

La Habana en el siglo XXI: una ciudad leída, generada, desbordada

Katia Viera

Universidad Nacional de Córdoba/Conicet

katiaviera4@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7476-3586

Recibido 15/03/2023 Aceptado 11/05/2023

Resumen

Este trabajo se propone indagar en las lecturas, referentes, pautas y resortes del canon literario cubano que algunos narradores de la Generación Cero han realizado/usado/identificado para configurar La Habana en sus obras. Se parte de la hipótesis de que aquellos referentes y lecturas son actualizados, retomados y deconstruidos por parte de esta generación al momento de expresar su personal relación con/interpretación de la ciudad y aunque un conjunto de recientes escrituras producidas en Cuba quiera incendiar el archivo, muchas de ellas aún continúan nutriéndose de la tradición. De este modo, el presente texto dedica una primera parte a visibilizar las negociaciones con el canon y una segunda que describe el diseño trazado por parte de algunos autores del siglo XXI de su o sus ciudades desde la experiencia, las lecturas y la afectividad.

Palabras clave: *Generación Cero; ciudad; canon; literatura cubana*

Havana in the 21st century: a city readed, generated and overflowed

Abstract

This paper sets out to investigate the readings, references, patterns and sources of the Cuban literary canon that some Generation Zero narrators have utilized to shape Havana in their works. It is based on the hypothesis that these references and readings are updated, revisited, and deconstructed by this generation as they express their personal relationship with and interpretation of the city. While a group of recent writings produced in Cuba seeks to ignite the archive, many of them still draw nourishment from tradition. Thus, this text dedicates its first part to shed light on the negotiations with the canon, and the second part describes the frameworks established by some 21st-century authors for their cities through experiences, readings, and emotions.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Keyword: *Generation Zero, city, canon, Cuban literature*

La Habana leída

Una conversación con el escritor Ahmel Echevarría (Viera, 2022) arroja luz sobre Las Habanas que han leído y leen buena parte de los narradores de la Generación Año Cero. Estos escritores han compartido el espacio crítico y de lecturas en algunos talleres literarios; lo cual, pudiera pensarse, entraña un “estar en común” con las lecturas que configuran la ciudad en la que muchos de ellos habitan o habitaron (sin que ello implique, claro está, una homogeneidad de significaciones y metáforas). Estos narradores vuelven a interesarse por leer La Habana de los años 50, una porción de la ciudad localizada principalmente en los barrios de El Vedado y Miramar, que recuerda una zona de la obra de Guillermo Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*, por ejemplo) en la que aparece esa Habana “nocturna, de clubes y bares y cafeterías” a la que muchas veces se ha vuelto, desde la publicidad, para construir un estereotipo de ciudad turística (Echevarría en Viera, 2022). La Habana de los años 70, aquella que se delinea en las obras de Senel Paz y Reinaldo Arenas, marcada por “las redadas cuyo destino son los campamentos UMAP en las llanuras de Camagüey” es también otra ciudad releída por parte de estos narradores; al lado de aquella otra, de los 80-90, “circunscrita a la jungla gris de Centro Habana y la de los barrios limítrofes; 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 balseros en el Período Especial” (Echevarría, en Viera, 2022). En este sentido, resuenan del comentario de Ahmel las lecturas de Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura, Antonio José Ponte, Alberto Garrandés, Alberto Guerra Naranjo, Jorge Alberto Aguiar Díaz, Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega Serova, Zoé Valdés, Reina María Rodríguez, Ronaldo Menéndez, Carlos Aguilera, Miguel Mejides o Amir Valle, que desde poéticas muy particulares intentan configurar el perfil de una ciudad atravesada por la escasez, la desidia, el desamparo, el desgano, el cambio de código de valores éticos, la marginalidad, la ruina, el desencanto. Todas estas lecturas coinciden también con Las Habanas perfiladas por otros autores de la propia Generación Cero. Resulta elocuente que Ahmel Echevarría reconozca su lectura de una Habana apocalíptica y posapocalíptica que asoma en textos de sus contemporáneos, Erick Mota y Jorge Enrique Lage, quienes trazan el contorno de una ciudad sumergida en el mar o atravesada por una carretera, como muestran *Habana underwater* y *La autopista: the movie*, respectivamente. Además de esta conversación con Ahmel Echevarría, el blog personal de Dazra Novak me ha servido otro tanto de guía para reconstruir las lecturas de la capital cubana que realizan una parte de estos escritores. Dazra ha dedicado dentro de él una categoría (“Citas”) para almacenar un conjunto de fragmentos de escritores cubanos que “han reflejado en sus obras la Cuba que les tocó vivir, su gente y sus maneras”¹ (Novak, *Habanapordentro*). La sección reúne, pues, lecturas de autores pertenecientes a la época colonial junto a otros que viven los años 90 del siglo XX. En una línea que va desde la Condesa de Merlín, Julián del Casal, Ramón Meza, Cirilo Villaverde, Miguel de Carrión, pasando por José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Dulce María Loynaz, hasta Pablo Armando Fernández, Guillermo Cabrera Infante, Luis Rogelio (Wichy) Noguera, Eliseo Alberto, Miguel Mejides, Senel Paz, Leonardo Padura, Francisco López Sacha, Raúl Martínez, Miguel Barnet, Abelardo Estorino, Eduardo Heras León, Heberto Padilla, Jesús Díaz o Abilio Estévez, este mapa contiene las más variadas referencias a la ciudad de La Habana y los diferentes modos de configurar este espacio desde la literatura.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Otro acercamiento somero a algunas lecturas de ciertos narradores de la Generación Año Cero puede seguirse a partir de una encuesta lanzada por la revista digital *Hypermedia Magazine* en el 2017, en la que se les pregunta a algunos escritores por 10 libros de autores cubanos que recomendarían: “¿Los diez mejores? ¿Los diez que más me gustaron? ¿Los diez más influyentes? ¿Los que más me influyeron? ¿Los diez que (por alguna razón) primero acuden a mi mente? ¿Los diez libros que me llevaría... adónde?” (Hypermedia Magazine, 2017). A modo de ejemplo, consigno aquí los propuestos por Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage y Legna Rodríguez Iglesias. La lista del primer narrador comprende: *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes; *Boarding home*, de Guillermo Rosales; *Bad painting*, de Anna Lidia Vega Serova; *Adiós a las almas*, de Jorge Alberto Aguiar Díaz; *Nunca fui primera dama*, de Wendy Guerra; *Espero la noche para soñarte*, *Revolución*, de Nivaria Tejera; *Archivo*, de Jorge Enrique Lage; *Días de entrenamiento*, de Ahmel Echevarría; *Cubano, demasiado cubano*, de Néstor Díaz de Villegas y *Del clarín escuchad el silencio*, de Orlando Luis Pardo Lazo. Por su parte, Ahmel Echevarría destaca *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro; *Boarding home*, y *El juego de la viola*, ambos de Guillermo Rosales; *Distintos modos de cavar un túnel*, de Juan Carlos Flores; *Cabezas*, de Pedro Marques de Armas; *Yo, Publio*, de Raúl Martínez; *El color del verano*, de Reinaldo Arenas; *Carbono 14. Una novela de culto*, de Jorge Enrique Lage; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier y *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte. Jorge Enrique Lage selecciona *Fotuto*, de Miguel de Marcos; *Fundamentos del ajedrez*, de José Raúl Capablanca; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Cuando salí de La Habana*, de Ángel Escobar; *Life in the Hyphen*, de Gustavo Pérez-Firmat; *El color del verano*, de Reinaldo Arenas; *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte; *El viaje / Trastiendas*, de Miguel Collazo; *La sombra del caminante*, de Ena Lucía Portela y *El oficio de perder*, de Lorenzo García Vega. Por último, Legna Rodríguez Iglesias menciona *Pájaros de la playa*, de Severo Sarduy; *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo Palmer; *Cuentos negros de Cuba*, de Lydia Cabrera; *Variedades de Galiano*, de Reina María Rodríguez; *Los años de Orígenes*, de Lorenzo García Vega; *Archivo*, de Jorge Enrique Lage; *El pájaro, pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela; *El contragolpe*, de Juan Carlos Flores; *El pasado es un pueblo solitario*, de Osdany Morales y *Diario de Kioto*, de Ernesto Hernández Busto.

