su nombre) “no pueden encontrarse, interaccionar, comunicarse con gente real” (p. 79). Partiendo del reconocimiento de que “el mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales” y proporciona “modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor)” (p. 79) sostengo que los relatos ficcionales de Echevarría están anclados en su acontecimiento histórico y reenvían “hechos en bruto”, o “realemas culturales” al texto de ficción (p. 79). Tal como reconoce este teórico, en estas transferencias de información, el material del mundo exterior penetra en la estructuración de los mundos ficcionales, pero siempre mediado por un profundo proceso de transformación en su contacto con el linde del mundo. De este modo el estudio de estos textos-imágenes de Ahmel Echevarría escritor no solo se abre constantemente al “vértigo interpretativo” (Alberca, 2007, p. 132), es decir, a la permanente indeterminación entre lo que hay en ellos de ficción y de realidad, sino que traspasa incluso esa problematización al impedir confinarlo a una categoría específica.

Un relato como “Esquirlas 0” grafica cabalmente estas hipótesis que sostengo. Allí, la imagen colocada al final del relato, en la página que le sigue, presenta en primer plano y de perfil el medio cuerpo de Ahmel autor y, más atrás, en un segundo plano, un cuadro que muestra una de las fotografías más reproducidas del Che Guevara, aquella que le hiciera el fotógrafo cubano Alberto Korda. La imagen puesta en diálogo con el relato que le da sustento exhibe una clara lectura relacional. Tanto en el relato como en la imagen aparece la figura de Ahmel autor-personaje. La imagen del Che Guevara que se muestra en la fotografía funciona como referencia metonímica a la nacionalidad argentina de la mujer, Camila, con la que Ahmel se encuentra en el

relato que la antecede (“Esquirlas 0”). Es muy sintomático que Camila, si bien hacia el final del cuento se presenta como un personaje irreal, sea descrita como una mujer que reproduce el relato de la utopía revolucionaria de los años ´60, lo cual puede ser vinculado con la imagen y la figura del Che Guevara y su concepción del Hombre Nuevo. Tanto la imagen como el texto muestran un Ahmel (autor-narrador y personaje) cruzado de brazos, atento, desconfiado, ante la imagen y el relato de dos argentinos que en La Habana construyen, difunden, promueven la idea del ser humano comprometido con su tiempo y sus circunstancias, un ser humano que aporta “la magia de un sueño y la euforia de una inminente revolución continental” (Fornet, 2006, p. 58). La postura física de Ahmel en la imagen que parece desconfiar de algo o alguien y la postura ética (y estética) de Ahmel escritor —la desconfianza ante los relatos históricos de la Revolución— parece fundirse en estos dos materiales estéticos (texto e imagen) que aquí el autor entrega a sus lectores.



Foto: Orlando Luis Pardo Lazo (*Esquirlas*)⁸⁴

⁸⁴ En conversación con Ahmel Echevarría supe que esta foto tiene un emplazamiento singular. Aunque no se detalla en la imagen, ese espacio iluminado donde está el Che es un estanquillo donde se venden revistas y periódicos. Para

El siguiente fragmento de este relato es significativo, por otro lado, al ponerlo en diálogo con lo que he venido sosteniendo en relación con el desencanto, la caída del relato del hombre nuevo, el compromiso y la desconfianza en un sistema de ideas.⁸⁵ Allí, Ahmel personaje narrador dice:

Camila me traía recuerdos. Hubo una década en la que estuve rodeado de ángeles. En medio de los años noventa un coro de ángeles daba vueltas a mi alrededor. Yo vivía en un estado de gracia. No había nada. No tenía nada, solo una ronda de amigos en medio de la crisis... Mis amigos tampoco tenían nada. Estábamos a mano, muy cerca unos de otros. No importaba más... Y Camila me hacía recordar aquellos años. El estado de gracia duró poco tiempo, el cambio de milenio fue el catalizador. Aquella ronda apacible se vino abajo, nos dimos de cara contra el piso cuando uno de nosotros se largó (p. 85).

Este fragmento es elocuente para dar cuenta de la desilusión de este personaje frente a su realidad. Una realidad que dialoga fuertemente con lo que significó para la historia de la cultura cubana el Periodo Especial de los años '90 y como consecuencia de la crisis de esos años la masiva salida de la Isla de intelectuales, artistas, familiares y amigos, que describí al inicio de esta tesis. A través de este fragmento y de la inserción de la foto al final del cuento se observa cómo entra la

Ahmel, el “estancamiento” de periódicos y revistas es un lugar (una manera) que tiene el Estado cubano para construir una ficción, distribuirla y perpetuarla. Esta conversación con Ahmel me hizo poner en diálogo lo que allí me dijo con la lectura de algunos textos de Ricardo Piglia publicados en la Revista *The Revolution Evening Post* que coordinaban el propio Ahmel Echevarría, Orlando Luis Pardo Lazo y Jorge Enrique Lage en los primeros años del 2000. En el número 7, episodio 1, hay colocada una sección de Piglia titulada “Che: rastros de lectura”. En ella, el lector accede a 7 viñetas que por su íntima conexión con la imagen del Che Guevara pueden ser leídas en diálogo con esta idea de Echevarría. Cfr. https://rialta.org/wp-content/uploads/2022/10/02_Ricardo-Piglia_Che-rastros-de-lectura.-Movimientos.pdf.

⁸⁵ En relación con el desencanto y la aparición en los años '80 en América Latina y luego en los '90 en Cuba de textos que daban cuenta de la “frustración provocada por el fin de la utopía de la revolución continental” (Fornet, p. 59), puede leerse el exhaustivo análisis que realiza este autor en la sección “DOS”, de *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006). En lo que se refiere a la caída del relato del “Hombre Nuevo” considero relevante el trabajo de investigación realizado por Sonia Behar en su libro *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del periodo especial* (2009) en el que da cuenta de cómo se interpela al sujeto central del proyecto revolucionario por excelencia.

realidad a la escritura de Echevarría. Hay en este relato una confrontación con el referente “Período Especial” en Cuba, con la creación y tensión de la idea del Hombre Nuevo, con el desencanto producido por la utopía de ese Hombre, pero todo ello entra a la ficción de Ahmel a través de la conformación y artistización de un mundo ficcional que funciona paralelamente al que se describe y que además tiene sus propias leyes y modos de ser. Un mundo en el que el narrador se permite introducir y señalar en el entorno de la realidad, un halo de irrealidad a partir de la caracterización de la mujer argentina con la que dialoga: “Camila, Buenos Aires, pelo rizo, largo, rojo. Una mujer muy dulce. Y canta. Ella anda levantada del suelo...¿Acaso será real?” (p. 89). Es este un universo, además, en el que el narrador personaje se muestra vacilante, repleto de preguntas existenciales, en el que no para de insertar la duda sistemática sobre él mismo y sobre sí en contacto con lo otro y los otros, en el que abandona las explicaciones “lógicas” y causalistas, duda profundamente de la exactitud de sus recuerdos e instala la pregunta incesante acerca de la pertinencia de la forma narrativa elegida. El narrador dice:

Estaba escribiendo el libro de memorias más raro del mundo. Y no me atrevía a darle ese nombre. Era un collage. Apuntes, fotos, recortes. Para no depender de nadie había comprado una cámara. Quizás mis memorias terminarían siendo un libro pasional, oscuro” (p.87).

Estas ideas y frases alrededor del carácter del libro que el narrador escribe: libro de memorias, timidez del “atreverse”, recolección de apuntes, fotos y recortes y, el “quizás” con el que termina el fragmento, son indicios discursivos de cómo actúa la ficción y la construcción del yo en la narrativa de Ahmel Echevarría. Hay en ella una transferencia y un trabajo con el material proveniente del entorno extraliterario que enriquece el paso de los “hechos en bruto” (Dolezel, 1997) o la posibilidad de esos hechos hacia el entorno ficcional, es decir, hacia el mundo posible

de carácter ficcional que Ahmel Echevarría autor estructura y transforma en palabra y texto artistizado.

El hecho de que quienes leemos los relatos de Ahmel autor-narrador-personaje quedemos descolocados frente a la diferenciación entre realidad-ficción es consecuente con lo que he venido demostrando hasta aquí a partir de la transferencia que realizo del concepto de “extranjería” (García Canclini) y sus variantes (extranjero, extraño) para observar la obra y la construcción de La Habana de este autor. En primer término, considero fundamental para sustentar aquella categoría el lugar que ocupa en su obra el trabajo con el *yo* como un extranjero, un desacomodado de sí mismo y de la ciudad en la que vive. En segundo lugar, sostengo que desde el punto de vista del trabajo con la elaboración del texto literario aquella “extranjería” se desdobra sobre el propio discurso narrativo al instalar en la voz del personaje narrador la duda incesante de si el modo en que narra estas “memorias” es el adecuado.

Orlando es escritor. Le comenté que había pensado hacer un inventario de recuerdos: juntar cartas, fotos, tal vez escribir sobre mí o personas que no quería olvidar...Pensé en un inventario de esquilas ¿Crees que ahí habrá una historia?...Habrá una historia?⁸⁶ ¿Dónde debería empezar? (p. 13).

¿Acaso no nos debe importar el tiempo? Orlando L dice que desvivimos una larga y penosa eternidad que termina cuando nuestros huesos no dan más. Entonces no debería importarnos el tiempo, sino la intemporalidad... (p. 66).

⁸⁶ Agradezco la acotación de Ahmel Echevarría al señalar el vínculo de estas dos preguntas con el inicio de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia; una novela que también trabaja con la ficción, la realidad y lo real a partir de un archivo privado y un archivo público.

Cómo guillotinar la realidad, cómo hacer un recorte y darle un vuelco a todo, esa es mi eterna pregunta. La tengo enquistada en mi cabeza, como un tumor, un maldito tumor que le va robando el espacio a todo lo demás. Hay días en que no logro olvidarla (p. 75).

¿Qué se podría armar con un montón de esquiras? Nada... Todo es pura ficción, nada más que una metáfora (p. 76).

La duda del narrador acerca de si el estilo que asume es el apropiado conecta, por otro lado, con el lugar del lector frente al texto que tiene ante sí. ¿Lo que allí se dice y se lee son pasajes de las memorias de Ahmel, son ficción, son realidad? ¿Se está frente a textos que exploran los modos de decir propios de la autobiografía, el diario personal, la autoficción? Este extrañamiento, este desacomodo frente a lo que el propio personaje-narrador tiene ante sí y ante su palabra que es transferido a quienes lo leen (y observan) provoca que esa condición —que es también la de un extranjero nativo, de un lector extraño y extrañado— conceda espacio a una escritura desnaturalizadora no solo de La Habana y de los sujetos que la habitan, sino también del marco retórico (y genérico) desde donde podría ser leída esta ficción (relato realista, autobiografía, diario personal, autoficción). La “extranjería” y el extrañamiento que el texto produce son, por lo tanto, modos de cuestionar referentes, desautomatizar lecturas, miradas, reconocimientos y pertenencias discursivas. Estos modos no solo se presentan al describir la actividad del narrador-personaje, los personajes-amigos que lo circundan, La Habana que se (des)habita, que he demostrado en el apartado anterior, sino también, al identificar y describir las tensiones asumidas por la escritura de Echevarría entre la realidad-la ficción, la imagen-la letra. Del extrañamiento que se desprende de esto último considero que la “extranjería” en Echevarría también se convierte en una manera de tensionar la letra en su contacto con la realidad y lo que se considera la realidad y a su vez exhibir, a través del discurso, las múltiples formas de religamiento y reconversión de los textos. Las formas

de recolocar al *yo* en las escrituras recientes, a través de las incongruencias, de las dudas, de las precariedades, hace que la “extranjería” se convierta en condición escrituraria para explorar y (re)(de)construir al sujeto. De ese modo, el *yo* narrador de Ahmel Echevarría proyecta un relato, una visión de mundo en el que se funda una ciudad y una escritura para La Habana que ya no solo dé cuenta de sus referentes históricos y culturales, sino también donde puede trazarse una cartografía que habla de (des)identificaciones, distancias y tensiones entre las memorias y los sucesos, *yo* y otro(s), adentro y afuera, la imagen y la letra. Estos nuevos modos de pertenecer al universo de la letra, en el que conviven imagen y palabra, autobiografía y ficción, “realidadficción” en palabras de Ludmer (2010), instauran en el ámbito discursivo desestabilizaciones al momento de sostener pertenencias genéricas. Lo anterior provoca que esta escritura se desterritorialice y reterritorialice (Deleuze y Guattari, 2004) constantemente a partir de las rupturas y cuestionamientos del *yo*, los encasillamientos de los géneros literarios y artísticos o las consideraciones de la realidad y la ficción. En su lugar, las impertenencias a lo que se presenta como dado, los desmarques de los estereotipos, dualismos y determinismos, es decir, la “extranjería” y el extrañamiento ante lo “propio” de La Habana, de un discurso de La Habana o de un modo de ser-parecer (realidad-ficción), genera un descubrimiento permanente de las posibilidades experimentales del texto literario, una indagación y reconstrucción de las flexibilidades de los géneros y comienza a hacerse más próximo y “familiar” aquello que se veía como lejano, extranjero y extraño.

Se preguntaba García Canclini en *El mundo entero como lugar extraño* si era legítimo extender a interacciones no territoriales, en sentido metafórico, la noción de “extranjería”. Él mismo se respondía que hablar de extranjero como metáfora no es referirse solo en sentido figurado a la “extranjería”. Para él,

aún las formas geográficas de la migración, las más visibles y rotundas, incluyen extrañezas que van más allá del cambio de paisaje o de lengua. El migrante se siente ajeno a trayectorias históricas, condensaciones secretas de sentido que formaron otro modo de vivir. Por eso, la metáfora no es una escena segunda o derivada, cuya verdad clave residiría en los datos duros que dan los estudios demográficos o socioeconómicos sobre las migraciones (p. 55).

Teniendo como eje esta pregunta y la respuesta que instala García Canclini en su propia obra, sostengo que las escrituras de La Habana de Ahmel Echevarría no solo integran, asumen y pueden ser leídas a partir de la noción de “extranjería” propuesta por el antropólogo argentino, sino que aquella noción puede ser extendida al plano de la teoría literaria al considerarla aquí en diálogo con la propia obra de ficción. Si, como declara Speranza, lo que caracteriza “la condición de extranjero son desacomodos entre escenarios y representaciones” (p. 55), no habría lenguaje más apropiado que este que propone Echevarría que mezcla incertidumbre, extrañeza y desasosiego para dar cuenta de los múltiples modos de narrar (y estar en) el mundo reciente y de presentar en la materialidad de un libro lenguajes artísticos diferentes.

Conclusiones parciales

En este segundo capítulo me propuse describir los modos de construcción de La Habana en las obras de Ahmel Echevarría. Coloqué el foco de atención en la problemática referida a la migración y los modos de sentirse “extranjero” no solo fuera de las fronteras nacionales, sino también sentirse “extranjero-nativo” (Canclini, 2014) dentro del territorio demarcado por el Estado-Nación. Esta problemática me permitió delinear cuestiones que atañen al lugar que ocupa La Habana en las escrituras de este autor y cómo esta ciudad es (de)(re)construida y (des)habitada allí.

A partir del análisis de los textos aquí evaluados, sostengo que este autor no elude el contexto de su ciudad, La Habana, ni de su país, Cuba, para dar cuenta de preocupaciones que aún siguen persiguiendo a los personajes que por allí transitan. Tanto *Inventario* (2007), libro que analicé en el apartado 2.1, como *Esquirlas* (2006), al que me dediqué en el apartado 2.2, poseen el impulso por narrar ese metro de La Habana, lo que está por debajo de la ciudad, que está también dentro de ella, al que Pardo Lazo aludía en el año 2007. Estos libros recogen las preguntas acerca de qué significa y cómo vivir en La Habana, cuáles son las alegrías y derrotas de los personajes que allí habitan, cuáles sus propulsiones, su devenir.

Sostengo, por otro lado, que, frente a las estéticas de la localización y el arraigo, la escritura de Echevarría declara agotada la imagen de ciudad compacta y concibe el escape, la fuga, el cruce de fronteras, el fragmento y las esquirlas para dar cuenta del estado existencial de los personajes que (des)habitan la ciudad. Como pude observar a lo largo de la descripción del perfil del personaje-narrador principal queda en La Habana de Echevarría un personaje llamado Ahmel, como el propio autor que marca las experiencias de los desplazamientos de los otros personajes, tan características de la condición transterritorial del mundo contemporáneo. Como demostré la urbe que se delinea en estas escrituras intenta dar cuenta del mundo de los seres humanos que se acercan cada vez más a las variadas maneras de modificar los lazos natales y a crear una condición siempre extranjera, desacomodada entre escenarios y representaciones.

Estas escrituras de Echevarría ponen en discusión, por lo tanto, las articulaciones complejas en la descripción y análisis de los procesos de extranjerías, pues demuestran que hay extrañamiento ante lo ajeno y hay también extrañamiento no solo a partir de desplazamientos territoriales, sino ante la creación de formas nuevas de alteridad. En este punto, como reconoce García Canclini (2010, 2014) no solo existen los “extranjeros migrantes”, sino también los “extranjeros nativos”

que se ven delineados en el discurso social y ficcional como los disidentes, los exiliados dentro de la propia sociedad, o quienes salieron del país y al regresar, luego de unos años, se sienten desubicados ante los cambios. Este modo de entender la(s) “extranjería”(s) colocado en el contexto particular de las escrituras de Echevarría sobre La Habana me ha posibilitado no solo re(descubrir) y (re)actualizar las formas en que se configura y se comunica allí *una* experiencia de los sujetos en la actualidad, sino también comprender las nuevas maneras de presentar estéticamente un mundo marcado por la incertidumbre, la deslocalización y la ruptura de los esencialismos y estereotipos nacionales.

A partir de la relación que se establece en estas escrituras entre el adentro y el afuera de la ciudad y de la isla, entre el *yo* y los otros, Ahmel Echevarría introduce una mirada de lejanía hacia el espacio físico y hacia el sí mismo del narrador-personaje principal llamado Ahmel, que le permite colocar en primer plano la “extranjería”. La lejanía de la ciudad conecta con el tema de la migración y ambos funcionan como ejes para aludir al complejo proceso de las extranjerías. Por sus intersticios se habilita la pregunta por lo mismo y lo diferente, La Habana y su afuera, *yo* y los otros, en una incesante construcción relacional de las identidades y de las identificaciones. Al propio tiempo, esta construcción relacional de identificaciones instala la pregunta por el devenir de La Habana después de la fuga de los otros, por el lugar del *yo* en La Habana después de la partida de familiares y amigos o por la configuración de La Habana en contacto y en tensión con lo otro y con los otros.

En la construcción relacional del sujeto con los otros y con lo otro de estas escrituras de Echevarría subyace una condición de “extranjería” que da cuenta de una serie de situaciones y experiencias que durante los últimos años han hecho estallar el sentido habitual del término “extranjero” como aquel que “se radica en un lugar, pero proviene de otro o quien manifiesta su

diferencia cultural respecto de una cultura en la que vive, pero de la cual no proviene” (Giunta, 2009, p. 39). En cambio, la “extranjería” se ha convertido en condición para explorar desde la literatura no solo los procesos de migrancias, las desposiciones colectivas, la pérdida de afectos y los infranqueables espacios de la lejanía sino también, en una potencia metafórica que, al no colocar el foco solo en una experiencia dolorosa y traumática, trastoca “la pérdida en insospechada ganancia” (Speranza, 2009, p. 68). Estos textos analizados de Echevarría no solo muestran extranjeros a los personajes construidos, personajes que no se sienten reconocidos en hogares o paisajes que les eran propios antes, sino también les construyen una voz a estos personajes para que en el extrañamiento encuentren un modo de narrar sus (im)pertenencias a La Habana y a ellos mismos y, así, diversificar sus muchas formas de extranjerías.

La escritura de Echevarría al tematizar sobre la migración y el aislamiento no solo explora preocupaciones asociadas con la ruina de la ciudad, la desilusión, el desamor, sino que expone además la posibilidad de crear y abrir múltiples lazos de pertenencia. En este proceso se ponen en crisis y se tensionan las condiciones del aislamiento, la desterritorialización de la ciudad y se crea una escritura desterritorializada, una “literatura sin residencia fija”, en palabras de Otmar Ette (2005), que da cuenta de la potencialidad de la desterritorialización y la reterritorialización, de la fuga, del exilio, del a-islamiento para cuestionar los binarismos identitarios y crear-imaginar nuevos modos de pertenecer.

Por último, a partir de la descripción del modo en que se configura en el texto *La Habana* de Echevarría pude constatar que aquel está relacionado con una operación literaria que persigue problematizar los estatutos genéricos de la realidad-la ficción a través de una problematización de las escrituras del yo (autobiografía, diario personal, autoficción). Me fue posible verificar que, a partir de las imágenes que acompañan al texto literario, los libros de este autor pueden ser leídos

en diálogo no solo con la extrañeza y la “extranjería” de aquel personaje que es extranjero de sí mismo y de la ciudad en la que (sobre)vive, sino también con el extrañamiento que emana de desdoblar fotografías en el cuerpo del discurso de la letra. En ese sentido, pude afirmar que la inserción de la imagen reiterada del cuerpo de Ahmel Echevarría autor causa confusión, extrañamiento y difuminación de las fronteras entre “la realidad” y la ficción. En la línea de esta argumentación, sostuve que la recolocación del *yo* en el texto (y en la imagen) exige a quien narra acudir a registros propios de escrituras cercanas a la autobiografía, las memorias o el diario personal en un vínculo tenso entre lo que puede considerarse como la realidad y la ficción.

Por otro lado, a partir de lo observado en este capítulo me fue posible corroborar que el trabajo con las fronteras genéricas de la autobiografía-el diario-la memoria generan una poética de la extranjería (Aínsa, 2010a) a partir de la cual al proyectar una mirada y una voz extranjera-extrañada, desacomodada con su lugar y su tiempo, crea un compromiso ético-estético muy fecundo en la obra de Echevarría. Sostuve en ese sentido que en los textos de aquel la alternancia entre imágenes, notas entregadas por un archivo familiar y narraciones funciona como dispositivo discursivo para exhibir no solo la difuminación de los límites relacionados con lo textual o sus múltiples materialidades (imagen, escritura, caligrafía) sino también para exponer la tensión y el traspaso de los límites entre lenguajes artísticos diferentes. Teniendo en cuenta esto, constaté que en el contexto de lo narrado, La Habana de Echevarría y el mundo del personaje principal —alter ego del autor— no solo son extraños y extranjeros para sí mismos, sino que al momento de escribir sobre ellos aquella “extranjería” reenvía hacia la materialidad del discurso artistizado. Es esto último lo que me permitió afirmar que la incertidumbre que genera la escritura de Echevarría entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional es síntoma e instancia creadora de entornos discursivos posibles. A partir del estudio de estos textos me fue posible sostener que la duda del narrador acerca

de si el estilo que asume es el apropiado —es decir, el extrañamiento frente a lo que el propio personaje-narrador tiene ante sí y ante su palabra y que es transferido a quienes lo leen (y observan) —provoca que aquella dé espacio a una escritura desnaturalizadora no solo de La Habana y de los sujetos que la habitan, sino también del marco retórico (y genérico) desde donde se lee esta escritura (relato realista, autobiografía, diario personal, autoficción). La “extranjería” y el extrañamiento que el texto produce se convierten, por lo tanto, en modos de cuestionar referentes, desautomatizar lecturas, miradas, reconocimientos y pertenencias discursivas.

**CAPÍTULO III. LA HABANA “RADICANTE” Y SIN *UN* RELATO. JORGE
ENRIQUE LAGE EN LA CIUDAD**



Foto: Kevin Sánchez

¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?

Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*

Los espacios exteriores no se manipulan: se inventan. Sobre todo si ya existen como espacios posibles en algún exterior de la ciudad. Porque la ciudad también se inventa. Una y otra vez. Que me lo digan a mí.

Jorge Enrique Lage, *Carbono 14. Una novela de culto*

Géneros borrosos: Las líneas de separación entre los géneros no están bien definidas, hasta el punto de que es imposible enfocar la narración ya no desde un género, sino desde cualquier combinación de estos.

Jorge Enrique Lage, *La autopista: the movie*

En este último capítulo me propongo caracterizar la manera en que los textos de Jorge Enrique Lage configuran La Habana. El análisis propuesto en esta tercera sección busca reconocer en la narrativa de este autor las estrategias de configuración de la ciudad habanera, a partir de los temas y los personajes que en ella aparecen (3.1) y, por otro lado, describir La Habana aquí construida a través del trabajo con la temporalidad, los problemas de la lengua y los géneros discursivos en diálogo con una reflexión metacrítica acerca del realismo, la fantasía y la ciencia ficción (3.2). Por lo tanto, el propósito de esta consideración está guiado por la pregunta acerca de La Habana que estas escrituras construyen a partir de la caracterización de los elementos antes mencionados que considero dispositivos constitutivos del discurso de la ciudad construido por Lage.

Parto de la premisa de que la ciudad de los textos de Jorge Enrique Lage aparece como un territorio en el que se dialoga en negativo con los referentes cubanos, incorporando referencias del universo global y sensibilidades posnacionales.⁸⁷ Desde esta perspectiva que propongo, el escritor

⁸⁷ Cuando aludo a posnacional en esta investigación me refiero a lo que propone Bernat Castany Prado en su libro *La literatura posnacional* (2010). Si bien, para el contexto cultural y político de Cuba hablar de posnación constituye un inmenso desafío por los motivos que he ido declarando con anterioridad, las ideas de Castany Prado no dejan de ser útiles para pensar el texto literario que construye Lage. Considero relevante en ese sentido la postulación que hace Castany Prado acerca de que “el posnacionalismo es más que una teoría política, ya que no solo cree que la exclusiva organización en estados ha quedado obsoleta desde el punto de vista político y económico, sino que además considera que el alcance de la moral, la estética o la cultura no debe verse limitado por fronteras de ningún tipo, sino que debe ser mundial” (p. 78). Por ello, para él, la literatura posnacional es “aquella que tiende a dar cuenta no tanto de una sociedad nacional como de una sociedad mundial. Sus estrategias narrativas y estilísticas, así como sus temas y símbolos ya no contarán la historia íntima de las naciones, sino la del mundo” (p. 171). Para este autor, algunos rasgos característicos de esta literatura de corte posnacional son los siguientes: textos producidos por escritores identitariamente problemáticos (biculturalismo, cosmopolitismo); obras heterogéneas (negociación conflictiva entre lo local y lo global, lo nacional y lo cosmopolita); lector implícito mundial y no nacional (intertextualidad cosmopolita); textos que desencientizan la nación; escepticismo identitario; recuperación de la primacía del individuo sobre la colectividad (individuo vs sociedad, tradición vs familia); los textos proponen que el mapa del mundo no tiene espacios, esencias, o privilegios; “mundialismo literario” (estilo que da cuenta del mundo en su totalidad); enumeraciones de noticias internacionales, marcas comerciales, películas, comidas, aparatos electrónicos, lugares; mezcla lingüística provocada por las migraciones, exilios, desplazamientos, comunicaciones; así como, violentos cambios de enfoque espacial o temporal que obligan a pensar la realidad desde perspectivas más generales en las que no tiene sentido distinguir entre naciones o etnias. Agrego, además, que Castany Prado entiende que no es posible considerar en términos absolutos sino relativos que la literatura posnacional sea diferente de la nacional. Ciertamente, son muchos los elementos comunes que ambas esferas literarias presentan” (p. 175); y, acto seguido, aclara que “el componente nacional [...] no ha desaparecido, sino que se está redefiniendo” (p. 167).

construye un relato que pone en marcha la identidad y la especificidad habaneras y las reenvía a universos deslocalizados, intercambiando y traduciendo referentes. La Habana configurada aquí supone des-leer cierta zona del archivo cultural de la nación y, leerla, en cambio, en una estela de reflexiones cercana a la superación de la marca país, el “Factor Cuba” y el color local (Padilla, 2014). Como intentaré demostrar a lo largo de este capítulo los sujetos de La Habana de estas escrituras de Lage, errantes, exiliados, migrantes, turistas, robots, zombies, transplantan comportamientos, transcodifican imágenes de aquí y de allá y construyen un relato portátil, movable y expandido del terruño en el que es difícil ubicar *una* identidad. La Habana de Lage es un “tubo de ensayos” (Lage, 2021b) en el que se experimentan signos de muy diverso tipo y se multiplican las pertenencias, las deslocalizaciones y con ello se eliminan las opciones culturales excluyentes.

El conjunto de la obra narrativa de este escritor (Anexo 2) exhibe un gusto por lo local y lo global, lo nacional y lo cosmopolita. En él, La Habana es también Nueva York, Madrid, Buenos Aires u otra ciudad del mundo, espacios todos en los que parecen convivir sin mayores problematizaciones Jackson Pollock, Peter Handke, Kurt Cobain, Charles Darwin, Wendy Darling, Fidel Castro, Cristiano Ronaldo, David F. Wallace, Philip K. Dick, Kurt Vonnegut, Joseph Cornell, William S. Burroughs y un ginecólogo cubano desconocido. Lo anterior da cuenta de la posibilidad de leer el conjunto de esta obra a partir de lo que en ella se presenta como la ruptura de las oposiciones entre lo nacional y lo mundial, lo local y lo cosmopolita. La obra de Lage apuesta por instaurar en La Habana un mapa del mundo que no tenga espacios, esencias, o privilegios definidos pero que, al mismo tiempo, le permita tensionar y subvertir, como decía antes, los referentes estereotípicos de “lo cubano”, de lo exportable (Padilla, 2014).

Como analizaré más adelante, la mayor parte de los personajes que aparecen en estos dos libros constituyen, como afirma Ludmer (2010) cuando se refiere a un corpus de textos de escritores latinoamericanos de los años ´90, “voces que insultan a una nación no solo entendida como símbolo y como rito (no solamente como objeto pedagógico, como fábula retrospectiva del estado o como mito autoritario) sino como sentimiento-territorio-lengua” (p. 161). En los libros aquí examinados existe un interés por configurar una contemporaneidad para La Habana con artificios que tensionan la representabilidad. En ellos observo dispositivos cercanos a una escritura contemporánea que abre nuevas formas de leer los registros realistas (y miméticos del siglo XIX) (Horne, 2011) y que no siempre tienen que contraponerse a ciertos géneros como el fantástico o la ciencia ficción, tal como desarrollaré en el apartado 3.2.

De los tres autores contemplados en esta tesis, la obra de Lage es, hasta ahora, la que ha recibido una mayor cantidad de estudios críticos. Una parte considerable de ellos alude al deseo del autor por construir un universo transnacional capaz de unir y poner a dialogar países (Bolognese, 2017; Aguilar, 2020; Rubio, 2022). También se han dedicado a indagar el contacto con el mundo anglosajón del que su obra abreva lingüística y culturalmente (Rojas, 2014; Couso, 2015; Price, 2015; Bolognese, 2017; Medina, 2017), elemento este que muchos críticos han aprovechado para justificar la idea de la reformulación de la identidad nacional en los textos de Lage y que les permite sostener que aquella deja de ser solo nacional para convertirse en global (Bolognese, 2017). Resultan significativos, igualmente, los trabajos que postulan que la obra de este escritor realiza una crítica del poder en Cuba y destacan la capacidad que tienen sus textos para cuestionar ese poder (Padilla, 2014; Rojas, 2016; Calomarde, 2019; Aguilar, 2020; Maccioni, 2020). También, sobresalen los trabajos que sostienen que en sus textos se configura una Cuba distópica y apocalíptica (De la Nuez, 2014; Price, 2015; Rojas, 2016; Medina, 2017; Dorta, 2017;

Maguirre, 2017; Timmer, 2021) y un espacio donde los lectores se sienten más o menos cercanos al mundo descrito en ella (Tamayo, 2015; Quesada Gómez, 2015). Coincido con la investigadora cubana Caridad Tamayo (2015) cuando reconoce que “en los textos de Lage conviven la ficción y la realidad, el humor y el grotesco, lo absurdo y lo más verosímil en una sintonía difícil de reproducir” (p. 1). Para ella, el conjunto de todo lo anterior permite ubicar a Lage como un escritor de “ciencia ficción” (p. 1). No obstante, considero que su propia obra al tiempo que puede ser pensada como perteneciente a este género, también es deconstructora de, y traspasa, las fronteras de la ciencia ficción, como intentaré demostrar más adelante.

El conjunto de estos acercamientos críticos ha iluminado el modo de leer la obra de este autor en el contexto cultural, estético e ideológico en el que ella se ha desarrollado, al tiempo que ha permitido posicionar mi propia lectura en el marco de esta investigación. Muchos de los trabajos críticos serán aquí retomados por el grado de vinculación con las ideas que desarrollo, sin embargo, me interesa colocar el foco de atención en la manera en que las dos novelas aquí estudiadas *Carbono 14. Una novela de culto* (2012)⁸⁸ y *La autopista: the movie* (2015) configuran La Habana entendida esta como capital simbólica de la nación.

Si en el capítulo I aludía a la metáfora del “entre-lugar” para explicar La Habana de los textos de Novak y en el II realicé una traslación del concepto de “extranjería” para describir la ciudad de Echevarría, en este capítulo acudo a dos metáforas: “radicante” (Bourriaud, 2009) y “sociedad sin relato” (García Canclini, 2010) con el fin de caracterizar una estética que apuesta por expandir los límites y los sentidos de aquella urbe, por practicar un “relativismo generalizado” y un “comparativismo crítico despiadado para con las certezas” (Bourriaud, 2009, p. 17). Ambas nociones me permiten dar cuenta del cuestionamiento perpetuo que realiza la escritura de este

⁸⁸ Esta novela fue publicada inicialmente en el año 2010, por la editorial peruana Ediciones Altazor. Sin embargo, todas las citas referidas en esta investigación son extraídas de la edición cubana: Editorial Letras Cubanas, 2012.

autor para con una identidad inamovible de La Habana, es decir, una imagen monumental y estática de ella.

Como expuse en la Introducción, transfiero al análisis literario la noción de “radicante”, propuesta por Nicolás Bourriaud (2009) para aludir a la experiencia de los sujetos contemporáneos en Cuba. Esta metáfora teórica —proveniente, curiosamente, como el “rizoma” deleuziano, del entorno disciplinar de la biología— permite “poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos...” (pp. 24-25). Concebir esta noción para el caso particular de los sujetos que escriben y transitan La Habana resulta de particular importancia toda vez que los personajes de la ciudad de Lage son sujetos errantes, exiliados, migrantes, turistas que encarnan ellos mismos la posibilidad de establecer vínculos (problemáticos, atormentados, líquidos) entre su entorno y los múltiples desarraigos, entre lo global y lo local, entre “la identidad y el aprendizaje del Otro” (p. 59). Apostar por este tipo de figuras en una investigación como esta implica el reconocimiento de una reescritura de la Historia nacional cubana, una puesta en escena de otra Historia (posible), donde estos sujetos móviles-movibles, errantes, transitorios viven experiencias cotidianas propias y reenvían a la escritura a través de relatos “portátiles”⁸⁹ y plurales.

En esta misma línea de análisis, también para caracterizar las escrituras con las que trabajo en este capítulo, acudo a la metáfora de “sociedad sin relato” porque ella me reenvía a una noción que se constituye en símbolo de una condición histórica en la que “ningún relato organiza la

⁸⁹ Retomo acá esta idea que Graciela Speranza construye en su *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012). Si bien la investigadora piensa la noción de “atlas portátil” en un franco guiño con los planteos de Didi-Huberman (*Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*) y Marcel Duchamp (*Boîte-en-valise*), retomo acá solo la idea de la *portabilidad* por la potencialidad que hay en ella para pensar en relatos abiertos, extendidos, heterogéneos que no necesitan de un anclaje espacial o temporal determinado para significar. Ello entonces permite que el relato esté abierto a una multiplicidad de sentidos, se expanda y “viaje” sin límites fronterizos, genéricos, etc.

diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista” (García Canclini, 2010, pp. 18-19). Como sostenía antes, el uso de esta noción no busca referir que los relatos metanarrativos falten, sino que alude a los relatos destotalizados de la nueva época, que parece estar marcada por fragmentos de una visualidad sin historia. Para García Canclini luego del fracaso soviético y de las recurrentes catástrofes capitalistas se creó un estado de época, “un fin de la historia” en un sentido distinto al de Fukuyama: una pérdida del sentido de la experiencia histórica. De ahí que la organización “presentista” del sentido se viene agudizando, tanto en el arte como en la vida cotidiana, por la obsolescencia de las innovaciones tecnológicas. De esta forma el arte parece haberse vuelto postautónomo⁹⁰ en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos. Para el antropólogo argentino, al hablar de este arte (postautónomo), diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia con *una* orientación teleológica, ni un estado de transición de la sociedad. Según él sostiene, vivimos en la época del arte desenmarcado: “no quiere representar a un país, busca hacer sociedad sin presiones religiosas ni políticas” (pp. 22-23.). Como analizaré en el apartado 3.2 lo anterior se expresa en la escritura de la ciudad que realiza Jorge Enrique Lage, un autor más atento al diálogo en negativo con los referentes cubanos que a una representación mimética (y realista, al modo de una buena parte de las escrituras cubanas de los años ‘90) del “Factor Cuba” (Padilla, 2014).

3.1 Sujetos radicantes en una ciudad *de culto*

En una entrevista del año 2021, Jorge Enrique Lage declaraba:

⁹⁰ Cfr. nota número 25 en la que aludo a la sistemática y larga deriva que ha tenido el concepto de postautonomía para los estudios estéticos y literarios.

Me interesa La Habana como *oopart* (acrónimo de “out of place artifact”) y como sitio donde se pueden encontrar *ooparts* [...] Me interesa también traer a La Habana voces de personajes reales que jamás pondrían un pie en esta ciudad. Los personajes como *ooparts*. Una suerte de cosmopolitismo de laboratorio. La Habana como tubo de ensayos (Lage en Viera, 2021b, p. 1).

Estas palabras transparentan el carácter de los personajes, los narradores, los temas y la ciudad que construye este escritor a lo largo de sus obras de ficción. Esos *artefactos fuera de lugar* que, en *Carbono 14. Una novela de culto* (2012), son los personajes principales encarnados en los nombres de Evelyn y JE evidencian lo que Lage declara en la entrevista. Evelyn, “cae del cielo” en la historia y llega al texto (y a La Habana) sin saber cómo. Ella viene de un planeta del que tiene muy poca memoria llamado Cuba. Este planeta se ha desintegrado y ha provocado que Evelyn irrumpa de pronto en La Habana, “una ciudad que vive el siglo XXI entre tecnología y sinsentido” (p.5). Tanto Evelyn como JE, y los demás personajes con los que ellos interactúan a lo largo de la historia, Dimitri, La Productora, Clon Juan, parecen situarse al margen de la norma del lugar, por fuera de la ciudad *de concreto* y así desbordan, en la textualidad, su carácter de personajes *ooparts*.

Este carácter de los personajes conecta proteicamente con la idea de introducir a partir de ellos elementos y referencias también “fuera de lugar”, descolocados-descolocadores para pensar una Habana “realista”. A pesar de lo que algunos textos críticos han propuesto acerca de la difuminación total de la ciudad (y la nación) en la narrativa de Lage (Padilla, 2014) o de que su ficción no puede ser considerada hoy como “guía identitaria de lo cubano” (Dorta, 2017), considero que las intervenciones enrarecidas de La Habana en la escritura de este autor constituyen contaminaciones y mediaciones que a través de otros referentes culturales enriquecen y oxigenan

la ciudad presente y futura que el narrador proyecta. Ese sentido de la contaminación de la urbe fáctica a partir de la inserción de otras referencias y referentes culturales del mundo pop norteamericano, colocados al lado de otras referencias y referentes de La Habana (la intersección de las calles 23 y Paseo, la Manzana de Gómez, los estudios de televisión de 23 y M, el Hospital Calixto García) evidencia que hay un intento por diseminar los referentes de la ciudad y la cultura cubana. Asimismo, esta contaminación de referencias produce una mirada de La Habana (y del país) que les permite, tanto al escritor como a quienes leen sus textos, “descubrir” una ciudad que encuentra en la descontextualización y el montaje un modo de “reactivación” de ella misma. Considero que las palabras del propio Lage (2021) iluminan lo que pretendo sostener aquí: “me interesa que La Habana (y Cuba) estén ahí, que no se me diluyan demasiado y que sean hasta cierto punto “creíbles” [...] me gustaría que el lector aún sostuviera algo, aunque sea vagamente familiar, entre las manos” (Lage, 2021b, p. 1). En esta idea reconozco por tanto una fuerte intencionalidad por mantener la referencia y el referente (La Habana) pero ya alejados de la estética realista mimética que le permita descolocar y sacar del lugar común, del Factor Cuba, a la propia ciudad y a los personajes que por ella transitan.

Lo anterior tiene una deriva interesante cuando se pone en diálogo con la noción de “radicante” (Bourriaud, 2009) que he presentado con anterioridad, pues los ambientes y personajes *ooparts* introducen en el contexto de lo narrado la potencialidad de concebir los cosmopolitismos, las portabilidades y las *glocalidades* (Robertson, 2003). En ese punto resultan muy significativas las construcciones de los perfiles de los dos personajes-protagonistas de *Carbono 14...*, Evelyn y JE, pues ellos buscan en toda la trama de la novela un sentido que se ha perdido para siempre. Es muy relevante en el relato, además, que este sentido perdido esté vagando por La Habana más inmediata, que es la de ahora mismo y la de unos años más, es decir, una Habana presente-futura.

En ese entorno comienzan a insertarse no solo referencias que hacen reconocible el perfil fáctico de la ciudad actual, sino también otras, que sugieren conexiones con el cine, los *reality shows* (a los que se refiere la novela como *Irreality show 47: IS-47*), la cultura del consumo (chocolates Toblerone, luces de neón, anuncios publicitarios), es decir, la inserción en la novela y en La Habana de la “sociedad del espectáculo” (Debord, 1999).⁹¹ El siguiente fragmento de la novela da cuenta de lo anterior al referir por un lado localizaciones de uno de los barrios habaneros y por otro, señalar allí mismo el emplazamiento de una pantalla que reproduce anuncios de productos globales. De esta manera, en el texto se funda un espacio marcado por la referencia directa a la ciudad efectiva e inserta en él referencias espaciales y simbólicas de una cultura neoliberal en la que no es reconocible La Habana: carteles lumínicos, publicidad, montaje.

Se detuvo en una fachada publicitaria en 23 y Paseo [...] Los productos variaban, pero la fem-fetish era la misma. La lencería en el cuerpo de la fem-fetish también variaba, pero aquí la lencería no era el producto. Evelyn Z anunciaba otras cosas para hombres: máquinas de afeitar, lociones contra la impotencia o la calvicie, corbatas Calvin Klein, balones de fútbol [...] Ella sabía ser como una bomba de hidrógeno y al mismo tiempo como una letra desnuda. Eso se llama inteligencia. Artificial, qué más da. Como todo lo demás (2012, p. 10).

Este fragmento demuestra además el lugar protagónico que asume en la escritura de Lage cierto modo de entender la tecnología y los nuevos modos de la comunicación, (des)conexión y publicidad mundial. En ella observo un trabajo meticuloso con un conjunto de referentes simbólicos y culturales muy influidos por una zona de la cultura mediática de Estados Unidos: las

⁹¹ En este sentido, aunque el texto de Guy Debord data de los años '60, sigue manteniendo un fuerte vínculo con la sociedad actual. Por ello, pienso con él que “el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de una elección ya hecha en la producción, y su corolario consumo” (p. 9). Es, además, creador de un entorno en el que “el mundo se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia (p. 21).

series, las mujeres fetiches del cine o los *reality shows* televisivos; todos ellos en diálogo con la lectura de autores como William Burroughs, Raymond Chandler o David Foster Wallace, a los que el propio texto alude. La vinculación de estos elementos instauro un sentido perturbador en La Habana, una ciudad ella misma *oopart* en la obra de Lage comparada con la ciudad fáctica y con otras imágenes metafóricas de la ciudad presentes en el canon de la literatura producida en Cuba. En esta Habana de Lage se tensionan semas asociados con lo que hay en ella (uniformes escolares, “pioneros”,⁹² policías, carteles en las calles, el mar, el río Almendares,⁹³ las calles con sus nombres o sus números, el entusiasmo turístico) y lo que falta en ella (“barras de chocolate Toblerone, publicidades con luces de neón, tráfico atascante” (Lage, p. 16), es decir, elementos que reenvían a una cultura del consumo, lo transnacional y lo global.

Quisiera ahondar, aunque sea brevemente, en los sentidos que le otorgo a esta “falta” a la que aludo en el párrafo anterior. Por un lado, sitúo mi análisis en el entorno de una preocupación social y por otro, en una cuestión estética. En relación con el primer elemento, al margen de las intensas y muy atinadas discusiones recientes alrededor de si las ciudades latinoamericanas son globales o no, tal como las entiende Saskia Sassen (1991), o si en algunas de ellas lo que se presentan son porciones de ciudad global, informacional o de los flujos,⁹⁴ estos conceptos (ciudad

⁹² Un pionero es toda niña y niño que curse desde el 1er. al 9no grado de la enseñanza primaria y media básica del sistema educacional cubano, es decir, todos aquellos que tienen entre 6 y 15 años de edad. Están agrupados en la Organización de Pioneros José Martí y tienen deberes y derechos precisos. Entre las reglas que deben cumplir están las siguientes: “1- Ser fiel a la causa del proletariado. 2- Camarada de los niños pobres y de todos los pioneros del mundo. 3- Estudioso. 4- Disciplinado. 5- Valiente. 6- Limpio y sano. 7- Puntual y colectivista. 8- Estar siempre alerta. 9- Relacionarse con los obreros. 10- Conocer el himno. 11- Leer el órgano de prensa de su organización” (Fernández, 2005, p. 37). Para una mayor contextualización véanse los textos: “La organización de pioneros “José Martí”. Antecedentes y evolución” (2005), de Fernando Fernández y Teresa Guzmán y las fichas aparecidas en Ecured [https://www.ecured.cu/Organizaci%C3%B3n de Pioneros Jos%C3%A9 Mart%C3%AD](https://www.ecured.cu/Organizaci%C3%B3n%20de%20Pioneros%20Jos%C3%A9%20Mart%C3%AD) y en el sitio web del Ministerio de Educación de Cuba, <https://www.mined.gob.cu/primaria/organizacion-pioneril/>

⁹³ Puede resultar de interés para la lectura de la novela tener presente que entre la primera fundación de la ciudad de La Habana y la última, ocurrió una intermedia “en la dirección del río Casiguaguas (Chorrera o Almendares)” (Aruca, 2018, p.1).

⁹⁴ Un análisis de los efectos de la globalización en ciudades latinoamericanas puede consultarse en Bryan Roberts, que se acerca a las fuerzas que estructuran las economías urbanas y la organización espacial, la globalización “desde arriba”, y de lo que Appadurai llama globalización “desde abajo” (2005, p. 121). En este sentido, su ensayo demuestra

global, ciudad informacional, ciudad de los flujos) aúnan, de modo general, la idea de que en el mundo actual ha ocurrido una descomposición del orden tradicional que solía “poseer un centro desde donde se irradiaba el poder político, religioso y económico, y que producía una cierta homogenización en zonas de influencia” (Locane, 2016, p. 58). Por otro lado, desde el punto de vista artístico, a partir de los años ‘90, en muchas de las ciudades de América Latina se experimentaban búsquedas estéticas asociadas, entre otras, con la memoria de las dictaduras o con las nuevas formas de narrar la historia, o con los códigos transnacionales, transterritoriales, el mundo pop y la ciudad global, que daban cuenta de los vínculos de las ciudades no solo con la economía y política neoliberal, sino también con la cultura que estos sucesos traían consigo.⁹⁵ Teniendo en cuenta las dos ideas expuestas en líneas anteriores, La Habana, en su realidad física, no ha experimentado aún estas transformaciones desde el punto de vista social aunque sí entran a ella las nociones de lo global y lo transnacional a través de la ficción literaria.

Si se vive, se visita, se miran postales y fotografías reproducidas de esta ciudad, se observará que La Habana no ha experimentado en su imagen urbana las transformaciones que ha sufrido una buena parte de las ciudades latinoamericanas y caribeñas, donde cada vez hay más autopistas, grandes supermercados, edificios altos, estructuras de vidrio, carteles lumínicos, rejas, muros, alarmas, etc. Esto me ha llevado a sostener que hay algo en ella que “falta” con respecto al entorno cultural más cercano. La Habana ha mantenido notables diferencias con la imagen urbana

que las variaciones en los sistemas urbanos de América Latina ayudan a explicar las diferencias dentro de —y entre— los países latinoamericanos en la naturaleza de sus dependencias y sus perspectivas de desarrollo.

⁹⁵ La aparición de McOndo (Chile) y el Crack (México) en 1996 fue un signo de que, tal como reconoce Goldman (2016), para una parte de la intelectualidad: “las raíces de la América Latina de ese momento ya no estaban en los paisajes desbordados de la selva o en los dictadores inmortales que se pudren sin remedio, sino en los rascacielos de un mundo urbano y globalizado económica, política y culturalmente, poblado de autopistas y centros comerciales, inundado de televisión por cable, contaminado y sobrepoblado, saturado de medios masivos de comunicación y cultura pop. La narrativa previa ya no concordaba con la nueva realidad de una América Latina integrada cabalmente al capitalismo multinacional” (p. 360). Por su calidad argumentativa y análisis pormenorizado de la literatura de este periodo remito a *La nueva narrativa en los años noventa. El manifiesto Crack en la teoría literaria latinoamericana* (2015), de María José Sabo.

característica de ciudades que han entrado en el mundo capitalista neoliberal. Aquella sigue siendo una ciudad donde la conectividad a Internet, a los flujos de información transnacionales y a la conexión “mundial” se dan de modos insospechados, mediante el paquete semanal, por ejemplo;⁹⁶ y donde existen deprimidas autopistas, aeropuertos de una sola pista o supermercados desabastecidos. En medio de esta cartografía, entonces, cómo caracterizar a La Habana de los textos de Lage desde la complejidad conceptual que permite indagar en una ciudad futura que experimenta las conexiones transnacionales desde un lugar doblemente periférico, es decir, desde la periferia de una periferia (América Latina).

Si bien hace tiempo esta ciudad diluye sus fronteras culturales y extiende sus marcos y su comunicabilidad, el Estado aún orienta sus políticas culturales, fija sus símbolos urbanos, y hasta las decisiones editoriales (Haug, 2018). Teniendo como eje la discusión anterior y reconociendo que La Habana está regida por un orden estatal tradicional fuertemente, pensar en términos como los de ciudad global, globalidad y flujos sigue siendo un inmenso desafío. Este desafío es aún mayor cuando de una parte de las ficciones literarias cubanas, como es el caso de las de Jorge Enrique Lage, se desprenden tales categorías, que no son nuevas para el campo literario latinoamericano, como ya demostraron McOndo y el Crack, pero que aparecen sistematizadas en el caso cubano casi diez años más tarde: a partir de los 2000.

Todo lo anterior me ha permitido sostener que la obra de Lage realiza un montaje entre referencias locales y otras más cercanas al universo de lo global y cosmopolita. Ello está muy relacionado con la idea de deshacerse de los fuertes y obstinados límites imaginarios del archipiélago y expandir, así, las referencias culturales que de modo centrípeto y centrífugo llegan

⁹⁶ Sus orígenes se sitúan alrededor del año 2008 y constituye una selección de 1 TB de información extraída de Internet que incluye, entre otros materiales: películas, *reality shows*, telenovelas, juegos, actualización de antivirus, revistas, libros, discos, dibujos animados o aplicaciones para celulares y computadoras.

y se van, se despliegan en/ se repliegan de/ ese territorio, de esa ficción del territorio cubano y habanero, en particular. En relación con todo lo argumentado, y a partir de un análisis del texto, quisiera proponer que en *Carbono 14. Una novela de culto* el montaje entre lo local y lo global se presenta a partir del tratamiento de los personajes, de sus consumos culturales y su vida performática. Ello me ha permitido sostener que los personajes como *opparts* son entes que no solo están fuera de lugar, sino que encarnan, al mismo tiempo, la caracterización de figuras próximas a los “radicantes” que antes he retomado de Bourriaud (2009). Ellos, al ser sujetos que están participando alternativa y simultáneamente de contextos y referencias culturales múltiples, ponen en marcha y en la propia escritura sus incesantes conflictos con la identidad y con la identificación con los otros. Son “radicantes” en el punto en el que, yuxtaponiendo en sus propias vidas pasados y futuros indeterminados, se muestran como sujetos “atormentados entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (p. 57).

Aunque el lector considere desde el inicio de *Carbono 14...* que los personajes están en “la misma Habana del realismo, un día cualquiera de cualquier año del siglo XXI” (p. 1) esta certeza se va diluyendo en el conjunto de lo narrado, pues en el libro comienzan a entremezclarse hechos ocurridos en la serie cinematográfica que se escribe (el *Irreality Show-47*), los sucesos por fuera de la serie, el montaje de esa serie y la escritura misma. Ello trae consigo que en la novela los personajes muestren una indeterminación de sus identidades, que se travistan, se escondan, se coloquen máscaras en un proceso creativo en el que a la par del montaje de los sucesos se pone en tensión el concepto de identidad fija para esos personajes y en cambio sean sujetos “radicantes” también porque devienen perpetuamente en unos y otros. Sus modos de estar en el mundo se

definen por sus constantes y sucesivos arraigamientos, siempre simultáneos, constantemente alternados.

Las múltiples Evelyns, “Evelyn Z, Evelyn B, Evelyn M, Evelyn H” (p. 10) son representativas de esas diversas máscaras identitarias, siempre en tensión, que propone esta escritura de Lage. Ellas mismas, agentes publicitarias, son puestas en un abismo de identidades y se tornan personajes multiplicables *ad infinitum*. Es significativo que muy avanzado el relato, en la página 79, aparezca una lista casi interminable de posibles Evelyn Z. En esta enumeración he leído no solo la capacidad del sujeto en su “radicantidad”,⁹⁷ sino la posibilidad de ese concepto metafórico para describir personajes de La Habana de los años 2000 en su reconversión identitaria constante, su capacidad para traducir, trasplantar y transcodificar ideas, imágenes, referencias culturales y modos de estar en el mundo. Este fragmento de *Carbono 14*...apunta hacia la idea que aquí sostengo:

Todas ellas son iguales, pero todas son diferentes. Lo único que la Z compartía con sus antecesoras era la apariencia Evelyn. Yo no tenía ninguna razón para concentrar la mirada en ella, pero lo hice. En los violentos comerciales de las avenidas, en las proyecciones 3D de las pasarelas y los supermercados, en los programas de participación nocturnos, cada vez que me encontraba con su imagen aumentaban mis dosis de ansiedad y de esperanza puesta en nada. Mucha gente termina así.

Evelyn Z en la arena, un jeep, los relámpagos.

Evelyn Z una secretaria unas uñas junto al teléfono.

Evelyn Z al otro lado de los telescopios potentes.

Evelyn Z toda de Benetton en un casino film noir.

⁹⁷ El propio Bourriaud (2009) define este término como la capacidad de desplazamiento tanto de la obra de arte como de los sujetos para “mantener diálogos fecundos con contextos diversos” (p. 124).

Evelyn Z perfecta con el creyón de labios movido.

Evelyn Z apuntándonos con una pistola láser.

Evelyn Z devorando el tenedor, los dulces.

Evelyn Z practicando un 69 con ella misma.

Evelyn Z rodeada de extras y habanadies (pp. 79-80).

El listado sigue en una profusa referencialidad de Evelyn y sus posibles escenarios y acciones ocupando más de tres páginas de la novela. Las disímiles y múltiples identificaciones de Evelyn en el espacio central del libro entran en tensión con la Evelyn que es “mostrada” al inicio. En el primer momento, Evelyn, una niña de 11 o 12 años, “desnudísima”, con “pelo erizado de hojas secas y gajos de matas” (p. 5), tiene entre sus manos una tabla periódica de elementos químicos. No tarda el narrador en hacerle saber a los lectores que Evelyn le pega con una piedra puntiaguda “talla S” (p. 5) a un niño, un pionero uniformado, lo mata, lo desviste y, ensangrentada, se coloca el uniforme escolar de aquel. Coincido con Ahmel Echevarría (2018) cuando, al aludir a la portada del libro que examinaré en el apartado siguiente, dice: “Esa niña no necesita abrir la boca para traducirse en amenaza. No se trata de suprimir la palabra, sino de ir más allá: al dramatismo en los movimientos. Se busca concentrar, en el gesto, la intensidad de cuanto vendrá” (p. 1). A pesar de que esta idea es propuesta para un texto diferente al que aquí observo, resulta significativa para explicitar el carácter de este personaje femenino que a lo largo de la novela irá (de)(re)construyéndose.

Si como reconocía Bourriaud (2009) hace unos años el paisaje cultural mundial se ha ido “modelando, por un lado, por la presión de una sobreproducción de objetos y de información y, por el otro, por la uniformización vertiginosa de las culturas y de los lenguajes” (p. 21), sería posible transferir esta consideración a lo aquí analizado y sostener que el personaje de Evelyn es

un sujeto que participa activamente de esta sobreproducción de objetos y de información sobre o en contacto con ella misma. Una de las escenas más significativas en este sentido se presenta cuando el personaje llega a la Manzana de Gómez y se encuentra con el espacio que regentaba Dimitri. Allí el lector asiste a la descripción de un lugar enrarecido, casi mafioso y típico de un burdel, en el “corazón de La Habana Vieja”: “una barra con televisor, mesas, jukebox, billar, máquinas expendedoras de materia...Salían muchachas de varios maquillajes” (p. 16). Más adelante, el narrador de la historia cuenta que Dimitri, un personaje “de acentuada tristeza” (p. 16), invita a Evelyn a su casa. “Ella nunca había estado en un piso tan alto. Dimitri le dijo que lo que se veía allá abajo era un río de lava negra llamado Almendares” (p. 16). Y acto seguido el narrador introduce en la ficción no solo la referencia a un espacio de la ciudad habanera, sino también la relación de su nombre con una marca registrada, símbolo de la comercialización transnacional. “Almendares TM [marca registrada] es también un diseño de camas de agua termorreguladoras como la que Dimitri tenía en su piso” (p. 17).

Por otro lado, en el mismo sentido de la cita de Bourriaud, es posible afirmar que Evelyn en la novela es símbolo y síntoma de una cultura vertiginosa que muestra la uniformización de un contexto globalizador. Sucede, por ejemplo, en la profusa lista que he citado con anterioridad en la que se refieren las múltiples Evelyns que pueden ser reconocidas en, e intercambiadas por, otras, tal como el narrador apunta cuando se refiere al carácter uniformizador de todas ellas: diferentes e iguales a un tiempo. Lo propio sucede cuando JE, buscando datar la lencería de Evelyn, se renta en un hotel, un espacio que puede ser leído como local y global y homogéneo a un tiempo. Así lo describe el personaje-narrador:

No sé (nadie lo sabe) por cuántos hoteles va la cadena HH solo en los distritos Vedado y Habana Vieja. Como todos los hoteles están conectados en red (navegador HH-Explorer),

me daba lo mismo hospedarme en uno o en otro y era igual de inútil porque una vez *adentro* el espacio-oferta tiende a una geografía infinita, llena de rincones y de recovecos web...Me encerré en la habitación. Cama supersize, jacuzzi, microondas, bar surtido. Abrí los roperos y las gavetas (pp. 116-117).

En estas escenas que he presentado tanto Evelyn como JE simbolizan personajes “radicantes” en el sentido de que ellos mismos, y los escenarios por los que transitan, aparecen des-identificados, maleables, borrosos y profundamente inespecíficos. Aquellas Evelyns travestidas en múltiples Evelyns Z, M, H, B; aquellas otras que se llevan la caracterización de las tres páginas a las que me he referido con anterioridad, la referencia al inicio del libro al carácter provisorio del nombre de Evelyn, ese enunciado que reza “A falta de otro nombre se llama Evelyn” (p.5) o la propia sigla del nombre (recortado, sintético, en clave)⁹⁸ del otro personaje principal de la novela, JE, constituyen indicios discursivos sobre los cuales proyectar la indeterminación de un nombre y de una identidad única, esencial y específica para ellos. En cambio, el texto muestra una constante puesta en abismo de esas identidades, en un proceso siempre inacabado, movable, móvil que alterna entre una sobreexposición de objetos y referentes culturales de La Habana y de cualquier otro espacio del mundo, y una suerte de homogenización de todo ello en medio del caos referencial (y narrativo). De acuerdo con lo expuesto, corroboro que estos personajes en la constante puesta en tensión de sus identidades, de sus dependencias a las industrias del ocio, de sus coqueteos con el turismo, de sus guiños a veces críticos al entorno neoliberal, se constituyen en sujetos “radicantes”. Ellos mismos ponen en escena la capacidad de adaptación, de construcción de identidades e identificaciones movibles cada vez que se (de)construyen en cada una de las escenas. El territorio del que provienen, la “raíz”, el “origen” no parecen estar presentes en la

⁹⁸ JE puede ser leído también como un guiño al propio nombre del escritor: Jorge Enrique.

descripción de cada uno de los personajes del libro. No sucede con los dos protagonistas ni tampoco con Clon Juan, Dimitri, La productora, ni con otro cualquier personaje que va sumándose al montaje de la serie, de la novela. El texto entonces podría ser pensado desde el modelo rizomático al que me refería al observar los libros de Novak, puesto que la novela de Lage no construye un origen para estos personajes ni para sus discursos, sino que los instala en un mundo referencial caótico, atormentado, yuxtapuesto, anacrónico del que no emerge referencia al árbol raíz como ordenador de experiencias y constructor de identidades.

Sin embargo, el texto de Lage provoca una salida del modelo rizomático: se presenta en él no solo la fractura de las identidades, el rompimiento de la búsqueda de los orígenes y en su lugar una apuesta por lo extendido, lo ramificado, lo rizomático, tal como expuse en la Introducción. Hay, sobre todo, una búsqueda incesante de un desprendimiento de cualquier referencia que ancle identidades y signos reconocibles. Se ponen en tensión, en marcha, “crecen como la hiedra” (Bourriaud, 2009, p. 59) cada una de las identidades que se van presentando en el texto: lo esencial de los personajes está en su capacidad de ser móviles y movibles, de luchar contra toda representación estereotípica de lo habanero y —por extensión— de lo cubano.