Como se puede intuir de lo dicho hasta aquí, desde el punto de vista temático Las Habanas que leen estos narradores son tan plurales como los espacios y emociones de la ciudad misma. En sus cartografías lectoras parece haber lugar para la que la investigadora Emma Álvarez-Tabío (2000) denominó la *ciudad criolla* de Cirilo Villaverde o Ramón Meza. Una ciudad que ponía al descubierto la tensión entre un discurso heroico y uno irónico, entre una ciudad intramuros y otra extramuros; entre un narrador omnisciente que daba cuenta del mito de la mulata (y la esclavitud) y otro narrador subjetivo, que recreaba el mito del emigrante; entre un modelo de ciudad totalizador y uno fragmentario; entre un escritor que escribe desde el exilio y otro que lo hace desde la Isla. Estos narradores leen igualmente la *ciudad impura* (Álvarez Tabío, 2000) de principios de siglo XX, en la que ha irrumpido una sociedad parásita y marginal como consecuencia del creciente ensimismamiento social de la burguesía, tal como se deja entrever, por ejemplo, en la discursividad de *Las impuras*, de Miguel de Carrión, donde “a diferencia de la novela coral representada por Villaverde, que pretendía la pintura exhaustiva de una sociedad en transformación, se produce una drástica reducción del sujeto y el objeto novelísticos provocando un repliegue de la ciudad como escenario y un mayor protagonismo del espacio de la casa como lugar propicio para reflexionar” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 94).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pero también estos narradores de la Generación Cero releen la *ciudad monumental* de Carpentier a la que no es posible arrancarle su “condición de puerto, su situación de encrucijada, su cosmopolitismo, su inmigración viciosa, sus recovecos propios, su mezcla de razas, su sol de fuego, todo ese enmarañamiento diabólico de factores y circunstancias” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 145). Una ciudad, por otra parte, que deviene epicentro de la modernidad cubana sobre la cual se proyectan y diseñan esperanzas, miedos y angustias propios de aquellos convulsos años 20 y 30 del siglo pasado; que se construye desde la que parece ser una de las obsesiones de Carpentier (y que es compartida con otros intelectuales de la modernidad latinoamericana): descubrir y entender lo que hay de universal en lo singular americano, lo cual se traduce aquí en un descubrir la “esencia” de La Habana. Estos escritores leen quizás en Carpentier una ciudad que es el espacio de “promisión hacia la que tienden todos los hombres, pues allí concurren y se materializan las palabras pronunciadas, los pensamientos, los sueños, los deseos” (Álvarez-Tabío, p. 173). Una “ciudad escenográfica que rara vez cede sus interioridades. Una ciudad que rinde culto a la representación, que ofrece sus columnas, sus rejas, sus piedras cariadas por el salitre en las que puede descubrirse el esqueleto de algún animal marino, una calle adoquinada o un guardacantón adornado con símbolos solares” (p. 189).