Estos sujetos que recorren La Habana —una Habana modificada “desde un interior manipulado desde un exterior” (p. 39)— exhiben un despojo de valores culturales “esenciales” o “específicos” de la ciudad (y de Cuba) y en su lugar apuestan por abrir caminos hacia una construcción mutante de la identidad y de los símbolos y referentes del ser humano contemporáneo. La condición de estos seres humanos en constante desplazamiento exige tensionar los esencialismos identitarios y construir a su vez la posibilidad de las pertenencias simultáneas, sucesivas, cambiantes.

En consonancia con lo que vengo sosteniendo, frente a la concepción de raíz, de origen “mitificado a un suelo” (Bourriaud, 2009, p. 23), Evelyn concentra la idea de “radicante”, término que “designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza” (p. 24). En ese sentido, Evelyn se convierte en toda la novela en un sujeto “radicante” al colocar en entredicho su identidad y trasplantar comportamientos de una era prehistórica a una época marcada por la posmodernidad. Es elocuente en este punto el contraste que se da en el texto entre darle muerte a un niño con una piedra puntiaguda, instrumento que se usaba para abrir frutos, conchas o para acompañar la caza en la Prehistoria, y, a un tiempo, ser actriz de un *reality show*, un elemento que conecta fuertemente con la temporalidad del presente global.

Es igualmente expresivo el gesto de intercambiar el uniforme escolar del pionero varón y colocarlo en su cuerpo de mujer “desnudísima” de 11 o 12 años, (¿“No tienes más ropa? ¿O es que prefieres ser varón?, p. 9”) o, que el narrador interrumpa el relato para apuntar: “Ella (a primera vista y de acuerdo con la ropa, era ÉL) ...” (p. 48). Hay en ambas escenas una alusión a la indeterminación de los atuendos que la norma como propios a uno y otro género-sexo, lo cual habla de la construcción y codificación cultural del sexo y el género que expuse en el capítulo I, y que es retomada en esta novela de Lage con otro matiz. Aquí mujer y hombre vuelven a desestabilizarse ya no como en Novak a partir del “entre” que se creaba en relación con lo bueno-lo malo, lo uno-lo otro, sino que estas fronteras genéricas y sexuales se difuminan porque Evelyn viene sin norma, sin recuerdo, desconociendo cualquier detalle codificador de actitudes sociales. Es por ello que este uniforme escolar se conforma, como el propio sexo-género, como un atuendo, una categoría entreabierto y en constante devenir. Tal como reconocía Richard (2018) y Lage trae a la ficción, “mujer” y “varón” son nociones que deben ser “permanentemente rearticuladas mediante versátiles políticas de conversión-traducción entre cuerpos que combaten la idea de que

la identidad y la diferencia son entidades absolutas y cerradas sobre sí mismas” (p. 72). Si bien, la discusión teórica sobre sexo-género tiene una larga trayectoria solo la retomo aquí para reconocer al sexo-género como una construcción performativa (mediada por una repetición de actos intencionales), es decir, como una construcción discursivo-cultural (Butler).⁹⁹

Por otro lado, la inserción en el texto del referente “uniforme escolar del pionero” desliza una lectura ideológica que podría conectarse con una zona de la obra de la artista plástica cubana Sandra Ramos.¹⁰⁰ Tanto en la referencia al uniforme escolar de la obra de Lage como en la de Ramos leo la apertura a un espacio de connotaciones ideológicas muy profundas, pues ambos parecen realizar una crítica al Estado-Nación cubano en su intento por uniformar y homogeneizar la educación. Así, este referente sitúa tanto al receptor de la obra plástica como al lector del libro de Lage en el contexto más inmediato, el de Cuba, que es ineludiblemente histórico y cultural. El uniforme escolar como indicio codificado del lugar del pequeño hombre nuevo guevariano —y digo pequeño porque usan este uniforme los niños de 6 a 12 años de edad aproximadamente— y al mismo tiempo como símbolo de la igualdad de derechos, esta vez uniformada, como históricamente se ha promovido en Cuba. Podrían leerse, entonces, en ambos “textos” el diálogo implícito con la historia pasada y con el presente e, incluso, con el futuro, como lo muestra Lage, de este país. El traje escolar en ambas obras opera como indicio para desautomatizar, desfamiliarizar y deconstruir referentes nacionales que existen desde al menos los años ’60 en

⁹⁹ En la nota número 49 he aludido al modo en el que observo las categorías de sexo-género en este trabajo.

¹⁰⁰ Sandra Ramos es una artista cubana perteneciente a la llamada generación de los ’90 (aquella que el crítico de arte Gerardo Mosquera ha bautizado como “la mala hierba” y también de la “pos-utopía”). De modo general, esta generación hizo de las temáticas de la migración y la crisis de los balseros su centro de interés. “La pionerita” es uno de los personajes (alter ego de Ramos) que aparece de modo muy persistente en la obra de esta artista. Con esta figura, Ramos expresa “la voluntad política de dialogar sin complacencias con el contexto social” y su “lealtad al proyecto mayor de emancipación humana, pero desde la contribución a su desautomatización constante” (Fernández, 2012). El crítico de arte cubano Hamlet Fernández ha publicado dos textos que presentan una lectura complejizada de la obra de esta artista. Cfr.: “De islas y otros relatos... la vertiente “feminista” de Sandra Ramos” (2011) y “Lecciones de Historia” (2012).

Cuba. Como señalaba anteriormente, Lage —y por extensión también Sandra Ramos— dialoga en negativo con el uniforme escolar, como referente, para ponerlo en tensión y presentar una crítica a la *igualada* educación. Esta ya no solo como creadora de conocimiento, sino como forjadora de ideologías e incluso, de “adoctrinamiento”. En el caso de Lage este atuendo es el modo de desacralizar el peso simbólico de un pionero como un ser “bueno, inteligente y aseado”¹⁰¹ o de un pionero que lucha “por el comunismo y será como el Che”¹⁰². En su lugar, este escritor coloca en *Carbono 14...* una pionera asesina, “ensangrentada, monstruosa” (p. 6) que deconstruye todos los semas anteriormente explicitados.



“Dos Cubas peleando” (2017), Sandra Ramos

Como he intentado demostrar hasta aquí, todas las veces que el lector se propone atrapar una esencia originaria para Evelyn, un reconocimiento de su especificidad “planetaria”, del lugar del

¹⁰¹ Esta idea sobre el modelo de niño y niña en la educación primaria en Cuba es tomada de un fragmento de José Martí. En muchas escuelas se enseña de memoria en los primeros años de la edad escolar. Específicamente dice: “Un niño bueno, inteligente y aseado es siempre hermoso” y es extraído de “A los niños que lean la Edad de Oro”, de *La Edad de Oro*, de José Martí. Puede accederse a este fragmento aquí: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero9/marti_or.html.

¹⁰² Estas ideas son parte de un lema que se recita a viva voz todas las mañanas de clases en la reunión primera antes de entrar a las aulas. El lema completo es: “Pioneros por el Comunismo: seremos como el Che” y surgió de un discurso que diera Fidel Castro el 18 de octubre de 1967 en una multitudinaria concentración en la Plaza de la Revolución en ocasión de la velada por la muerte del Che en Bolivia. Este texto, aparecido en el periódico Granma, explica más en detalle el contexto. <https://www.granma.cu/cuba/2020-10-18/seremos-como-el-che-18-10-2020-19-10-45>

que viene, de sus atuendos, de sus referencias contextuales —esa obsesión del siglo XX modernista por encontrar el origen— el narrador interrumpe esa posibilidad a partir de una puesta en abismo constante de los comportamientos y gestualidades de Evelyn. Esa niña, que como sostenía Echevarría, “no necesita abrir la boca para convertirse en amenaza” (p.1), exhibe la intensidad de un perfil construido de modo “radicante”, es decir, una silueta que muestra a un sujeto que avanza en su multiplicidad de identidades e identificaciones y lo hace en la misma medida en que el relato va dirigiéndose hacia otras zonas, lugares, referencias y referentes planetarios colocados en La Habana. Las múltiples Evelyns y los demás personajes que aparecen en la novela se convierten en símbolos de sujetos “radicantes” que construyen identidades en función del suelo, de los espacios y los escenarios que los reciben. De este modo, una nueva relación con el territorio es fundada aquí. Estos personajes ya no solo son *oopart*, sujetos *fuera de lugar*, fuera de La Habana fáctica, tal como los pensaba y definía Lage (2021) en la entrevista, sino que se constituyen como sujetos “radicantes” en el territorio de la ficción. Son entes capaces de trazar nuevas cartografías, que se muestran errantes, que esbozan trayectos (identitarios y espaciales) y que por ese camino se dedican a traducir (se) y tensionar (se) el mundo (y ante sí mismos). En el acto de profunda traducción cultural que realizan estos personajes al intercambiar referentes culturales de espacios deslocalizados o del universo televisivo y digital, al yuxtaponer temporalidades diversas (prehistoria-posmodernidad), al disociar drásticamente los significados y los significantes, subyace el gesto de tensionar todo aquello que fije límites y ataduras a territorios demarcados, “a raíces que suelen hacer sufrir a los individuos” (Bourriaud, 2009 p. 23). Si ser “radicante”, retomando a este pensador, implica favorecer la multiplicidad de arraigos identitarios siempre simultáneos y sucesivos, proceder por selección, agregados y multiplicaciones, hacer que lo esencial radique en lo movable y en lo intercambiable, entonces, es posible sostener que los

personajes de Lage son “radicantes” en todos estos sentidos. Estos son sujetos errantes, exiliados, migrantes, turistas que encarnan ellos mismos la posibilidad de establecer vínculos (problemáticos, atormentados, líquidos) entre su entorno y los múltiples desarraigos, entre lo global y lo local, entre ellos mismos y los otros.

Cuando al inicio de esta tesis aludía a las nociones de desterritorialización-reterritorialización y suscribía el pensamiento de aquellos que construían estas dos metáforas teóricas para dar cuenta del complejo proceso del mundo cultural contemporáneo, me refería también a la interrelación que puede establecerse con esta otra metáfora conceptual de “radicante”. Si para Renato Ortiz (1998) la desterritorialización es una de las características del mundo contemporáneo, cada vez más marcado por el “desenraizamiento que se desdobra en el plano de la producción (la fábrica global), de la tecnología (medios de comunicación) y de la cultura (imaginarios colectivos transnacionales)” (p. 108), los textos de Lage ponen en ficción esta desterritorialización. Aludir entonces a configuraciones del tipo “estratos desterritorializados”, “referencias culturales desterritorializadas”, “imaginario colectivo internacional-popular” (p. 107) permite una mejor comprensión del universo ficcional que Jorge Enrique Lage construye. Este autor desterritorializa referentes culturales de muy larga data en la historia de la cultura cubana, tanto aquellos que se refieren a “la fruta tropical, el café o el azúcar de los abuelos, como de las ruinas de los padres” (Quesada, 2016, p. 305). En su lugar coloca otros semas más cercanos al universo capitalista neoliberal, como he procurado demostrar antes. Sus personajes además de ser símbolos de lo que es capaz de hacer y ser el capitalismo global deshumanizante, son la encarnación de la imposibilidad de identificar lo esencial, lo identitario en medio de un contexto de signos desdibujados, sin marcaciones referenciales que los conecten a un solo lugar, sin

certezas, sin mantener fijeza identitarias frente a un mundo que los lanza a fragmentos y opciones culturales otras.

Tal como reconocía Ortiz (1998), toda desterritorialización es acompañada por una reterritorialización. No se trata de tendencias complementarias o congruentes; sino de un flujo único. Para él, la desterritorialización tiene la virtud de apartar el espacio del medio físico que lo aprisionaba, mientras que la reterritorialización lo actualiza como dimensión social. Ella lo “localiza” (Ortiz, 1998, p. 108). De este modo, los textos de Lage producen una reterritorialización de La Habana toda vez que los sujetos *opparts* y “radicantes” que él construye se alejan de una definición del territorio y en su lugar actualizan una dimensión para esta ciudad en la que se tensionan constantemente las relaciones entre el territorio físico, la nación, los límites geográficos de las culturas de afuera así como la ficción que se crea desde ese espacio. El límite geográfico de La Habana (y de Cuba) queda entonces resemantizado a partir de la inserción de un entramado caótico y esquizoide de referencias y referentes culturales diversos (Calvin Klein, carteles publicitarios de marcas transnacionales, la tabla periódica de elementos químicos, carteles de terroristas *World Wide Wanted*, lenguaje encriptado, aeropuertos de Moscú, Manchester, Vancouver, Denver, Estocolmo, Praga, Hoteles de la cadena HH, Chocolates Toblerones, pioneros, chinos, calle Infanta de La Habana, grupo de música rock cubana Hipnosis, Yoss, Iron Maiden, etc.). En medio de este caos de referencias pierde especificidad La Habana y se funda en la ficción un espacio que repliega cualquier intento de construir estereotipos, marcas y esencialismos en torno a lo habanero (y cubano), al poner a circular todas estas referencias en la conciencia del lector. La Habana se convierte entonces en una nueva ciudad del mundo que dialoga con otras en su contacto con lo global, los cosmopolitismos, las deslocalizaciones y los múltiples modos de estar en el mundo. Todo ello me ha llevado a sustentar que en la caracterización de los personajes

de Lage hay un modo de poner en tensión las restricciones locales y nacionales de sus ficciones. Al abrir nuevos caminos para remover los territorios y las identidades de los sujetos contemporáneos, Lage devuelve y reenvía un relato para La Habana que es capaz de “narrar sin fronteras” (Noguero, 2011) los dilemas del ser humano en un mundo que se exhibe, cada vez más, como transnacional.

3.2 La Habana *sin relato*: una autopista, the movie

Aproximarse a la histeria. Entrar en contacto con la histeria. Hacer la ficción desde ese contacto. Traducirlo de cualquier manera. Un sentido de la urgencia

Jorge Enrique Lage, *Everglades*

En este segundo apartado, continuando con la argumentación de las hipótesis postuladas para este capítulo, me enfocaré en La Habana construida por Jorge Enrique Lage a partir del modo en que la temporalidad y los géneros discursivos aparecen en su obra. La caracterización y posterior comprensión de cada una de estas dimensiones analíticas puestas en relación con la metáfora conceptual “sociedad sin relato” (García Canclini, 2010), expuesta en la Introducción, me permitirá sostener una reflexión metacrítica asociada con aquellos aspectos y las incidencias que ellos tienen al momento de considerar el tipo de escritura de La Habana que realiza este autor. Parto de la premisa de que Lage trabaja con un capital simbólico que da cuenta de la deslocalización, el enrarecimiento de las referencias, lo fantástico, lo ciberpunk. Ello me ha llevado a sostener que las obras aquí agrupadas desvirtúan, a través del trabajo con la temporalidad y las convenciones genéricas, las referencias realistas miméticas de los espacios habaneros. Lo anterior problematiza los estatutos genéricos de la realidad y la fantasía y, me permite abrir una discusión

en torno al corrimiento de las fronteras genéricas del realismo y de la ciencia ficción en los textos de Lage que analizo. Por otro lado, al poner en diálogo la metáfora conceptual “sociedad sin relato” con las discusiones en torno al conjunto territorialidad-desterritorialización-reterritorialización he hallado que esta tríada posee un potencial teórico para examinar La Habana de modo abierto y entender la construcción de nuevos territorios y nuevas territorialidades, nuevas formas de pertenencia, religamiento, cosmopolitismos (Aínsa, 2014; De la Nuez, 2020) y modos de estar en el mundo.

Tal como sucede en el libro analizado en el apartado anterior, en *La autopista: the movie* (2014) el narrador construye un relato abundante en referencias enrarecidas y en inserciones de personajes y escenarios que remiten a la cultura global. La literatura, el cine, las múltiples ciudades, la música, la televisión, la locura, la política y lo político, las ciencias, la flora y la fauna, la fotografía, las artes plásticas, las series televisivas forman parte de los imaginarios con los que el autor trabaja también esta obra pues, como apunta Ahmel Echevarría (2015), a propósito de un texto sobre el escritor, “¿acaso es posible entender al Homo Sapiens 3.0 sin echar mano a esta nueva manera de analizar, entender y acoplarse a la cultura, la política, la economía?” (p. 1). En este libro el lector encontrará un espacio que ha sido minado por la irrupción en La Habana de una autopista que conectará México con el Caribe, y Nueva Orleans y Miami con las islas antillanas, lo cual hará de este lugar una ciudad de paso, reducida a un trozo de autopista.

Dicen que la autopista va a atravesar la ciudad de arriba abajo. Lo que queda de la ciudad. Por el día avanzan las bulldozers barriendo parques, edificios, shopping centers. Por las noches yo deambulo entre las proximidades del mar, entre los escombros, las maquinarias, los contenedores, tratando de imaginar desde ahí la magnitud de lo que se avecina. No cabe duda de que la autopista será algo monstruoso (Lage, 2014, p. 11).

Desde el inicio es elocuente que el autor utilice la autopista como elemento significativo en el título del libro y que ella sea la estructura física que le imprima conexión global a La Habana, es decir, que la vincule de modo terrestre (ya no a través del mar o los aeropuertos) con Estados Unidos, México y las demás islas del Caribe. Esta referencia a la autopista es significativa porque, por un lado, se constituye en el símbolo de la interconexión, del traspaso de un lugar a otro, del flujo incesante de las comunicaciones urbanas, los desplazamientos y las extensiones en el entorno de un mundo que da la idea de ser transterritorial.¹⁰³ Por otro lado, esta referencia es significativa en el contexto de lo narrado por lo que postulaba Marc Auge (2000) acerca de los “no-lugares”. Si, para este pensador son “no-lugares” aquellos en que, por oposición a los “lugares”, los seres humanos no se sienten reconocidos, no será difícil establecer el vínculo entre esta metáfora teórica y la autopista de Lage. A pesar de que el concepto de Augé ha tenido una fuerte crítica de parte de

¹⁰³ No deja de ser perturbador poner en diálogo la autopista que aquí Lage construye con el contexto físico de La Habana, pues lo que sobresale de ese diálogo es la inexistencia de grandes autopistas en Cuba. A propósito de ello, el urbanista cubano Mario Coyula proponía en un texto del año 2006 que de no haber estado en pie el modelo de corte socialista que se implementó con la Revolución de 1959, La Habana podría haber sido una ciudad “no muy diferente a cómo la proyectaba el plan maestro de Sert en 1956-1958: una gran capital de cuatro millones de habitantes, definitivamente distanciada de las otras ciudades cubanas; dominada por el auto privado, con un Malecón bloqueado por una pared casi continua de edificios altos y una isla artificial al frente, y un centro terciarizado y seguramente elitizado, donde el patrimonio histórico hubiera quedado reducido a unos cuantos edificios antiguos singulares. Esa ciudad sería todavía más norteamericana que en los años `50: por un lado, torres anónimas de oficinas, grandes corporaciones y cadenas comerciales transnacionales. [Por otro lado,] los condominios de lujo en las mejores ubicaciones, y los repartos elegantes cada vez más alejados, segregados y dispersos se habrían extendido enormemente a lo largo del litoral, aumentando la diferencia con la ciudad del Sur. La mala salud congénita de ese tipo de ciudad dual quedaría probablemente oculta bajo una cara esplendorosa: anuncios lumínicos, teatros, restaurantes, casinos y hoteles de lujo. La Habana estaría inundada por turistas estadounidenses; con un cinturón indefinido de barrios insalubres adonde irían a parar los excluidos de antes y de siempre, y los desplazados de los barrios centrales. En resumen, [...] se parecería más a cualquier otra gran ciudad” (2006, pp. 49-55). Hoy, la imagen de La Habana cambia: al lado de innumerables edificaciones que forman parte del patrimonio histórico de la ciudad (colonial y republicana), se construyen hoteles de lujo; se empieza a observar remodelaciones de altas torres de oficinas (Lonja del Comercio); se comienza a ver, parcialmente, un centro histórico en vías de terciarización o elitizado (Alemán, 2019); existe un despliegue de repartos elegantes alejados y enclavados a lo largo del litoral, lo cual aumenta la diferencia con la ciudad del Sur (Miramar, Siboney vs. San Miguel del Padrón o Luyanó); hay muy moderados anuncios lumínicos; se observan barrios insalubres adonde van a parar los excluidos de antes y de siempre. Siguen estando ausente de esta imagen urbana los cuatro millones de habitantes que Coyula imaginaba, por lo cual, aunque La Habana sigue siendo una ciudad hacinada, que crece hacia adentro, hacia el interior de las casas, sigue sin ostentar la categoría de megaciudad. Al propio tiempo, el Malecón continúa siendo un frente costero de edificios, por lo general bajos; no hay isla flotante al frente; el deficiente transporte estatal y los almendrones siguen dominando las avenidas —construidas antes de 1959—; no hay grandes autopistas que conecten los distintos puntos del país o a Cuba con otras islas o espacios del área continental —solo aparece esto como gesto estético-ficcional en este libro de Lage.

quienes observan que los no-lugares mencionados por el intelectual (aeropuertos, supermercados, autopistas) pueden ser también entendidos como lugares de identidad —antropológicamente hablando— por algunos sujetos, la metáfora conceptual resulta particularmente pertinente para pensar el libro de Lage en un contexto ampliado. Así, en *La autopista: the movie* se está en presencia de una ciudad donde nadie sabe “dónde está parado”, y en la que se ha perdido el sentido antropológico de lugar, una ciudad marcada por la compresión espacio-temporal, y en la que todo está íntimamente conectado, en la que los colores de la Pepsi (cola) son los mismos que los de la bandera cubana, en la que Fidel Castro (como símbolo insigne de lo local) establece conexión con la Coca Cola (como símbolo de lo global) y se unen por extraños diálogos que los traspasan. La ciudad que aquí se presenta es una urbe desterritorializada (Ortiz, 1998), en la se han borrado las restricciones (fácticas) que impone el medio físico, en la que se han difuminado los límites y las fronteras que la autopista ahora conecta. En este no-lugar que constituye esta extensa carretera, el lector percibe los submundos que Lage presenta en el texto y que hablan de la intensidad de las conexiones transnacionales. De tal manera, no resultará extraño encontrarse con Fidel Castro conversando con el presidente de la Coca Cola, empresarios mexicanos con nombre de jefes comunistas chinos, pederastas americanos con nombre de mascotas y de robots, o mafias de Miami y de La Habana. El propio narrador escribe: “Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa” (2014, p. 107).

Por otro lado, la sensación de inestabilidad se repliega hacia la caracterización de los personajes y la propia escritura del texto y la ciudad. Los primeros cambian sus caracteres y aparecen comprimidos (suspendidos) en un tiempo que los hace parecer cada vez más grotescos, deshumanizados, deformes y producidos por la imaginación. Es lo que sucede, por ejemplo, con esa especie de *homo cubensis* que “el Autista” cree ver en todos los personajes, y que hace que

“The Therapist”, en un acto desde donde puede leerse la desterritorialización del ser humano (deshumanización), le pregunte: “¿Has considerado la posibilidad de que esa especie tuya no exista en la realidad? ¿Que sea un subproducto de tu imaginación?” (2014, p. 65). El texto, por su parte, también se desterritorializa, sale de sus márgenes para ser filmación, imagen. Se produce, por lo tanto, una doble desterritorialización de la escritura, toda vez que lo que se lee es el *making of* del documental que está filmándose y no un texto escrito, resuelto en sí mismo. Por otro lado, hay una salida de la propia “realidad” del film, porque lo que se “ve” son los modos descentrados de tratar de construir esa película. Ello se presenta a partir de distintas perspectivas narrativas que desvirtúan el ejercicio documental que intentan armar tanto el narrador como su “Acompañante”. Lo que se cuenta y lo que se “ve” en *La autopista...* es lo que acontece fuera de cámara, fuera de la construcción de la autopista, fuera del lugar, aspecto que remite no solo a la desterritorialización de la ciudad, los personajes y del acto estético en sí mismo, de los sujetos, escenas y escenarios *opparts* que he venido sosteniendo, sino también a la búsqueda, por parte del autor, de un dispositivo heterotopológico —para pensarlo con Foucault— que presente una Habana que no existe como realidad física, pero sí como acto estético, como posibilidad, en la que los mensajes, los símbolos, la cultura circulan libremente en redes (des)(re)conectadas de este o aquel lugar.

A partir de estas descripciones generales de la novela me propongo avanzar sobre un elemento que considero central en la escritura de Lage, pues me permite asociarlo con la metáfora teórica “sociedad sin relato”. Si bien, como puede desprenderse de lo que he venido argumentando hasta aquí, la obra de este autor explora los universos deslocalizados, la cultura de la globalización neoliberal, los gustos y estados anímicos y maquínicos de sus atormentados, esquizoides y desidentificados personajes, también, en esta escritura, la temporalidad resulta de particular importancia. Como adelantaba en la Introducción y retomé al inicio de este capítulo, la “sociedad

sin relato” a la que se refiere el antropólogo argentino está marcada por una condición histórica en la que “ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista” (pp. 18-19). Ello me ha llevado a observar el tipo de escritura fragmentada de *La autopista: the movie* en la que se deja entrever la crisis de la historicidad de la que hablaba Jameson (1991), toda vez que aquella trasluce la “incapacidad del sujeto posmoderno de extender activamente sus pro-tensiones y re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y en la incapacidad de organizar su pasado y futuro en forma de experiencia coherente” (p. 47). La forma fragmentada y desarticulada de esta obra —que se corresponde con el tiempo también fragmentado y desarticulado de la construcción de la autopista y de la filmación de la película— hace pensar en un relato (y una temporalidad) caótico(a) de la ciudad. Ello es perceptible en la ruptura que realiza el texto con los referentes identitarios de la ciudad, a partir de la cual se crean, en forma de deshechos, significantes perturbadores que imposibilitan relacionarlos y que sean coherentes entre sí. Lo anterior me ha llevado a vincular la postulación de Jameson con la metáfora teórica de García Canclini, pues ambos pensadores sostienen que la nueva época, marcada por la temporalidad de la globalización, construye, y es constructora de, relatos destotalizados, es decir, relatos que traslucen una falta de marco totalizador, un despojo, una sustracción, un *sin*: una sociedad *sin...*, una ciudad *sin...*, un personaje *sin...*, un tiempo *sin ...*, un relato *sin...*

La obra de ficción de Jorge Enrique Lage ensaya estas problematizaciones al poner en texto la caótica temporalidad¹⁰⁴ de la que participan los personajes y escenarios del libro. Esto se hace

¹⁰⁴ Sobre este aspecto ha llamado la atención la investigadora Emily Maguirre (2017) quien observa que “algo raro pasa con el tiempo en las obras de la Generación Año Cero” (p. 10). Tal como ella describe, el tiempo en muchos de los textos escritos por autores que comienzan a publicar en los años 2000 parece “ir más rápido que lo normal, o más lento, y a veces se para completamente, insertando elementos de la ficción especulativa” (p. 10). En ese sentido, la autora plantea que la existencia de temporalidades múltiples en estas narrativas “demuestra un intento explícito por parte de estos autores de crear un espacio temporal en contraste con la temporalidad dominante” (p.10). En diálogo estrecho con esta postulación de Maguirre, puede leerse también una de las ideas de la investigadora Nanne Timmer (2021) quien reconoce que Jorge Enrique Lage apela a una “trama veloz” (p. 165) en el contexto de la novela analizada aquí. Añado a estas reflexiones, además, el intenso trabajo relacionado con la temporalidad y la yuxtaposición de

evidente en múltiples escenas de *La autopista...* Una de las más sobresalientes es aquella en la que el narrador coloca una descripción del padre de Goizueta, el presidente de la Coca Cola y, acto seguido, en una temporalidad simultánea, la descripción de Fidel Castro. Aquí ambos personajes, uno desde México, otro, desde La Habana, quedan unidos por el anuncio, al parecer, pueril, del cambio de sabor de la Coca-Cola:

En México, el padre de Goizueta comenzó a recibir amenazas de muerte por parte de narcos adictos, mientras millones de madres en el campo le daban New Coke a sus hijos en biberón.

Los bebés lloraban.

En La Habana, Fidel Castro exprimía las viejas latas con el puño:

“La desaparición de la Coca-Cola es un síntoma más de la decadencia del imperialismo norteamericano”.

Lo bebés seguían llorando (p. 84)

Otro de los momentos en los que es posible observar el trabajo con la temporalidad simultánea ocurre cuando el narrador inserta en el relato —con una tipografía distinta (en letra cursiva) y separada a dos espacios del resto del cuerpo del texto— los anuncios de una bebida energética. Esta bebida, llamada Reguetic, realiza un guiño metonímico al género musical (reguetón) y, de paso también, genera en el cuerpo del texto un sarcasmo¹⁰⁵ relacionado con el

tiempos narrativos, históricos y culturales (míticos, teleológicos, heróicos, revolucionarios y, más tarde, post-todo: postsoviético, postrevolucionario, posnacional, postdictatorial, transficcional) en la historia de la cultura cubana. Véase al respecto, entre otros, Álvarez Tabio, 2000; Quintero Herencia, 2002; Loss, 2003, 2009; Fonet, 2006; Rojas, 2009; Casamayor Cisneros, 2012; Puñales Alpizar, 2013; De la Nuez, 2020; Aguilera, 2020; Destremau, Vera y De la Torre, 2022. Esta última es una reflexión que pudiera tener lugar en el marco de análisis de la obra de Lage pues en ella también puede leerse una yuxtaposición, en menor o mayor medida, de todas aquellas temporalidades; sin embargo, los alcances y objetivos de esta investigación me han impedido poder detenerme y profundizar aquí.

¹⁰⁵ Relacionado con este asunto puede leerse también el uso del humor en la literatura que recurre al fantástico y la ciencia ficción en Cuba. Hacia esta argumentación ha avanzado la investigadora Licet García (2018) en su tesis doctoral titulada “Cuba i+real: singularidades de lo fantástico y la ciencia ficción en la Cuba contemporánea”. Allí, ella reconoce que el humor “constituye una de las estrategias más recurrentes en las producciones fantásticas y de ciencia ficción cubanas de las últimas décadas” (p.1). Coincido con ella en que “la combinación del fantástico y la ciencia ficción con lo humorístico se revela como un recurso altamente eficaz en la resignificación de estereotipos y

estereotipo de los cuerpos masculinos en La Habana como sabrosos, vigorosos, llenos de energía y efervescencia. Asimismo, Reguetonic es un referente perturbador para La Habana, pues por su intermedio se da cuenta de una estrategia de mercado publicitaria, muy usada por las empresas y marcas multinacionales, que en Cuba no parece tener lugar aún.¹⁰⁶ Reguetonic entonces se constituye en símbolo de una bebida “energética nacional” (p. 34) que participa de una temporalidad, un modo de hacer y una visualidad global, de la que la publicidad actual en Cuba no da cuenta.

¿Cansado? ¿Debilucho? El nuevo refresco Reguetonic es la solución. Contiene vitaminas, minerales, antidepresivos, es el complemento nutricional de la moda. Diseñado especialmente para potenciar el vigor. No permita que le arrebaten su cuerpo ni los cuerpos de los otros. Conviértase en una máquina efervescente, en una aplanadora del sexo. Pruebe la nueva bebida nacional: concentrada, energizante, hormonal... (Evite el consumo prolongado) (Lage, 2014, p.34).

La simultaneidad temporal en este libro es también rastreable cuando el narrador inserta una descripción de lo que parece ser una fotografía por las terminaciones *.jpg* y que enuncia como “atascada.jpg” (p. 78) o “siguen perdidos.jpg” (p. 82). En ellas, a partir de la apariencia de estar visualizándoselas, el narrador produce una descripción de lo el lector podría ver en esas fotos, pero

de referentes simbólicos y en la subversión del discurso del poder, cuya autoridad el humor cuestiona y deconstruye” (p. 8).