La *ciudad secreta* (Álvarez-Tabío, 2000) de Lezama es otra de las visitadas por una parte de los creadores de la Generación Año Cero, quienes parecen ver en ella la configuración de un espacio espiritual, un lugar de la interioridad que da rienda suelta a los procesos subjetivos de la experiencia humana, pues las configuraciones de la ciudad lezamiana se instalan en un plano ideal a partir del cual se trasluce una voluntad poético-religiosa que no acepta más testimonio que la propia imagen. La mirada de Lezama sobre la ciudad “recorre los territorios rodeados por el agua para proyectar una dimensión de la condición insular de aquella, una condición que marcha indetenible por lo secreto y lo invisible para rescatar y potenciar el ideal de lo cubano y la nacionalidad” (pp. 217-218); algo que fue parte del programa intelectual del grupo Orígenes. A la par de lo anterior, a algunos narradores que comienzan a publicar en el año 2000 parece interesarles el poder evocador de las imágenes de Lezama cuando configura la ciudad, el mundo de la asociación y no tanto de la narración, la metáfora por encima de la construcción de una “idea” o la abstracción de los elementos de la ciudad por encima de la descripción de la “materia” de la ciudad que realizaba Carpentier. Todo parece indicar que les ha interesado también leer una ciudad que —a diferencia del modo de Carpentier, quien se había propuesto insertar en La Habana los temas universales— “con Lezama, trate de insertar en los temas universales, derivaciones cubanas” (p. 223).

Un autor revis(it)ado ampliamente por parte de los autores nacidos entre mediados de los 70 y principios de los 80 es, sin dudas, Virgilio Piñera, quien reescribe La Habana desde una poética que polemizó con buena parte de los mitos nacionales construidos a lo largo del siglo XIX y XX. A sus “descendientes” en el siglo XXI parece interesarles la obra de Piñera en la medida en que ella es “cuestionadora de la insularidad, la catolicidad, la familia, la casa y la ciudad misma” (p. 267); perciben en la obra de Virgilio una escritura que provoca y sabotea el discurso de una *cubanidad positiva* (Álvarez Tabío, 2000; Camejo, 2017) y, en este sentido, les atrae la idea de un autor que en vez de enmascarar sus contradicciones las exhibe. Uno de los recursos de la escritura piñeriana que más los seduce es aquel que, al admitir la coexistencia de dos lógicas aparentemente opuestas, habilita el constante diálogo al interior de la obra misma, lo cual la convierte en una escritura eminentemente dialógica. Coincido con Emma Álvarez-Tabío (2000) (y hago extensivo su análisis para una zona de la narrativa de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

primeros años del siglo XXI) cuando reconoce que la obra de Virgilio Piñera ha suscitado una fuerte influencia en la literatura cubana posterior a Orígenes. El hecho de que los autores de la Generación Año Cero no solo lean la ciudad a través de Piñera, sino que se apropien de algunos de sus temas, como puede apreciarse en la obra de Dazra Novak o en ciertas zonas de la obra de Ahmel Echevarría (la insularidad, la huida, la irreverencia, etc.), confirma la sobrevida de la literatura de aquel renovador del canon nacional en las escrituras que afloran en la Cuba reciente.

La misma línea cuestionadora de Piñera es la que reencuentran los autores del siglo XXI en un narrador como Reinaldo Arenas que, a diferencia del primero, “no siempre pudo evitar el desbordamiento de su furia” (2000, p. 288) y con ello se insertó en un discurso fuertemente cuestionador de la tradición afirmativa de la identidad nacional. La Generación Año Cero ve en Arenas a un escritor que “ataca los convencionalismos sociales a través del absurdo y la irracionalidad” y se venga de la “represión” por medio de la burla y la irreverencia, dos cualidades que curiosamente les son muy propias a quienes comienzan a insertarse en un nuevo campo de escritura. Tanto de Piñera como de Arenas les interesa la extrañeza, el caos y la inquietud que ambos le producen al lector, obligado a transitar por un texto del que con mucha frecuencia “se suprimen las comodidades de una trama convencional” (p. 288). Al mismo tiempo y en diversa medida/matiz, a escritores como Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría, Legna Rodríguez o Dazra Novak parecen interesarles mucho los seres marginados, que abundan en las obras de Virgilio y de Arenas. Tanto en estos como en aquellos puede percibirse la construcción de personajes que intentan “sobrevivir instalándose en el subsuelo de la ciudad, donde conviven con esos seres superfluos y marginales, que como ellos, habitan en los pliegues y fisuras de la gran ciudad” (2000, p. 290). Un enunciado como el siguiente, pensado por Álvarez-Tabío (2000) para explicar la obra de Piñera, bien puede reciclarse para examinar la vida de algunos personajes de Novak, Echevarría y Lage:

En esa frontera entre lo que sucede y lo que no sucede, entre lo que es y lo que no es, se detienen los personajes de Piñera, aquejados por una cierta dificultad de ser en un medio que les exige el constante acontecimiento. El tiempo suspendido sobre el no acaecimiento supone, igualmente, un espacio en suspensión, que se contrae y expande, sin precisar sus contornos. (p. 290).

En la serie de relecturas no queda atrás ni afuera la *ciudad barroca* de Severo Sarduy. Una ciudad que no escapa al exhibicionismo, la espectacularidad, la estridencia, los espectáculos, la moda o la música durante esa “apoteosis casi histórica” de los años 50 habaneros, de “lo nuevo y hasta de lo estrafalario” (2000, p. 331). La ciudad de Sarduy posee un atractivo particular para los jóvenes autores porque ven en ella un espacio descentrado, una ciudad “que pierde su estructura ortogonal, sus indicios materiales de inteligibilidad, que son precisamente los rasgos característicos de la ciudad que el propio Sarduy destaca en “El barroco y el neobarroco” (1972) (Álvarez-Tabío, 2000, p. 345).² A tono con el gusto contemporáneo por el descentramiento, el caos y la inestabilidad que manifiesta una zona de las narrativas cubanas recientes, algunos autores recuperan la ciudad de Sarduy en la medida en que ella “exhibe despreocupadamente sus anacronismos y dislocaciones. Amenazada por invasiones, ciclones, cataclismos o la pérdida de su identidad urbana, todas las calamidades potenciales que la acechan se resuelven con amabilidad y simpatía, sin que se descubra ningún rastro de rencor en la relación de Sarduy con la ciudad (Álvarez-Tabío, 2000, p. 346). Una cualidad que a estos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

narradores parece interesarles de Sarduy es su punto de vista, puesto que él va no del texto a la ciudad como podía verse en Lezama, sino que se dirige de la ciudad al texto. Recorre los estratos, los planos arqueológicos de la superposición cultural y logra reunirlos y dispersarlos³ a un tiempo en un texto que habla de/sobre la ciudad, que podemos rastrear por ejemplo en *De donde son los cantantes*, donde ofrece su particular versión del “currículum cubano” (Álvarez-Tabío, 2000). La construcción de los personajes de Sarduy prefigura lo que, varias décadas más tarde, practicarán muchos de los narradores de la Generación Año Cero, pues en aquel siempre aparece la posibilidad de los personajes de ser otros, de enmascararse, de usar disfraces, trajes, máscaras, maquillaje; de ahí que produzca en muchas ocasiones textos en los que el aspecto de los personajes sea inaprensible, cambiante y confuso/difuso, mecanismo que se actualiza en algunos enraizados personajes creados por Jorge Enrique Lage como el JE y la Evelyn de *Carbono 14...*, El autista, de *La Autopista: the movie*; la Virgenbot, de *Archivo*, o el Ginecólogo, de *Everglades*.

En consonancia con lo anterior, los textos de Sarduy parecen negarse a cualquier posibilidad de narración progresiva o convencional. No hay un narrador que se sitúe como autoridad suprema, pues posee las mismas características mutables de sus personajes (Álvarez-Tabío, 2000); algo que podemos rastrear, en el YO de *Everglades* de Lage. Quizás otro de los grandes atractivos de la obra de Sarduy en lo relativo a su configuración de La Habana sea para la Generación Cero el descubrimiento de que esta ciudad no solo se compone de estratos de ciudades arqueológicas (textuales) otras, sino sobre todo que estos estratos no tienen límites definidos y estables: están sometidos a constantes transformaciones, ellos mismos sujetos a incesantes metamorfosis que, al igual que la ciudad, transitan fluidamente entre cualesquiera de las épocas o espacios que el lector cree identificar en las novelas (Álvarez-Tabío, 2000, p. 363). Las ciudades de Sarduy, en suma, constituyen un *collage* de fragmentos intercambiables que impide identificarlas con escenarios realistas y estables, algo que, con una intensidad particular, no exenta de guiños a la ironía y los anacronismos de Sarduy, explora Jorge Enrique Lage.