¹⁰⁶ No es común en la televisión nacional cubana hacer circular (y acceder) a la publicidad y el marketing audiovisual de productos de consumo producido en ningún lugar del mundo. Algunos autores han sostenido que “elaborar un diagnóstico del estado del marketing en Cuba no es tarea fácil”, pues “aún es una disciplina de relativamente incipiente introducción en la práctica cubana y los prejuicios existentes lastran su empleo e impiden una visión objetiva que permita identificar sus posibilidades en las condiciones del Socialismo” (Díaz et al., 2009, p. 278). Cfr. en este mismo sentido el texto “El abismo de la publicidad” (Álvarez, 2022). En él, la autora, que escribe desde Cuba para el medio oficial cubano, *Cubadebate*, defiende el postulado de que la publicidad “se asocia al sentido mismo de la vida de los seres humanos y ha terminado colocándose en el centro de la subjetividad del ciudadano-consumidor para generar desde allí **adiciones, falsas urgencias e incontables frustraciones**” (p. 1). El subrayado es mío y lo retomo aquí para llamar la atención sobre posibles motivos que implicarían que la televisión cubana no transmita publicidad en sus canales. Dejo de lado acá las posibles refutaciones a esta idea en términos de la publicidad asociada a la “propaganda política” que abre una brecha mayor de complejidades para el caso cubano.

que no está. Es decir, se inserta una temporalidad en el relato que interrumpe el visionado de una imagen (la observación) y en su lugar es colocado un relato dilatado de una imagen que no está visualmente y sin embargo aparece (para ser leída) en su “reproducción” discursiva, contada en el universo de un relato hecho de palabras. En la introducción de descripciones de imágenes dentro del texto he percibido un solapamiento no solo de materiales y referentes estéticos y culturales (el cine, la fotografía, la escritura) sino también un modo de yuxtaponer las temporalidades con las que trabajan esos materiales estéticos. No pasa inadvertido, por ejemplo, que la historia en la que se cuenta la construcción de la autopista sea interferida por anuncios publicitarios o, que se inserten descripciones de imágenes o, que las escenas sean presentadas ocurriendo simultáneamente en uno y otro lugar del mundo, tal como se observa en los fragmentos anteriores. Para profundizar en esta argumentación, retomo una idea propuesta por Maguirre (2017) quien la recupera de la crítica de cine Bliss Cua Lim. Según Maguirre, esta última acude a la metáfora teórica de “inmiscible times” (tiempos inmiscibles), una noción que viene del campo de la química y que permite dar cuenta de la propiedad de ciertas sustancias para mezclarse y producir, en algún grado, una solución homogénea. De este modo, para Maguirre la escritura de Lage participa de un trabajo con la temporalidad en el que no es posible establecer “una narrativa temporal uniforme y cronológica” (p. 11) de los diversos tiempos que se presentan, pero que, paradójicamente, esta temporalidad sobrepuesta, mezclada, diluida, forma una imagen, una percepción, un efecto de los tiempos culturales que corren con la globalización.

Lo anterior me ha permitido profundizar en una idea que ha expuesto el investigador Vicente Luis Mora (2014) y que se refiere a lo que él denomina la “experiencia-simulacro” propia del tiempo de la globalización.¹⁰⁷ Para él, esta experiencia entra al texto literario y está fuertemente

¹⁰⁷ Coincido con Erica Durante (2015) cuando se refiere a *tiempo de la globalización* para dar cuenta de la “concepción y medida del tiempo tal como ha sido modificada por el cambio de paradigma que, en los últimos treinta años, ha

ligada a los medios de comunicación. En ese sentido, asegura que la reciente literatura escrita en castellano se caracteriza por “devolver una imagen del mundo en los mismos términos mediáticos con que es recibida, tras ser procesada literariamente” (p. 333). De este modo, el texto de Lage — que participa de un mundo interconectado por la autopista que en él se construye y que exhibe referentes venidos del universo local y global—“contesta con otro simulacro, con un artefacto literario elaborado de forma *textovisual*, que demuestra hasta qué punto el escritor está impregnado de virtualidad y es capaz de responder a ella en los mismos términos” (p. 333). Asimismo, este texto trabaja con una temporalidad que da cuenta de la simultaneidad, del caos, de las luchas por los poderes simbólicos, los sentidos que se dan en cualquier momento y lugar del mundo a partir de diversas experiencias estéticas. Se produce, por lo tanto, una mixtura en la obra de Lage no solo al enunciar referentes de este o aquel lugar, sino también al yuxtaponer las temporalidades de varios lenguajes artísticos: el cine, la televisión, los bloques publicitarios, la fotografía, la música, la literatura. Es decir, el texto de Lage es el lugar para hacer irrumpir una temporalidad no lineal, caótica, desordenada en relación con un pensamiento racional y hegemónico del orden, que da cuenta del modo simultáneo del que los seres humanos en pleno siglo XXI participan de su contemporaneidad.¹⁰⁸

intervenido en varios ámbitos de nuestro mundo —económico, geopolítico, cultural y antropológico. Un tiempo que, al igual que la nueva configuración del espacio, es plural y líquido, capaz de recibir en su fluir temporalidades e historicidades distintas.” De hecho, como la propia autora expone, por esa particularidad misma, “quizá sería más pertinente hablar de *tiempos de la globalización* en plural, insistiendo en la heterogeneidad temporal que caracteriza el tiempo global” (p. 2).

¹⁰⁸ En la línea de esta argumentación considero relevante este fragmento de García Canclini, que he recuperado de *La sociedad sin relato...* y que da sustento a su *antropología de la inminencia* (2010): “lo que sigue dando vida al arte no es haberse vuelto posinstitucional, posnacional y pospolítico. Uno de los modos en que el arte sigue estando en la sociedad es trabajando con la inminencia. La inminencia no es un umbral que estamos por superar, como si uno de estos años fuéramos a convertirnos en plenamente globales, intermediales y capaces de convivir en la interculturalidad con el mínimo de política. **El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad**” (p. 182). El subrayado es mío. Lo marco para destacar que, aunque en este fragmento solo se aluda al arte, entiendo lo mismo para las escrituras literarias recientes.

El hecho de que Lage se atreva a devolver una contemporaneidad (Agamben, 2011) para La Habana en el contexto de un estereotipo de nación marcado por una “temporalidad congelada, ahistórica y fuera de lo contemporáneo” (Haug, 2022), implica un desmarque en relación con las fronteras temporales imaginarias de la ciudad y el país. Lage coloca en su ficción un relato que da cuenta de la contemporaneidad histórica, cultural y simbólica de La Habana (y de Cuba) con respecto a las ciudades y naciones vecinas. La autopista se convierte en símbolo de la interconexión no solo espacial sino también temporal, y es la que le otorga carácter y efecto presentista y homologable a La Habana con respecto a otras ciudades del mundo. La estructura de hormigón se vuelve un espacio que anuncia un presente y una presencia de La Habana y de Cuba en el entorno global, con todo lo que ello lleva aparejado en su sentido también disfórico: expansión capitalista, rezonificación, destrucción de ciudades, estructuras y comunidades preexistentes, cambios en los ecosistemas, los cuerpos y las mentalidades (Haug, 2022).

Así, el presente en la sociedad y en el relato de Lage se muestra dinamitado por una “compresión espacio-temporal” (Harvey, 1998), al dar cuenta de la aceleración en el ritmo de la vida que ha impuesto la historia del capitalismo. Como el propio autor reconoce esta noción lleva consigo un marcado sentido abrumador que pone en jaque nuestros mundos espaciales y temporales. Él mismo comenta que “se ha experimentado una intensa fase de compresión espacio-temporal, que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico-políticas, así como en la vida cultural y social” (p. 314). Considerando lo anterior, reconozco, por lo tanto, un vínculo muy fuerte entre el tiempo de la globalización y la temporalidad narrativa con la que Lage trabaja. Ambos dan cuenta de la aceleración, la velocidad y la participación simultánea del ser humano contemporáneo en la libre circulación (entre idas, vueltas y revueltas) del pasado, del presente y el futuro de las historias, de los acontecimientos y de los modos de estar en el mundo.

En la obra de Lage es posible leer un intento por colocar (y discutir) en la ficción sobre La Habana las relaciones entre un tiempo comprimido (Harvey) y a la vez simultáneo, que participa y da cuenta de lo global/local y de lo contemporáneo en La Habana. Al mismo tiempo, también es posible leer aquel gesto como una apuesta por redefinir la temporalidad “ahistórica” (Haug, 2022) de La Habana y de la nación a la que antes me he referido y situarla, de una vez por todas, en el entorno de las preocupaciones globales. Se trata de una la ruptura del a-islamiento temporal en el que se encuentra con respecto a ciudades y sujetos del mundo contemporáneo.

Por último, retomo la idea inicial de este apartado, pues haber transferido la metáfora teórica de “sociedad sin relato” para caracterizar la temporalidad de esta novela de Lage, me ha permitido sostener que ella carece de la conformación de un relato totalizador. A pesar de que coexisten en *La autopista...* múltiples temporalidades (el pasado-el presente-el futuro, la dilación de tiempos a veces más acelerados, a veces más lentos), que hay en ella compresión espacio-temporal, que se presenta en ella una simultaneidad de sucesos, mensajes y relatos que llegan al espectador por vías diferentes (la pantalla televisiva, un concierto de rock, una fiesta, la construcción de la autopista, la filmación de una película, los libros); esta obra no forma parte de una *narrativa globalizadora*,¹⁰⁹ es decir, homogeneizadora, totalizadora y conformadora de un relato único de La Habana. En su lugar, Jorge Enrique Lage, a través del trabajo con la temporalidad, presenta un conjunto de textos dispersos a lo largo de la construcción de esta autopista, de esta novela, de la filmación de la película, que hace difícil ordenar un tiempo estable para esta historia. La temporalidad en *La autopista...*, tal como sucede con la configuración de los

¹⁰⁹ A propósito de esta noción el propio García Canclini en entrevista con Silvina Frieri (2010) decía: “La idea de “sin relato” es que no hay una narrativa globalizadora, pese a que vivimos en un tiempo de interdependencia global. En este mundo en el que estamos confrontados con muchas etnias y formas culturales que algunos consideran amenazantes –el turismo y las industrias culturales todo el tiempo nos acercan culturas remotas–, parecería que necesitamos más una narrativa que nos cohesione o que ponga en relación las diferencias. Uno de los lectores del libro me sugirió, antes de publicarlo, que lo titulara “la sociedad de los relatos dispersos”. Es más justo para expresar el contenido. Pero me parecía más contundente La sociedad sin relato” (p. 1).

perfiles de los personajes y las escenas del libro, se escapa, se diluye, se sitúa fuera del tiempo hegemónico de la nación. Aquí, Lage no solo convierte a los personajes, los sucesos y la propia ciudad en *opparts* y “radicantes”, tal como intentaba demostrar en el apartado anterior, sino que también construye el tiempo como un *artefacto fuera de lugar* al suprimir el presente fáctico de La Habana y colocar en ella un futuro que ha llegado antes de que se le reconozca oficialmente. Por su parte, este tiempo es “radicante” en el sentido en el que conserva su carácter de cuestionar, como quería Bourriaud (2009), la firmeza y fijeza temporal de las cosas. Y esto es así porque el tiempo construido por Lage sitúa a quien lee este texto frente a lo relativo y lo fluido. Todo lo expuesto, me permite, por lo tanto, afirmar que el trabajo con el tiempo en Lage sostiene un vínculo muy estrecho con la idea de “sociedad sin relato” de García Canclini. Aquí el escritor desacomoda y descoloca a quienes leen su texto (y su presente); interrumpe la linealidad de la cronología y la de un relato orgánico y ordenado coherentemente; desenfoca la *ahistoricidad* de La Habana y de la nación, construye para ellas una *historia sin tiempos* (un *fin de la historia* de relatos y relaciones) prefijados y demarcados; por último, tensiona los vínculos entre la experimentación estética, la comprensión del mundo globalizado y la construcción de un relato que dé cuenta, de modo complejo y sin *a priori*, de ese tejido disperso de experiencias y subjetividades que impactan en las nuevas maneras de habitar el mundo.¹¹⁰

La temporalidad con la que trabaja Lage está muy relacionada con un segundo elemento del que creo necesario dar cuenta. Este, tal como presentaba al inicio de este apartado, está vinculado con el modo en el que en la obra de este escritor intervienen referencias y referentes que pueden leerse en la estela de los registros realistas y otros que, produciendo una fisura con aquellos,

¹¹⁰ Véase en ese sentido los textos “Prólogo” a *Teoría de la transficción* (2020), de Carlos A. Aguilera y “Escarbar las escrituras ¿Hacia formas de la trashficción cubana?” (2022), de Nancy Calomarde.

rozan lo fantástico y lo especulativo.¹¹¹ La profesora Emily Maguirre (2017) ha llamado la atención sobre este asunto al considerar que, en algunas narrativas de los escritores de la “Generación Cero”, “el tiempo de sus relatos supera al del realismo” (p. 10) y comienzan a interesarse por una ficción especulativa. Ha subrayado que algunos textos, dentro de los cuales está *Carbono 14. Una novela de culto* y *La autopista: the movie*, “introducen ambientes de ciencia ficción, visiones alternativas o distópicas de una Cuba o una Habana futurista, jugando de esta manera con el tiempo histórico” (p. 10) de la nación. Retomo estas ideas aquí porque me permiten dar cuenta del vínculo entre la temporalidad que construye Lage y la experimentación en su novela. Lo anterior complejiza una posible y única “clasificación” genérica del carácter del relato al colocar referencias realistas, ambientes distópicos, futuristas, fantásticos y de ciencia ficción. He considerado que la hendidura creada por Lage en el tiempo cronológico y lineal —propio de un relato cercano a un realismo mimético (decimonónico)—¹¹² posibilita abrir el texto literario a referencias y referentes próximos

¹¹¹ En relación con estos dos elementos: fantástico y especulativo retomo la idea que sostiene Licet García en su tesis doctoral (2018). Allí, al analizar un corpus de relatos de fantasía y ciencia ficción cubanos contemporáneos, ella concluye que “lo fantástico y la ciencia ficción proponen al lector contratos de ficción diferentes. El contrato ficcional de la ciencia ficción —que abarca subgéneros como el ciberpunk, la novela científica, la space opera, entre otros— no acepta fenómenos sobrenaturales. La experiencia del encuentro con una sociedad diferente —y casi siempre futura— se encuentra generalmente relacionada con la reflexión intelectual y con la preocupación por cuestiones culturales. El contrato ficcional fantástico, por su parte, sí acepta fenómenos sobrenaturales, pero la irrupción de lo imposible supone siempre una transgresión de los paradigmas epistemológicos y ontológicos del lector y del personaje, y viene acompañado de un inevitable efecto de inquietud” (p. 266).

¹¹² Véase la extensa bibliografía relacionada con el realismo como género literario, dentro de la que destacan *Mimesis...*, de E. Aurbarch, “El efecto de real”, de R. Barthes, *Ensayos sobre el realismo*, de G. Lukács o “El Posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío”, de F. Jameson. A pesar de los puntos de vista diversos de estos trabajos, todos ellos tienen en común el hecho de tratar problemas vinculados con la mediación entre el mundo y la palabra literaria. De ahí que observen la actividad de los narradores, el efecto (verosímil) que los relatos provocan o el efecto que el narrador intenta lograr en las ficciones realistas y que lo interroguen de modo persistente como método de “representación” de la realidad. La discusión sobre los alcances del realismo como género es un debate aún no cerrado, que, como he expuesto antes, ha tenido una larga sistematización en los últimos tiempos, sobre todo en la crítica literaria argentina reciente (Contreras, 2005, 2013, 2018; Dalmaroni, 2002 Garramuño, 2009, Horne, 2011; Kohan, 2005, Speranza, 2001, 2005; Domínguez, 2005). A pesar de los intensos planteos de cada uno de estos investigadores considero con Contreras (2005) que recolocar el debate sobre el realismo como género es posible debido al interés que aún “contiene y suscita una categoría “clásicamente” literaria —tan medularmente ligada a la vida y a la ficción”.

al universo de lo fantástico, la ciencia ficción y lo cyberpunk¹¹³ de la nueva época. De este modo, propongo que la ruptura que realiza Lage con la estética realista mimética instaure una provechosa discusión en torno a los géneros literarios que participan de la narración y la ficción de La Habana reciente. Al considerar estas complejidades de la temporalidad, aquella “sociedad sin relato” que he analizado antes, podría ser también transferida aquí para interrogar el tipo de escritura que crea (se crea para) una sociedad despojada de un *único* relato. En ese sentido, es posible sostener que la ficción sobre La Habana realizada por este autor pone en crisis la “identificación” de y la adscripción a, un género escriturario único. En Lage el texto apuesta por una escritura libre de esquemas genéricos, desidentificada, desenmarcada, portátil, “radicante”, *fuera de lugar*, tal como sus personajes, tramas, espacios, referencias y temporalidades.

Al inicio de esta tesis afirmé que una idea compartida por los críticos que han estudiado las obras de narradores de la “Generación Cero” estaba relacionada con el afán que los autores poseen por romper con la estética realista, sobre todo la de los años ‘90 en Cuba, y con los principios estereotípicos de “lo cubano” (Padilla, 2013; Tamayo, 2015; Fonet, 2006; 2013; Dorta y Simal, 2017; Dorta, 2015; 2017 b; 2017 c; 2017 d; Maguirre, 2017). En este último momento de la tesis quisiera explicar de modo concreto a qué me refiero cuando aludo a ello. Como expuse en la Introducción, ante el agotamiento de la estética realista aprovechada por autores cubanos (fundamentalmente, los “Novísimos”), los críticos perciben que “una parte importante de la política literaria de autores como Lage [está] dirigida al cuestionamiento de los paradigmas de representación y de recepción dominantes en cuanto a literatura cubana se refiere” (Dorta, 2017 d, p. 349). Para estos críticos, este autor (y otros, como Legna Rodríguez, Abel Fernández Larrea,

¹¹³ Coincido con García (2018) cuando afirma que “en lugar de abordar el descubrimiento de nuevos mundos o de enfatizar los aspectos futuristas del escenario narrativo, el cyberpunk se enfoca más en la relación problemática entre el individuo y la sociedad que lo rodea, que suele ser un mundo imperfecto y hasta distópico” (p. 266).

Raúl Flores o Jamila Medina) realiza un trabajo con la opacidad y el enrarecimiento del referente realista con el fin de “bloquear (o diferir) la captura de dispositivos críticos o institucionales que esperan representaciones de dinámicas identitarias o narrativas transparentes sobre “lo cubano” (Dorta, 2017 d, p. 352). Como adelanté en el comienzo de este trabajo, aun cuando Lage no acuda a la estética realista mimética hay en sus textos, un mayor o menor grado de correspondencia con el referente fáctico de la ciudad y su gente que complejiza y desborda la asociación con moldes o géneros literarios específicos.

En el conjunto de los dos textos de Lage estudiados es posible observar una estética que, más allá de sus gradaciones, busca señalar o incluir en sus relatos alguna referencia del entorno realista en forma de indicio o huella para “situar” la ciudad. Si esto no fuera así, carecerían de sentido histórico, político y sociocultural las llamadas de atención en *Carbono 14...* sobre la referencia a La Habana y el planeta Cuba de los cuales no se sabe nada, la pionera asesina-el pionero asesinado, los estudios de la televisión cubana (desde donde se ejerce un poder simbólico para toda la nación) o, los barrios “La Habana del Este” y “Guanabacoa”, zonas periféricas del trazado urbano de la ciudad actual y convertidas en la novela en vertederos. Lo propio sucede con las profusas alusiones en *La autopista: the movie* a los grupos cubanos de música rock, a los huracanes, a Fidel Castro, al escritor cubano de ciencia ficción Yoss, a La tropical (espacio de la ciudad en el que tienen lugar fiestas de muy diverso tipo: de rock, timba, salsa, trova, reguetón), al Noticiero de la Televisión Cubana, o a la Virgen de la Caridad del Cobre¹¹⁴ reconvertida, en un videoclip, en una mujer-robot.

¹¹⁴ La virgen de la Caridad del Cobre, también llamada Cachita u Oshun (en el culto yoruba) fue consagrada “Patrona de Cuba” por el Papa Juan Pablo II en el año 1998. En el contexto cultural cubano posee un peso simbólico muy relevante y se remonta a la Guerra de Independencia de Cuba en el siglo XIX. Según Delia María López (2021) los veteranos de la Guerra en 1915 explicaban de este modo la elección de la Virgen del Cobre como símbolo de cubanía: “virgen cubana por excelencia, cubana por el origen de su secular devoción y cubana porque así la amaron nuestras madres inolvidables, así la bendicen nuestras amantes esposas y así la han proclamado nuestros soldados, orando todos ante ella para la consecución de la victoria” (p. 1). Ha sido, además, una figura muy revisitada en las artes visuales

Hay en estos textos una operación (enrarecida, sin dudas) con el referente fáctico de la ciudad y su gente, los santos que transitan (o han transitado) por ella que implica un modo de intervenir en la construcción de la realidad y en aquello que se entiende como “real”.¹¹⁵ Como explicaba al inicio, si hoy cambia cultural y epistémicamente eso que se concibe como la realidad, es decir, si cambia “lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que pensamos como verosímil”, entonces las maneras de mostrar artísticamente esa realidad “también deberían cambiar” (Horne, 2011, p. 14). A pesar de que Jorge Enrique Lage en una entrevista con Lourdes Molina (2018) declaraba que nunca le “ha interesado el género “realista” y que sus afinidades “tienden un poco a lo fantástico, o lo surreal, para lo cual los escenarios futuristas, por llamarlos de algún modo, resultan más apropiados”¹¹⁶ (p. 1), considero que algunas referencias realistas y referentes de La Habana intervienen en su obra para decir algo del presente. Sus maneras de abordar la “realidad” de aquella ciudad desde la ficción son “otra forma codificada de realismo” (Lage, 2012, p. 1), en la que interviene un “espacio-tiempo surrealista con sucesos transcurridos en otras dimensiones”, que “ocasionan curvaturas en lo real” (Lage, 2014, p. 151),¹¹⁷ tal como mencionara, en un gesto propio de un crítico literario, uno de los personajes de *La Autopista: the*

cubanas. Véase al respecto el libro de Dennys Castellano y Sergio Fontanella Monterrey (2015) titulado *Sin pecado concebidas. La Caridad del Cobre en las artes visuales cubanas*.

¹¹⁵ Cuando aludo aquí a lo real, un concepto que suele mostrarse inasible, pienso en los postulados de Žižek (2005). Él dice que “la dialéctica de la semejanza y lo Real no puede reducirse al hecho elemental básico de que la virtualización de nuestras vidas cotidianas, la experiencia de que estamos viviendo cada vez más en un universo construido artificialmente, da origen a una irresistible urgencia de “retorno a lo Real”, de recuperar un asidero firme en una realidad real. Lo Real que vuelve tiene el status de otra apariencia: precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla” (p. 20).

¹¹⁶ En la misma entrevista Jorge Enrique Lage dice: “Yo no me propongo “representar” ninguna Habana posible: quiero deshacerla, quiero inventarla” (Lage en Molina, 2011, p. 1).

¹¹⁷ Coincido con Licet García (2018) cuando apunta que “Lo fantástico y la ciencia ficción en Cuba no han sido, de ninguna manera, géneros de evasión, sino todo lo contrario. A la zona de estos géneros malditos han sido transpuestos, en términos literarios y estéticos, la pérdida de referentes —ideológicos, culturales—, los violentos cambios de la estructura —socioeconómica, política— y las fracturas históricas y simbólicas de la sociedad cubana” (p. 5). Asimismo, cuando sostiene: “En consonancia con la tradición del fantástico y la ciencia ficción, los mundos representados en este tipo de textos siguen siendo mundos al revés, mundos distorsionados por el lente de la imaginación y la fantasía; en su textura profunda, sin embargo, se traslucen las más desoladoras y cercanas realidades” (p. 6).

movie. La inserción de escenas o referentes fantásticos o aquellas otras cercanas a lo cyberpunk no invalida la práctica de un realismo expandido (Noguerol, 2011) que da cuenta del presente, y del relato, caótico en el que se constituye la experiencia actual. Retomando la noción de “realismo extendido” (Noguerol, 2011) para vincularla con la obra de Lage y “con esa forma de realismo que ocasiona curvaturas en lo real”, que he citado antes, coincido con la lectura de esta investigadora al reconocerla como una “estrategia para hacer real lo real (esto es, para lograr que caigamos en cuenta sobre lo que nos llega a través de los sentidos) y acabar con la anestesia perceptiva que atenaza colectivamente” (p. 126). De allí que sea posible proponer que los textos de Lage abren la posibilidad de leer otros registros textuales que no se contraponen con los registros realistas contemporáneos ni tampoco con la ciencia ficción. Un largo fragmento de *La autopista: the movie*, en el que uno de los personajes (el Post-Traumático) aprende el idioma y socializa con los “nativos” (2015, p. 150) enuncia los rasgos que debe tener la narrativa cubana de esta época en la que ellos están insertos. Este fragmento me permite, por lo tanto, ilustrar lo que he argumentado con anterioridad.

- a) Géneros borrosos: Las líneas de separación de los géneros no están bien definidas, hasta el punto de que es imposible enfocar la narración no ya desde un género, sino desde cualquier combinación de estos.
- b) Unidad narrativa débil: Las narraciones largas se sostienen, más que por el tema o por el argumento (que suele ser inconsistente y absurdo), por la deriva de un personaje o por una secuencia de episodios conectados.
- c) Fluidez de contenido: Se desprende de lo anterior. Las historias son, básicamente, agregaciones y compuestos.

- d) Ambigüedad animal/ humano/ máquina: La característica más evidente y clara de todas. Se explica por sí misma.
- e) Espacio-Tiempo surrealista: Los sucesos narrados no pueden encuadrarse en marcos espaciales ni cronológicos de corte realista. Transcurren por otras dimensiones (¿pero cuáles?). Sin embargo, puede demostrarse empíricamente que ocasionan *curvaturas* en lo real.
- f) Estilo gaseoso: Por ser una narrativa que se transmite oralmente, está asociada a los vapores del cuerpo, a la respiración, a la humedad del instante atmosférico y, sobre todo, al humo de la pipa de la guerra. Este carácter oral la sitúa fuera del mercado. (Ponerla por escrito tampoco serviría de mucho. A un estilo así no le va a entrar dinero por ninguna parte). (pp. 150-151)

En virtud de lo expuesto hasta aquí, es posible postular que la escritura de este autor pone en crisis la consideración de la categoría de género (realismos contemporáneos, literaturas reales, fantástico, ciencia ficción). Aunque este debate forma parte de una discusión teórica mayor que comienza a forjarse en el siglo XX (acompañando en buena medida las reflexiones en torno a la noción de literatura),¹¹⁸ Lage recoloca esta problematización en el cuerpo de su propia obra e instala en quienes la leen la incomodidad de correrse de las conceptualizaciones fijas y estables de las características y estereotipos de un sistema genérico. En ese sentido, su escritura astilla la noción universalista de los géneros y construye un relato “radicante”, flexible y fuera de los lugares comunes de los procesos de enunciación de un género en particular. De este modo, crea a su vez una escritura que da cuenta de un sistema complejo de discursos, prácticas y experiencias literarias y artísticas, pero también de formas de enunciación y construcción de discursos que provienen de

¹¹⁸ Cfr. Arán, 2009.

la televisión, los *reality shows* o la publicidad. Esta experimentación con los “géneros” se torna relevante porque da cuenta de los nuevos modos de escribir y hacer entrar a La Habana en el entorno de una experiencia y una escritura del mundo contemporáneo. En su texto de la ciudad se diluyen la realidad, lo fantástico, lo sobrenatural, lo real, en un entramado difícil de identificar y que da cuenta a su vez de un modo distinto de participar en, y de narrar el, mundo contemporáneo. De ahí entonces que sea posible sostener que la escritura de Lage abre nuevas formas de leer los registros realistas (y miméticos del siglo XIX que inciden en el XX) y que hoy siguen debatiéndose alrededor de los realismos contemporáneos¹¹⁹ sin contraponerse a ciertos géneros como el fantástico o la ciencia ficción. En su lugar, Lage establece y despliega una forma de relación más compleja en la que, como él mismo declara, trabaja con “el camuflaje, el diálogo, el hipervínculo, la curaduría” (2021, p. 1). Estas formas de construir ficción “formatean”, remodelan (Mora, 2014) las ideas de la realidad, lo fantástico, lo raro, lo extraño en un mundo en el que los contornos de todas estas nociones resultan borrosos y desidentificables. En una sociedad global/globalizada en la que se hacen cada vez más familiares los simulacros, la escritura de Lage reelabora la díada realidad-fantasia y produce una inestabilidad que problematiza los límites y lenguajes de las prácticas discursivas asociadas a esos géneros.

¹¹⁹ Estimo importante referir que, además de dialogar con el universo de películas y series como *Blade runner*, *The Matrix* o *Black Mirror*, de leer, según ha declarado Jorge Enrique Lage, a autores como “Raymond Chandler, Douglas Coupland, Bret Easton Ellis, Ray Loriga, Alberto Fuget, Kurt Vonnegut, Philip K. Dick, JG Ballard, David Foster Wallace, Roberto Bolaño, Mario Bellatín o Álvaro Bisama”, este escritor cubano también ha señalado que “últimamente la propuesta literaria que más [le] interesa tal vez sea la de César Aira” ((Lage en Molina, 2011, p. 1). Llamo la atención sobre este indicio por el lugar que ocupa la escritura de Aira en las discusiones en torno al realismo en la literatura argentina contemporánea y cómo puede leerse la obra de Lage también en esta estela de reflexiones. Entre otros estudiosos, la investigadora Sandra Contreras (2006) ha llamado la atención sobre el “realismo delirante” de Aira en el que ella lee que “quiere funcionar como un dispositivo orientado a la producción de un “efecto de real”, el que resulta de la figuración de una inmediata conexión con la realidad (la inmediatez, por ejemplo, con la que irrumpe, se explicita y se reafirma, siempre, una constatación: “esto es real”) pero también de la postulación de un método que tiene como aspiración incorporar “fragmentos de realidad” (“meter” “lo que pasó” en el relato, “venga a cuento o no”) y que da por resultado, en el cumplimiento de esa exigencia, una deformación del relato según esta singular ecuación: a mayor realismo, mayor expresión de la forma (mayor expresionismo); a mayor realismo, menor verosimilitud” (p. 32).

En suma, La Habana que se construye (se filma, se narra) en *La autopista...* es una ciudad en la que se difuminan los límites, las fronteras, los legados no solo de un espacio histórico, sino también los de un entorno genérico discursivo cultural. Ello permite leer La Habana de Lage como la expresión posible de otro territorio (global, transnacional, comprimido temporal y espacialmente, perdido de toda identidad fija posible, discursivamente transgenérico), al tiempo que permite también, con uno de los personajes de la novela, escuchar “el silencio debajo del ruido de las máquinas, que es el sonido de La Habana resistiendo” la posibilidad de un acto estético perturbador (2014, p. 60).

Conclusiones parciales

Al inicio de este capítulo me propuse caracterizar la manera en que los textos de Jorge Enrique Lage aquí analizados configuran La Habana. A lo largo de este desarrollo, coloqué la atención en las estrategias de configuración a partir de los temas y los personajes (3.1) y en el trabajo con la temporalidad y los géneros discursivos (3.2). Ello me permitió reconocer que los textos aquí abordados incorporan referencias del universo global/local y que los sujetos de La Habana de estas escrituras, errantes, exiliados, migrantes, turistas, robots, zombis, transplantan comportamientos, transcodifican imágenes de aquí y de allá y construyen un relato portátil, movable y expandido del terruño en el que es difícil ubicar *una* identidad. Advertí, por otro lado, que en las escrituras de este autor existe un interés por configurar una contemporaneidad para La Habana con artificios que tensionan la representabilidad. Sin embargo, en ellas también reconocí dispositivos cercanos a un realismo contemporáneo que abre nuevas formas de leer los registros realistas (y miméticos del siglo XIX) que no siempre tiene que contraponerse a otros géneros como el fantástico o la ciencia ficción.

Para la caracterización y comprensión de los libros de este autor en este capítulo III acudí a dos metáforas teóricas: “radicante” (Bourriaud, 2009) y “sociedad sin relato” (García Canclini, 2010) con el fin de entender la estética de un escritor que apuesta por expandir los límites y los sentidos de La Habana, por practicar un “relativismo generalizado” y un “comparativismo crítico despiadado para con las certezas” (Bourriaud, 2009, p. 17). Ambas nociones me permitieron dar cuenta del cuestionamiento perpetuo que realiza esta escritura para con una identidad inamovible de aquella urbe, es decir, una imagen monumental y estática de ella.

A partir del análisis realizado en el apartado 3.1 sostuve que el carácter de los personajes de Lage conecta proteicamente con la idea de introducir a partir de ellos elementos y referencias *fuera de lugar*, descolocados-descolocadores para pensar una Habana fáctica. Intenté demostrar que las intervenciones enrarecidas de La Habana en la escritura de este autor se constituyen en contaminaciones y mediaciones que a través de otros referentes culturales enriquecen y oxigenan la ciudad presente y futura. Ese sentido de la contaminación de la ciudad —a partir de la inserción de otras referencias y referentes culturales del mundo pop norteamericano, colocados al lado de otras referencias y referentes realistas de La Habana— evidencia, desde mi punto de vista, que en la escritura de este autor hay un intento por diseminar otros sentidos para la ciudad y la cultura cubanas. Asimismo, sostuve que esta contaminación de referencias produce una mirada de La Habana (y del país) que, tanto al escritor como a quienes leen sus textos, les permiten “descubrir” una ciudad que encuentra en la descontextualización y el montaje un modo de “reactivación” de ella misma. Con todo ello, intenté demostrar que la escritura de Lage aspira a deshacerse de los fuertes y obstinados límites imaginarios del archipiélago para expandir, así, las referencias culturales que de modo centrípeto y centrífugo llegan y se van, se despliegan en, se repliegan de, ese territorio, de esa ficción del territorio cubano y habanero, en particular.

Por otro lado, en relación con lo argumentado, y a partir de un análisis del texto, propuse que los personajes de Lage no solo son *opparts*, entes que están *fuera de lugar*, sino que encarnan, al mismo tiempo, la caracterización de figuras próximas a los “radicantes” en los términos en los que los piensa Bourriaud. Sostuve que ellos, al ser sujetos que están participando alternativa y simultáneamente de contextos y referencias culturales múltiples, ponen en marcha y en la propia escritura sus incesantes conflictos con la identidad y con la identificación con los otros. Son “radicantes” en el punto en el que, yuxtaponiendo en sus propias vidas pasados y futuros indeterminados, se muestran como sujetos “atormentados entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (Bourriaud, 2009, p. 57). También, intenté verificar que estos personajes son “radicantes” en el sentido de que ellos mismos, y los escenarios por los que transitan, aparecen des-identificados, maleables, borrosos y profundamente inespecíficos. De este modo, pude corroborar que estos personajes en la constante puesta en tensión de sus identidades, de sus dependencias a las industrias del ocio, de sus coqueteos con el turismo, de sus guiños a veces críticos al entorno neoliberal, se constituyen en sujetos “radicantes”. Asimismo, sostuve que aquellos son entes capaces de trazar nuevas cartografías, que se muestran errantes, que esbozan trayectos identitarios y espaciales y que por ese camino se dedican a traducir (se) y tensionar (se) ante el mundo y ante sí mismos. En el acto de profunda traducción cultural que realizan estos personajes al intercambiar referentes culturales de espacios deslocalizados o del universo televisivo y digital, al yuxtaponer temporalidades diversas (prehistoria-posmodernidad), al disociar drásticamente los significados y los significantes, subyace el gesto de tensionar todo aquello que fije límites y ataduras a territorios demarcados.

Por otro lado, una de las premisas de las que partí en este capítulo estaba relacionada con el hecho de que Lage trabaja con un capital simbólico que da cuenta de la deslocalización, el enrarecimiento de las referencias, lo fantástico y lo ciberpunk. Ello me llevó a sostener que las obras aquí agrupadas desvirtúan, a través del trabajo con la temporalidad y las convenciones genéricas, las referencias realistas (miméticas) de los espacios habaneros. Asimismo, me condujo a una problematización de los estatutos genéricos del realismo y la fantasía en estas escrituras de Lage y me permitió abrir una discusión en torno al corrimiento de las fronteras genéricas en estas narrativas. Retomé para ello la noción de “sociedad sin relato” (García Canclini, 2010), lo cual me llevó a observar el tipo de escritura que conforma el libro de Lage analizado en el apartado 3.2: *La Autopista: the movie*. Sostuve en ese sentido que aquella dejaba entrever la crisis de la historicidad de la que hablaba Jameson (1991), toda vez que traslucía la “incapacidad del sujeto posmoderno de extender activamente sus pro-tensiones y re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y en la incapacidad de organizar su pasado y futuro en forma de experiencia coherente” (p. 47). La forma fragmentada y desarticulada de *La autopista* —que se corresponde con el tiempo también fragmentado y desarticulado de la construcción de la autopista, de la filmación de la película— me hizo sostener que en ella se construye un relato (y una temporalidad) esquizoide de la ciudad, de la nación. Ello me fue perceptible al reconocer la ruptura que realiza el texto con los referentes identitarios de la ciudad, a partir de la cual se crean, en forma de deshechos, significantes perturbadores que imposibilitan relacionarlos y que sean coherentes entre sí. Lo anterior me llevó a vincular la postulación de Jameson con la metáfora teórica de García Canclini, pues ambos pensadores sostienen que la nueva época, marcada por la temporalidad de la globalización, construye, y es constructora de, relatos destotalizados, es decir, relatos que traslucen una falta de

marco totalizador, un despojo, una ausencia, un *sin*: una sociedad *sin...*, una ciudad *sin...*, un personaje *sin...*, un tiempo *sin ...*, un relato *sin...*

Asimismo, afirmé que este texto trabaja con una temporalidad que da cuenta de la simultaneidad, del caos, de las luchas por los poderes simbólicos, los sentidos que se dan en cualquier momento y lugar del mundo a partir de diversas experiencias estéticas. Se produce, por lo tanto, una mixtura en la obra de Lage no solo al enunciar referentes simbólicos de este o aquel lugar, sino también al yuxtaponer las temporalidades de varios lenguajes artísticos: el cine, la televisión, los bloques publicitarios, la fotografía, la música, la literatura. Es decir, el texto de Lage es el lugar para hacer irrumpir una temporalidad no lineal, caótica, desordenada en relación con un pensamiento racional y hegemónico del orden, que da cuenta del modo simultáneo del que los seres humanos en pleno siglo XXI participan de su contemporaneidad.

Por último, hacia el final de este capítulo caractericé el modo en el que intervienen en estas escrituras referencias y referentes realistas y otros que, produciendo una fisura con aquellos, rozan lo fantástico y lo especulativo. Retomar esas ideas me permitió dar cuenta del vínculo entre la temporalidad que Lage construye y la experimentación en su obra. Sostuve, en ese sentido, que todo ello complejiza una posible y única “clasificación” genérica del carácter del relato: ambientes realistas, distópicos, futuristas, fantásticos, de ciencia ficción y que por lo tanto, la hendidura creada por Lage en el tiempo cronológico y lineal posibilita abrir el texto literario a referencias y referentes próximos al universo de lo fantástico, la ciencia ficción y lo cyberpunk de la nueva época. Así, entonces, propuse que la ruptura que realiza Lage con la estética realista mimética instaura una provechosa discusión en torno a los géneros literarios que participan de la narración y la ficción de La Habana reciente. De este modo, el relato de este autor sobre La Habana pone en crisis la “identificación” de y la adscripción a, un género escriturario único. En Lage el texto

apuesta por una escritura libre de esquemas, desidentificada, desenmarcada, portátil, “radicante”, fuera de lugar, tal como sus personajes, tramas, espacios, referencias y temporalidades. En ese punto, afirmé que la inserción de escenas o referentes fantásticos o aquellas otras cercanas a la ciencia ficción, no invalida la práctica de un realismo expandido (Noguerol) que da cuenta del presente, y del relato, caótico en el que se constituye la experiencia actual. En virtud de lo expuesto hasta aquí, considero posible corroborar que la escritura de Lage pone en crisis la concepción de la categoría de género (realismo, fantástico, ciencia ficción). Ella da cuenta de un sistema complejo de discursos, prácticas y experiencias literarias y artísticas, pero también de formas de enunciación y construcción de discursos que provienen de la televisión, los *reality shows* o la publicidad. En este punto, consideré que la experimentación con los “géneros” en la ficción de Lage se torna relevante porque da cuenta de los nuevos modos de escribir y hacer entrar a La Habana en el entorno de una experiencia y una escritura del mundo contemporáneo.



Foto: Kaloian Santos Cabrera

CONCLUSIONES. “Se botó el malecón”: Desbordes de una ciudad (de)generada

A lo largo de esta investigación propuse un recorrido por algunas de las configuraciones de La Habana que se desprenden de la explicación, descripción y caracterización de un corpus de escrituras recientes producidas en Cuba: *Cuerpo público y Cuerpo reservado*, de Dazra Novak, *Esquirlas e Inventario*, de Ahmel Echevarría y, *Carbono 14. Una novela de culto* y *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage. La conformación de este corpus de textos pretendió dar cuenta de zonas de lectura que no habían sido sistemáticamente desarrolladas por la crítica especializada. Como intenté demostrar en esta tesis, una zona de las escrituras de los narradores de la “Generación Cero” acude a La Habana como lugar a re-convertir desde la ficción. Sostuve que estas narrativas, muy influidas por las lecturas de Deleuze y Guattari, Foucault, Barthes o el grupo *Diásporas* no dejan de cuestionar los binarismos, los lugares de las identidades rígidas, los arraigos de nociones con los que la crítica cultural a veces piensa a ese organismo complejo y móvil que es la cultura y las escrituras en Cuba a lo largo del nuevo milenio.

Según lo desarrollado durante de esta investigación, en muchos casos estos textos cuestionan el poder y la responsabilidad políticas e intentan encontrar en otros discursos, por fuera de los conceptos de Patria, Nación y Revolución, formas alternativas de pertenencia, inscripción y desmarque. En estas obras, constructoras de territorialidades diversas, se delinean modos inestables de figurar el espacio de La Habana y sus ciudadanos en un intento por deconstruir y desnaturalizar un perfil único para la ciudad y al propio tiempo producir nuevos modos de imaginar un espacio cultural en contacto con escenarios fuertemente *locales*. En ese sentido, planteé, desde el inicio, la pregunta por el modo en que los escritores de esta generación, que traen consigo el peso de una tradición literaria marcada por el interés en el pasado y el futuro de la nación, configuran una ciudad como La Habana, que ha sido y es epicentro de los debates político-culturales del país y que ha sido además largamente “fundada” en la literatura.

Una de las primeras constataciones de la investigación fue que el corpus de textos describe un tránsito que va desde la configuración de una Habana difuminada entre un aquí (dentro)-un allá (fuera), vinculada con la metáfora teórica del “entre-lugar”, para el caso de los textos de Dazra Novak; pasando por una Habana marcada por la migración y la “extranjería”, en la que existe la conciencia de un desajuste que implica para los sujetos la pérdida de un territorio propio y al mismo tiempo ser y sentirse extraño en la propia sociedad, como muestran los textos de Ahmel Echevarría; hasta llegar a una Habana inexistente (en su referente fáctico), a una ciudad desenmarcada que, al ponerse en contacto y al diseminarse con referencias globales, pone en crisis la “virtud” de definir *una* identidad para La Habana y al propio tiempo establecer vínculos (problemáticos, atormentados, líquidos) entre el entorno y los múltiples desarraigos de los personajes que (des)habitan la ciudad, como es visible en los textos de Jorge Enrique Lage.

Por otro lado, la segunda constatación obtenida fue el reconocimiento de que las obras del corpus estudiado desvirtúan las referencias realistas de los espacios y problematizan los estatutos genéricos de la realidad, el realismo, las escrituras del *yo* y la fantasía, lo cual me permitió abrir una discusión en torno al corrimiento de las fronteras genéricas en las ficciones recientes producidas en Cuba. Por último, la observación de los distintos modos de configurar La Habana en cada una de las escrituras aquí analizadas mostró que los estudios sobre el conjunto territorialidad-desterritorialización-reterritorialización poseen un potencial teórico para indagar la ciudad de modo abierto y entender la construcción de nuevos territorios y nuevas territorialidades en un campo cultural, íntimamente relacionado con procesos de fijación de la nacionalidad que, ahora y cada vez más, experimenta una salida, una fuga de esos elementos y se permite reterritorializar la ciudad a partir de nuevas formas de cosmopolitismos y modos de estar en el mundo.

Como adelanté en la Introducción, en el conjunto del amplio corpus teórico examinado para comprender La Habana y los modos en que ella es configurada en las escrituras recientes hallé una pluralidad de enfoques epistémicos que dificultaba la adherencia a una categoría teórica en particular. De ahí entonces que reconociera esta ciudad como “producto” de interrelaciones, de interacciones que van desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad y también como esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad, ámbito en el que coexisten distintas trayectorias y que hace posible la existencia de más de una voz. Por último, concebí La Habana como proceso que está siempre en formación, en devenir, nunca acabada, nunca cerrada. Teniendo esto en cuenta, construí algunas bases conceptuales para *una* (entre otras muchas posibles) comprensión de las escrituras de La Habana y las coloqué en función de un desplazamiento del enfoque particularmente topográfico del espacio en pos de favorecer un enfoque interdisciplinar, en el que la intervención política, social, cultural del ser humano cobrara vital importancia para explicar, entender y hasta cambiar la ciudad.

En este marco, asumí para esta investigación un punto de vista que me permitiera deconstruir la lógica binaria árbol-raíz y propiciara un tipo de acercamiento epistemológico, “rizomático” (Deleuze y Guattari, 2004), al espacio, que me posibilitara abordar la complejidad de un sistema expansivo, imprevisible y tentacular (Díaz, 2010) que se extiende por debajo de lo que vemos a simple vista. Este enfoque me permitió leer La Habana como una concatenación de eslabones políticos, económicos, sexuales, urbanísticos, intelectuales, artísticos, cognoscitivos; en suma, leer La Habana desde lo múltiple, un espacio donde hay líneas de fuga, pérdida de predicciones, contingencia, desbordes (Díaz, 2010). Fue por ello que concebí La Habana como un “rizoma”, realizando una operación de traslación de la categoría de Deleuze y Guattari, que me permitiera

comprenderla a través de la complejidad de su aspecto múltiple, de sus recorridos posibles, sus líneas de articulación y su segmentariedad.

En la línea de la argumentación anterior, reconocí que al ser el “rizoma” un organismo que en vez de aferrarse a la tierra es móvil, difícil de atrapar, de dimensionar como unidad total para este trabajo me fue imprescindible observar la escritura de una ciudad en consonancia con la constante movilidad y profunda interconexión entre un espacio y los textos que sobre él se escriben y asientan. Por ese motivo, acudí a la tríada territorialidad-desterritorialización-reterritorialización propuestas por Deleuze y Guattari (2004), Guattari y Rolnik (2006), Josefina Ludmer (2010), Néstor García Canclini (2010) o Renato Ortiz (1998). En ese conjunto hallé que afloraba una potencia conceptual que me permitía aludir al plano subjetivo del espacio, pues para estos autores el paso del territorio a la territorialidad (sufijo con el que se marca el proceso subjetivo que ocurre en relación con el territorio) se da cuando los sujetos construyen su experiencia del mundo y del hábitat en el que viven. En ese movimiento observé que se entrecruzaban rizomáticamente diferentes dimensiones que involucran lo subjetivo, lo común, lo histórico a partir de “consensos que afectan tanto la vida de los sujetos como las configuraciones discursivas de lo individual, lo íntimo y lo común” (Calomarde, 2019 a, p. 257). Siguiendo la conceptualización propuesta por Nancy Calomarde, propuse que La Habana configurada en los textos literarios que analicé en cada uno de los capítulos pueda ser leída como una “operación geocultural” (Calomarde, 2019a) de los sujetos (indagable en el texto literario a partir de las figuras de personajes, narradores, historias, lenguajes) que a través de dimensiones subjetivas, históricas, culturales da cuenta de la interrelación entre la ciudad, los personajes y las escrituras aquí analizadas.

Tomé en cuenta para cada capítulo de esta tesis, haciendo una traslación de categorías, algunas metáforas teóricas propuestas por Homi Bhabha, Néstor García Canclini y Nicolás

Bourriaud y observé con ellas los intensos, desgarradores, violentos y problemáticos fenómenos que se presentan cuando el ser humano (a través de los desplazamientos, las migraciones, la interconexión mundial) y el territorio entran en contacto con (para formar parte de) el mundo global. Intenté demostrar en los textos literarios aquí recogidos la operación de territorialidad-desterritorialización-reterritorialización que realizan cada uno de aquellos tratando de comprender los nuevos modos de escribir rizomáticamente La Habana en una generación de autores que carga con el peso de una tradición literaria en la que la ciudad ha sido uno de los modos de hablar de y por Cuba completa.

La primera de las metáforas teóricas escogidas para explicar La Habana en las escrituras recientes fue la de “entre-lugar” (Bhabha, 2007). Ella me permitió abordar la idea de una ciudad como “entre-lugar”, toda vez que esta noción alude a “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias” (2007, p. 18.) El hecho de que concibiera La Habana como “entre-lugar” surgió, también, de esa capacidad del espacio liminal, del entremedio, para desestabilizar la lógica binaria de lo público-lo privado, lo de adentro-lo de afuera, el que se queda-el que se va, yo-otro, el aquí-el allá, la realidad-la ficción, pasado-presente, presente-futuro. Teniendo en cuenta los temas, los personajes, sus preocupaciones y experiencias, los estatutos genéricos de lo ficcional-lo real y la inespecificidad del texto literario, propuse que en las dos primeras obras publicadas de Dazra Novak (*Cuerpo público* y *Cuerpo reservado*) existe un intento por establecer narrativamente una instancia bisagra, de ida y vuelta propia del “entre-lugar”. Como intenté demostrar, la construcción de este lugar entremedio le permite a la narradora colocar semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos (la arquitectura derruida por completo, las calles viejas, el agua estancada, los carteles viejos, las viejas en la bodega) que le viene de una zona de la tradición literaria cubana atenta a mostrar el lado más brutal de un país y

un proyecto nacional, al lado de otros, que establecen una especie de reconciliación con la ciudad, la gente y uno mismo.

En ese mismo sentido, constaté que en los textos de Novak La Habana está “en vías de...”, “a punto de...”, en el “entre-lugar” que permite “pensar lo que uno realmente es, lo que uno desea ser” (Viera, 2019, p. 117). Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una intimidad intersticial que cuestiona las divisiones binarias al relacionarlas mediante una temporalidad “inter-media” que potencia el significado de “estar en casa”. Los textos de esta escritora entran en contacto con ese “rizoma” que es la ciudad y aseguran una desterritorialización de La Habana al tiempo que La Habana reterritorializa los dos libros aquí analizados. La autora realiza una operación geocultural sobre la ciudad, creando una territorialidad en la que el cuerpo y el erotismo aparecen, pero que desbordan lo propiamente descriptivo para proponer un modo de conocer la ciudad y así realizar una apuesta ética y estética desde la propia escritura.

Frente a la consideración de algunas cuestiones analíticas que atañen a las indistinciones que estos textos realizan entre lo real-lo ficcional y a la discusión en torno a la inespecificidad de la literatura de esta autora, avancé hacia el reconocimiento de que Dazra Novak cuando configura la ciudad crea un “entre-lugar” dentro del propio discurso ficcional. En ese sentido, reconocí que las escrituras de Novak alternan entre un discurso de corte intimista, sostenido la mayor de las veces por la narradora-personaje principal y un discurso más preocupado por lo social, presentado a través de los diálogos entre la narradora principal y los personajes con los que ella se encuentra. El foco de la mirada de la narradora no está ubicado en la realidad de lo social, puesto que sus textos se sitúan en un borde desdibujado entre la realidad y la ficción, con una narradora en primera

persona (alter ego) que se confunde con la voz de la autora y crea un espejismo entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional.

Por último, la escritura de Dazra Novak sobre la ciudad pone a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía o las referencias al universo musical. A la par, aparece en ella el minicuento entrelazado con lo lírico, la intertextualidad, las figuras heterogéneas en su identidad y corporalidad. El “entre-lugar” que reconocí en las escrituras de Dazra Novak sobre la ciudad está configurado a través de una exploración de prácticas literarias en convivencia con la experiencia contemporánea y con los modos inestables, diversificados, plurales, de insertar esa experiencia vital a partir de la imposibilidad de la narración lineal. En ese sentido, advertí en la escritura de Novak que en forma de estilo, recurso, visión, hay un gesto artístico de (re)configuración del “entre-lugar” en el que está no solo la ciudad y sus personajes (sus ciudadanos), sus temas, sus preocupaciones, sino también la escritura. A partir de la observación de esos entre-lugares de la ficción y de La Habana que Novak crea identifiqué nuevos modos de crear estrategias del decir, del hacer (en) las escrituras recientes. Sostuve, igualmente, que esta escritora amplía el marco de comprensión de una ciudad que cada vez más expande sus límites geográficos, sus imágenes y sus narraciones y que se resiste a ser imaginada y configurada como un ente fijo. En su lugar, la apuesta estética de Novak, que es también su apuesta ética, opera sobre un territorio en el que hay lugar para expandir, desbordar, reabrir y refundar nuevas cartografías de (im)pertenencia.

Las nuevas formas de trazar cartografías de (im)pertenencias me llevaron a avanzar en la investigación y proponer una segunda metáfora teórica para describir La Habana: la “extranjería” (García Canclini, 2014). Observé que, aunque los textos de Novak y Ahmel Echevarría mostraban ciertas cercanías temáticas, en lo que a migración se refería, por ejemplo, La Habana en la obra de

este último aparecía configurada a partir de la pérdida de un territorio y al mismo tiempo de la experiencia de sentirse extraño en la propia sociedad. Ello me llevó a colocar el foco de atención en la problemática referida a la migración y los modos de sentirse “extranjero” no solo fuera de las fronteras nacionales, sino también sentirse “extranjero-nativo” (Canclini, 2014) dentro del territorio demarcado por el Estado-Nación. Esta problemática me permitió delinear cuestiones que atañen al lugar que ocupa La Habana en las escrituras de aquel autor y cómo esta ciudad es (de)(re)construida y (des)habitada allí.

A partir del análisis de los textos, sostuve que Ahmel Echevarría no elude el contexto de su ciudad, La Habana, ni de su país, Cuba, para dar cuenta a través de la escritura de preocupaciones que aún siguen persiguiendo a los personajes que por allí transitan. Tanto *Inventario* (2007) como *Esquirlas* (2006) atraviesan las preguntas acerca de qué significa y cómo vivir en La Habana, cuáles son las alegrías y derrotas de los personajes que allí habitan, cuáles sus propulsiones, su devenir. Sostuve que, frente a las estéticas de la localización y el arraigo, la escritura de Echevarría declara agotada la imagen de ciudad compacta y concibe el escape, la fuga, el cruce de fronteras, el fragmento y las esquirlas para dar cuenta del estado de los personajes que (des)habitan la ciudad. Como pude mostrar a lo largo de la descripción del perfil del personaje-narrador principal, queda en La Habana de Echevarría un personaje llamado Ahmel, como el propio autor, que marca las experiencias de los desplazamientos de los otros personajes. La urbe que se delinea en estas escrituras intenta dar cuenta del mundo afectivo de los seres humanos que se acercan cada vez más a las variadas maneras de modificar los lazos natales y a crear una condición siempre extranjera, desacomodada entre escenarios y representaciones.

Estas escrituras de Echevarría ponen en discusión, por lo tanto, las articulaciones complejas en la descripción y análisis de los procesos de extranjerías, pues demuestran que hay extrañamiento

ante lo ajeno y hay también extrañamiento no solo a partir de desplazamientos territoriales, sino ante la creación de formas nuevas de alteridad. En este punto, las escrituras de Echevarría sobre La Habana me posibilitaron no solo re(descubrir) y (re)actualizar los modos en que se configura y se comunica allí *una* experiencia de los sujetos en la actualidad, sino también comprender los nuevos modos de presentar estéticamente un mundo marcado por la incertidumbre, la deslocalización y la ruptura de los esencialismos nacionales. A partir de la relación que se establece en estas escrituras entre el adentro y el afuera de la ciudad y de la isla, entre el *yo* y los otros, Ahmel Echevarría introduce una mirada de lejanía hacia el espacio físico y hacia el sí mismo del narrador-personaje principal, que le permite colocar en primer plano la “extranjería”. La lejanía de la ciudad conecta con el tema de la migración y ambos funcionan como ejes para aludir al complejo proceso de las extranjerías. Por sus intersticios se habilita la pregunta por lo mismo y lo diferente, La Habana y su afuera, *yo* y los otros, en una incesante construcción relacional de las identidades y de las identificaciones. Al propio tiempo, esta construcción relacional de identificaciones instala el interrogante por el devenir de La Habana después de la fuga de los otros, por el lugar del *yo* en La Habana después de la partida de familiares y amigos o por la configuración de La Habana en contacto y en tensión con lo otro y con los otros.

En el sentido de la argumentación anterior, propuse que en la construcción relacional del sujeto con los otros y con lo otro de estos textos de Echevarría subyace una condición de “extranjería” que da cuenta de una serie de situaciones y experiencias que durante los últimos años han hecho estallar el sentido habitual del término “extranjero” como aquel que “se radica en un lugar, pero proviene de otro o quien manifiesta su diferencia cultural respecto de una cultura en la que vive, pero de la cual no proviene” (Giunta, 2009, p. 39). En cambio, la “extranjería” se ha convertido en condición para explorar desde la literatura no solo los procesos de migrancias, las

desposiciones, la pérdida de afectos y los infranqueables espacios de la lejanía sino también, en una potencia metafórica que, al no colocar el foco solo en una experiencia dolorosa y traumática, trastoca “la pérdida en insospechada ganancia” (Speranza, 2009, p. 68). Los textos analizados de Echevarría no solo muestran extranjeros a los personajes contruidos, sujetos que no se sienten reconocidos en hogares o paisajes que les eran propios antes, sino también les construyen una voz para que en el extrañamiento encuentren un modo de narrar sus (im)pertenencias a La Habana y a ellos mismos y, así, diversificar sus muchas formas de extranjerías. La escritura de Echevarría al tematizar sobre la migración y el aislamiento no solo explora sensaciones asociadas con la ruina de la ciudad, la desilusión, el desamor, sino que expone además la posibilidad de crear y abrir múltiples lazos de pertenencia. En este proceso se ponen en crisis y se tensionan las condiciones del aislamiento, la desterritorialización de la ciudad y se crea una escritura desterritorializada, una “literatura sin residencia fija”, en palabras de Otmar Ette (2005), que da cuenta de la potencialidad de la desterritorialización y la reterritorialización, de la fuga, del a-islamiento para cuestionar los binarismos identitarios y crear-imaginar nuevos modos de pertenecer.

A partir de la descripción del modo en que se configura en el texto *La Habana* de Echevarría pude constatar que aquel está relacionado con una operación literaria que persigue problematizar los estatutos genéricos de la realidad-la ficción a través de ciertas zonas de las escrituras del yo. El trabajo con las fronteras genéricas cercanas a algunos elementos de la autobiografía-el diario-la memoria generan en Echevarría una poética de la extranjería (Aínsa, 2010a) a partir de la cual al proyectar una mirada y una voz extranjera-extrañada, desacomodada con su lugar y su tiempo, crea un compromiso ético-estético muy fecundo. Sostuve que en los textos de aquel la alternancia entre imágenes, notas entregadas por un archivo familiar y narraciones funciona como dispositivo discursivo para exhibir no solo la difuminación de los límites relacionados con lo textual o sus

múltiples materialidades (imagen, escritura, caligrafía) sino también para exponer la tensión y el traspaso de los límites entre lenguajes artísticos diferentes. Teniendo en cuenta esto, constaté que en el contexto de lo narrado, La Habana de Echevarría y el mundo del personaje principal —alter ego del autor— no solo son extraños y extranjeros para sí mismos, sino que al momento de escribir sobre ellos aquella “extranjería” reenvía hacia la materialidad del discurso artistizado. Es esto último lo que me permitió afirmar que la incertidumbre que genera la escritura de Echevarría entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional puede ser leído como síntoma e instancia creadora de entornos discursivos posibles. A partir del estudio de estos textos me fue posible sostener que la duda del narrador acerca de si el estilo que asume es el apropiado —es decir, el extrañamiento frente a lo que el propio personaje-narrador tiene ante sí y ante su palabra y que es transferido a quienes lo leen (y observan) —provoca que aquella ceda espacio a una escritura desnaturalizadora no solo de La Habana y de los sujetos que la habitan, sino también del marco retórico (y genérico) desde donde la crítica puede observar esta escritura cercana a y a la vez transgresora de un relato realista, una autobiografía, un diario personal o de registros de la autoficción.

Por último, pude constatar que La Habana era configurada como una ciudad a la que se incorporaban referencias del universo global y que estaba poblada de sujetos que no solo eran migrantes, turistas, sino también, entes errantes, robots, zombis que trasplantaban comportamientos, transcodificaban imágenes de aquí y de allá y construían un relato portátil, movable y expandido del terruño en el que era difícil ubicar *una* identidad. Por ello, acudí a una tercera metáfora conceptual: “radicante” (Bourriaud, 2009), con el fin de entender la ciudad en las escrituras de un autor como Jorge Enrique Lage. Propuse que este escritor apostaba por expandir los límites y los sentidos de La Habana, por practicar un “relativismo generalizado” y un “comparativismo crítico despiadado para con las certezas” (Bourriaud, 2009, p. 17) y ello me

permitió dar cuenta del cuestionamiento perpetuo que realizan sus textos para con una identidad inamovible de aquella urbe, es decir, una imagen monumental y estática de ella.

Sostuve que el carácter de los personajes de Jorge Enrique Lage conecta proteicamente con la idea de introducir a partir de ellos elementos y referencias “fuera de lugar”, descolocados-descolocadores de para pensar una Habana fáctica. Me propuse demostrar que las intervenciones fantásticas y enrarecidas de aquella ciudad en la escritura de este autor se constituyen en contaminaciones y mediaciones que a través de otros referentes culturales enriquecen y oxigenan la urbe presente y futura que el narrador proyecta. Ese sentido de la contaminación de la ciudad fáctica a partir de la inserción de otras referencias y referentes culturales de una zona del mundo pop norteamericano, colocados al lado de otras referencias y referentes de La Habana evidencia, desde mi punto de vista, que en la escritura de este autor hay un intento por diseminar los referentes de la ciudad y la cultura en Cuba. Asimismo, sostuve que esta contaminación de referencias produce una mirada de La Habana que, tanto al escritor como a quienes leen sus textos, les permiten “descubrir” una ciudad que encuentra en la descontextualización y el montaje un modo de “reactivación” de ella misma. Con todo ello, fue posible demostrar que la escritura de Lage aspira a deshacerse de los fuertes y obstinados límites imaginarios del archipiélago para expandir, así, las referencias culturales que de modo centrípeto y centrífugo llegan y se van, se despliegan en se repliegan de ese territorio, de esa ficción del territorio habanero.

En relación con lo argumentado, y a partir de un análisis de *Carbono 14. Una novela de culto*, propuse que los personajes de Lage encarnan la caracterización de figuras próximas a los “radicantes” en los términos en el que los piensa Bourriaud. Al ser sujetos que están participando alternativa y simultáneamente de contextos y referencias culturales múltiples, ponen en marcha y en la propia escritura sus incesantes conflictos con la identidad y con la identificación con los

otros. Son “radicantes” en el punto en el que, yuxtaponiendo en sus propias vidas tiempos pasados y futuros indeterminados, se muestran como sujetos “atormentados entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (Bourriaud, 2009, p. 57). También, estos personajes pueden pensarse como “radicantes” en el sentido de que ellos mismos, y los escenarios por los que transitan, aparecen des-identificados, maleables, borrosos y en los que hay una pérdida de especificidad muy profunda. De este modo, pude corroborar que estos personajes en la constante puesta en tensión de sus identidades, de sus dependencias a las industrias del ocio, de sus coqueteos con el turismo, de sus guiños a veces críticos al entorno neoliberal, se constituyen a un tiempo en sujetos “radicantes”. Asimismo, sostuve que aquellos son entes capaces de trazar nuevas cartografías, que se muestran errantes, que esbozan trayectos identitarios y espaciales y que por ese camino se dedican a traducir (se) y tensionar (se) ante el mundo y ante sí mismos. En el acto de profunda traducción cultural que aquellos realizan al intercambiar referentes culturales de espacios deslocalizados o del universo televisivo y digital, al yuxtaponer temporalidades diversas (prehistoria-posmodernidad), al disociar drásticamente los significados y los significantes, subyace el gesto de tensionar todo aquello que fije límites y ataduras a territorios demarcados.

En diálogo íntimo con las ideas sostenidas anteriormente, advertí, por otro lado, que en los textos de Lage existe un interés por configurar una contemporaneidad para La Habana con artificios que tensionan la representabilidad; sin embargo, en ellas también reconocí dispositivos cercanos a un realismo contemporáneo que abre nuevas formas de leer los registros realistas (y miméticos del siglo XIX) que no siempre tiene que contraponerse a otros géneros como el fantástico o la ciencia ficción. En este punto, avancé hacia la incorporación de una cuarta y última metáfora conceptual para caracterizar La Habana configurada en las escrituras recientes en Cuba:

“sociedad sin relato” (García Canclini, 2010). Ello me llevó a sostener que las obras de este autor aquí agrupadas desvirtúan, a través del trabajo con la temporalidad y las convenciones genéricas, las referencias realistas (miméticas) de los espacios habaneros, lo cual me condujo a una problematización de los estatutos genéricos de la realidad y la fantasía en estas escrituras y me permitió abrir una discusión en torno al corrimiento de las fronteras genéricas (realismo-ciencia ficción) en estas narrativas. Sostuve que *La autopista: the movie* dejaba entrever la crisis de la historicidad de la que hablaba Jameson (1991), toda vez que traslucía la “incapacidad del sujeto posmoderno de extender activamente sus pro-tensiones y re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y en la incapacidad de organizar su pasado y futuro en forma de experiencia coherente” (p. 47). La forma fragmentada y desarticulada de *La autopista...* me hizo sostener que en ella se construye un relato (y una temporalidad) esquizoide de la ciudad. Ello me fue perceptible al reconocer la ruptura que realiza el texto con los referentes identitarios de la urbe, a partir de la cual se crean, en forma de deshechos, significantes perturbadores que imposibilitan relacionarlos a todos ellos y que sean coherentes entre sí. Lo anterior me llevó a vincular la postulación de Jameson con la metáfora teórica de García Canclini, pues ambos pensadores sostienen que la nueva época, marcada por la temporalidad de la globalización, construye, y es constructora de, relatos destotalizados, es decir, relatos que traslucen una falta de marco totalizador, una ausencia.

Asimismo, afirmé que este texto trabaja con una temporalidad que da cuenta de la simultaneidad, del caos, de las luchas por los poderes simbólicos, los sentidos que se dan en cualquier momento y lugar del mundo a partir de diversas experiencias estéticas. Se produce, por lo tanto, una mixtura en la obra de Lage no solo al enunciar referentes simbólicos de este o aquel lugar, sino también al yuxtaponer las temporalidades de varios lenguajes artísticos: el cine, la televisión, los bloques publicitarios, la fotografía, la música, la literatura. Es decir, el texto de Lage

es el lugar para hacer irrumpir en La Habana una temporalidad no lineal, caótica, desordenada en relación con un pensamiento racional y hegemónico del orden, que da cuenta del modo simultáneo del que los seres humanos en pleno siglo XXI participan de su contemporaneidad.

Por último, hacia el final de aquel desarrollo caractericé el modo en el que intervienen en las escrituras de Lage referencias y referentes más cercanos al realismo y otros que, produciendo una fisura con aquel, rozan lo fantástico y lo especulativo. Retomar esas ideas me permitió dar cuenta del vínculo entre la temporalidad que Lage construye y la experimentación que ello implica en el marco del texto. Sostuve que todo ello complejiza una posible y única “clasificación” genérica del carácter del relato, pues aparecen en él referentes realistas, distópicos, futuristas, fantásticos, de ciencia ficción. Por lo tanto, la hendidura creada por Lage en el tiempo cronológico y lineal de un relato más cercano a un realismo mimético (decimonónico) posibilita abrir el texto literario a otros trabajos con las referencias y los referentes que están más cercanos al universo de lo fantástico y lo cyberpunk de la nueva época. De este modo, la ruptura que realiza Lage con la estética realista mimética instauro una provechosa discusión en torno a los géneros literarios que participan de la narración y la ficción de La Habana reciente. De allí que el relato sobre La Habana de este autor ponga en crisis la “identificación” de y la adscripción a, un género escriturario único. En Lage el texto apuesta por una escritura libre de esquemas genéricos, desidentificada, desenmarcada, portátil, “radicante”, fuera de lugar. En ese punto, la inserción de escenas o referentes fantásticos o aquellas otras cercanas a lo cyberpunk, no invalida la práctica de un realismo expandido (Noguerol) que da cuenta del presente, y del relato, caótico en el que se constituye la experiencia actual. En virtud de lo expuesto hasta aquí, propuse que la escritura de Lage pone en crisis la consideración de la categoría de género (realismo, fantástico, ciencia ficción). Aquel crea una escritura de La Habana que da cuenta de un sistema complejo de discursos, prácticas y experiencias

literarias y artísticas, pero también de formas de enunciación y construcción de discursos que provienen de la televisión, los *reality shows* o la publicidad. La experimentación con los géneros en la ficción de Lage se torna relevante porque da cuenta de los nuevos modos de escribir y hacer entrar a La Habana en el entorno de una experiencia y una escritura del mundo contemporáneo.

Las cuatro metáforas teóricas transferidas a lo largo de esta tesis (“entre-lugar”, “extranjería”, “radicante”, “sociedad sin relato”) para explicar, describir y caracterizar La Habana en las escrituras recientes producidas en Cuba dan cuenta de la tensión de esta literatura con la idea de la evasión de la ciudad y el país que al parecer, y contra todo pronóstico de la crítica, se niega a desaparecer. El conjunto de estos textos no deja de narrar ese metro de La Habana al que se refería el narrador y promotor literario Orlando Luis Pardo Lazo (2007) en relación con una zona de las escrituras de su “Generación (Cero)”: lo que está por debajo de o *entre* la ciudad, lo que *no se ve* a simple vista, aquello que *se proyectó* y nunca fue. Estas escrituras poseen, como he argumentado a lo largo de este trabajo, un conjunto de referentes comunes, *glocales*, que suponen des-leer el archivo cultural de la nación. En el diálogo en negativo con los referentes cubanos es donde se actualizan los textos de La Habana de estos escritores, lo cual implica un traspaso de los límites del imaginario ciudadano —y nacional—, para dialogar con él, y a un tiempo, “superarlo” y ampliarlo. Como he intentado demostrar a lo largo de esta tesis la ciudad en estos textos, queda al margen de contenidos esencialistas, para ser un “plan B o, si se quiere una metáfora más literaria, una Ítaca cuya fuerza atractiva consiste en estar siempre lejana, en ser siempre un lugar efímero, imaginado” (Luiselli, 2010, p. 15). Leer La Habana a partir del conjunto de las escrituras de Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage —como desde las obras de otros escritores generacionalmente cercanos a ellos— implica un compromiso, del tipo que este sea, con una parte

de la suma de textos que complejizan el abierto y problemático perfil de la literatura que se escribe actualmente en Cuba y, de modo especial, con aquella que configura el territorio de La Habana.

En la presentación de esta tesis subrayé dos vertientes metafóricas que les permitieron a la investigadora Emma Álvarez Tabío (2000) dar cuenta del vínculo de la literatura cubana, que tomaba como tema La Habana, con la construcción de un relato para la nación. Allí ella sostenía que, con algunas excepciones, desde el período colonial hasta los años ´80 esta literatura mostraba una vertiente “heroica” y una vertiente “irónica”. La primera de ellas implicaba, por un lado, la construcción de una ciudad ideal; mientras que la segunda, asumía el pesimismo, la enajenación, la amargura, el sentimiento de frustración. Como he podido demostrar hasta aquí, a partir de la observación de las escrituras recientes producidas en Cuba, estas directrices se tornan insuficientes para indagar el amplio y dinámico campo literario cubano de principios del siglo XXI. En estas nuevas escrituras —sucesoras del corpus de textos que analizaba Álvarez Tabío y más tarde, del de Jorge Fornet (2006) — La Habana queda habitada, anulada y reinventada, liberada, subjetivada y convertida en una nueva ciudad del mundo. La curiosidad por indagar las configuraciones de esta ciudad en las escrituras de aquellos autores “que les vienen sucediendo” (Fornet, 2006, p. 92) a los que habían estado publicando hasta los años ´90 me permitió leer y entregarme a un pacto con “la realidad y lo real” de La Habana en el que lo vital de esa urbe no solo se juega en la experiencia con su paisaje “efectivo”, sino en los bordes de las escrituras, en los márgenes de los textos reescritos, repensados, cuestionados por quienes actualmente la narran y por quienes actualmente la leemos.

Llegados a este punto de la investigación se despliegan un sinnúmero de preguntas a futuro, de aperturas a nuevos campos de problemas. He considerado que los indicios dejados en estas escrituras acerca de las relaciones-experimentaciones con los nuevos realismos críticos y las

temporalidades no solo de la globalización, que intenté demostrar, sino también con aquellas otras apegadas a una teleología insular, revolucionaria, heroica, histórica aún tienen mucho para decir y por ser profundizados en su contacto con las escrituras de La Habana. De igual modo, queda abierta una interrogante que ha sobrevolado esta investigación y que instauraría una línea de discusión en torno a los acercamientos críticos a estas escrituras de parte de investigadores radicados en Cuba y de quienes están fuera del país. ¿Desde dónde se leen estos textos? ¿Cuáles son los lugares de enunciación de la crítica que pronostica un olvido de La Habana y de Cuba o una recuperación de ellas en estas narrativas? ¿Qué sentidos se edifican y se pugnan allí? Por otra parte, en trabajos futuros, considero provechosa una indagación alrededor de las maneras en que otros autores de esta “Generación Cero” de(construyen) La Habana, ¿qué tensiones y nuevos significados se imbrican allí? y por otro lado, preguntarse por cómo dialoga La Habana de estos escritores con otros, cercanos generacionalmente a ellos que nacieron ya no en los años ´70, sino en los ´80 y ´90, y que ya no solo no participaron de la construcción del proyecto de sociedad que entró en crisis a fines de los ´80-principios de los ´90, sino que estos años se convierten para muchos de estos últimos en relato ajeno y no recordado con nitidez. ¿Es decir, qué Habana narran los escritores nacidos luego del derrumbe del muro de Berlín y cómo dialoga esa ciudad con las propuestas por la “Generación Cero”? Intuyo, además, que un campo de reflexión relacionado con la manera en que La Habana entra a ser narrada desde los universos deslocalizados de la web, las revistas digitales, los perfiles de Facebook, los canales de Telegram, el uso de los memes provoca una emergencia de nuevas maneras de narrar la ciudad que serían también potencialmente estudiables.

El conjunto de este marco de inquietudes e indagaciones que han invadido e interpelado en estos años, tanto a mi directora de tesis como a mí, ha dado lugar a que pensáramos en un Dossier

para la Revista *Recial*, de la Facultad de la que es deudora este trabajo, que contribuyera a la consolidación de los planteos acerca de las escrituras y las texturas de La Habana en el siglo XXI. Hemos propuesto que aquel pueda construir una constelación de las materialidades múltiples de La Habana, una muestra de las relaciones artistizadas de esta ciudad con otras de América Latina y el Caribe, en particular, las subjetividades habaneras en relación con categorías como insularismo, diásporas, retornos, las políticas del archivo literario, arquitectónico, imagético, musical de aquella ciudad, o las apariciones de los cuerpos habaneros en los imaginarios pospandémicos y posapocalípticos.

Por último, concluyo esta tesis con una brevísima referencia al subtítulo que he colocado al inicio de estas conclusiones. “Se botó el malecón” es la expresión usada en el lenguaje popular habanero para dar cuenta del suceso que ocurre en La Habana, en temporada de huracanes y frentes fríos, cuando el agua del mar se desborda y corre por las principales avenidas cercanas al muro que separa la ciudad del mar. He querido cerrar esta tesis con esa imagen y ese subtítulo (que se ve en la fotografía que he insertado al inicio de las conclusiones) porque no solo da cuenta del desborde que ocurre “entre” la ciudad y una de sus fronteras: el mar. La expresión es, además, un enunciado que me permite metaforizar el alcance de esta investigación. Utilizo esta expresión, que se sale de los límites de la cultura libresca y entra a la cultura y el habla popular, como disparadora de una imagen fáctica y a la vez poética que me posibilita actuar en dos frentes: por un lado, al explicar que la ciudad es intervenida por el mar, al tiempo que la propia ciudad entra al mar en ese vaivén del ir-quedar, de transgredir-desbordar, la imagen me ha conectado con cada uno de los capítulos desarrollados en esta tesis: el “entre-lugar”, al que me referí en el Capítulo I, la transgresión de ser un nativo y sentirse desidentificado allí, la “extranjería” a la que aludí en el Capítulo II y por último, la borradura, la capacidad para poner en marcha y en escena otra historia

posible para La Habana cuando el agua entra y fricciona las “huellas” de la ciudad, que he recuperado en el Capítulo III a partir de las metáforas de “radicante” y “sociedad sin relato”.

Esta expresión, asimismo, me permite sugerir y acotar metafóricamente el estado de exceso, de *salirse por fuera de* que implica acercarse a la escritura y a la investigación de una ciudad que no deja de *afectar* a quienes allí viven, a quienes transitan por ella o a quienes la reviven en la memoria. Es por este último motivo que La Habana (y el mar) como espacio ficcional, como lugar de interrelaciones humanas no deja de desbordar cada una de las nociones metafóricas a las que he aludido en este trabajo y que encontrarán, estoy segura, nuevas formas de renombrarse. La investigación aquí propuesta y las nociones teóricas que hay en ellas practicarían entonces una portabilidad y repliegue incesante que posibilitaría seguir extendiendo las escrituras recientes de La Habana por cualquier lugar del mundo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ackerman, H. (2005). Los balseros: antes y después. *Encuentro de la Cultura Cubana*, (36), 131-142.

<https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/36-primavera-de-2005/los-balseros-antes-y-ahora-15289>

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora.

Aguilar, K. (2020). *Cosmopolitismo local: aislamiento y consumo político en obras cubanas contemporáneas* [Ponencia, LASA, Guadalajara].

Aguilera, C. (2020). *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo xxi*. Editorial Hypermedia.

Aguirre, C. (2017). Pensamiento del entre-lugar y pensamiento fronterizo:(des)articulaciones y emergencias en el espacio latinoamericano. *Intersticios*, 6 (11), 69-93.

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/69148/CONICET_Digital_Nro.992df224-e934-47a8-bcdc-c1e81403bfc0_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Aínsa, F. (2002) *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. Editorial Arte y Literatura.

Aínsa, F. (2010a). Fragmentos para una poética de la extranjería. En C. Chantraine-Braillon, G. Dei Cas, N. e I. Fatiha (Eds.), *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento* (pp 23-44). Iberoamericana.

Aínsa, F. (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Iberoamericana.

Aínsa, F. (2014). Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana. *Iberoamericana*, XIV (54), 111-126.

Aja, A. (2002). La emigración cubana. Balance en el siglo XX. CEMI.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cemi-uh/20120821040024/emig.pdf>

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.

- Alemán, L. (2019). *Los movimientos poblacionales en las calles Habana y Compostela del Centro Histórico de La Habana*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de La Habana].
- Álvarez, C. M. (24 de octubre de 2013). *Dazra por dentro. Entrevista con Dazra Novak, escritora y bloquera*. Inter Press Service in Cuba (IPS). <http://www.ipscuba.net/espacios/cuba-20/yo-blogueo/dazra-por-dentro/>
- Álvarez, L. (2022). *El abismo de la publicidad*. Cubadebate. <http://www.cubadebate.cu/especiales/2022/03/14/el-abismo-de-la-publicidad/>
- Álvarez, L. y Mateo, M. (2004). *El Caribe en su discurso literario* (pp. 89-112). Siglo XXI Editores.
- Alvarez-Tabío, E. (2000). *Invención de La Habana*. Casiopea.
- Antelo, R. (2008). *Crítica acéfala*. Grumo.
- Antelo, R. (2016). El diseño de la máquina entre-lugar. *Cuadernos del CILHA*, 17 (24), 29-47. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152016000100004
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Arán, P. y Barei, S. (2009). *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Comunic-Arte.
- Arango, A. (2010). Cuba, los intelectuales ante un futuro que ya es presente. *Temas*, (64), 80-90.
- Arboleya Cervera, J. (2013). *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. Casa de las Américas.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Eduvim.
- Aruca, L. (2018). *La ciudad de La Habana ¿es o no caribeña?* Cubarte. <http://www.cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/la-ciudad-de-la-habana-es-o-no-caribena/>

- Augé, M. (2000). *Los “no-lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa Editorial.
- Aurbarch, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Editorial Kairós.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2017). El efecto de realidad. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-efecto-de-realidad.html>
- Behar, S. (2009). *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del periodo especial*. Peter Lang.
- Benítez-Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte.
- Bessière, J. (1993). Literatura y representación. En M. Angenot; J. Bessière; D. Fokkema, y E. Kushner, (Dir.), *Teoría literaria* (pp. 356-377). Siglo XXI Editores.
- Bhabha, H. (2013). La ambivalencia de la condición migrante. Entrevista a Homi Bhabha. *Revista Ñ*, https://www.clarin.com/rn/ideas/ambivalencia-condicion-migrante_0_ry89eCBsw7x.html
- [Bhabha, H. \(2007\). *El lugar de la cultura*. Manantial.](#)
- Birkenmaier, A. y Whitfield, E. (2011). Introduction. En *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989* (pp. 1-14). Duke University Press.
- Birkenmaier, A. y Whitfield, E. (2011). *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Duke University Press.
- Bolognese, Ch. (2017). El cuento cubano del siglo XXI en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage. *América sin Nombre*, (22), 73-81.

- Bolognese, Ch. (2019). Vidas que quieren cruzar el Océano: la narrativa de Ahmel Echevarría. En C. Luna Sellés, A. Rocío Hernández (Coords.), *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (pp. 575-586). Peter Lang.
- Bosch, J. (1981). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*. Casa de las Américas.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, (18), 296-314.
- Butler, J. (2006a). *El género en disputa*. Paidós.
- Butler, J. (2006b). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2016). *Los sentidos del sujeto*. Herder.
- Butler, J. (2018). Variaciones sobre sexo y género. En M. Lamas (Coord.) *El Género, la Construcción Cultural de la Diferencia Sexual* (pp. 309-330). UNAM-CIEG.
- Cabrera, Y. (2016). Poiesis, taxonomías y años cero. *Inti*, 83/84, 201-217.
- Cabrera, Y. (enero de 2017). Poesía cubana de cambio de siglo: Anulación de todo meridiano. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51 (2), 275-295.
- Cabrera, Y. (julio-agosto 2019). La mula en el abismo: poesía cubana en el comienzo del siglo XXI. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 829-830, 33-48.
- Calomarde, N. (2019a). El giro territorial en la cultura y discurso crítico latinoamericano. Acerca de algunas relaciones entre territorialidad y escritura. *Nuevo texto crítico*, 30 (53), 256-281.
- Calomarde, N. (2019b). Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después. En N. Calomarde y G. Salto (Comp.), *Devenir/Escribir Cuba en el siglo XXI: (post)poéticas del archivo insular* (pp.129-157). Katatay.

- Calomarde, N. (2019c). Islas en trance. Ficciones de desterritorialización en la literatura cubana reciente, *Celehis*, 28 (37), 4-17. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3557/3521>
- Calomarde, N. (2022). Escarbar las escrituras. ¿Hacia formas de la ‘trashficción’ cubana? *Hipermedia magazine*. <https://hypermediamagazine.com/literatura/ensayo/escarbar-las-escrituras-hacia-formas-de-la-trashficcio-cubana/>
- Cámara, M. (2021). Entre-lugar. En Colombi, B. (Coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 185-195). CLACSO. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/11/Diccionario-terminos-criticos.pdf>
- Camejo, A. (2017). *Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela* [Tesis de Doctorado, Universidad de La Habana].
- Casamayor Cisneros, O. (julio-diciembre de 2004). “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”, *Caribbean Studies*, 32 (2), 63-103.
- Casamayor Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana.
- Casas, A. (Comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros.
- Casas, A. (Ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana.
- Castany Prado, B. (2010). *Literatura posnacional*. Editum.
- Castellano D. y Fontanella, S. (2015). *Sin pecado concebidas. La Caridad del Cobre en las artes visuales cubanas*. Editorial Universidad de La Habana.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad seguido de: el espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora.

- Contreras, S. (diciembre de 2005). Realismos, jornadas de discusión. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Boletín 12. https://www.cetycli.org/cboletines/contreras_b_12.pdf
- Contreras, S. (2006). César Aira: vueltas sobre el realismo. En César Aira en miniatura: un acercamiento crítico (pp. 29-43). Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- Contreras, S. (2013) Realismos, cuestiones críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.
- Contreras, S. (2018). En torno al realismo y otros ensayos. Nube negra.
- Couso, S. (2016). Arquitectura conjetural: visiones de La Habana y otros espacios urbanos en la narrativa cubana contemporánea, <http://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=6015>
- Coyula, M. (octubre-diciembre 2006a). La ciudad del futuro, o el futuro de la ciudad. *Temas*, 49-55.
- Coyula, M. (2006b). El Trinquenio Amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía. <https://mariocoyula2014.files.wordpress.com/2014/08/coyulatrinquenio.pdf>
- Cuesta, M. (2022). Cuerpos que saben decir yo, *Interdisciplina*, 10 (27), 100. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2022.27.42147>
- Dalmaroni, M. (diciembre de 2002). El imperativo realista y sus destiempos. *Anclajes* 6 (6). <https://repo.unlpam.edu.ar/bitstream/handle/unlpam/3358/n06a27dalmaroni.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- De Águila, R. (2012). *Días de entrenamiento: La palingenesia como literatura (O viceversa)*. Hurón Azul. <https://huronazul.es/2016/06/16/dias-de-entrenamiento-la-palingenesia-como-literatura-o-viceversa/>
- De Águila, R. (2017). *La Noria sutilmente heterográfica de Ahmel Echevarría*. La ventana. <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2017/01/12/la-noria-sutilmente-heterografica-de-ahmel-echevarria/>

De Águila, R. (s.f.). *Dazra Novak o la reservada publicidad de los cuerpos*. Isliada.

<https://www.isliada.org/dazra-novak-o-la-reservada-publicidad-de-los-cuerpos/>

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.

De la Nuez, I. (2014) *Por un futuro contemporáneo*. La maleta de Portbou.

<https://lamaletadeportbou.com/articulos/por-un-futuro-contemporaneo/>

De la Nuez, I. (2020). *Cubantropía*. Editorial Periférica.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, PreTextos.

Destremau, B. Vera, A. y De la Torre, M. (Ed.) (2022). *Pensando las temporalidades en Cuba*. Ediciones Temas.

Díaz, E. (2007). *Para leer "Rizoma"*, <http://milnovecientossexentayochoblogspot.com/2014/11/para-leer-rizoma-esther-diaz-publicado.html>

Díaz Fernández, I., Hernández Ruiz, A. y Barreiro Pousa, L. (2009). Valoraciones sobre el marketing en Cuba. *Unidad de Investigación en Marketing Aplicado-Universidad de A Coruña*, I (1), 277-290.

<http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1008>

Díaz Quiñones, A. (1993). *La memoria rota. Ensayo sobre cultura y política*.

Didi-Huberman, G. (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial

Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuentas?* Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Dolezel, L. (1997a). Verdad y autenticidad en la narrativa. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp.95-122). Arco Libros.

Dolezel, L. (1997b). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp.69-94). Arco Libros.

- Domínguez, N. (2005). Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Boletín 12. https://www.cetycli.org/cboletines/dominguez_b_12.pdf
- Dorta, W. (2015). Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las dos últimas dos décadas. *Revista de Historia Internacional*, 63, 115-135.
- Dorta, W. (2016). *Dinámicas políticas y proyectos culturales en la posrevolución cubana (1989-2015): Paideia, Diáspora(s) y Generación Cero* [Tesis Doctoral, CUNY]. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2525&context=gc_etds
- Dorta, W. (2017 a). Fricciones y lecturas del archivo cultural *cubensis*: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage. *Letral*, 18, 37-55.
- Dorta, W. (2017 b). Inscripciones actuales de un mundo por venir: Nuevos escenarios en literatura y arte cubanos recientes. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51, 239-243.
- Dorta, W. (2017 c). Narrativas de la Generación Cero: Escenas de traducción, cosmopolitismo y extrañamiento. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51, 349-367.
- Dorta, W. y Simal, M. (2017 d). Introducción. *Letral*, 18, 5-15.
- Durante, E. (Coord.) (2015). *Los Meridianos de la Globalización: Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*. Presses universitaires de Louvain. <http://books.openedition.org/pucl/3228>.
- Echevarría, A. (2006). *Inventario*. Ediciones Unión.
- Echevarría, A. (2007). *Esquirlas*. Letras cubanas.
- Echevarría, A. (2008). *Días de entrenamiento*. FRA.
- Echevarría, A. (2013). *La noria*. Ediciones UNIÓN.
- Echevarría, A. (2015). *El retrato de Dazra Novak*. Cuba Contemporánea.

Echevarría, A. (2017). *Caballo con arzones*. Letras Cubanas.

Echevarría, A. (2018). Retrato de Lage. *Hypermedia Magazine*.
<https://www.hypermediamagazine.com/critica/retrato-de-lage/>,

Echevarría, A. (2020). La generación Cero no funciona ni siquiera para nosotros. *Hypermedia Magazine*.
<https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/por-la-ruta-de-la-seda/generacion-cero-ahmel-echevarria/>

Echevarría A. y Lage J. E. (2013). *(De)Generación. Un mapa de la narrativa cubana más reciente*. Diario de Cuba. https://diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html

Echevarría, A., Medina, J. y Arango, A. (2014). Una conversación sin café. *La Gaceta de Cuba*, 2, 8-13.

Organización de Pioneros José Martí (s/f).
https://www.ecured.cu/Organizaci%C3%B3n_de_Pioneros_Jos%C3%A9_Mart%C3%AD

Esteban, Á. y Montoya Juárez, J. (2008). ¿Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI. En F. Nogueroles *et al* (Eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI* (pp. 7-14). Iberoamericana.

Ette, O. (2005). Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX. *Revista de Indias*, 60 (235), 729-754.

Ette, O. (2008). *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras entre Europa y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Fernández, H. (2011). *De islas y otros relatos... la vertiente "feminista" de Sandra Ramos*. Sandra Ramos.
<https://www.sandraramosart.com/bio/texts/123-de-islas-y-otros-relatos-la-vertiente-feminista-de-sandra-ramos-hamlet-fernandez-2011>

- Fernández, H. (2012). *Lecciones de Historia*. Sr. Corchea. <https://elsrcorchea.com/lecciones-de-historia/comment-page-1/>
- Fernández, F y Guzmán, T. (2005). La organización de pioneros “José Martí”. Antecedentes y evolución. *EduSol*, 5 (13), 19-37.
- Fornet, A. (2010). *Narrar la nación*. Letras cubanas.
- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. Letras Cubanas.
- Fornet, J. (2013a). Elogio de la incertidumbre. Cuba novelada en el siglo XXI. *Revista Iberoamericana*, 243(LXXIX), 371-394.
- Fornet, J. (2013b). *El 71. Anatomía de una crisis*. Letras Cubanas.
- Foucault, M. (1984). De los espacios otros. [Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.] http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
- Foucault, M. (2008a). Topologías (dos conferencias radiofónicas). *Fractal*, 48, XII (XIII), 39-62. http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_uto_pico.pdf,
- Foucault, M. (2008b). *Historia de la sexualidad I*. Siglo XXI Editores.
- Fowler, V. (2015). ¡Prepárate pa’ lo que viene! En R. Lastre (Ed.), *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos* (2-8). Ediciones La Luz.
- Friera, S. (8 de septiembre de 2010). Néstor García Canclini y las ideas detrás de la sociedad sin relato. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-19206-2010-09-08.html>

- Galdman, G. (2016). Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 355-378.
- García, L (2018). *Cuba i+real: singularidades de lo fantástico y la ciencia ficción en la Cuba contemporánea* [Tesis Doctoral, Florida International University].
<https://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5156&context=etd>
- García Canclini, N. (2005 a). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa.
- García Canclini, N. (2005 b). *Imaginarios urbanos*. Eudeba.
- García Canclini, N. (2009). Los muchos modos de ser extranjeros. En *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp.1-13). Ariel.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- García Canclini, N. (2014). *El mundo entero como lugar extraño*. Gedisa.
- García Lorenzo, G. M. (2017). Demasiada Anestesia y muy poco dolor en el teatro de Agnieszka Hernández. *Letral*, 18, 76-84.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Garrandés, A. (2002). El cuento cubano en los últimos años. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 65-82.
- Garrandés, A. (2005). *Esquirlas: lecturas de ida y vuelta (soliloquios cruzados)*. Cubaliteraria.
<http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php>

- Gallardo-Saborido, E. (2020). Atentos amantes: memoria, estigma y control en la narrativa de Ahmel Echevarría. *Cuadernos del Sur*, 50, 11-31.
- Giordano, A (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva.
- Giunta, A. (2009). Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales. En *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp. 39-50). Ariel.
- Glissant, E. (2010). *El discurso antillano*. Casa de las Américas.
- Gómez, I. (2010). Simulaciones de la memoria: Antonio José Ponte y *Tuguria*, la ciudad ruina. http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2010/Invitation_Gomez.html
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces*. Edhasa.
- Grillo, R. y Luis, L. (2008). Año Cero. Los benditos se reúnen. *El Caimán Barbudo*, 5.
- Guanche, J. C. (2009). *La verdad no se ensaya. Revolución, ideología y política en Cuba*. Rebelión. <https://www.rebelion.org/docs/114440.pdf>
- Guattari, F. y Ronik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Gutiérrez, P. J. (2016). *El rey de La Habana*. Letras cubanas.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores.
- Haug, S. (2018). *Nuevas negociaciones con la tradición y la nación en las literaturas cubanas del siglo XXI. Los paradigmas de la heterodoxia*. [Ponencia, Universidad de La Habana].
- Haug, S (2022). *Formas distópicas alternativas para destruir y repensar el motivo insular/caribeño en dos ficciones cubanas del siglo XXI*. [Ponencia, Congreso Internacional Literaturas más allá de las Ínsulas, Eslovaquia].

- Heinrich, C. (2021). El Otro cubano. Emigración y regreso en la cuentística cubana contemporánea. En A. López-Labourdette, D. Wagner, y V. Bengsch, (Eds.), *Volver. Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina* (pp. 70-85) Linkgua.
- Heilbron y Sapiro (2018). ¿Cómo las obras literarias atraviesan fronteras (o no)? Una aproximación sociológica a la literatura mundial. *El taco en la brea*, 7(5), 182–194. <https://doi.org/10.14409/tb.v0i7.7363>
- Hernández, Y. (2008). Prólogo. En *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos* (pp. 5-34) .Ediciones Alarcos.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.
- Jameson. F. (1991). El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío. En *Ensayos sobre el posmodernismo* (pp. 14-86). Ediciones Imago Mundi.
- Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 221-243). Paidós.
- Kabalin, J. y Viera, K. (2020). Sujetos racializados en La(s) Habana(s) de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría, *Revell*, 2 (25), 19-48. <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5309>
- Klein, I (2015). *La narración*. Eudeba.
- Kohan, M. (2005). Significación actual del realismo crítico. *Centro de estudios de Teoría y Crítica literaria, Boletín 12*. https://www.cetycli.org/cboletines/kohan_b_12.pdf
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo Editora.
- Lage, J. E. (2011). *Vultureffect*. Ediciones Unión.

- Lage, J. E. (2012). *Carbono 14. Una novela de culto*. Letras Cubanas.
- Lage, J. E. (2014). *La autopista: the movie*. Ediciones Cajachina.
- Lage, J. E. (2015). *Archivo*. Editorial Hypermedia.
- Lage, J. E. (2020). *Everglades*. Editorial Hypermedia.
- Lejeune, Ph. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29, 47-81.
- Locane, J. (2016). *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Iberoamericana.
- López, B. (2018). La ciudad como experiencia y acontecimiento (Hacia una ontología de la ciudad). *Andamios*, 38 (15), 141-161.
- López, D. (2021). *Visiones de La Virgen de la Caridad del Cobre en la plástica cubana*. Cubarte.
<http://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/visiones-de-la-virgen-de-la-caridad-del-cobre-en-la-plastica-cubana/>
- Loss, J. (2003). Vintage Soviets in post-Cold War Cuba. *Nueva escritura de las Américas*, 7, 79-84.
- Loss, J. (2009) Despojos de lo soviético en Cuba. La estética del adiós. Otro lunes, año 3, no. 8.
<http://otrolunes.com/archivos/08/html/este-lunes/este-lunes-n08-a11-p01-2009.html>
- Ludmer, J. (2004). Ficciones cubanas de los últimos años. En A. Birkenmaier, y R. González Echevarría, (Coords.), *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Editorial Colibrí.
- Ludmer, J. (2006). *Literaturas postautónomas*. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm
- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, 32, 41-45.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2012). Literaturas postautónomas: Otro estado de la escritura. *Revista de la Facultad de Comunicación* y *Letras*, 17.
<http://www.revistadossier.cl/detalle.php?BD=textos&id=257&pags=1>

- Luiselli, V. (2010). *Papeles falsos*. Sexto Piso.
- Lukács, G. (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Siglo XX.
- Maccioni, L. (2020a). Intervenciones desde la ligereza. Notas sobre escritura y política en Osdany Morales y Jorge Enrique Lage. *Orbis Tertius*, 25 (30), 165.
- Maguirre, E. (2017). Freeze-frame: temporalidades especulativas en la escritura de la Generación Año Cero. *Letral*, 18, 9-22.
- Margulis, M. (Ed.) (2008). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Biblos.
- Margulis, M. (2009). La ciudad y sus signos. En *Sociología de la cultura: conceptos y problemas* (pp. 15-30). Biblos.
- Martínez-San Miguel, Y. (2003). *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. Ediciones Callejón.
- Massey, D. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (Coord.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 101-128.). Paidós.
- Massey, D. (2012a). Un sentido global del lugar. En A. Albet, y N. Benach (Comp.), *Un sentido global del lugar* (pp. 112-129). Icaria Editorial.
- Massey, D. (2012b). Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio. En A. Albet, y N. Benach (Comp.), *Un sentido global del lugar* (pp. 130-156). Icaria Editorial.
- Massey, D. (2012c). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En A. Albet, y N. Benach (Comp.), *Un sentido global del lugar* (pp. 156-182). Icaria Editorial.
- Mateo Gambarte, E. (1996). *El concepto de generación literaria*. Síntesis.
- Matienzo, M. (2014). Detrás del muro de Mairielis, Dazra Novak. Entrevista a la escritora cubana Novak Dazra. *Otro Lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*, 32. <http://otrolunes.com/32/otrolunes-conversa/detras-del-muro-de-mairielis-dazra-novak/>,

- Medina, J. (2017). Una Cuba de Rubik. Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión). *Revista de Estudios Hispánicos*, 2(51), 245-274.
- Medina Ríos, J. (2015). *15 de un golpe (instantánea de poesía cubana)*. Atarraya cartonera.
- Medina Ríos, J. y Hernández Oramas, I. (2018). Una Cuba de bolsillo. Mapa de la poesía en los años cero. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/una-cuba-de-bolsillo/>
- Mignolo, W. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Ministerio de Educación de Cuba (s.f). *Organización pioneril*. <https://www.mined.gob.cu/primaria/organizacion-pioneril/>
- Molina, L. (2018). *Nunca me ha interesado el género 'realista': Una conversación con Jorge Enrique Lage*. *Latin American Literature Today*. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/jorge-enrique-lage-%E2%80%9Cnunca-me-ha-interesado-el-g%C3%A9nero-%E2%80%98realista%E2%80%99%E2%80%9D-una-conversaci%C3%B3n-con>
- Mora, J. L. (2018). Pisar cadáveres. En *Matar al gato ruso y otros ensayos* (pp. 37-47). Letras cubanas.
- Motola, P. (2013). *Inventario de espacios ciudadanos: la cuentística de Ahmel Echevarría Peré*. Asociación Hermanos Saiz. <http://www.ahs.cu/secciones-principales/ojo-por-ojo-letra-por-letra/ojo-por-ojo-letra-por-letra.html>
- Müller, G y Ette, O. (Eds.) (2012). *Worldwide. Archipels de la modalisation. Archipiélago de la globalización*. Iberoamericana.
- Nancy, J. L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Manantial.
- Navarro, D. (2008). *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*. Criterios.

- Nehru, M. (2010). *A literary culture in common: the movement of talleres literarios in Cuba 1960s-2000s* [Tesis doctoral, University of Nottingham].
- Noguerol, F. (Ed.) (2011), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Iberoamericana.
- Novak, D. (2007). *Cuerpo reservado*. Letras Cubanas.
- Novak, D. (2008). *Cuerpo público*. Ediciones Unión.
- Novak, D. (2012). *Making of*. Ediciones Unión.
- Novak, D. (2014). *Allí donde se unen el río y el mar*. Habanapordentro.
<https://habanapordentro.wordpress.com/2014/12/31/alli-donde-se-unen-el-rio-y-el-mar/>
- Novak, D. (2022). *Niñas en la casa vieja*. Letras cubanas.
- Ortiz, R. (1998). Territorio y Territorialidad. En *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo* (pp. 21-42). Convenio Andrés Bello.
- Padilla, G. (2014a). El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica. *Temas* 80, 114–20.
- Padilla, G. (2014b) *Malditos bastardos. Diez escritores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...* Editorial Cajachina.
- Padilla, G. (2019). La Generación Cero y la mierda de los koalas. *Hypermedia Magazine*.
<https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/generacion-cero/>
- Padilla, G. (2020). Con dos que se quieran... ya tenemos Generación Cero. *Hypermedia Magazine*.
<https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/generacion-cero-2/>
- Pardo Lazo, O. L. (2006a). El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización). *La Jiribilla*, 4, 1.
http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/ellibro.html
- Pardo Lazo, O. L. (2007). *Mi nombre es William Soraya*. Editorial Abril.
- Pardo Lazo, O. L. (2006b). “Contratapa”. En *Esquirlas*, Ahmel Echevarría. Letras cubanas.

- Pedreira, A. S. (1992). *Insularismo*, Editorial Edil.
- Pérez, Á. y Mora, J. L. (2017). La desmemoria: lenguaje y posnostalgia en un *selfie* hecho de prisa ante el *foyer* del salón de los Años Cero (prólogo para una antología definitiva) (9-39). En *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*. Editorial Casa Vacía.
- Pérez Medrano, C. (2019). Ahmel Echevarría. En *Ficción herética. Disimulaciones insulares en la Cuba contemporánea (186-197)*. Postdam.
- Perlongher, N. (1991). Los devenires minoritarios. *Revista de Crítica Cultural*, 4, 13-19.
- Perlongher, N. (2004). *Papeles insumisos*. Santiago Arcos.
- Perzant, K. (2021). Regla. Plegarias atendidas. *El estornudo*. <https://revistaelestornudo.com/regla-plegarias-atendidas/>, consultado el 25 de febrero de 2021.
- Phaf, I. (1990). *Novelando La Habana. Ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela cubana de 1959 a 1980*. Orígenes.
- Pimentel, L. A. (2010). *El relato en perspectiva*. Siglo XXI Editores.
- Pin Vilar, J. (Director). (2017). *Pablo Milanés* [Documental]. Cooperativa producciones.
- Piñera, V. (1943). La isla en peso. *La isla en peso, un poema* (1-13). La Habana.
- Pizarro, A. (2002). *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy*. Universidad de Santiago de Chile.
- Preciado, P. (2011). *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama.
- Price, R. (2012). Planet/Cuba. On Jorge Enrique Lage's Carbono 14: Una novela de culto and Vultureffect. *La Habana Elegante*, 52. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/
- Price, R. (2015). *Planet/Cuba. Art, Culture, and the Future of the Island*. Verso.
- Puñales Apízar, D. (2013). *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Cuarto Propio.

- Quesada Gómez, C. (2016). Arqueologías globales de la literatura cubana: de las ruinas al chicle. *Cuadernos de Literatura*, 301-312.
- Quintero-Herencia, J. C. (2002). *Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Quintero-Herencia, J. C. (2016). *La hoja de mar (:) Efecto archipiélago I*. Almenara.
- Richard, N. (1993). Alteridad y descentramientos culturales. *Revista Chilena de Literatura*, N°42, p. 210.
- Richard, N. (1994a). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (1994b). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista*, 9, 127- 139.
https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1755/1570
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones*. Metales Pesados.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Metales pesados.
- Riquenes, Y. y Valladares, Sh. (Pról. y Comp.) (2017). *Dicen los escritores de la Generación 0. ¿Nueva promoción de escritores cubanos?* Editorial Sed de Belleza.
- Roberts, B. (2005). Globalization and Latin American Cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29 (1), 110-123.
- Robertson, R. (2003). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. En Monedero, J. C (Comp.) *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización* (pp. 261-284). Trotta.
- Rodríguez, L. (2015). *No sabe/No contesta*. Editorial cajachina
- Rojas, R. (2008). *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*.

- Rojas, R. (2009). *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Editorial Anagrama.
- Rojas, R. (2013). El realismo como régimen. *Libros del crepúsculo*.
<http://www.librosdelcrepusculo.net/2013/10/el-realismo-como-regimen.html>
- Rojas, R. (2014a). Hacia una ficción global. *Libros del crepúsculo*.
<http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>
- Rojas, R. (2016). Cenizas del archivo. *Hypermedia Magazine*.
<https://hypermediamagazine.com/2016/09/05/rafael-rojas-cenizas-del-archivo/>
- Rojas, R. (2018a). La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, 1, 140-148.
- Rubio, J. (2022). Un registro de la post-havana: notas sobre ficción y globalización en *La autopista: the movie* de Jorge Enrique Lage. *Perífrasis*, 13 (27), 50-66.
- Rosenbaum, M. (2018). *Literary spaces without readers: the paradoxes of being a writer in Havana, Cuba* [Tesis de Doctorado, University of St Andrews].
- Sabo, M. J. (2015). *La nueva narrativa en los años noventa. El manifiesto Crack en la teoría literaria latinoamericana*. Eduvim.
- Sala-Sanahuja, J. (2009). Prólogo. En Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (1-24). Paidós.
- Sández, L. (2017). Generación Cero: pasado, presente y pecado. *Letral*, 8, 85-100.
- Sández, L. (2022). Introducción. En *Cuba: emociones y ficciones políticas* (pp. 1-16). Iberoamericana.
- Santana Fernández de Castro, A. (2019). La seducción del riesgo. Comentarios al ensayo cubano del siglo XXI. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 829-830, 6-18.
- Santiago, S. (2000) El entrelugar del discurso latinoamericano. En Amante, A. y Garramuño, F. (Comp.) *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña* (pp. 61-77). Biblos.

- Sassen, S. (1991). *The Global City*. Princeton University Press.
- Schücking, L. (1996) *El gusto literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Sierra Madero, A. (2022). *El cuerpo nunca olvida. Trabajo forzado, hombre nuevo y memoria en Cuba (1959-1980)*. Rialta Ediciones.
- Simal, M. (2017). La noria de Ahmel Echevarría Peré o la máquina contra el olvido. *Letral*, 18, 56-75.
- Simal, M. y Dorta, W. (Coord.) (2017). Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero, *Letral*, 18, 1-100.
- Skłodowska, E. (2009). *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*. Iberoamericana.
- Skłodowska, E. (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Cuarto Propio.
- Speranza, G. (verano de 2001). Magias parciales del realismo. *milplabras*, 2. <https://es.scribd.com/doc/281872283/SPERANZA-Magias-Parciales-Del-Realismo-1>
- Speranza, G. (2005). Por un realismo idiota. *Centro de estudios de Teoría y Crítica literaria, Boletín 12*. https://www.cetycli.org/cboletines/speranza_b_12.pdf
- Speranza, G. (2009). Elogio de la distancia. Poética del desarraigo en el arte latinoamericano contemporáneo. En García Canclini N. *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp. 65-77). Ariel.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama.
- Suquet, M. (2000). Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los '90. *Lectora* 5-6, 37-48.
- Tamayo, C. (2015). Diseccionar un país. Literatura cubana en el siglo XXI. *Cuadernos del CILHA*, 16(2), 20-48.

Timmer, N (2015). Sujeto y comunidad; voz, isla y muerte en la narrativa cubana del siglo XXI.

Mitologías Hoy, 12, 71-82. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v12-timmer>

Timmer, N. (2021). *El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro.*

Corregidor.

Viera, K. (diciembre de 2018). La Habana: efecto buitre y escritura posnacional. *Hispanamérica*, 121, 109-

113.

Viera, K. (2019a). La Habana ¿mundo congelado? Entrevista con Dazra Novak, *Orbis Tertius*; 25 (29),

113. <http://dx.doi.org/10.24215/18517811e113>

Viera, K. (2019b). El b(p)eso de Antonieta. Desbordes de Dazra Novak en la ciudad. En

M. Cuesta y E. Sklodowska, (Eds.), *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas* (pp.). Almenara.

Viera, K. (2021a) Talleres literarios en Cuba. Conversando sobre los espacios de Jorge Alberto Aguiar

Díaz (JAAD), *Recial*, 12 (20), 303-313. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35743>

Viera, K. (2021b). Insulto al sentimiento-territorio-lengua nacional. Diálogo con el escritor cubano Jorge

Enrique Lage. *Revista CeLeHis*, 30 (42), 154-162.

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/5800>

Villares, L. (s.f). *Cuba Siglo XXI: Literatura en Transición*. Poesía electrónica v1.0.

<http://legacy.eldiletantedigital.com/documentos/pe/articulos/liz2.html>

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

Wood, Y. (2000). *Las artes plásticas en el Caribe: praxis y contexto*. Editorial Félix Varela.

Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Acosta, R. y González Neira, F. (2017). *Otras Tierras, Otros Soles: Una mirada a la ciencia ficción*. Letras Cubanas.
- Acosta, R. (2020). La ciencia ficción cubana de los noventa: entre la provocación y el cambio. Rialta Magazine, <https://rialta.org/la-ciencia-ficcion-cubana-de-los-noventa-entre-la-provocacion-y-el-cambio/>
- Aguilar, G. y Cámara, M. (2019). *La máquina performática. La literatura en el campo experimental*. Grumo.
- Aínsa, F. (2010b). Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia. *Alpha*, (30), 55-78.
- Alcaide, C. (2022). La autopista: the Movie. Una frenética experiencia en La Habana. Cubahora. <https://www.cubahora.cu/blogs/libromania/la-autopista-the-movie-una-frenetica-experiencia-en-la-habana?page=4>
- Alonso, A. (7 de septiembre de 2011). La sociedad cubana tras medio siglo de cambios, logros y reveses. Cubadebate, <http://www.cubadebate.cu/opinion/2011/09/07/la-sociedad-cubana-tras-medio-siglo-de-cambios-logros-y-reveses>
- Álvarez Pitaluga, A. (noviembre-diciembre de 2010). La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 76-85.
- Ambrosio, F. (2009). *Narrar la nación*. Letras cubanas.
- Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Eduvim.
- Antelo, R. (2017). Territorio no es objeto, *Recial*, 8 (12), 23-38.

Araújo, N. (2000). Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos. *Lectora*, 5-6, 55-65.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227653>

Araújo, N. (2010). Más allá de un cuarto propio: trece novelas en pugna en el siglo XXI. *Otro lunes*, 4

(12), 2. <http://otrolunes.com/archivos/12/html/este-lunes/este-lunes-n12-a01-p02-2010.html>

Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo.

Augé, M. (s.f). *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*,

<http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Basile, T. (2009). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Beatriz Viterbo.

Bhabha, H. (Comp.) (2010). *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo XXI Editores.

Bobes, V. C. (2000). *Los laberintos de la imaginación: Repertorio simbólico, identidades y actores del cambio social en Cuba*. El Colegio de México.

Borja, J. y Castells, M. (1997). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Taurus.

Britto, L. (2005). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Editorial Arte y Literatura.

Cabrera Infante, G. (1999). *Mea Cuba*. Alfaguara.

Cabrera Infante, G. (2007). *La Habana para un infante difunto*. Editorial Planeta.

Calomarde, N. (2017). Ficciones territoriales. Formas de un atlas latinoamericano, *Recial*, 8 (12), 154-181. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/18605/18433>

Camejo, A. (noviembre de 2012). Cartografías cubanas en el nuevo milenio. Notas para una narrativa distanciada. *La Siempreviva*, 14, 25-31.

Campuzano, L. (2004). *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. Ediciones Unión.

- Campra, R. (1989). *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Giardini.
- Capote, Z. (abril-junio de 2013). Los desafíos de la libertad. Narradoras cubanas de hoy. *Revista Iberoamericana*, 243 (LXXIX), 535-557.
- Carabaloso, E. (16 de mayo de 2019). Los futuros hoteles de La Habana. Oncuba. <https://oncubanews.com/cuba/los-futuros-hoteles-de-la-habana/>
- Castro, O. (2017). *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Siglo XXI Editores.
- Chanady, A. (1995). The territorialization of the imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance metropolitan paradigms. En Parkinson Zamora, Lois y Faris, Wendy B. (Eds) *Magical Realism. Theory, History, Community* (125-144), Duke University Press.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Clifford Kent, J. (2019). *Aesthetics and the revolutionary city. Real and imagined Havana*. Palgrave-Macmillan.
- Coelho, O. (2012). Instrucciones para recordar una ciudad. En *La ciudad contada: Buenos Aires desde la mirada de la nueva narrativa hispanoamericana*. Ministerio de Cultura del GCABA.
- Colmeiro, J. (2021). Introducción. En *Cruces de fronteras, globalización, transnacionalidad y poshispanismo* (pp.7-20). Iberoamericana.
- Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). En A. Casas, (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco/Libros.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Alfaguara.
- Cuesta, M. y Sklodowska, E. (Eds.) (2019). *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*. Almenara.
- De Ferrari, G. (2014). *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. Routledge.

De la Campa, R. (2006). El debate postcolonial. En *Nuevas cartografías latinoamericanas* (pp. 75-96).

Letras Cubanas.

De la Campa, R. (2017). *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*. Rialta Ediciones.

De la Nuez, I. (Ed.) (2001) *Cuba y el día después. Doce ensayistas cubanos nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Grijalbo Mondadori.

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias*. Horas y horas.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. Ediciones Era.

Encinosa Cabrera, Y. (2013). ¿Generación 0? La generación des(re)generada. *La Letra del Escriba*, 119.

Escandell, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Iberoamericana.

Espina, M. (2008). Viejas y nuevas desigualdades en Cuba. Ambivalencias y perspectivas de la reestratificación social. *Revista Nueva Sociedad*, 2, 133-149.

Fernández, T. (2021). Es una novela habitada por el universo de lo femenino. El caimán barbudo.

<https://medium.com/el-caim%C3%A1n-barbudo/es-una-novela-habitada-por-el-universo-de-lo-femenino-bddb7010dac8>

Fernández, A, Garramuño, F. y Sosnowski, S. (Eds.) (2003) *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la literatura latinoamericana*. Alianza.

Fornet, J. (2016). *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Franco, J. (1996). Invadir el espacio público: transformar el espacio privado. En *Marcar diferencias, cruzar fronteras* (91-116). Cuarto Propio.

Gala, L. (2011). Un bojeo a la CF-esfera cubana. Cuenta regresiva. Revista divulgativa de Fantasía y Ciencia Ficción, 2, 5-14. <https://dainachaviano.files.wordpress.com/2012/01/cuenta-regresiva-02-ciencia-ficcic3b3n-en-cuba.pdf>

- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Paidós.
- Garramuño, F. Aguilar, G y Di Leone, L (2007). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- Gómez, A (2022). Niñas en la casa vieja, de Dazra Novak. On Cuba News. <https://oncubanews.com/librazos/ninas-en-la-casa-vieja-de-dazra-novak/>
- González, M. (2018). Cubanos domesticando Internet. *El Estornudo*. <https://www.revistaelestornudo.com/cubanos-domesticando-internet/>
- González, A. (2012). Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación. *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, 83-97.
- González Fernández, M. (2013). Imágenes distópicas en el ciberpunk cubano. *Revista Digital miNatura*, 128, 50-61. <https://www.yumpu.com/es/document/read/34698014/revista-digital-minatura-128-servercronosnet>
- González Fernández, M. (2016). Ciencia ficción cubana contemporánea. Ofidia y la distopía ciberpunk. *Boletín Hispánico Helvético*, 27, 165-180. <https://bhh-revista.ch/wp-content/uploads/2020/12/12-BHH-27-Gonza%CC%81lez-Ferna%CC%81ndez-AbstractSeparata.pdf>
- Greiner, C. y Hernández, H. E. (Eds.) (2019). *Pan fresco. Textos críticos en torno al arte cubano*. Almenara.
- Grüner, E. (2016). Teoría crítica y contra-Modernidad. El color negro: de cómo una singularidad histórica deviene en dialéctica crítica para “nuestra América”, y algunas modestas proposiciones finales”. En J. Gandarilla (Coord.), *La crítica al margen: Hacia una cartografía conceptual para rediscutir la modernidad* (pp. 19-60). Ediciones Akal.

- Grillo, R. (2012). Conversando con Jorge Enrique Lage (I): La toxicidad de la ficción, una idea que me persigue... Isliada. <http://www.isliada.org/articulos/2012/07/la-toxicidad-de-la-ficcion-una-idea-que-me-persigue/>
- Grillo, R. (2016). *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*. Ediciones Abril.
- Guerrero, G. (2012). Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional. *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, 73-81. <https://muse.jhu.edu/article/468444>
- Hamberg, J. (2011). The Slums of Havana. En A. Birkenmair, y E. Whitfield, (Eds.), *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989* (pp. 73-106). Duke University Press.
- Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Beatriz Viterbo Editora.
- Heffes, G. (2012) *Poéticas de los (dis)locamientos*. Literal.
- Henderson, R. (2022). Bizarro Fiction 101: Not Just Weird for Weird's Sake. *Fantasy Magazine*, 85. <https://www.fantasy-magazine.com/old-categories/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/>
- Hoelz, M y Bittencourt, A. (2020). Repetição, diferença, reescritura: das vantagens do entre. *Aletria*, 30 (1), 95-116.
- Hoffman, B. (Ed.) (2021). *Políticas sociales y reforma institucional en la Cuba Pos-COVID*. Verlag Barbara Budrich.
- Holmes, A. (2007). *City Fictions, Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Bucknell University Press.
- Ibarra, J. (2007). *Patria, etnia y nación*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Iñiguez, L. (Coord.) (2014). *Las tantas Habanas: Estrategias para comprender sus dinámicas sociales*. Editorial UH.

- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Jameson, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. Eterna Cadencia Editora.
- Jáuregui, C. (2005). *Canibalia, canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Casa de las Américas.
- Jitrik, N. (mayo de 1994). Voces de ciudad. *Syc*, 5, 7-18.
- Juventud Rebelde (25 de febrero de 2007). Las bodegas. <http://www.juventudrebelde.cu/index.php/columnas/lecturas/2007-02-25/las-bodegas>
- Kristeva, J. (1970). La productividad llamada texto. En *Lo verosímil* (pp. 63-93). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Lago, M. C. (2012). La crónica latinoamericana a través de la mirada de Walter Benjamin. *Question*, 1 (33), 59-68. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1337>
- Laverde, M. C., Zuleta, M., Daza, G. (Eds.) (2004). *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*. Siglo del Hombre Editores.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.
- López Labourette, A y Camejo, A (Eds) (2015). *Pa(i)sajes urbanos*. Linkgua digital.
- Luis, L. (s/a). Un día de entrenamiento con Ahmel Echevarría. Isliada. <https://www.isliada.org/un-dia-de-entrenamiento-con-ahmel-echevarria/>
- Maccioni, L. (2020b). Figuras de escritor en la literatura cubana del siglo XXI: políticas de la lengua y del archivo en Orlando Luis Pardo Lazo. En M. Casarin, (Coord.), *Derivas de la literatura del siglo XXI* (pp. 175-193.) Centro de Estudios Avanzados.

- Manzoni, C. (2007). *Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea*. The University Of Texas At Austin. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4102>
- Margulis, M. (2009). La ciudad y sus signos. En *Sociología de la cultura: conceptos y problemas* (pp. 15-30). Biblos.
- Martínez, J (2003). Una breve mirada a la Historia de Internet en Cuba. <https://interred.wordpress.com/1993/02/12/una-breve-mirada-a-la-historia-de-la-internet-cubana/>
- Martín Gómez, J. y Suvillán, P (Eds.) (2022). *Recalibrando los circuitos de la máquina. Ciencia ficción e imaginarios tecnológicos en la narrativa en español del siglo XXI. Diálogo entre escritores, críticos y editores*. Albatros Ediciones.
- Martínez Heredia, F. (2005). *En el horno de los '90*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Martínez-San Miguel, Y. (2008). Más allá de la homonormatividad: intimidades alternativas en el caribe hispano. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (225), 1039-1057.
- Matute Castro, A. (2015). *Idas de escritura: exilio y diáspora literaria cubana (1980– 2010)*. [Tesis Doctoral, Universidad de Pittsburgh].
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, S. y Siskind, M. (2006). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Grupo Editorial Norma.
- Montoya, J. y Esteban A. (Eds.). (2008). *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana.
- Montoya, J. y Esteban, A. (Eds.) (2009). *Miradas oblicuas en la literatura latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Iberoamericana.

- Morales, Y. (2021). *Ficción especulativa en narradores cubanos de la Generación Cero* [Tesis Doctoral, Universidad de Houston]. <https://uh-ir.tdl.org/bitstream/handle/10657/10164/MORALESUTRIA-DISSERTATION-2021.pdf?sequence=1>
- Moraña, M. (1997) De La ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América. En *Políticas de la escritura en América Latina: de la Colonia a la Modernidad*, (pp. 165-173). Caracas.
- Neuman, A. (2012). Pasaporte de frontera (10 fragmentos hacia ninguna parte). En F. Noguero et al (Eds.), *Literatura más allá de la nación* (pp. 101-122). Iberoamericana.
- Noffal, R. (2021). La divergencia del entrelugar en los personajes de Stella Manhattan de Silviano Santiago. *Revista Heterotopías*, 4 (7). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33736>
- Noguero, F. (2019). Prólogo. En T. Torres Mojica, G. Valenzuela Navarrete y P. Morales Lara (Coords.), *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* (pp. 11-19). Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Novak, D. (2018). Nuestra Habana 2018. Habanapordentro. <https://habanapordentro.wordpress.com/2018/01/03/nuestra-habana-2018/>
- Novak, D. (2019). Qué hacemos con Nieta. En M. Cuesta y E. Sklodowska (Comp.), *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas* (pp. 60-63). Almenara.
- Padilla, G. (2014c). Sigue leyendo: el caso Lage. On Cuba news. <https://oncubanews.com/opinion/columnas/sigue-leyendo/sigue-leyendo-el-caso-lage/>
- Pardo Lazo, O. L. (Comp.) (2014). Prefacio. En *Cuba in splinters. Eleven stories from the new Cuba* (pp. 7-15), OR Books.

- Pérez, R. (2015). La bodega cubana por dentro. Cibercuba.
<https://www.cibercuba.com/noticias/2015/07/25/73624/la-bodega-cubana-por-dentro>
- Pérez-Hernández, R. (2015). La ciudad y los héroes (autobiográficos). En A. López Labourette y A. Camejo (Eds.), *Pa(i)sajes urbanos* (79-100). Linkgua digital.
- Piñera, V. (2011). La isla en peso. *Órbita de Virgilio Piñera*. Ediciones Unión.
- Podlubne, J. y Yelin, J. (2021). Cómo se cuenta una vida. El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea. *Lirico*, 22, 1-8.
- Pozo García, A. (2017). Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13, 1-20.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2022a). Las preguntas de la historia literaria. *Lirico*, 24.
<http://journals.openedition.org/lirico/12020>
- Premat, J. (2022b). Los posibles del pasado. Notas sobre la ficción en la historia literaria. *Lirico*, 24.
<http://journals.openedition.org/lirico/12140>
- Ramírez, B. (2010). De la ciudad global a la ciudad neoliberal. Una propuesta teórica y política. En M. Alfie et al (Coords.), *Sistema mundial y nuevas geografías*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Recio, M. (2013). La hora de los desconectados. Evaluación del diseño de la política de acceso social [Archivo PDF].
http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D9247.dir/Recio_Policy_Brief.pdf
- Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Editorial Cuarto Propio.

- Rivero, E. (1995). Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 40, 21-46.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- Rodríguez Ruiz, P. (2011). *Los marginales de las Alturas del Mirador. Un estudio de caso*. Fundación Fernando Ortiz.
- Rodríguez, A. (2018). La ruta de Internet en Cuba. Periodismo de barrio. <https://www.periodismodebarrio.org/internetencuba/2018/04/13/la-ruta-de-internet-en-cuba/>
- Rojas, R. (2014b). Lage: de la utopía al apocalipsis. Diario de Cuba. https://diariodecuba.com/de-leer/1424774655_13048.html
- Rojas, R. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. El Colegio de México.
- Rojas, R. (2018b). *La polis literaria: El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Taurus.
- Romay, Z. (2014). *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad*. Editorial Casa de las Américas.
- Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Paidós.
- Santana, E. (30 de septiembre de 2013). Estamos ausentes en la ciudad. Cubanet. <https://www.cubanet.org/articulos/estamos-ausentes-en-la-ciudad/?print=print>
- Sardiñas, J. M. (2003). El cuento fantástico cubano entre dos siglos. *Revolución y Cultura*, 2, 17-21.
- Sardiñas, J. M. (2007). *El cuento fantástico cubano y otros estudios*. Letras Cubanas.
- Sarduy, S. (1969). Dispersión (Falsas notas/Homenaje a Lezama). En *Escrito sobre un cuerpo* (pp. 68-69). Sudamericana.
- Sarduy Herrera, Y. B. (2016). Territorio y desigualdad: acercamiento al caso de Jesús María desde la perspectiva de los elementos mediadores en la configuración de la identidad barrial juvenil. [Archivo PDF].

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160331103957/InformeFinalYeisaSarduyHerrera.pdf>

Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.

Sassen, S. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford.

Sassen, S. (1999). *La ciudad global*. Universidad de Buenos Aires.

Sassen, S. (2010). *Seeking Spatial Justice*. University of Minnesota Press.

Sassen, S. (2014). *My Los Angeles: From Urban Restructuring to Regional Urbanization*. University of California Press.

Sastre, L. (2013). *La narración (im) propia: narración de la juventud en la Argentina de poscrisis* [Tesis Doctoral, Universidad de Leiden].

<https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2932780/view>

Sauda Namir (4 de enero de 2017). What is Bizarro? Bizarro Central. <https://www.bizarrocentral.com/about/>

Segato, R. L. (2010). Género y colonialidad: En busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En A. Quijano y J. Mejía Navarrete (Eds.), *La cuestión descolonial*. Universidad Ricardo Palma Cátedra América Latina.

Shuck, N. C. (2008). Literatura de escritura femenina. *Revista Borradores* VIII-IX, 1-10. <https://studylib.es/doc/7196380/schuck--naiara-cristina---literatura-de-escritura-femenina>

Silva, A. (2006). *Imaginos urbanos*. Arango Editores.

Spitta, S. y Muñoz, B. (Eds.) (2003). *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

- Sterling, B. (1999). Slipstream 2. *Nova Express*, 5.2, 12-14.
<https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a113.htm#sterling>
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Timmer, N. (Ed.) (2016). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Almenara.
- Timmer, N y López Laboudette, A. (2019). La nación narrada. Propuestas para una cartografía de la novela cubana contemporánea. *Cuadernos hispanoamericanos*, 829-830, 18-33.
<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-nacion-narrada-propuestas-para-una-cartografia-de-la-novela-cubana-contemporanea>
- Toledano, J. C. (2005). From Socialist Realism to Anarchist Capitalism: Cuban Cyberpunk. *Science Fiction Studies*, 32, 442-466.
- Trigo, A. (2003). *Memorias migrantes: Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Beatriz Viterbo Editora.
- Ugarte, A. I. (2018). *Laboratorios-Isla: Monstruos, Enfermedades y Farmacopeas Literarias en el Caribe Hispano*. [Tesis doctoral, Duke University].
https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/17445/Ugarte_duke_0066D_1473_5.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vichot, G. (26 de junio de 2016). De la llegada de Internet... y el nuevo siglo en Cuba. *Cubahora*.
<http://www.cubahora.cu/ciencia-y-tecnologia/de-la-llegada-de-internet-y-el-nuevo-siglo-en-cuba>
- Vidal, P. (2019). *Estar entre: ensayos de literaturas en tránsito*. Grumo.
- Williamson, J. (1 de noviembre de 2002). What Washington Means by Policy Reform. Chapter 2 from *Latin American Adjustment: How Much Has Happened?* Peterson Institute for International

Economics. <https://www.piie.com/commentary/speeches-papers/what-washington-means-policy-reform>

Whitfield, E. (2008). *Cuban Currency. The dollar and Special Period Fiction*. University of Minnesota Press.

ANEXOS

Anexo 1. “Año cero, los benditos se reúnen”

Por: Rafael Grillo y Leopoldo Luis

Pinchar el globo

Rafa: En un artículo aparecido en La Jiribilla, Pardo nombraba a un grupo de narradores que comenzaron a publicar a partir del año 2000, identificándoles bajo el rótulo generalizador de “Generación Año 0”. La intención de reunirlos aquí, precisamente a ustedes, sería definir esos rasgos que los caracterizan como nuevo grupo generacional.

Pardo: Lancé lo de “Generación” un poco provocativamente. Porque no formamos un grupo, sino compartimos un espacio: determinadas lecturas, nombres, maneras de asumir la tradición, talleres de formación. Y hemos ido excluyendo otras maneras de entender la literatura, de leerla, autores que se quedan fuera. “Generación” es una forma de irrumpir en el campo literario cubano de comienzos de siglo y milenio, como una estrategia común de fingir un frente o punta de lanza, con que pinchar ese globo que es el campo literario, un campo ficticio definitivamente. Igual puedes trabajar completamente aislado... pero cuando dos personas se juntan y leen el mismo texto —sus mismos textos—, de repente adquieren otro sentido y empiezan a circular una serie de intenciones que pueden sedimentar y darle una especie de rostro a ese campo de fuerzas, que sentimos nos quiere botar para fuera, en una reacción natural, o sea, ¿para qué vas a incorporar lo nuevo? Lo nuevo que se incorpore con un ademán violento. Entonces, “Año 0” un poco es esto. Marcar una especie de tiempo cero, o casi fuera del tiempo, como que se acabó la historia. No fácticamente, es evidente que no, pero sí, simbólicamente, hay algo que está agotado. En el entorno algo pasó, algo se diaspORIZÓ, se atomizó, y en ese momento empezamos nosotros a entrar. Pero no es que tengamos algo así como un manifiesto.

Raúl: Habría que evitar la palabra grupo. No somos como los “novísimos”, tratamos de rehuir etiquetas. Aunque seamos un mismo grupo generacional, tengamos más o menos las mismas inquietudes y nuestras escrituras se parezcan un poco. En mi caso, yo trato de buscar un acercamiento al mundo pop, a través de la música, del cine. Por eso escribo cuentos cortos, fragmentados, que mantienen cierto dinamismo. Dentro de ese campo se movía esa especie de grupo que tuvimos en el Pabellón Cuba y que se llamó Polaroid. También las revistas digitales que hacemos, como 33 y 1/3, en la que intentamos proponer ciertos autores desconocidos entre nosotros; y ciertas escrituras, ya sean las nuestras, que queremos promover.

Ahmel: Más que nada nos interesa traer al escenario nacional otro tipo de lecturas y autores, para ir construyendo una suerte de nuevo basamento, de tradición, para leer lo que está ocurriendo en el plano nacional. Nos caracterizan algunas zonas... en el caso de Orlando hay una marcada intención de explorar a fondo el lenguaje. En el caso de Lage, el interés de ir captando espacios de una realidad a otra y ponerlas en un supuesto nacional, que mira hacia una futuridad, una Habana post. En mi caso, me interesa explotar zonas de la memoria del individuo, esas pequeñas esquirlas que conforman el corpus de este hombre, su pequeña historia, su historia con minúsculas y ponerla frente a una supuesta Historia nacional, la historia con mayúsculas. Entonces hemos ido tratando de estructurar cierto discurso, para de alguna manera narrar o arar ese espacio propio.

Michel: Yo nunca he formado parte de una estrategia grupal, de repente ahora me desayuno con esta “Generación Año 0”, en la que no sé si estaré por accidente. Sí puedo decir que, generalmente, cuando varias personas están escribiendo de un modo distinto, divergente del resto, esa gente, aunque dispares entre sí, tiende a aglutinarse. Pienso que quienes estamos escribiendo ahora, buscamos caminos nuevos, distintos de cuanto se desarrolló en la mayor parte de los '90, esa narrativa del “aquí y ahora”, el Cuba Período Especial, el Cuba Jinetera-Policía-Pinguero-Qué

sé yo. Estamos haciendo una cosa más centrada en el individuo, y en un espíritu de cambio que no se sabe hacia donde va, muy escéptico; y hay muchos autores que están buscando otras influencias que cambien su propia narrativa. Ya sea en la massmedia, en la cultura-chatarra, en fuentes lo más alejadas posible de Cuba, o en fuentes muy arraigadas en Cuba, en la parte folclórica o tradicional.

Polina: Hay un terreno inexplorado que es la escritura de los nuevos cubano-rusos aquí, que somos más de 25 autores. Formamos una cultura híbrida; representamos otras tradiciones que se arraigan y crecen como un “rizoma” en la sociedad cubana. Nuestras escrituras empiezan a limar lo que es el concepto de la violencia, de la sexualidad, a curar esas heridas que dejaron los ‘90; nos manifestamos como una ruptura, que trata de curar con una cosa más suave, como bálsamo, no sé... Literatura hacia adentro, hacia fuera, hacia el más allá, que aporta una especie de curatividad.

Arnaldo: La sociedad cubana se mueve lentamente, pero no es estática. La del 2000 no es la misma Cuba de los ‘90. A partir de la observación de los cambios en el pensamiento del cubano común, nosotros hacemos literatura. El escritor tiene ese compromiso de captar todo eso y llevarlo a su obra. A mí me gusta mucho el término de “Generación Año 0”... que nos une, nos fortalece en un frente, porque somos ante todo un grupo de amigos, donde los premios de todos los siento como míos.

Demis: Al enfrentarme a la literatura, yo en vez de revisar para atrás, miro a los que están al lado mío. Me une a ellos el hecho de que ido creciendo detrás, cerca, delante o junto con ellos. Y que somos gente nacida en una Cuba que ha cambiado mucho y que además le falta mucho por cambiar. Hay una revolución interna en cada individuo, y yo creo que nosotros ahora tenemos la palabra, y estamos escribiendo.

No dejar todo al azar

Lage: No me gusta hablar de mí mismo y, en todo caso, si hay que agrupar, clasificar y definir cosas, pues que sean otros quienes lo hagan a partir de la manera que lo entiendan. Más allá de la amistad y la afinidad estética o temática con Orlando, Michel o Raúl, yo me siento bastante solo, en el buen sentido, claro, aunque supongo que así es como debe ser. Es una especie de “desvalimiento generacional”, de incapacidad para mover espacios con más protagonismo, con más autonomía. Lo cual estamos haciendo a través de las revistas digitales, blogs, escritura electrónica, peñas. Pero el impacto en lo que sería el supuesto campo literario es a nivel de arañazo solamente, porque este es muy centralizado, muy monolítico. Y lo alternativo como que tiene sus huecos por ahí, pero, en el orden personal, sigo sintiendo que es en términos de... un poco perdonar la vida, más que una verdadera asunción de pluralidad. Hablo de algo que puede ser idílico... donde uno tuviera mayor libertad de opción, de poder uno interactuar con ese campo, crear uno su espacio, entrar y salir.

Polina: Me parece que es muy bueno que surjan revistas literarias, que intercambiemos, e incluso que la gente, pertenecientes a esta misma “Generación Año 0”, que puedan existir por otras provincias del país, de alguna manera podamos integrarnos a mediano plazo. Deberíamos apoyarnos todos, ¿no?

Leo: Algunos de ustedes han recibido varios premios y, paradójicamente, no han concitado el favor de la crítica. Sin embargo, en otras ocasiones ha ocurrido lo contrario, como le sucedió a Ahmel, que con su primer libro publicado, Esquiras, mereció bastante atención, se reseñó en varios medios. ¿Qué condicionó esto en el caso tuyo, Ahmel?

Ahmel: Todo escritor tiene que saber que su propuesta va a funcionar de manera independiente a los mecanismos de promoción. Porque esos mecanismos toman en cuenta a aquellos que han hecho ya una supuesta carrera literaria, y, por eso, los escritores que se asoman

al campo literario con una primera publicación, tienen que establecer por sí mismos una suerte de estrategia promocional, de movimiento de su obra. Hablo de comprar ellos mismos sus libros, ubicarlos en diferentes zonas, dárselos a personas claves, en la prensa, en la radio, en la televisión. Así tu propuesta se articula de manera rizomática y logra inundar cada espacio. Porque, si a veces las estrategias de promoción y distribución de las editoriales nacionales funcionan a nivel provincial, entonces no hay que extrañarse de que las editoriales provinciales actúen más bien de manera municipal. Hay un desbalance en cuanto a las estrategias de promoción y distribución por parte de las instituciones.

Arnaldo: Estoy de acuerdo con Ahmel en que el escritor, después que llega a publicar su libro —algo bien difícil en cualquier momento y en cualquier período de la Historia— no debe dejarlo todo al azar... Las editoriales tienen su política de difusión, te pongo un ejemplo que me incumbe: yo encuentro libros míos en cualquier municipio de Ciego de Ávila, por cantidades; sin embargo quisiera que estuviera en La Habana, porque siendo una tirada corta me interesa más que esté aquí antes que en otro lugar. Pero bien, son las políticas de difusión que tienen las editoriales y uno no puede hacer nada contra eso...

Demis: Yo creo que lo mejor sería que le dieran a “Año 0” una Riso, para que cada uno pudiera escribir, publicar, distribuir y hacer lo que uno quisiera con el libro.

Michel: La Riso ha estado llenando determinados espacios, pero no es suficiente. En el plan de una editora provincial como Extramuros, en estos momentos estamos limitados a publicar solamente treinta y pico de títulos al año. El presupuesto de las editoriales provinciales debería incrementarse. Con respecto a las publicaciones periódicas y revistas que están saliendo, La Gaceta, El Caimán, Unión... no alcanzan. Sería bueno que se autorizara el surgimiento de revisas alternativas, que fueran independientes.

Pardo: Yo diría que un momento narrativo como este probablemente tenga más salud mientras menos revistas literarias, menos espacios narrativos haya... Empieza a hacerse una cultura del papelito que se pasa, del loco que escaneó su novela y la transmitió por email... Porque del hecho de publicar en una revista cuesta trabajo sacar un gesto estético rentable; tu texto rápidamente se difumina con otros textos, por la naturaleza de la revista, que es ecuménica, que no es la propuesta de un grupo determinado. Ahí tú puedes publicar, te ganas un dinero, te conocen, es un mecanismo de difusión masivo... y es válido. Pero son las propuestas grupales las que empiezan a perfilar los vectores estéticos de cada momento.

Narrar el metro de la habana

Rafa: La literatura cubana siempre ha estado oscilando como un péndulo entre el ayer y el mañana de la nación. Jorge Fornet, en el ensayo Los nuevos paradigmas, premiado en el concurso Alejo Carpentier, manifestó que en los jóvenes narradores el tema “Cuba” había desaparecido del interés central. ¿De qué manera la estrategia narrativa de ustedes se sale de esas coordenadas temporales del pasado y futuro del país?

Raúl: Interesar, siempre interesa, lo que sucede es que tratamos de enfocarlo distinto de cómo se ha seguido hasta el momento. Tratamos de ver el pasado y el futuro de la nación de otra forma, fuera de la Historia (con mayúsculas) para, más bien, buscar historias (con minúsculas). De la Historia se han ocupado ya los historiadores, críticos, narradores, poetas. Lo que nos interesa es narrar otras historias y esbozar otros futuros alternativos. La nación siempre está ahí. Pero no la Nación con mayúsculas, sino la nación con minúsculas, que puede, a su vez, ser cualquier otra nación...

Pardo: Todas esas grandes palabras: tradición, identidad, teleología, lo cubano en no sé donde... En lo personal a mí como escritor no me interesa ese metarrelato. Telos Cuba:

definitivamente no. En todo caso telón de fondo. Secretamente, irreparablemente. Si el ser cubano es inevitable, como decía Borges, entonces es una fatalidad y no tenemos que preocuparnos por eso... Pero, definitivamente, como obsesión, al menos en algunos de nosotros, que tratan incluso la realidad y los espacios civiles de esta ciudad, donde parece que el realismo tiene intenciones muy marcadas de reflexionar sobre ese destino, pues puede haber una intención de marcar y trabajar en ese destino nacional. Pero la reflexión va por un nivel subterráneo, más sutil. El secreto como estrategia narrativa. El metro de La Habana, queremos narrar el metro de La Habana.

Ahmel: Más que interesarme en una Cuba futura, a mí me interesa moverme hacia atrás, ir develando algunas zonas del pasado; pero me preocupa de manera alegre, o sea, sacar un saldo positivo y armar con eso un relato que tal vez se asome a una Cuba futura.

Arnaldo: Cada escritor tiene su opción, sabe lo que se propone, porque no es ingenuo... sabe qué participación puede tener a la hora de acometer una obra testimonio sobre lo que pasó en un momento. Eso no es fácil. Hacer la literatura más inmediata o más de anticipación a lo que va a venir es una vía posible para los escritores. A “Generación Año 0” le queda mucho camino por recorrer. Somos muy jóvenes y tenemos en el futuro la posibilidad de escribir obras que sean de extremo valor para la cultura nacional.

Ahmel Echevarría Peré (La Habana, 1974): Miembro de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) Obtuvo el Premio David 2004 con *Inventario* y el Pinos Nuevos 2005 con *Esquirlas*.

Arnaldo Muñoz Viquillón (La Habana, 1972): Miembro de la AHS y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) Tiene varias novelas publicadas, entre ellas: *La muerte segura* de Guillermo Guillén (Premio Pinos Nuevos 2002) y *Horizonte de las tres lunas* (Premio Luis Rogelio Noguera 2006).

Demis Menéndez Sánchez (La Habana, 1980): Miembro de la AHS. Premio Pinos Nuevos 2004 con el cuaderno de cuentos ¿Cómo le crecen los senos las niñas?

Jorge Enrique Lage (La Habana, 1979): Miembro de la AHS y de la UNEAC. Editor de la revista El cuentero. Premio Calendario de Ciencia Ficción 2003 con Los ojos de fuego verde. Publicó Yo fui un adolescente ladrón de tumbas en Extramuros, 2004.

Michel Encinosa Fú (La Habana, 1974): Miembro de la UNEAC y la AHS. Licenciado en Lengua Inglesa. Editor en Extramuros. Autor, entre otros, de Niños de neón (Letras cubanas, 2001), Sol negro (Extramuros, 2001) y Dioses de neón (Letras Cubanas, 2006). Ganador del Premio Calendario 2007 en narrativa y ciencia ficción.

Orlando Luis Pardo Lazo (La Habana, 1971): Miembro de la UNEAC. Fotógrafo y autor de varios libros publicados, como Empezar de cero (Extramuros, 2001), Ipatrías (Editorial Unicornio, 2005) y Mi nombre es William Saroyan (Editora Abril, 2005). Premio de cuento La Gaceta de Cuba 2005 con Cuban american beauty.

Polina Martínez Shvietsova (Camaguey, 1976): Jefa de cátedra de la Casa de Cultura de Santa Cruz del Norte y de la sección de literatura de la AHS en provincia Habana. Publicó el libro de poesía Gotas de fuego (Editorial Unicornio, 2004). Obtuvo el Premio de cuento La Gaceta de Cuba 2006 con Diecisiete abstractos de una agenda.

Raúl Flores Iriarte (La Habana, 1977): Miembro de la UNEAC y la AHS. Premio Pinos Nuevos 2001 con El hombre que vendió el mundo, Premio Calendario 2003 con Rayo de Luz, y Premio Cirilo Villaverde de novela 2007 con Balada para Jeannette.

Feria Internacional del Libro de La Habana 2007, fortaleza de San Carlos de la Cabaña, viernes 9 de febrero, 1:22 p.m. (Publicado el Nov 5, 2008, en *El Caimán Barbudo*)

Anexo 2. Fichas biobibliográficas de Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage

Dazra Novak (La Habana-Moscú-Berlín, 1978) es una de las escritoras que suele incluirse (o excluirse, según el caso del crítico que haga el recuento, o de la propia voluntad de la autora) en (de) la lista de nombres de la llamada Generación Año Cero. Entre sus libros publicados hasta el momento se encuentran: *Cuerpo Reservado* (2007); *Cuerpo Público* (2008); *Making of* (2012). *Los despreciados* (2019); *Erótica* (2019); *Niñas en la casa vieja* (2019); *París, Praga, Budapest. Poemas de paso* (2022); *Habana por dentro* (2022). Es autora del blog *Habana por dentro* <https://habanapordentro.wordpress.com> y columnista de la revista digital *Oncuba*. Colaboró con la desaparecida *Cuba Contemporánea* y con la revista *Cubahora* en las respectivas secciones personales “Letra de molde” y “Una palabra”. Están en proceso de edición, *Minandre* (Cuento, antología personal, Sed de Belleza Ediciones) y *Cuerpos* (Cuento, Ediciones Aldabón). Actualmente es la directora del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso.

Ahmel Echevarría Peré (La Habana, 1974) es uno de los más reconocidos escritores de la narrativa reciente en Cuba. En el conjunto de su obra publicada hasta el momento destacan los libros *Inventario* (2007), *Esquirlas* (2006), *Días de entrenamiento* (2012), *Búfalos camino al matadero* (2013), *La noria* (2013), *Insomnio –the fight club-* (2015), y *Caballo con arzones* (2017). Ha sido coeditor de la revista digital, ya desaparecida, *The Revolution Evening Post* (*eZine de ESCRITURA Irregular*); y colaborador de las revistas digitales *Cacharro(s)*, *33 y 1/3*, *La noria*,

Cuba Contemporánea, *Oncuba News*. Actualmente trabaja como editor del sitio web *Centronelio* y es columnista en la revista digital *Hypermedia Magazine*.

Jorge Enrique Lage (La Habana, 1979) es uno de los más destacados y perturbadores escritores de la narrativa reciente que se escribe en Cuba. En el conjunto de su obra escritural destacan los libros de cuentos: *Yo fui un adolescente ladrón de tumbas* (2004), *Fragmentos encontrados en La Rampa* (2004), *Los ojos de fuego verde* (2005), *El color de la sangre diluida* (2008), *Vultureffect* (2011) y las novelas: *Carbono 14. Una novela de culto* (2010), *La autopista: the movie* (2014), *Archivo* (2015) y *Everglades* (2020). Ha sido además redactor de la revista *El Cuentero*; editor de *Ediciones Cajachina*, del Centro de Formación Literaria “Onelio Jorge Cardoso” (La Habana, Cuba), compilador del libro *La zona y la mezcla: Nueve novelistas cubanos* (2015); coeditor de la revista digital, ya desaparecida, *The Revolution Evening Post (eZine de ESCRITURA Irregular)*; y colaborador de las revistas digitales *Cacharro(s)*, *33 y 1/3*, *La noria*, *Oncuba News* e *Hypermedia Magazine*.

Anexo 3. La Habana leída por Ahmel Echevarría

Katia Viera: ¿Qué Habanas has leído y aún lees?

Ahmel Echevarría: Las “Habanas” que he leído son una suerte de mezcla tóxica. Es la toxicidad de ciertas drogas. Por un lado alteran el estado de la conciencia, la percepción, a la par incentivan el poder de asociación. Como resultado del dopaje arribo a la confección de un mapa y un territorio de una “Habana personal”. Mía. Está registrada en la mayoría de mis libros. Incluso en *Búfalos camino al matadero*, que no está ambientada en Cuba.

En resumen, es La Habanas de los 50’s (la de El Vedado, Miramar, Marianao; ciudad nocturna, de clubes y bares y cafeterías, una banda sonora que mezcla el frenético ajeteo en las avenidas y una jazz band, boleros, filin...); la del Período Especial circunscrita a la jungla gris de Centro Habana y la de los barrios periféricos; La Habana de los 80’s medio lánguida y romántica en la periferia; el Vedado y la Calle G con rockeros, alcohol y pastillas, que es el mismo escenario de las jineteras, los policías y balseos en el Período Especial; y La Habana apocalíptica o post apocalíptica ya sea sumergida en el mar o atravesada por una carretera.

No puedo pasar por alto la ciudad que transcurre puertas adentro, en relatos intimistas. Son historias mínimas, por llamarlas de alguna manera, pero tienen la impronta, o la huella, que deja la ciudad en sus habitantes.

Katia Viera: ¿A cuáles narradores que configuran La Habana en sus obras lees o has leído? ¿Qué te interesa y qué no, de sus obras?

Ahmel Echevarría: Los autores en cuyas obras, por razones “muy mías”, he prestado más atención a la presencia de la Capital: Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Dulce María Loynaz, Carlos Montenegro, Guillermo Cabrera Infante, Reina María Rodríguez, Reinaldo Arenas, Senel

Paz, Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura, Antonio José Ponte, Alberto Garrandés, Alberto Guerra, Iván de la Nuez, Juan Carlos Flores, Jorge Alberto Aguiar Díaz, Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega Serova, Ronaldo Menéndez, Raúl Aguiar, Orlando Luis Pardo Lazo, Jorge Enrique Lage, Dazra Novak, Raúl Flores Iriarte, Erick Mota... El punto suspensivo como fin de una lista de intereses muy particulares en la que, probablemente, alguien quedó afuera. En la lista incluí a poetas y ensayistas. Lo hice con todo propósito, sus “relatos” de la Habana, desde el ensayo o la poesía, me dejaron una marca. O me indicaron una zona de reflexión, de conflicto, que no debía pasar por alto. También me motivaron a mover los límites de observaciones realizadas por mí.

De esas Habanas me interesa, por ejemplo, la apuesta por concentrar en un relato una intensidad sonora, la vida nocturna, los personajes y su manera de habitar la noche, y el desenfreno y la jerga con la que la narran y la viven (Cabrera Infante); la ciudad entendida como infierno y paraíso en la década del '90 y el Período Especial, con el alcohol, el sexo, las drogas, la oscuridad, la calle y el mar, la corrupción, todo entendido como estrategia de vida o de fuga fallida o no (Pedro Juan, Padura, los narradores de El Establo); la ciudad que transcurre al interior de un aula o en los círculos sociales de Marianao es la Habana de casi todo tipo de iniciación, es esa misma ciudad cuya línea costera o los parques en el extrarradio son el teatro de operaciones de gays y lesbianas, la misma Habana donde acontecerán las redadas para darle caza a las putas, pájaros y proxenetas en la Noche de las Tres “P”, La Habana de las redadas cuyo destino son los campamentos UMAP en las llanuras de Camagüey (Senel, Arenas), la cárcel y la casa como refugio y como cárcel (Montenegro y Loynaz); Alamar, Lawton, Mantilla como maneras de entender La Capital a partir de una suerte de sedición, el individuo como “espacio doméstico”, “escenario de intercambio de afectos y deseos” y “territorio político” (J.C. Flores, Reina, Garrandés, Orlando Luis, Anna Lidia, Dazra, R. Flores Iriarte); la Habana apocalíptica y post

apocalíptica donde lo político y la política no quedan excluidas de ese imaginario (Lage y Mota); y los vectores de lo político y la política incidiendo en el devenir de Cuba (Ponte y De la Nuez).

No me interesa La Habana como parque temático de lo escatológico y la pataleta política, ni lo ñoño. Tampoco lo absurdo, ni lo fantástico puesto a pulso o a la fuerza con tal de escapar de una moda para caer en otra. Igual me sucede con la noción de fatalidad y cerrazón por todas partes.

Katia Viera: ¿Sobre cuáles Habanas se instalan los personajes y narradores de tus escrituras?

Ahmel Echevarría: Supongo que la ciudad que construyo en mis textos, cuyo territorio contiene a La Habana Vieja, Centro Habana y Altabana, no es más que el resultado de concentrar en un solo mapa esas Habanas que resumí para ti.

Es un proceso de ensayo y error. Su propósito es narrar o “traducir” a la ficción a Altahabana, reparto de la periferia construido en los 50’s, y modificado para mal a partir de los 70’s. El punto de conflicto se sitúa en los 70’s, justo en el momento en que el Gobierno Revolucionario comienza a construir viviendas sociales.

Las microbrigadas fueron parte un proyecto social inclusivo, acaso intenso y hermoso antes de que se viciara de la peor parte de una ideología. Aquel proyecto no solo inculcó en el paisaje urbano horribles edificios. A la par es la cristalización de una política devastadora, porque el Quinquenio Gris pasa también por la Arquitectura y el Paisajismo. Pero sin esa política no hubiera vivido yo en Altahabana. He querido y deseo narrar esa Habana y sus personajes, la vida allí, es decir, las alegrías y derrotas. Forma parte de un loco afán que contiene a *Inventario*, *Esquirlas* y *Días de entrenamiento*, y que estará en una trilogía por escribir: *El sacrificio*, *El hambre* y *Los pencos*.

Me interesa el devenir del espacio y sus actores sociales. Dígase así: Altahabana (la periferia) entendida como espacio central del relato, y La Habana Vieja y Centro Habana (el centro), como suerte de periferia en la narración.

Katia Viera: ¿Cuáles son los recursos literarios que usas para fundar/configurar La(s) Habana(s)? ¿Qué te interesan de ellos?

Ahmel Echevarría: Los elementos propios del realismo, de la literatura del absurdo y del fantástico me han permitido transitar de un relato que deseaba “dar respuestas” a uno interesado en “formular preguntas de las cuales de antemano no tengo las respuestas”. Y de la gravedad y la solemnidad a un estado más relajado.

Ese mood desea apropiarse o contaminarse de la ironía, el desparpajo, incluso el humor. El absurdo y lo fantástico me lo permiten. Solo así pude narrar, por ejemplo, un encuentro que fuera no solo verosímil entre Fidel el Viejo de Fierro y AhmelAhmel. Deseaba que transpirara lo humano, lo entrañable, que incluso fuera hermoso si a Fidel le llegaba la muerte, que además tuviera sus dosis de patetismo. Asumir lo patético también permite ver de manera crítica el grado de relación que se tuvo y se sostuvo con un dictador, aunque sea desde la distancia, el televisor de por medio, bajo el velo de la doctrina y el miedo, más el desconocimiento de ciertos episodios.

La Habana-Córdoba. Intercambio por e-mail, 6 de abril de 2020.



Universidad Nacional de Córdoba
2022 - Las Malvinas son argentinas

**Hoja Adicional de Firmas
Informe Gráfico**

Número:

Referencia: VIERA HERNÁNDEZ, Katia - Tesis. Doctorado en Letras

El documento fue importado por el sistema GEDO con un total de 297 pagina/s.