Como muestran, entre otros, el blog de Dazra Novak, el testimonio de Ahmel Echevarría o la lista de Jorge Enrique Lage, la ciudad de Cabrera Infante ha integrado el material de lectura de esta agrupación de escritores. Les interesa la cosmovisión de La Habana que crea Cabrera Infante, en la que se diluye la “realidad” física del lugar en pos de presentársenos “un catálogo, una guía de posibilidades del ocio y el placer, que condensa las coordenadas de un territorio que debe conquistarse y poseerse” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 344). La ciudad de Cabrera Infante no es nunca protagonista de sus novelas (ni siquiera en *La Habana para un infante difunto*, de la que podemos intuir desde su título la presencia protagónica de la ciudad) sino que, además de limitarse a suministrar puntos de referencia, es una ciudad que importa en la medida en que es un lugar “para hablar de incursiones íntimas” de sus personajes, tal y como declara el propio narrador en su *La Habana para un infante difunto*. Por otro lado, es muy probable que algunos narradores de la Generación Cero se interesen por la subversión de la cubanidad (y de la habaneridad) que realiza Cabrera Infante al proponer como contracara del “ajiacó cubano” (metáfora creada por Fernando Ortiz para dar cuenta de la “mezcla” cultural) la del “mojito cubano” que uno de sus personajes de *Tres tristes tigres*, Silvestre, pide en un bar: una mezcla de agua, vegetación, azúcar (prieta), ron y frío artificial que constituirá ahora el símbolo de la cubanidad (y la habaneridad) ante la mirada del otro (el turista). A las nuevas voces y sensibilidades escriturales también es probable que les interese la configuración de los personajes de Cabrera Infante, pues ninguno de ellos pretende llegar a un sitio determinado,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sino que les atrae más el camino, “incansablemente recorrido a una velocidad que los confunde con las sombras de celuloide cuyas acciones se ejecutan al ritmo de las canciones de moda” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 356). Bajo esa ciudad que se sobrevuela vertiginosamente aún palpita la del transeúnte, el viajero, el recién llegado: la ciudad de paso, que vemos con diferentes intensidades, en una novela como *La autopista the movie*, de Jorge Enrique Lage, por ejemplo, o en la colección de cuentos reunidos en *Cuerpo reservado y Cuerpo público*, de Dazra Novak, o en *Inventario*, de Ahmel Echevarría Peré.

No escapan a este mapa de lecturas realizadas por los narradores del siglo XXI aquellos textos sobre La Habana dedicados a recorrer estéticamente la ciudad de los años 90. Como reconocen los investigadores Elzbieta Sklodowska (2016), Jorge Fonet (2006), Odette Casamayor-Cisneros (2013), Teresa Basile (2009), Esther Whitfield (2008), Anke Birkemaier (2011) y Ariel Camejo (2017), entre otros, La Habana de estos años no fue solo “el epicentro y la metáfora visual del Período Especial, sino, más que nunca, la sinécdoque de Cuba: una Habana de andamios que es al mismo tiempo “objeto de deseo y de abyección” (Sklodowska, p. 71). En este contexto surgen Las Habanas de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez, Ena Lucía Portela, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte, Anna Lidia Vega Serova o Ronaldo Menéndez que comparten una configuración de la ciudad como “fósil viviente del socialismo tardío para simbolizar tanto las identidades exóticamente correctas como las ruinas de la malograda utopía revolucionaria” (Sklodowska, p. 71). No es de extrañar que, en medio de este entorno en el que prima también una marcada estetización de la pobreza y los usos de los cuerpos racializados,⁴ los narradores de la Generación Año Cero -muchos de los cuales vivieron en plena adolescencia o temprana juventud las circunstancias de una ciudad como la referenciada en aquellas escrituras- se interesen por revisitarlas literariamente (y hasta reescribirlas, desde la distancia) en el siglo XXI.

Como he tratado de mostrar aquí, en la larga tradición de la literatura cubana que retoma la ciudad como escenario y personaje, los recursos literarios y las preocupaciones temáticas son en extremo variadas. Por eso no resulta raro que quienes escriben en la Cuba reciente, nacidos en los años 70 y que comenzaron a publicar en los primeros 2000, renegocien en sus obras muchas de estas miradas y exploren discursivamente algunos recursos literarios utilizados por creadores precedentes. Hay, sí, algo en ellos que los diferencia: la incorporación de puntos de vista sobre la actualidad cultural desde/de la que narran. Coincido con Rafael Rojas (2014) cuando apunta que una buena parte de estos autores (Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría, Osdany Morales, Jamila Medina, Legna Rodríguez) parecen articular poéticas cosmopolitas que suscriben el legado de algunos escritores de los 90, como Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte, José Manuel Prieto y el grupo *Diáspora(s)*, pero lo hacen por medio de una mayor inmersión en la cultura popular y tecnológica de la era digital.

Coincido con Rojas también cuando en otro texto (2018) apunta que

en ficciones de Jorge Enrique Lage y de Raúl Flores Iriarte..., por ejemplo, se leen rastros de una apropiación de las poéticas o los métodos de Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. La ciudad, el habla, las hipérboles, los pequeños gestos de reescritura o parodia, el pastiche, los personajes como caricaturas o arquetipos evanescentes, el sexo, el forzado hacinamiento de lo “alto” y lo “bajo” o la insinuación, apenas, de tribus urbanas que fácilmente borran sus contornos..., son maneras de nombrar, sin mayor énfasis, una comunidad y su obsesión con la historia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En el mismo sentido de la argumentación considero, siguiendo a Rojas, que en estos narradores hay “un *ethos* de la lectura que no respeta guerras o cismas heredados, que lee escritores de la República y de la Revolución, de la isla y del exilio”, leen sin reparo a Regino Boti y Rubén Martínez Villena, Lino Novás Calvo y Carlos Montenegro, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy; a Rolando Escardó y José Álvarez Baragaño, Calvert Casey y Lorenzo García Vega, Miguel Collazo y Ángel Escobar. Hay en tal heterogeneidad y multiplicidad de lecturas, miradas, formas de afrontar la ficción, una búsqueda por parte de la Generación Cero que los acerca menos a un “ademán de reparación de algo definitivamente roto” (Rojas) y más a un nuevo espacio desde donde leer la tradición. “Se trata, volviendo a Piglia, de un *ethos* como “extradición”, es decir, de un archivo que, a fuerza de mitificarse y apuntalarse como un emblema de la identidad nacional, ahora es asumido más como punto de partida que como destino de llegada” (Rojas, 2018).

La Habana generada

La inserción en las escrituras recientes producidas en Cuba de una Habana a veces criolla, impura, monumental, secreta, dislocada, barroca o pecada (Álvarez-Tabío, 2000) de la que he dado cuenta en el epígrafe anterior, unida a las nociones de “ruina” (Whitfield, 2008; Birkenmaier, 2011), “desencanto”, “posrevolucionaria o de la transición” (Fornet, 2006), “postsoviética” (Casamayor, 2013; De Ferrari, 2014) “posnacional” (Quesada, 2016), “posdictatorial” (Granados, 2017), un espacio en el que tienen lugar las “reescrituras de la historia” (Abreu Arcia, 2007), una “Cuba [La Habana] cubista” (De la Nuez, 2020); una ciudad del “después del después” (Rojas, 2016, 2013) encuentran en los narradores de la Generación Año Cero nuevas formas de abordaje, incorporación, desmantelamiento, renovación, reciclaje. Un conjunto numeroso de textos recientes no deja de narrar/leer ese metro de La Habana al que se refería el narrador y promotor literario Orlando Luis Pardo Lazo (2006) 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, al tiempo que poseen un conjunto de referentes y lecturas comunes, *glocales*, suponen también des-leer el archivo cultural de la nación. Pareciera que en el diálogo en negativo con los referentes cubanos, con la literatura cubana que ha trabajado con el paisaje urbano 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.

Algunas de las configuraciones de aquella ciudad que se desprenden de la descripción, caracterización y explicación de un corpus de escrituras recientes producidas en Cuba, entre las cuales pudieran citarse: *Cuerpo público y Cuerpo reservado*, de Dazra Novak, *Esquirlas e Inventario*, de Ahmel Echevarría o, *Carbono 14. Una novela de culto* o *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage, dan cuenta de que aún hoy persiste una zona de escrituras que acude a La Habana como lugar de re-invencción desde la literatura. Estas narrativas, también muy influidas por las lecturas teórico-filosóficas de Deleuze y Guattari, Foucault, Barthes o el grupo *Diásporas* (Viera, 2021) no dejan de cuestionar los binarismos, los lugares de las identidades rígidas, los arraigos de nociones con los que la crítica cultural a veces ha pensado a ese campo cultural complejo y móvil que es la cultura y las escrituras en Cuba a lo largo del nuevo milenio. En estas obras, constructoras de territorialidades diversas, se delinean modos inestables de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

figurar/leer 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/leer un espacio cultural en contacto con escenarios fuertemente *glocales*.

Una de las primeras ideas que surgen al analizar una zona de textos recientes es cómo ellos son capaces de describir un tránsito (entre otros muchos posibles) que va desde la configuración de una Habana difuminada entre un aquí (dentro)-un allá (fuera); 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; hasta llegar a una Habana inexistente (en su referente fáctico), a una ciudad desenmarcada que, al ponerse en contacto con y diseminarse en referencias globales, pone en crisis la operatividad 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. Tratando de comprender los nuevos modos de escribir rizomáticamente (Deleuze y Guatari, 2004) por parte de una generación de autores que carga con el peso de una tradición literaria en la que la ciudad (en especial la capital del país) ha sido uno de los modos de hablar de y por Cuba completa, he detectado que se construye la urbe como un lugar *in-between* (Bhabha, 2007) que permite a quien narra combinar ciertos 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 provienen de una zona de la tradición literaria cubana interesada en mostrar el lado más brutal de un país y un proyecto nacional, con otros que establecen una especie de reconciliación con la ciudad y la gente que la habita. En ese sentido, pienso en los primeros textos de Dazra Novak (*Cuerpo público, Cuerpo reservado, Making of*), en los que 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”.

En Dazra Novak, por ejemplo, las escrituras sobre la ciudad ponen a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía o las referencias al universo musical. Aparecen en ellas, además, el minicuento entrelazado con lo lírico, la intertextualidad, las figuras heterogéneas en su identidad y corporalidad. Aquella ciudad como “entre-lugar” que identifiqué en las escrituras de Dazra Novak está configurada 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, advierto en la escritura de Novak que, bien en forma de estilo, recurso o visión, hay un gesto artístico de (re)configuración de la ciudad en la que intervienen no solo sus personajes (sus ciudadanos), sus temas, sus preocupaciones, sino la escritura misma. A partir de la observación de esos entre-lugares de la ficción y de La Habana que Novak crea, considero que han emergido nuevos modos de crear estrategias del decir, del hacer (en) las escrituras recientes. Pienso que los textos de Novak amplían el marco de comprensión de una ciudad que expande cada vez más 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.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Muy relacionada con la ciudad de Novak, sobre todo a partir de la tematización de las migraciones y los desplazamientos de familiares y amigos, se halla una zona de las escrituras de Ahmel Echevarría: aquella que el propio narrador ha llamado el Ciclo de la Memoria (*Inventario, Esquirlas y Días de entrenamiento*). Aquí La Habana se diseña a partir de la pérdida de un territorio y al mismo tiempo de la experiencia de sentirse extraño en la propia sociedad. Resulta interesante observar cómo operan en La Habana de Ahmel la migración y los modos de sentirse “extranjero” no solo fuera de las fronteras nacionales, sino también sentirse “extranjero-nativo” (García Canclini, 2014) dentro del territorio demarcado por el Estado-Nación. Esto me ha llevado a sostener que sus libros están atravesados por preguntas tales como: qué significa vivir en La Habana, cuáles son las alegrías y derrotas de los personajes que allí habitan, cuáles sus propulsiones, su devenir. Tal pareciera 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 urbe. Me parece atendible, de igual modo, reparar en la descripción del perfil del personaje-narrador principal de estos tres textos, pues en ellos (y en esas Habanas) siempre queda un personaje llamado Ahmel, como el propio autor, que marca las experiencias de los desplazamientos de los otros personajes. En consecuencia, 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.

A partir de la relación que se establece en estas piezas literarias 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 este punto, las escrituras de Echevarría sobre La Habana permitirían 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. La narrativa de Echevarría sobre la ciudad pone 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.

A partir de la descripción del modo en que se configura en el texto La Habana de Echevarría observo 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, 2010) a partir de la cual al proyectar una mirada y una voz extranjera-extrañada, desacomodada con su lugar y su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tiempo, crea un compromiso ético-estético muy fecundo. En sus textos 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, 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. Esto último me permite 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 es posible sostener que la duda del narrador acerca de si el estilo que asume para narrar la ciudad 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.

Otra ciudad es configurada a partir de la incorporación de referencias del universo global y de sujetos que no solo son migrantes, turistas, sino también, entes errantes, robots, zombies que trasplantan 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. El carácter de los personajes de numerosos textos de Jorge Enrique Lage (*La autopista: the movie*, *Carbono 14...*, *Archivo*, *Everglades*), por ejemplo, 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. 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, considero 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. Los personajes de Lage, 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. De este modo, resulta sugerente pensar 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”. Yuxtaponiendo en sus propias vidas tiempos pasados y futuros indeterminados, estos personajes 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



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

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. Aquellos son entes capaces de trazar nuevas cartografías, se muestran errantes, esbozan trayectos identitarios y espaciales y por ese camino se dedican a traducir(se) y tensionar(se) ante el mundo y ante sí mismos. La ciudad entonces por la que aquellos transitan es un espacio que expande sus límites y sus referencias fácticas, y practica un cuestionamiento perpetuo para con una identidad inamovible, monumental y estática de ella misma.

En diálogo íntimo con las ideas anteriores no parecerá extraño que los textos de Lage además de tensionar la representabilidad de la ciudad, experimenten con 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. Las obras de este autor desvirtúan, a través del trabajo con la temporalidad y las convenciones genéricas, las referencias realistas (miméticas) de los espacios habaneros, lo cual provoca una problematización de los estatutos genéricos de la realidad y la fantasía en estas escrituras y permite abrir una discusión en torno al corrimiento de las fronteras genéricas (realismo-ciencia ficción) en estas narrativas recientes. La forma fragmentada y desarticulada de *La autopista...* o la de *Archivo*, por ejemplo, me hace pensar que en ellas se construye un relato (y una temporalidad) esquizoide de la ciudad. Ello me es 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. Estos textos trabajan 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, los *reality shows*, 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.

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 instaaura 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” (Bourriaud), fuera de lugar. En ese punto, la experimentación con los géneros en la ficción de Lage se torna relevante porque da cuenta no solo de un sistema complejo de discursos, prácticas y experiencias literarias y artísticas, sino también de los nuevos modos de escribir y hacer entrar a La Habana en el entorno de una experiencia y una escritura del mundo contemporáneo.

La Habana “desbordada”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Estos modos de “generar” Habanas en una agrupación de escritores que ha cargado con el peso de una tradición de escrituras de la ciudad, de la que Emma Álvarez Tabío en su *Invencción de La Habana* (2000) ha descrito en profundidad, podrían pensarse como desbordes metafóricos de una ciudad que no deja de interpelar a quienes allí viven o vivieron. ¿Qué Habanas han leído y leen los narradores de la Generación Cero? ¿Sobre cuáles Habanas se instalan los personajes y narradores de las escrituras con las que ellos dialogan? Qué recursos literarios detectan (aprovechan) los escritores de la Generación Cero en (de) sus predecesores para fundar su(s) Habana(s)? ¿Con qué capital simbólico e imaginario de la “discursividad habanera” (Camejo, 2017) trabajan los autores de la Generación Cero y cómo dialogan con él? Todas estas son preguntas que de algún modo he querido responder(me), pero que aún siguen siendo difíciles de asir. Al inicio de este texto subrayé algunas de las ciudades que metafóricamente le permitieron a la investigadora Emma Álvarez Tabío dar cuenta del vínculo de la literatura cubana, que tomaba como tema La Habana, con la construcción de un relato para la nación. En aquel libro, su autora 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 fui indagando luego, los escritores de la Generación Cero a pesar de leer e incluso incorporar metáforas, temas, perfiles de personajes, porciones de esas ciudades descritas por Álvarez Tabío, estas nociones (criolla, impura, monumental, secreta, dislocada, barroca, pecada), parecen tornarse ahora insuficientes para interpelar el amplio y dinámico campo literario cubano de principios del siglo XXI. Estas escrituras aspiran a deshacerse de los fuertes y obstinados límites imaginarios de la urbe (y con ella, del archipiélago y de la Nación) para expandir, así, las referencias culturales que de modo centrípeto y centrífugo llegan y se van, se despliegan en, se repliegan de/ ese territorio y de esa ficción del territorio habanero.

Por último, cierro este texto con una brevísima referencia a una 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: “Se botó el malecón”. Uso la expresión (como antes lo hice con mi investigación doctoral, Viera, 2022) porque no solo da cuenta del desborde que ocurre “entre” la ciudad y una de sus fronteras, el mar, sino que, además, es un enunciado que me permite metaforizar el alcance de las indagaciones sobre esta ciudad a lo largo del desarrollo de la narrativa cubana. La frase, que se sale de los límites de la cultura libresca y entra a la cultura y el habla popular, deviene en disparadora de una imagen fáctica y a la vez poética que me posibilita 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. Las nociones y metáforas teóricas que examino practican entonces una portabilidad, repliegue y puesta en escena incesante que posibilitaría seguir extendiendo las escrituras recientes de La Habana por cualquier lugar del mundo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Referencias bibliográficas

- Abreu Arcia, A. (2007). *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Aínsa, F. (2010). 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). Madrid: Iberoamericana.
- Álvarez-Tabío, E. (2000). *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea.
- Basile, T. (2009). *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte Rosario*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Birkenmaier, A. y Whitfield, E. (2011). *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 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, Cuba.
- Casamayor Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana.
- De Ferrari, G. (2014). *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York: Routledge.
- De la Nuez, I. (2020). *Cubantropía*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: PreTextos.
- García Canclini, N. (2014). *El mundo entero como lugar extraño*. Buenos Aires: Gedisa.
- Granados, O. (2017). ¿Ha surgido una literatura post-dictatorial en Cuba? *Revista Letral*, 18, 23-36.
- Hypermedia. (2017). Los diez libros cubanos [Entrada de blog]. Recuperado de www.hypermediamagazine.com/critica/los-diez-libros-cubanos-xiii-2/
- Novak, D. Habanapordentro. Recuperado de <https://habanapordentro.wordpress.com/>
- Pardo Lazo, O. L. (2006). El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización). *La Jiribilla*, 4, 1. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/ellibro.html
- Quesada Gómez, C. (2016). Arqueologías globales de la literatura cubana: de las ruinas al chicle. *Cuadernos de Literatura*, 301-312.
- Rojas, R. (2013). El realismo como régimen. *Libros del crepúsculo*. Recuperado de <http://www.librosdelcrepusculo.net/2013/10/el-realismo-como-regimen.html>
- Rojas, R. (2014). Hacia una ficción global. *Libros del crepúsculo*. Recuperado de <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>
- Rojas, R. (2016). Cenizas del archivo. *Hypermedia Magazine*. Recuperado de <https://hypermediamagazine.com/2016/09/05/rafael-rojas-cenizas-del-archivo/>
- Rojas, R. (2018). La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, 1, 140-148.
- Sklodowska, E. (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Viera, K. (2022). *La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Viera, K. (2021) 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>
- Whitfield, E. (2008). *Cuban Currency. The dollar and Special Period Fiction*. University of Minnesota Press.

Notas

- 1 Si bien ella alude aquí a Cuba completa, a los efectos de este artículo, solo me concentro en La Habana.
- 2 Aquí refiere que la ciudad barroca se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido (Emma Álvarez Tabío, 2000, p. 332).
- 3 Cfr. en este sentido su texto sobre la poética de Lezama en la que parece estar definiendo su propia estrategia textual. Severo Sarduy, “Dispersión (Falsas notas/Homenaje a Lezama)”, Escrito sobre un cuerpo, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 68-69.
- 4 Existe una profusa bibliografía dedicada a desentrañar estos tópicos en escritores cubanos de los años 90, entre ellos: Leonardo Padura, Ena Lucía Portela, Pedro Juan Gutiérrez, Mirta Yáñez, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte. De todo el material que he podido consultar recupero, por sus detalladas argumentaciones los libros y tesis de Esther Whitfield (2008), Teresa Basile (2009), Anke Birkenmaier (2011), Odette Casamayor Cisneros (2013), Elzbieta Sklodowska (2016) y Ariel Camejo (2017).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional