

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



CUENTO CUBANO ACTUAL (1985-2000)

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ana Belén Martín Sevillano

Bajo la dirección de la Doctora:

Juana Martínez Gómez

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1939-2

CUENTO CUBANO ACTUAL (1985-2000)

Tesis Doctoral.

Presentada por Ana Belén Martín Sevillano

Dirigida por Juana Martínez Gómez

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española IV
2001-2002

*A mi padre,
Ernesto Martín Miguel*

Agradecimientos.

A lo largo de los años de investigación y redacción de este trabajo han sido muchas las personas que han contribuido con su ayuda a que haya llegado a su fin. Quiero agradecer especialmente la colaboración de aquéllos cuya ayuda ha resultado imprescindible; a Juana Martínez Gómez, directora de la Tesis, por su dedicación, a Epi Díaz por haber hecho de ésta su propia causa, a Raúl Aguiar, Ronaldo Menéndez, Annett Peschel y Enrique del Risco por haber compartido conmigo sus materiales e ideas, a Abraham Martín-Maestro y Lucía Gómez Sánchez por la motivación y a mi familia por el apoyo sincero.

En cada parte de esta Tesis está presente el recuerdo de Jesús Benítez Villalba, primer director de la misma, Pedro Peira Soberón y Salvador Redonet Cook. No sólo este trabajo, sino el conjunto de mi vida académica y profesional se apoya sobre lo que ellos me enseñaron. La confianza y el afecto que me mostraron me siguen dando aliento y su ejemplo me acompaña permanentemente.

Índice.

1. Presentación y deslindes metodológicos.

2. Contexto histórico-social.

2.1. Campo de poder y campo literario en Cuba desde 1959.

2.2. Factores de cambio en el *habitus* de los Novísimos.

2.2.1. Movimientos migratorios.

2.2.1.1. Diálogo, 1978.

2.2.1.2. El Mariel, 1980.

2.2.1.3. Balseros, 1994.

2.2.2. Del proceso de Rectificación de Errores al Periodo Especial.

2.2.3. Las campañas de Internacionalismo.

2.2.2.1. Angola: la intervención bélica.

2.2.2.2. Granada.

2.2.4. El caso Ochoa, 1989.

3. Preludio a los Novísimos: Las artes plásticas.

3.1. Historia de un vínculo.

3.2. De "Volumen I" a la Novísima Plástica.

3.3. Maneras de obrar.

3.3.1. Mundos y modos.

3.3.2. Poéticas de género

3.3.3. Y la postmodernidad

3.4. Temática.

3.4.1. Historia y política.

3.4.2. Identidad

3.4.3. Migración y éxodo.

3.4.4. Política económica.

3.4.5. Mito y religión.

3.4.6. Eros.

4. El cuento en los Novísimos.

4.1. Los novísimos: historia de un proceso.

4.1.1. Introducción.

4.1.2. ¿Por qué el cuento?

4.1.3. Definición del género desde la práctica de los Novísimos.

4.1.4. Antecedentes e influencias.

4.1.5. El proceso de cambio en el campo literario.

4.1.5.1. Las agrupaciones

4.1.5.2. Los elementos del campo: edición y crítica.

4.2. Los nombres propios.

4.3. Taxonomía del cuento de los Novísimos.

4.3.1. Tipología.

4.3.1.1. Técnicas narrativas: de la ficción al testimonio.

4.3.1.2. Formato: fragmentación y ruptura.

4.3.2. Temática.

4.3.2.1. Política.

4.3.2.2. Identidad.

4.3.2.3. Homosexualidad.

4.3.2.4. Prostitución.

4.3.2.5. Enfermedad.

4.3.2.6. Discurso femenino.

4.3.2.7. El cuerpo.

4.3.2.8. Violencia.

4.3.2.9. Éxodo.

5. Conclusiones.

6. Bibliografía.

7. Apéndices.

1.PRESENTACIÓN Y DESLINDES
METODOLÓGICOS.

La presente investigación se centra en la génesis y desarrollo de los “Novísimos” escritores cubanos durante la década de los años noventa y en el análisis de los textos, con los que se tomaron posiciones en el campo literario, clasificables en su mayoría bajo el género del cuento o relato breve. Éste grupo generacional apareció en la escena literaria cubana a finales de los años ochenta¹ y en la década posterior monopolizó la dinámica literaria casi por completo. Nacidos entre 1959 y 1970, aproximadamente, se forman ya dentro de los principios instituidos por la Revolución, inician su producción a partir de 1987, los mayores o los más precoces, aunque el grueso del *corpus* surge en los años noventa. En menos de diez años han sido publicadas más de treinta antologías, dentro y fuera del país, que incluyen sus textos, ya sea de manera total o como parte de una consideración más amplia de la historia literaria del género en Cuba. El cuento, siguiendo la tradición latinoamericana, ha sido siempre uno de los géneros más trabajados en Cuba; no obstante, el hecho de que los Novísimos se hayan dedicado casi exclusivamente a él se debe a la idoneidad que éste género presenta con respecto a sus necesidades expresivas y comunicativas. En los últimos años, los autores han hecho un esfuerzo por publicar de manera monográfica sus obras, algunas escritas a principios de los noventa pero que no pudieron ser editadas de manera individual².

Este estudio se presenta inicialmente con la puesta en contexto de los Novísimos y la relación y sentido que su obra tiene con éste. Posteriormente y como parte central del

¹La primera antología de textos, junto con las primeras reflexiones sobre ellos, apareció en *Letras cubanas* n°9, en 1988. El crítico cubano Arturo Arango proponía una prematura clasificación, basándose en la temática de los textos, y Salvador Redonet encuadraba a los autores en el desarrollo de la última cuentística nacional y los caracterizaba brevemente.

²Todos ellos se dieron a conocer en las numerosas antologías que se publicaron debido tanto motivos literarios como políticos y económicos, derivados de la crisis general que se vivió en Cuba en los primeros años noventa tras la caída del sistema socialista en el Este de Europa.

trabajo, se realiza un análisis de los cuentos por ellos producidos y de los propios autores, destacando las figuras más relevantes.

En torno a 1997, el mercado internacional inició su interés por estos jóvenes escritores y son ya varias las editoriales foráneas que han apostado por la publicación de sus obras. Sirva como anticipo y muestra los volúmenes de relatos publicados en España: *Nuevos narradores cubanos*³, *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*⁴, *Cuentos desde La Habana*⁵, *Cuentos fríos*⁶ de Pedro de Jesús López, *El derecho al pataleo de los ahorcados*⁷ de Ronaldo Menéndez, *Lágrimas de cocodrilo*⁸ de Enrique del Risco, *Trilogía sucia de La Habana*⁹ de Pedro J. Gutiérrez, *El horizonte y otros regresos*¹⁰ de Abilio Estévez, *Historias de Olmo* de Rolando Sánchez Mejías¹¹, y las novelas¹² *Naturaleza muerta con abejas*¹³ de Atilio Caballero, *Tuyo es el reino*¹⁴ de Abilio Estévez, *El rey de La Habana*¹⁵ y *Animal tropical*¹⁶ de Pedro J. Gutiérrez, *La piel de Inesa y Silencios*¹⁷ de Ronaldo Menéndez

³ Madrid, Siruela, 2000. Recoge exclusivamente textos de autores pertenecientes a los Novísimos.

⁴ Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, ed. de Salvador Redonet. Fue la última de las antologías a cargo del máximo especialista en el tema; recoge los textos de doce de los autores más jóvenes del grupo.

⁵ Alicante, Aguaclara, 1996, ed. de Omar F. Mauri; con alguna excepción, la mayoría de los textos incluidos forman parte del corpus de los Novísimos.

⁶ Madrid, Olalla, 1998.

⁷ Madrid, Lengua de Trapo, 1999.

⁸ Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1998.

⁹ Barcelona, Anagrama, 1998.

¹⁰ Barcelona, Tusquets, 1998.

¹¹ Madrid, Siruela, 2001.

¹² Este género no ha sido cultivado por los Novísimos hasta finales de los noventa, momento en que coinciden la recuperación de la imprenta nacional, el interés del mercado internacional y el reconocimiento a los autores por los relatos publicados y escritos con anterioridad.

¹³ Madrid, Olalla, 1997.

¹⁴ Barcelona, Tusquets, 1997.

¹⁵ Barcelona, Anagrama, 1999.

¹⁶ Barcelona, Anagrama, 2000.

¹⁷ Ambas en Madrid, Lengua de Trapo, 1999.

y Karla Suárez respectivamente, *Livadia*¹⁸ de José Manuel Prieto y *El pájaro: pincel y tinta china*¹⁹ de Ena Lucía Portela, entre las más importantes.

En *La arqueología del saber*, Michel Foucault afirmaba que “la puesta en juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de umbral, de límite, de serie, de transformación, plantea a todo análisis histórico no sólo cuestiones de procedimiento, sino problemas teóricos”²⁰. Para solucionar esas dificultades de procedimiento y articulación teórica, buena parte del presente análisis tiene como principal soporte metodológico teorías y conceptos que parten del campo sociológico y de los estudios culturales para explicar los fenómenos artísticos y literarios como producciones que no solamente forman parte de la sociedad en que nacen, sino que son en sí mismos definidores o “agentes activos” de dicha sociedad. El principio que sostiene el presente trabajo entiende que el texto solo puede ser producido y entendido en su contexto y que todo discurso surge en y de una estructura social específica con un componente performativo que pretende incidir sobre ella.

En primer lugar, recorro a la teoría y sistematización que en el terreno de la sociología de la cultura ha elaborado Pierre Bourdieu combinando un enfoque procedente de la tradición marxista y estructuralista con otro de índole idealista y humanista que, a diferencia del anterior, contempla la capacidad y potencia creativa y transformadora de los seres humanos. Pudiera decirse que el mayor empeño del investigador francés ha sido el de evitar planteamientos unilaterales o dicotómicos para llegar a una posición que aúne los aspectos menos extremistas de los sistemas de pensamiento de mayor relevancia en el siglo XX. Bourdieu trabaja sobre las nociones

¹⁸ Barcelona, Mondadori, 1999.

¹⁹ Barcelona, Casiopea, 1999.

²⁰ México, Siglo XXI, 1970, p.33.

de “campo” y “agente”, subrayando el significado primigenio de este último término (“el que hace”) y confrontándolo con el de “sujeto”²¹. Paralelamente a esto, cree que el agente determina su posición dentro del campo en función de su producción. Insiste sobremanera en que el aspecto definitivo que determina la posición del “agente” en el “campo” es una estructura que está en la base y en el recorrido de sus prácticas a la que él llamará *habitus*²². Esta noción es el pilar central de su trabajo y, de sus múltiples explicaciones y aclaraciones sobre ella, quizá la definición más concisa sea la que describe al *habitus* como “un sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación o como principios de clasificación al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción”²³.

Las prácticas se establecen como las representaciones del mundo en el que alcanzan un significado y están dentro de la naturaleza íntima de los individuos debido a la interiorización y asunción de determinados modos de vida que la sociedad confiere²⁴. Los principios de visión y división del mundo que encierra el *habitus* se articulan como un conocimiento sobreentendido y, hasta cierto punto, inconsciente.

Otro de los puntos clave en el trabajo de Bourdieu es la noción de “cultura” como una respuesta a la experiencia de “clase social”, en tanto que el *habitus* transmite

²¹ El término “sujeto”, utilizado por Althusser y otros (post)estructuralistas y postmodernistas, está asociado a “reglas y estructuras”, que son precisamente vocablos que Bourdieu prefiere sustituir por otros de significado más activo como “estrategias” o “posiciones”. La idea central es enfatizar la “actividad” del agente y su potencia de obrar, en el sentido spinoziano, frente a la pasividad y mecanicismo a los que fue condenado tras la proclamación de la muerte del autor.

²² El término procede de la filosofía clásica, básicamente de Aristóteles y de la Escolástica, aunque Bourdieu lo retoma y modifica desde Durkheim y Mauss. Vid. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 1995, pp. 266-269.

²³ *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p.26. Esta obra recoge artículos, conferencias y entrevistas de los años 80 que sintetizan la teoría genérica que se aplica a campos específicos en obras monográficas.

²⁴ Cfr. *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press, 1992.

coordenadas que se perciben como “naturales” ya que, como se ha dicho, funcionan de manera inconsciente. La mayor parte de los artistas y escritores que agrupamos bajo el epígrafe de “Novísimos” provienen de la clase humilde que accediera por primera vez a la educación secundaria y especializada gracias al sistema educativo revolucionario. Esa incorporación hará que muchos esquemas de *habitus*, como el gusto por el arte al modo burgués y aristocrático (predominante en la historia cubana del siglo XX) o el concepto de estilo, sean cuestionados e invertidos. El origen popular de los artistas y escritores marca definitivamente su acción artística en aspectos que van desde el tratamiento formal hasta el contenido y que surgen del nuevo *habitus* generado.

Bourdieu entiende que dentro del principio de *habitus* se encierran elementos que consolidan el poder de la clase dominante, lo que él ha llamado “dominación simbólica”²⁵, y esos elementos van transformándose en la medida en que los agentes modifican las estructuras con sus luchas y juegos de fuerzas. El *habitus* es tanto un saber como “un haber que puede, en determinados casos, funcionar como capital”²⁶ y se presenta como una especie de segunda naturaleza que supone esquemas de percepción y apreciación que orientan²⁷ la disposición a pensar, actuar y sentir de una determinada manera.

²⁵ Este aspecto está densamente explicado en uno de los trabajos clásicos de Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

²⁶ *Las reglas del arte*, p. 268.

²⁷ El subrayado es mío.

Ahora bien, el aspecto que separa a Bourdieu de pensadores afines a la órbita estructuralista (Levi-Strauss, Derrida) es la importancia que otorga a la capacidad creativa y transformadora que reside en el *habitus* y que caracteriza las prácticas humanas, aspecto que es el motor de cambio, desarrollo y evolución de las sociedades. Para Bourdieu la práctica no es una consecuencia pasiva del *habitus*, sino una experiencia basada en sentimientos que se incorporan a los posicionamientos individuales derivados de los imperativos sociales²⁸.

El propio Bourdieu ha definido su concepto de práctica como “constructivismo estructuralista”²⁹ al entender que el mundo social está dotado de “estructuras objetivas” que se aprehenden paulatinamente y que acaban operando en los agentes a la hora de la construcción y producción de prácticas y representaciones, y que, por otra parte, existen coordenadas en la sociedad que conforman el *habitus* y estructuras formadas por las posiciones de los agentes en los diferentes campos, grupos o clases sociales.

La crítica se refiere a ella como a la “teoría de los campos”. No obstante, hay que puntualizar que en Bourdieu el término “campo” no se entiende únicamente como “una suma de agentes individuales vinculados por meras relaciones de *interacción* y, con mayor precisión, de *cooperación*”, sino que fundamentalmente refiere la existencia de “*relaciones objetivas* que son constitutivas de la estructura del campo y orientan las luchas que tratan de conservarla o de transformarla”³⁰.

²⁸ Cfr. *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999. La misma idea aparece también en *Las reglas del arte* y en *Cosas dichas*.

²⁹ “Espacio social y poder simbólico”, *Cosas dichas*, p. 127.

³⁰ *Las reglas del arte*, p.307.

Aunque el sociólogo ha rechazado por vacuas y reduccionistas las filiaciones que se le han adjudicado en el terreno del pensamiento, considero que en este sentido es perceptible una línea de continuidad con la corriente post-marxista en tanto que da profundidad conceptual a lo que Engels denominaba “interacción” y que Plejanov, tras Marx y Engels, ya exponía de la siguiente manera:

In order to understand interaction, one must ascertain the attributes of the interacting forces, and these attributes cannot find their ultimate explanation in the fact of interaction, however much they may change thanks to that fact.(...) The qualities of the interacting forces, the attributes of the social organisms influencing one another, are explained in the long run by the cause we already know: the economic structure of these organism, wich is determined by the state of their productive forces.³¹

Para Bourdieu, como para Plejanov, existe un conjunto de factores asociado a la producción y creación de objetos (materiales o intelectuales) que rige el desarrollo del pensamiento de una sociedad, consolidado a través del *habitus* que la ocupa, y que confiere una determinada visión y división del mundo a los grupos sociales. Sin negar la idea marxista que cifraba cualquier cambio estructural en el cambio económico, ambos conceden una importancia fundamental y autónoma a la esfera intelectual. Antes de Bourdieu, ya Raymond Williams había recogido la lanza que había roto Plejanov con el objetivo de matizar y ampliar la limitada concepción marxista de “estructura” y “superestructura”. El investigador inglés, uno de los pioneros en la teoría sociológica de la literatura, entendía que la teoría marxista de la cultura debía hacerse consciente del complejo sistema que subyace bajo lo “social” y

³¹ *In defence of Materialism. The development of the Monist view of History*, Londres, Lawrence & Wishart, 1947, p.207.

de lo que genera, más allá de sus propios límites, la estructura económica de un determinado sistema³².

Así pues, Bourdieu entiende que cualquier campo (para nosotros el cultural, artístico o literario) se presenta regido por unas leyes específicas. El agente inserto en él (intelectual o artista) está condicionado por el sistema de relaciones (“relaciones objetivas”³³) que establecen el resto de los agentes en lo que toca a la producción y distribución de las obras. El “capital” cultural, determinado por la posición ocupada por el agente, y en función de las fuerzas que sobre él incidan y de las que él mismo disponga, marca el carácter de las tomas de posición. Éstas abarcan tanto a la obra artística como a cualquier otra manifestación: declaración, proclama, ponencia, artículo, etcétera. El análisis de ese espacio de las posiciones en el campo de fuerzas está íntimamente ligado al análisis de las estructuras mentales del individuo, ya que éstas se conforman a partir de la aprehensión que el individuo realiza de las estructuras sociales y de la génesis de éstas.

Se parte efectivamente del supuesto de que comprender una obra de arte sería comprender la visión del mundo propia del grupo social a partir o para el cual el artista habría compuesto su obra, y que financiador o destinatario, causa o fin, o ambas cosas a la vez, se habría expresado en cierto modo a través del artista, capaz de explicitar sin tener conciencia de ello verdades y valores de los que el grupo expresado no tiene necesariamente conciencia³⁴.

³² Vid. *Culture and Society*, Londres, Chatto & Windus, 1958.

³³ Plejanov habla de “necesidad objetiva” en ciertas relaciones sociales y considera que el estudio de esta interacción hará posible entender el desarrollo de la conciencia (pensamiento, ideología) humana.

³⁴ *Las reglas del arte*, p.303.

El análisis de un hecho artístico, léase obra literaria, debe examinar tanto cómo se ha constituido el capital cultural del campo en que se enmarca como las estructuras internas que lo conforman. Las obras literarias sólo pueden ser explicadas³⁵ como producto del *habitus* y del campo en que se generan. Bourdieu ha insistido en la necesidad de una “ciencia social total” que no deje fuera del análisis de un producto o acción cultural factores que le son necesarios e intrínsecos. La teoría de los campos no contempla aisladamente el análisis historiográfico que conecta la biografía de un autor con la obra, ni tampoco el análisis estructural que se limita al estudio del texto (o incluso a la relación de éste con otros). En ella, ambos son necesarios pues “existe una correspondencia bastante rigurosa, una homología, entre el espacio de las obras consideradas en sus diferencias, sus distancias (a la manera de la intertextualidad), y el espacio de los productores y de las instituciones de producción, revistas, editoriales, etc.”³⁶. Una obra contiene y expresa en sí misma multitud de factores que deben ser analizados en la medida en que están relacionados. La posición y antigüedad de su autor en el campo y su relación con respecto a otros campos, la relación de fuerzas existente entre el campo de producción cultural y otros inciden en el género del discurso y en su tema. Éstos presentan estrechos vínculos con la posición del agente y la tensión de fuerzas en que se encuentra, también con su origen social y geográfico o con los cauces e instituciones editoriales.

Cabe señalar además, que lo anteriormente expuesto apunta también a la existencia de una serie de correspondencias estructurales y funcionales entre los diferentes

³⁵ Bourdieu entiende que “comprender y explicar son una sola cosa” (*La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, p. 532) tal y como, con anterioridad, Bajtín había expresado que “*belief* required only understanding – interpretation” (*Speech Genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 103).

³⁶ *Cosas dichas*, p.149.

campos, que Bourdieu llama “homologías”. Éstas dan cohesión a una época y a los diferentes grupos sociales que la integran³⁷. El carácter histórico de la obra artística obliga a exponer todo este andamiaje en un análisis riguroso que también contempla la recepción de los productos en una línea muy próxima a la seguida por Hans Robert Jauss:

La aprehensión y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador, que, a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social, al mismo tiempo que de la aptitud del espectador para conformarse a esas normas, o sea, de su formación artística.³⁸

Bourdieu considera que el hecho de que la historia de la literatura haya ignorado el medio sociológico del individuo se debe a falsas pre-nociones que giran en torno a las ideas sobre la irreductibilidad del genio creador y a la idea de sujeto trascendental que ha forjado la tradición idealista. Sin embargo, la completa aprehensión del artista y de su representación creativa sólo se puede realizar con la explicación del campo ideológico en que surgen. El investigador de la literatura debe matizar la mitificación de origen romántico a que se ha sometido “la originalidad creadora” ya que ésta se explica, en buena parte, por el medio social que la produjo³⁹. El arte, en tanto que “sistema simbólico” (instrumento de conocimiento) obedece a una estructura lógica que es compartida por la sociedad en que nace y en la que cumple una función. No obstante, para Bourdieu, así como para Bajtín, el individuo nunca

³⁷ Ya Foucault había hecho hincapié en la necesidad de salvar la superficialidad del análisis de un determinado acontecimiento poniendo “al día el tipo de relaciones que le es específico y formular su ley, y como fin ulterior, describir las relaciones entre las distintas series”. *Op.cit.*, p.11.

³⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, p.27.

³⁹ Vid. “Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase”, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp.23-42.

deja de ser una clave fundamental en la producción artística, pues el *habitus* es lo suficientemente flexible como para dar cabida a diferentes interpretaciones y respuestas que vienen determinadas por la particular entidad del autor. Aunque ya he aludido anteriormente a este aspecto, conviene subrayarlo ya que a Bourdieu se le ha tachado de mecanicista y determinista, cuando, paradójicamente, pretende ser todo lo contrario. En un interesante trabajo, el sociólogo inglés Ian Burkitt compara la concepción bajtiniana de autor y la de Bourdieu sobre el agente. En su opinión, el investigador ruso, tras el estructuralismo, recupera a un autor que se ha deshecho de sus viejas atribuciones para convertirse en un hablante que concibe un determinado discurso que se adecua al contexto en el que se emite. Por esto, el entramado de relaciones sociales de las que participa el autor y el sistema comunicativo y significativo en que se encuadra resultará fundamental para entender su obra.

There is great similarity between Bakhtin's notion of the fluid structure of certain speech genres and Bourdieu's idea of generative schemes or structures found in social practices.(...) This means that the author has some importance for both Bakhtin and Bourdieu, for while the author is not a point of unique origin for a speech genre, nevertheless all such genres are realized only in the utterances of participants in human activity.⁴⁰

La teoría de Bajtín recuperaba ya al artista como un agente activo cuya obra adquiere una función cultural. Al mismo tiempo, analizar el texto en el contexto, principio motor del análisis del ruso, es un planteamiento próximo al que hace Bourdieu en referencia al *habitus*. En la línea de Chomsky y de su *Gramática Generativa*, aunque

⁴⁰ "The death and rebirth of the author: The Bakhtin Circle and Bourdieu on individuality, language and revolution", *Bakhtin and the Human Sciences*, M. Mayerfeld y M. Gardiner eds., Londres, SAGE, 1998, pp.163-180.

sin caracterizarlo como principio universal, el *habitus* confiere “una intención activa, inventiva, a la práctica”⁴¹; Bourdieu insiste en “las capacidades generatrices de las disposiciones”⁴² y en “las capacidades activas, inventivas, "creativas", del *habitus* y del agente”⁴³. A diferencia de Althusser y del primer Foucault, no cree en la desaparición total del autor, pues éste, aunque marcado por un *habitus* específico, ocupa y desarrolla un determinado papel en el complejo sistema del espacio de las posiciones del campo literario que marca sus tomas de posición. Ambas estructuras están en la génesis del proyecto literario. El análisis que propongo aquí y que ha recibido el nombre de “sociología de los textos”

toma por objeto el campo de producción cultural e, inseparablemente, la relación entre el campo de producción y el campo de los consumidores. Los determinismos sociales que dejan su impronta en la obra de arte, se ejercen, por una parte, a través del *habitus* del productor, remitiéndonos así a las condiciones sociales de su producción como sujeto social y como productor, y, por otra parte, a través de las demandas y constricciones sociales que se hallan inscritas en la posición que ocupa en un campo determinado de producción.⁴⁴

Hacer visible esos encuentros y conjunciones, el montaje y la estructura conformada en tanto que sistema estético y sistema político (*polis* como marco de lo social) es tarea de quien estudia la obra de arte. Ese es mi propósito respecto a la cuentística de los años noventa en Cuba.

⁴¹ *Cosas Dichas*, p.25.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Las reglas del arte*, p.268.

⁴⁴ Pierre Bourdieu, “Pero ¿quién creó a los creadores?”, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, p.208.

En primer lugar, deseo exponer los hechos históricos que dieron paso a un nuevo *habitus* que originó un reordenamiento de las fuerzas y vectores del campo de producción cultural. Seguidamente y debido a la fuerte homología que presentan con la cuentística, así como por su importancia, realizaré un somero análisis de las prácticas realizadas en el campo de las artes plásticas y de la poesía. Posteriormente y como nudo gordiano del trabajo, se expondrá cuál es la posición que los nuevos escritores toman en el campo literario, a través del análisis de los textos, y cómo se reordenan y redefinen los espacios ocupados con anterioridad por los escritores precedentes.

La teoría de Bourdieu ha sido previamente utilizada en el terreno de los estudios culturales de Latinoamérica por Néstor García Canclini⁴⁵ y aplicada a la producción artística. En su opinión, únicamente un análisis “transdisciplinar” es capaz de expresar la hibridación que caracteriza a América en cualquiera de las lógicas y campos que la integran: racial, económico, político, cultural, etc... El análisis del arte no puede ceñirse al análisis de la obra, sino que debe incluir “las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva el sentido”.⁴⁶

Puede que la sistematización que del hecho social ha hecho Bourdieu favorezca la utilización de su terminología, pero, como resulta evidente, el enfoque que él utiliza amplía algunas ideas de otros filósofos y pensadores.

⁴⁵ *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 143.

En este sentido, cabe destacar las ideas que del proceso social y de sus prácticas desarrollan Niklas Luhmann, Michel Foucault y, como ya se ha venido exponiendo, Mijail Bajtín. Luhmann entiende que la sociología como disciplina debe ofrecer una visión y concepción unitaria de todo aquello que aparezca bajo el signo de las relaciones, procesos y acciones sociales así como de lo que se entienda como acto comunicativo. Para el pensador alemán, es necesario eliminar y rechazar el concepto de "medio social" (*social environment*) a la hora de explicar o analizar diferentes actos, comportamientos o prácticas sociales, puesto que

if something social emerges, if new kinds of communicative partners or themes appear, society grows along with them. They enrich society. They cannot be externalized or treated as an environment, for everything that is communication is society.(...) Society carries on communication, and whatever carries on communication is society.⁴⁷

De ahí que Luhmann, siguiendo modelos matemáticos y físicos, defienda la "autopoiesis", como método de análisis. Coincidiría esto con lo ya expuesto por Foucault en cuanto al análisis de fenómenos "que exigen una teoría, y que esta teoría no puede formularse sin que aparezca, en su pureza no sintética, el campo de los hechos de discurso a partir del cual se los construye"⁴⁸.

Como idea global del sistema social, tanto lo expuesto por Bourdieu como por Luhmann aparece en el pensamiento de Mijail Bajtín, proyectado por éste con mayor rigor sobre el hecho literario. Tal y como apuntan Sarlo y Altamirano⁴⁹, ya Bajtín anticipó la idea que contempla al hecho literario no como un producto del medio

⁴⁷ *Social Systems*, California, Stanford University Press, 1995, p.408.

⁴⁸ *Op.cit.*, p.43.

⁴⁹ *Vid.* "Del texto y de la ideología" en Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp.33-38.

social del que surge, sino como una “producción” (*utterance*). La literatura no refleja el medio social que la produce, pues no existe tal medio⁵⁰, sino que ella es por sí misma parte del sistema social, junto con otras prácticas diferentes. La literatura tiene como rasgo intrínseco su carácter social, es literatura en tanto que es social. Para Bajtín, la obra literaria y su lengua expresan en sí mismas el momento histórico que las genera y el modo en que sobre éste incide el pasado con el que se relaciona la sociedad en cuestión. Si para Bourdieu la individualidad de toda práctica radica en la posición específica que el sujeto detenta en el campo, de las fuerzas que él ejerza y las que sobre él se ejerzan, Bajtín amplía la concepción al entender que

This imprint of individuality marking the work also creates special internal boundaries that distinguish this work from other works connected with it in the overall processes of speech communication in that particular cultural sphere: from the works of predecessors on whom the author relies, from other works of the same school, from the works of opposing schools the author is contending, and so on.⁵¹

Junto a la originalidad y a la marca personal se señalan los precarios límites de lo literario, y de cualquier otra práctica social.

La práctica de Bourdieu viene a ampliar la teoría de Bajtín ya que para ambos las complejas relaciones que se establecen entre el autor, la obra artística o el texto, el contexto y el espectador son aspectos que necesitan ser estudiados en el análisis e interpretación de los hechos artísticos. Cualquier limitación de este estudio cercena la comprensión de la obra.

⁵⁰ Bajtín rechaza implícitamente lo que Luhmann hará, posteriormente, de manera explícita. Negar la existencia de un “medio social” (*social environment*) supone entender la literatura como una más de las prácticas sociales que en tanto que práctica se define como social.

⁵¹ “The problem of speech genres”, *Speech Genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 75.

Foucault, en consonancia con Bajtín, entendía que toda obra literaria aparece “envuelta en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en la red (...) no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos”⁵². No obstante, éste pensador, paradójicamente encerrado en los límites textuales, no percibió que ese sistema de relaciones se extiende más allá de la letra impresa y afecta al autor y a los vínculos de éste con el espacio social. Sí lo hizo Bajtín y, tras él, Bourdieu, quienes, apartándose del materialismo y de su teoría del “reflejo”, han construido una práctica analítica que incluye el texto como práctica social en sí misma, el autor en su individualidad creadora y el sistema social en que se encuentran ambos.

En un interesante trabajo divulgativo sobre la obra de Bajtín, Iris María Zavala hace notar las concordancias existentes entre la teoría elaborada por el ruso y la desarrollada por Foucault. De manera indirecta, pasa también por las afinidades existentes con las concepciones de Pierre Bourdieu y, en términos generales, con todo análisis que pretenda realizar un estudio de los textos culturales “desde una perspectiva social e ideológica que se preocupa por la producción y la productividad de los discursos sociales. Es decir, una forma de crítica textual, una semiótica de la producción literaria”⁵³. La estudiosa portorriqueña señala la radical diferencia existente entre esta perspectiva “sociocrítica” que se desprende de Bajtín, Bourdieu y Foucault y la sociología de la literatura de Roger Escarpit o la crítica literaria sociológica de Lukacs o Goldmann.

⁵² *Op.cit.*, p.37.

⁵³ *La posmodernidad y Mijail Bajtín*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p.15.

Partiendo de todo esto, el presente trabajo intenta demostrar que tanto los acontecimientos históricos como las prácticas artísticas y literarias de la más reciente historia de Cuba son parte de la sociedad en que aparecen y no un producto de ella. Para ello, me sirvo de la ya citada noción de *habitus*, en tanto coordenadas que recorren todas las prácticas de una sociedad, definidas éstas últimas con mayor precisión en función de la posición de los agentes que participan de ellas. En este sentido, la cuentística cubana de los años noventa no reflejaría la sociedad finisecular del país caribeño, sino que sería uno más de los elementos que la conforman.

Creo que, en torno a mediados de los años ochenta, el campo literario cubano sufrió un reajuste en la organización de sus fuerzas. Apareció una nueva generación⁵⁴ marcada por un nuevo *habitus* que la hacía adoptar un “espacio de las posiciones” que alteraba y descolocaba los espacios y tomas de posición de la generación precedente, que detentaba el poder. La teoría de Bourdieu afirma que el motor de cambio de las generaciones se sustenta en una base mental; es decir, el proceso clásico de “desautomatización”, de reacción contra lo instituido, no surge *ex nihilo* ni tampoco por inercia, sino que está fundamentado en hechos y acontecimientos históricos y sociales. Comprender los principios que generan el cambio es hacer visible el *habitus* y probar científicamente la unidad cultural de una época y de una sociedad; en palabras de Foucault, “poner de relieve cómo pudieron formarse esas sujeciones”⁵⁵. La lucha entre quienes detentan el capital simbólico y quienes desean poseerlo es parte esencial de la producción.

⁵⁴ Queda claro que éste término se define tras el paradigma de *habitus*, de lo que resulta un concepto de mayor complejidad y flexibilidad del que encerraba en su uso tradicional.

⁵⁵ *Op.cit.*, p.25.

La pregunta que surge es por qué se modifica el *habitus* de un grupo social en un determinado momento de la historia colectiva en que éste se enmarca. ¿Por qué se establecen diferentes estructuras mentales que llevan a los sujetos a optar por la “herejía”, por la “desautomatización”, por la alternativa, en lugar de por la continuidad ortodoxa?

En el caso de Cuba encontramos una serie de acontecimientos que transformaron o desvirtuaron, a partir de 1980, los paradigmas que la Revolución había instituido desde 1959 y que habían surgido de la visión del mundo que correspondía a los agentes que la llevaron a cabo. Los sucesos a los que nos referimos (el éxodo masivo de 1980, las campañas de internacionalismo bélico, el caso Ochoa, etcétera) incidieron de manera fundamental en la sociedad cubana, y sus agentes aprehendieron, tras ellos, nuevas percepciones que modificaron los paradigmas establecidos. Estos nuevos agentes (en el sentido de que actúan con novedad) (re)definen los espacios y las tomas de posición y confluyen en un movimiento artístico absolutamente diferenciado, en cuanto a su calidad y cualidad, de los inmediatamente precedentes.

Ciertamente los primeros indicios de la lucha y del deseo de cambio dentro del campo literario se perciben en los poetas, pero sus tomas de posición no lograron encontrar el marco justo ni las vías de canalización apropiadas. Los agentes fueron incorporados a la estructura ortodoxa o evitaron el enfrentamiento y no lograron legitimar sus posiciones ni desestructurar eficazmente los parámetros que sustentaban el campo. Probablemente su falta de cohesión grupal favoreció que el sistema los asimilara. Sus acciones, no obstante, ya habían abierto la caja de Pandora y, con ella, un momento conflictivo políticamente debido a la asunción de diferentes modos de

realización de lo artístico. La legitimación de la nueva disposición se consolidó con los artistas plásticos en la primera mitad de los años noventa y, posteriormente, fueron acompañados o secundados por los cuentistas que se han denominado “Novísimos”⁵⁶. No es de ningún modo casual el que hayan sido precisamente estos dos géneros, obra plástica y cuento, los medios de expresión que primaron en las últimas dos décadas del siglo XX en Cuba. Siguiendo a Bajtín, una determinada época, en virtud de sus conflictos, necesidades e intereses, produce un determinado tipo de composición, de estilo y de contenidos que están inseparablemente ligados y que conforman la producción comunicativa de un grupo social y, al mismo tiempo, están condicionados por “the specific nature of the particular sphere of communication”⁵⁷. El cuento se define por unas características concretas que, como se verá más adelante, lo convierten en instrumento idóneo para crear un espacio artístico y público inexistente en Cuba en las décadas precedentes. La creación plástica, y especialmente la obra pictórica y las representaciones de arte vivo y arte de calle, presenta un nivel de producción y recepción similar al del cuento, especialmente en lo que toca a su estructura, formato y capacidad de respuesta inmediata por parte del espectador-lector. De ahí que el interés que nos acerca a la producción plástica contemporánea a los Novísimos radique tanto en las relaciones y confluencias que unen a escritores y artistas, inscritos en un idéntico hipercampo y

⁵⁶ La relación entre las artes plásticas y la cuentística cubanas de este momento la ha esbozado Ronaldo Menéndez Plasencia en su Trabajo de Diploma *De la plástica al cuento: interdefinición para una teoría de los campos*, presentado en la Facultad de Historia del Arte de La Habana en 1995, y, por el momento, inédito. El trabajo fue dirigido por el Dr. Salvador Redonet quien también supervisó la investigación que fundamenta la presente Tesis Doctoral entre los años 1994 y 1998. Anteriormente traté este aspecto en “Posmodernidad creadora en Cuba”, *Caleta*, nº4, Cádiz, 1997.

⁵⁷ *Op.cit.*, p.60.

portadores de un mismo *habitus*, como por la conexión que se da entre los géneros elegidos en virtud de las necesidades expresivas de estos autores.

Así pues, desde estos presupuestos me centraré inicialmente en describir la evolución del campo artístico cultural cubano en los últimos cuarenta años y en el análisis de los acontecimientos históricos y sociales que provocaron nuevos esquemas de las percepciones y, por ende, un *habitus* modificado y modificante. Posteriormente me detendré en el análisis de la actuación de los artistas plásticos y de las conexiones que tanto ellos como sus obras presentan con los Novísimos y con sus textos; quizá sea oportuno señalar que este grupo de artistas ha sido reconocido como el momento culminante de la pintura cubana en el siglo XX. Parece oportuno y necesario en este punto del estudio realizar una breve descripción de los movimientos en el terreno poético, aunque éste no contara con una articulación decisiva, ni el género en sí mismo se prestara para canalizar las necesidades artísticas y expresivas del momento. El cuerpo central de la presente investigación lo constituirá el análisis de los Novísimos como proceso literario, su posicionamiento en el campo de la literatura y las relaciones que establecen en él con sus tomas de posición, es decir, tanto con sus obras como con el resto de sus actuaciones o, por usar un término bajtiniano, de sus producciones. El análisis de los textos partirá de una aproximación a la noción de cuento desde la propia estética de los Novísimos y, a continuación, se establecerá una tipología de formas y temas. Siguiendo a Bajtín, se pretende señalar las relaciones dialógicas que los diferentes textos establecen entre sí y, en los textos de mayor relevancia, las relaciones que dentro de ellos se dan. Con todo ello espero demostrar cómo el cuento literario toma en estos años un nuevo rumbo que lo diferencia marcadamente de épocas anteriores de la literatura cubana.

Creo necesario aclarar que si considero a los Novísimos como agentes de un campo específico, siguiendo la teoría de Bourdieu, quedan excluidos del objeto de este estudio sujetos ajenos a éste. No se incluyen autores nacidos o formados fuera de la Isla en el mismo periodo, porque entiendo que ni las vivencias ni los espacios de posición de los agentes pueden ser equiparados. Con ello no niego la posibilidad de analogías existentes a otros niveles, como pudiera extraerse en un análisis comparado con otros grupos: con los escritores de los países post-socialistas y post-comunistas, con escritores de Europa y Norteamérica gracias a los procesos de globalización mediática, con las nuevas manifestaciones latinoamericanas con las que, me consta, también existen confluencias, pero ese análisis excede los límites de la presente investigación.

El fenómeno de los Novísimos, en su dinámica grupal, puede darse por finalizado con la entrada del nuevo siglo. Las particularidades del campo cultural cubano, que en el siguiente epígrafe analizaremos, han hecho que un buen número de los integrantes se hayan exiliado y hayan pasado a formar parte de otro campo de fuerzas, que es el literario en el exilio y que también tiene incidencia sobre el “territorializado”. La trayectoria artística de cada uno de los escritores se dibuja ahora en un marco diferente que la historia literaria se encargará de analizar, si es pertinente, en un futuro. Sirva de ejemplo el caso de sus hermanos mayores, los artistas plásticos, quienes a partir de los años noventa siguieron trayectorias diferentes y personales, también en gran parte en el exilio. De algunos poco se sabe hoy, otros, sin embargo, se han consagrado como artistas de primer orden y exponen sus obras en prestigiosas instituciones, muestras e incluso museos de Cuba, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Relacionando esto último con el interés que han despertado los textos de los

Novísimos fuera de Cuba, estaríamos ante la atracción que por el arte y por la literatura latinoamericana se despertó en Europa y en Occidente a mediados del siglo XX. García Canclini lo ha explicado en virtud del interés por lo pre-moderno que surge en una sociedad que carece ya de productos que lo contengan; por otra parte, otros críticos apuntan al poder que el grupo latino ha ido adquiriendo en Estados Unidos en las últimas décadas.

A pesar de la escasa distancia temporal que hoy nos separa de nuestro objeto de estudio, fundamentalmente radicado en los noventa, podemos afirmar que en la esfera de la literatura cubana hoy contamos con un “grupo” de escritores que ha transformado en la década de los años 90 el campo literario cubano y con un corpus textual que contiene piezas de primera calidad.

2. CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.

1. Campo de poder y campo literario en Cuba desde 1959.

La caracterización del campo cultural⁵⁸ cubano durante el periodo comprendido entre 1959 y 2000 pasa necesariamente por analizar sus relaciones con el campo de poder y considerar los hechos de intervención e injerencia de éste último que más han marcado su dialéctica interna. Bourdieu expone que, dentro de la Modernidad, y fundamentalmente a partir de las Vanguardias, el campo literario se ha definido como un espacio relativamente autónomo en el que, sin embargo, la incidencia de principios de jerarquización heterónimos (es decir, ajenos o procedentes de otros campos de fuerzas) es siempre perceptible⁵⁹. Por tanto, se entiende que la autonomía nunca es tanta como para que el campo de poder no determine la estructura y función del campo cultural en alguna medida. En los sistemas de capitalismo liberal es el campo económico, estrechamente unido al campo de poder, el que fundamentalmente deforma las leyes intrínsecas del campo literario al imponer su lógica de mercado. Aunque la tensión que produce esta injerencia crece preocupantemente, aún existe un margen considerable que preserva, en términos generales, el principio autónomo de “el arte por el arte”. En Cuba podemos comprobar que el campo de poder es el que directa y verticalmente proyecta sus fuerzas sobre el campo literario sometiéndolo, en muchos casos, a una tensión extrema.

El triunfo de la Revolución, en enero de 1959, produjo un fenómeno insólito en la historia de Cuba: el encuentro en el territorio insular de todos los intelectuales; aquéllos que vivían en el exilio regresaron para formar parte de lo que prometía ser

⁵⁸ La acepción comprende tanto lo artístico como lo literario.

⁵⁹ Canclini analiza las diferentes lógicas de desarrollo en Latinoamérica y cuestiona la validez generalizadora del término “Modernidad” en este ámbito y, al tiempo, el principio de autonomía del campo artístico en él. *Op. cit.* p.23.

la reinstauración de la República soberana en Cuba. Hasta 1961⁶⁰ colaboraron conjuntamente en la reforma educativa y cultural que habían soñado y proyectado. Una vez erradicada la prensa independiente y opositora, se fomentó la creación de publicaciones y editoriales, se realizó la campaña de alfabetización y tuvo lugar la creación de diversas instituciones: del Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (I.C.A.I.C., 1959, dirigido por Alfredo Guevara), de la Imprenta Nacional (1959, dirigida por Alejo Carpentier), de la Casa de las Américas (1960) para coordinar las relaciones con Latinoamérica, del Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura (1961, dirigido inicialmente por Lezama Lima) y también, posteriormente y ya bajo censura y con propósitos propagandísticos o adoctrinadores, de la Editora Nacional (1962). El órgano de publicación periódica más importante era el diario *Revolución* (dirigido por Carlos Franqui) y su suplemento cultural *Lunes de Revolución* (dirigido éste por Guillermo Cabrera Infante). Ambos tenían un alcance muy amplio,

To foreign visitors, the circulation of *Lunes* was a revelation. It had as many readers as the daily *Revolución*, and eventually sold 250.000 copies. Surveys showed that readers of the daily newspaper also read the cultural supplement carefully. Sartre and Simone de Beauvoir expressed their astonishment; conversations in all parts of the island had shown them that, thanks to *Lunes*, many ordinary Cubans knew more about Picasso and avant-garde than did a good many Frenchmen.⁶¹

⁶⁰Pío Serrano ha denominado a este bienio “la luna de miel” en “Cuatro décadas de políticas culturales”, *Revista Hispano Cubana*, n°4, Madrid, 1999, p. 35.

⁶¹ Seymour Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Austin, University of Texas Press, 1975, p.128.

Pero en 1961, con la invasión de Bahía Cochinos (o Playa Girón), Fidel Castro declaraba el carácter socialista de la Revolución y se iniciaba una pugna entre los fines culturales del poder y los idearios de algunos intelectuales, entre otros los de los dirigentes de *Lunes*. El desencadenante del primer enfrentamiento entre poder e intelectuales fue la prohibición por parte del I.C.A.I.C. del corto cinematográfico *P.M.* de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante, que iba a ser emitido en el programa televisivo con que contaba *Lunes de Revolución*. Los integrantes de *Revolución* protestaron, recogieron firmas de apoyo, pero finalmente sólo consiguieron ser convocados, junto con otros importantes escritores y artistas a la Biblioteca Nacional de La Habana donde tuvo lugar el I Congreso Nacional de Escritores y Artistas (celebrado los días 16, 23 y 30 de junio de 1961). El proceso de soviétización había empezado, el campo artístico y literario era traspasado por las fuerzas ajenas que imponía el discurso ideológico del poder (en términos de Bourdieu, “principio heterónomo”). El discurso pronunciado por el líder máximo en el congreso fue el documento que sirvió de testigo de ese proceso de intervención que ha caracterizado y caracteriza aún hoy la escena de los campos en Cuba. Un pasaje de éste explicitaba la máxima que sería ley a partir de ese momento y que sometía cualquier actividad de la esfera social y económica a los dictados políticos:

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie.⁶²

⁶² Fidel Castro Ruz, “Palabras a los intelectuales”, *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p.14.

Justificaba también la censura, exigía la agrupación de los artistas, aniquilando así, como en el resto de las esferas sociales, la individualidad; daba marco legítimo a la dicotomía “Patria o muerte, Revolución o muerte”, es decir, **unidad** o muerte, **comunismo** o muerte. Durante casi cuarenta años estos paradigmas han hecho que nociones como las de revolución, patria, socialismo, independencia, identidad o nacionalidad se identificasen. El más ligero pronunciamiento individual con respecto a los grupos de control (cualquiera de los que se instituyeron en la Isla: desde los Comités de Defensa de la Revolución -C.D.R.- a la Federación de Estudiantes Universitarios -F.E.U.-) significaba no compartir la ideología única y, por la mencionada asociación, no ser acreedor de la nacionalidad cubana y carecer, por tanto, de ciudadanía e identidad. Si seguimos la conceptualización que de todos estos términos establece T.H. Marshall, llegamos a cuestionar el que los cubanos residentes en la isla disfruten del status de "ciudadanía", pues para ello sería necesario que contaran con una serie de derechos civiles (libertad de expresión, pensamiento y culto, derecho a la justicia, etc...), políticos (participar en el ejercicio del poder como miembro investido o como elector) y sociales (beneficios como la educación y la medicina), y sólo de estos últimos se beneficia el cubano medio⁶³. La territorialización e ideologización de éste último concepto es una de las claves del discurso ideológico revolucionario⁶⁴. Cabe citar al respecto lo expuesto por Samuel P. Huntington:

⁶³ Vid. *Class, citizenship and social development*, New York, Doubleday, 1964.

⁶⁴ Una obra fundamental al respecto es *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Universal, 1998. En ella, su autor, Rafael Rojas, dibuja una línea que recorre la trayectoria histórica de las ideas de Nación y Soberanía en Cuba, así como de los proyectos políticos desde el siglo XVIII. La conexión de la Revolución con el pasado ideológico de la Isla es el objetivo de este minucioso análisis. Cabe señalar que el autor se inserta dentro de la generación de los Novísimos y es internacionalmente reconocido como representante de la intelectualidad cubana. Vive exiliado en México desde mediados de los años noventa.

La gente usa la política no sólo para promover sus intereses, sino también para definir su identidad. Sabemos quiénes somos sólo cuando sabemos quiénes no somos, y con frecuencia sólo cuando sabemos contra quiénes estamos.⁶⁵

Roger Reed, en un trabajo fundamental, señala que la Revolución Cubana no ha sido una revolución únicamente en el campo de lo económico o de lo político, sino que sobre todo ha sido una Revolución Cultural. La campaña que emprendió Che Guevara con el tema del “Hombre Nuevo” está en su base.

Che’s concept of the New Man departed from orthodox Marxist thinking. Marx taught that human nature would change as a result of transformations in the economic and social system. But Che believed that taking “the means of production” from capitalist was not enough. He asserted that it was necessary to create socialist “consciousness” through political education and participation in revolutionary activities.⁶⁶

Los intelectuales iban a ser “el talón de Aquiles” (en expresión de Reed) del régimen político, pues el control de los órganos y esferas culturales (escuelas, universidades, medios de comunicación, editoras) y, por último, de los propios agentes era la base del establecimiento de la Revolución. Únicamente así se podría legitimar un saber, el Saber, que fuera parte intrínseca del sistema político y del estado.

Poco después del I Congreso, *Lunes* fue cerrado y se creó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (U.N.E.A.C.) dirigida por Nicolás Guillén (miembro del partido comunista ortodoxo: Partido Socialista Popular -P.S.P.-). En 1961 se da el inicio de

⁶⁵ *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona, Paidós, 1997, p.22.

⁶⁶ Roger Reed, *The Cultural Revolution in Cuba*, Ginebra, Latin American Round Table, 1991, p. 9.

una campaña, dirigida por Castro y ejecutada por las instituciones, que durante más de 10 años llegó a límites insospechados con el fin de crear una **conciencia socialista**. Para este fin el uso de la propaganda (a través de todos los órganos de difusión cultural, estatalizados para ello) y de la censura fueron piezas clave. A pesar de que en diversas ocasiones Castro y Che Guevara hablaban en contra del “realismo socialista” (impuesto por Stalin –a través de A. Zhdanov- en 1934) y de manifestaciones como el Congreso Internacional de Cultura en 1968, donde la retórica favorecía la libertad artística total, la realidad cultural cubana caminaba por diferentes vías. A partir de entonces se editarían y premiarían obras, de escaso valor literario, que siguieran la línea propagandística del discurso oficial. A estos efectos todas las editoras se integraron en 1967 en un único órgano, el Instituto Cubano del Libro, que ha dictado hasta hoy los parámetros de lo “publicable”. Esas medidas cercenaron el derecho de libertad de expresión paulatinamente, factor que intervino decisivamente en el éxodo ideológico y cultural, el segundo que ha vivido Cuba, después del que se produjera a mediados del siglo XIX⁶⁷. Los primeros en abandonar la Isla fueron los intelectuales vinculados al proyecto republicano que no admitían la orientación comunista anunciada por Fidel Castro: Jorge Mañach, Herminio Portell Vilá, Lydia Cabrera, Félix Lizaso, Leví Marrero, Gastón Baquero, Florit o Sarduy . A éstos siguieron quienes protagonizaron el episodio de *P.M.* o estaban en la órbita de *Lunes*: Cabrera Infante, Carlos Franqui, Calvert Casey, Néstor Almendros, José Triana y un largo etcétera. Su salida representó la válvula de escape mediante la que el nuevo régimen eliminaba los peligros de actitudes críticas incontrolables y afianzaba el proyecto de la cultura oficial que formaría parte del régimen totalitario.

⁶⁷ Las figuras centrales de esa época, quienes determinan la historia del pensamiento cubano, Félix

El exilio no ha sido la única vía adoptada cuando no existía coherencia entre el discurso revolucionario y el discurso personal de los intelectuales. Ya Calvert Casey percibió la posibilidad del “insilio”: una actitud que ha rechazado tanto la salida como la lealtad al régimen y que se ha situado como una voz que encuentra su vía de expresión a través del silencio⁶⁸. Lezama Lima, Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas han sido algunos de los más notorios “insiliados”.

Entre 1967 y 1970 tuvo lugar la “Ofensiva Revolucionaria” que significó la total introducción del sistema soviético en Cuba, y que aunque se inició a través de la estatización de la economía, paulatinamente se implantó en todos los ámbitos.

El punto máximo de la injerencia del campo del poder político en el campo literario se dio con el famoso proceso al que fue sometido el poeta Heberto Padilla en 1971. El poeta había formado parte de *Lunes de Revolución* y, además, en 1967 había sostenido una polémica con Lisandro Otero (vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura) al defender *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, ganadora del premio Biblioteca Breve, frente a la novela de aquél, *Pasión de Urbino*, candidata también al premio. La publicación de este enfrentamiento le costó el puesto de trabajo a la dirección del suplemento cultural *El Caimán Barbudo* y al propio Padilla, quien constata que “a partir de ese momento mi vida entró en la marginación más absoluta”⁶⁹. Cuando en 1968 gana el premio de poesía “Julián del Casal” (convocado por la U.N.E.A.C. y dotado con publicación, viaje y metálico) la maquinaria de control se pone en marcha, pero no logra, pese a las presiones, cambiar el veredicto

Varela, Domingo del Monte, José María Heredia y José Antonio Saco, elaboraron su obra en el exilio.
⁶⁸ Los tres conceptos: “salida”, “lealtad” y “voz” son los utilizados en el conocido modelo sociológico de Albert O. Hirschman. Han sido aplicados al análisis de procesos cubanos por diferentes críticos: Rafael Rojas (*cf. op. cit.*) o Josep M. Colomer, (*vid. pp. 48-49 del presente trabajo*).
⁶⁹ Heberto Padilla, *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 146.

del jurado⁷⁰. No obstante, el premio no se hizo efectivo en su totalidad: la circulación de la obra fue casi nula, y no hubo viaje ni dinero. Entre noviembre y diciembre de ese año, el periódico *Verde Olivo* (órgano de las fuerzas armadas) publicó cinco artículos⁷¹, firmados por Leopoldo Ávila (en opinión de la crítica pseudónimo del ultra-ortodoxo crítico literario José Antonio Portuondo), atacando fundamentalmente a Padilla y a su libro de poesía por contrarrevolucionarios, aunque también incluía a otros escritores. La ocasión esperada para su detención se presentó en marzo de 1971, con motivo de la estrecha amistad que unía al poeta cubano con el representante diplomático de Chile en La Habana, el también escritor Jorge Edwards, quien fue expulsado del país en esos momentos⁷². Padilla fue obligado a retractarse públicamente a través de una carta apócrifa y de un discurso auto-inculpatario⁷³, que sabiamente fue utilizado como acto de sabotaje al permitir una doble lectura que dejaba entrever la represión, la tortura y el miedo. Reed menciona que el escritor ruso Bukharin “had employed a similar strategy, admitting his political responsibility for everything while denying complicity in any actual crime”⁷⁴. La repercusión fue de ámbito internacional y puso punto y final al apoyo de la mayor parte de los intelectuales extranjeros al Régimen de La Habana. No obstante, Castro había ganado la batalla que le interesaba: dentro de la Isla Padilla cayó en una invisibilidad y marginación de la que no logró salir hasta su exilio en 1980; el resto de los intelectuales en la disidencia sufrieron los efectos del terror y de la auto-censura.

⁷⁰ Uno de sus componentes, Manuel Díaz Martínez, da su testimonio en “El caso Padilla: Crimen y Castigo”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 4 -5, Madrid, 1997.

⁷¹ Recogidos por Lourdes Casal, *El caso Padilla. Literatura y Revolución en Cuba*, Miami, Universal, 1971. pp. 20-42.

⁷² Jorge Edwards, *Persona Non Grata*, Barcelona, Tusquets, 1991,(1ª edición 1973).

⁷³ En Lourdes Casal, *op.cit.*, pp. 78-104.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 119.

En abril de ese mismo año, se celebró el I Congreso Nacional de Educación y Cultura en cuya Declaración⁷⁵ se dictaba que todo trabajo artístico era propiedad de la Nación cubana, con lo que resultaba anulado el derecho a la propiedad intelectual. Quedaba estigmatizado todo lo extranjero, incluidos los intelectuales latinoamericanos que vivieran en Europa. Particularmente se atacaba a los artistas homosexuales que, a partir de ese momento, podrían llegar a ser castigados hasta con la pena de muerte⁷⁶. Muchos de ellos fueron recluidos en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (U.M.A.P.), que se habían creado en 1965 para regenerar a los sujetos o grupos (como los religiosos) disidentes. La censura (nunca reconocida como tal) pasaba a formar parte orgánica de las instituciones y de cada sujeto revolucionario, es decir, la observancia de las normas revolucionarias era misión de todos. La delación fue corriente moneda de cambio. La purga se puso en marcha y con ella una de las décadas negras de la historia de Cuba.

Esta línea marcó la vida cultural de los años 70, década a la que el profesor Redonet llamó irónicamente “la mala hora” de la literatura cubana⁷⁷. Otros críticos más ortodoxos, como Ambrosio Fornet, la han denominado “el quinquenio gris”, aunque la crítica general lo suele ampliar a “decenio”.

La creación del Ministerio de Cultura en 1976 a cargo de Armando Hart pretendió abrir una nueva etapa en la Política Cultural. La retórica del poder parecía querer poner punto y final a la reciente década negra, plagada de persecuciones (como la de Piñera o Arenas), silenciamientos (el de Lezama Lima) y vejaciones de los más

⁷⁵ En Lourdes Casal, *op. cit.*, pp.105-114.

⁷⁶ La persecución de los artistas homosexuales la he tratado como mayor amplitud en mi artículo “De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas. Homosexualidad o disidencia”, *Revista Hispano Cubana*, nº4, Madrid, 1999, pp.77-86.

⁷⁷ Salvador Redonet, *Vivir del cuento*, La Habana, Ediciones Unión. 1994.

elementales derechos. Pronto se desveló que quienes deberían poner punto y final a su “diversionismo ideológico” eran los intelectuales y así rectificar sus propios errores. La creación de organismos para la generación y difusión controlada de la cultura tuvo también efectos positivos, ya que, a pesar de todo, podían constituir una vía de escape, dentro del medio hostil, para intelectuales y artistas. En este momento se crean el Centro de Estudios Martianos, el Centro de Promoción Cultural “Alejo Carpentier”, el Centro para el Desarrollo y la Estimulación de las Artes Plásticas “Wilfredo Lam” y el Centro Cultural “Juan Marinello”.

Aunque con matices, el clima de terror pierde gran parte de su fuerza a finales de los años ochenta debido a cambios del orden de lo drástico y que, como he señalado, cambian la percepción del mundo de los nuevos artistas que no vivieron la estalinización de los setenta. No obstante, el discurso ideológico del poder sigue reafirmando en los mismos preceptos. En 1983, Armando Hart vuelve sobre los mismos tópicos de la necesidad pragmática, propagandística y socialista, en primera y última instancia, de la obra de arte y de los artistas e intelectuales.⁷⁸

En los primeros noventa, sin embargo, el control político no puede evitar que los espacios de las posiciones cambien en el campo cultural. En cierto sentido se inicia un proceso de crítica y revisión de la década de los setenta y de algunos de los atropellos cometidos. Los propios artistas rescatan obras de algunos escritores silenciados o perseguidos en el pasado y las presiones entre compañeros disminuyen. Las condiciones socio-económicas dan un brusco giro y hacen que el régimen castrista pierda el control omnímodo que antes ejercía. La necesaria apertura de la Isla acerca a críticos internacionales que tienen ahora mayor facilidad para realizar

⁷⁸ *Cambiar las reglas del juego*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

una investigación de temas no gratos. Precisamente son éstos los que inciden en el crecimiento del capital simbólico de los Novísimos frente a sus predecesores que, sin embargo, ejercen el poder alineados a los principios *ad usum*. A pesar de todo, el discurso ideológico, en otro intento por “salvar el socialismo”, incrementa su ortodoxia para evitar la imitación de la *Perestroika*, tras la caída del Muro. Se persigue con especial énfasis a las recién aparecidas asociaciones en defensa de los derechos humanos y se encarcela a sus miembros en algunos casos. Obedece esto último al esfuerzo del régimen castrista, siguiendo el patrón leninista, de evitar la aparición de una sociedad civil⁷⁹ en Cuba. Si atendemos a lo expuesto por Habermas, tampoco podríamos hablar en el caso cubano de una cierta "esfera pública", puesto que para que ésta exista es necesario que se dé un espacio social que produzca un estado de opinión pública y en el que los ciudadanos tengan la capacidad de opinar sobre temas de interés general sin sufrir coerción⁸⁰. Dentro de Cuba, ha sido Rafael Hernández, miembro del Centro de Estudios sobre América⁸¹, quien más ha contribuido con su obra a plantear la necesidad de ceder espacios para dar voz a la nueva sociedad que ha emergido en Cuba después de la reforma constitucional de

⁷⁹ El concepto de "sociedad civil" es importante en el análisis del campo cultural cubano en tanto que los artistas y escritores que surgen en los ochenta y noventa presentan el hecho artístico como espacio de discusión pública y como alternativa a la ausencia de organismos o asociaciones autónomas que serían, en otro contexto, las vías de expresión del grueso del grupo social. Se sigue la noción expuesta por Charles Taylor quien define la sociedad civil, en una acepción mínima, como "a web of autonomous associations, independent of the state, which bound citizens together in matters of common concern, and by their mere existence or action could have an effect on public policy", en "Invoking Civil Society", *Philosophical Arguments*, Harvard, University Press, 1995, p. 204.

⁸⁰ Vid. "The public sphere", *Jürgen Habermas on society and politics*, Boston, Beacon Press, 1989.

⁸¹ Este organismo ha sido el foco de intelectuales más importante de los últimos años en Cuba y ha representado un papel fundamental en la reflexión sobre el futuro del socialismo en Cuba. Fue creado en 1977 y vino a cubrir el hueco en la investigación en ciencias sociales que había supuesto la desaparición de las facultades de Sociología y Ciencias Políticas a principios de la década. En adelante me referiré a él por sus siglas, C.E.A..

1992 y de los cambios en la estructura económica⁸². En su obra no sólo plantea la existencia de hecho de un nuevo conglomerado social sino que también se arriesga a proponer nuevas medidas de índole económica y política que pueden coexistir con la lógica del sistema socialista. Destacan entre ellas la descentralización y la reducción de la burocracia y el control, el fomento de empresas en régimen de autogestión con criterios productivos basados en la eficiencia, el reajuste monetario o la adecuación de un sistema impositivo.⁸³

A pesar de los esfuerzos de los intelectuales vinculados al C.E.A. y de la acción vivificadora y demolidora de los plásticos y escritores en la década de los noventa, el principio heterónimo sigue todavía hoy operando en el campo literario cubano, y el discurso ideológico aún penetra las permeables membranas de las instituciones del campo artístico. Un ejemplo se da en 1996, año marcado ya por un relativo (aunque indeseable para el poder) grado de descentralización y autonomía, que afecta en ese momento a todos los ámbitos de lo social. El suceso tuvo lugar tras el derribo de una avioneta norteamericana (léase “de Miami”) por sobrevolar el espacio aéreo cubano. Nadie esperaba el ataque, puesto que la presencia de avionetas era un hecho frecuente en los cielos cubanos. Pudiera haber sido una maniobra para dar al traste con las fructíferas negociaciones que estaba llevando a cabo el propio gobierno cubano con capitales norteamericanos desde hacía dos años. Todo parecía apuntar a la puesta en marcha de la Reforma necesaria para salvar a Cuba del estado de casi bancarrota. Esto hubiera supuesto una mejora de la exigua economía cubana, pero, al

⁸² Nos referimos a la creación de asociaciones económicas y cooperativas agrícolas, al derecho al trabajo por cuenta propia, a la ley de inversiones extranjeras promulgada en 1995 que abrió el sector turístico a capital foráneo, etcétera.

⁸³ Para todo ello ver *Mirar a Cuba: ensayos sobre cultura y sociedad civil*, La Habana, Letras Cubanas, 1999. Esta obra recoge los artículos que Rafael Hernández ha escrito en los últimos años.

mismo tiempo, hubiera abocado al país a la incorporación a una economía de mercado, incompatible, con el régimen revolucionario⁸⁴. Tras este suceso hay un repliegue de libertades en el terreno cultural. En el *Informe del Buró Político*⁸⁵ que presentó Raúl Castro el 23 de marzo y que fue aprobado en el V Pleno del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, se arremete directamente contra el C.E.A. Como se ha dicho anteriormente, los investigadores de este centro habían desarrollado una importante labor concerniente a aspectos de la sociedad civil en el socialismo y en Cuba, y a las posiciones del Estado cubano ante el presente estadio histórico. Una parte fundamental de su investigación se había centrado en el análisis de la economía dentro del cuerpo del socialismo, con propuestas, previsiones e ideas reformistas con el fin de adaptarse a las nuevas circunstancias. En 1995, sacaron a la luz una revista, *Temas*, cuya calidad la proyectó internacionalmente. En ella se discutían, criticaban y revisaban las cuestiones anteriormente aludidas. No existía censura, a excepción de la auto-impuesta, manejada por todo cubano adherido al sistema, es decir, con un puesto de trabajo (recuérdese que en Cuba no existe la empresa privada, con lo que un despido en regla ha significado durante estos últimos cuarenta años exilio o marginación). La terrible situación que se origina en el año 90 (crisis del Periodo Especial) hacía prever la reforma de los órdenes, caducos e

⁸⁴ Los análisis económicos sobre Cuba más fidedignos y precisos han sido elaborados por el economista Carmelo Mesa-Lago de la University of Pittsburgh, véase bibliografía.

⁸⁵ Raúl Castro, *Informe del Buró Político*, (en el V Pleno del Comité Central del Partido, 23.3.1996), *Granma* (27.03.1996). En este documento se da el fenómeno del “doble vínculo” que creemos caracteriza en numerosas ocasiones el discurso fidelista. Éste es un término de la psicología moderna que alude a la práctica de afirmar y negar un enunciado al mismo tiempo, hecho que produce un alto desconcierto y angustia en el receptor y suele estar en la génesis de las esquizofrenias. El *Informe del Buró Político* al que aludimos, defiende las medidas económicas adoptadas en los años noventa y critica, al tiempo, los perniciosos efectos de éstas. Con ello el estado se justifica a sí mismo por haber tomado medidas que van en contra de la economía centralizada y socializada, pero se permite la posibilidad de castigar o penar a quienes las lleven a cabo en virtud de los efectos nocivos que conllevan.

inservibles, que estaban agobiando a los cubanos hasta límites extremos (recordemos el éxodo masivo en balsas hacia Miami en 1994) y que originaron injusticias sociales desconocidas hasta entonces para los cubanos. Los investigadores del C.E.A. creyeron lícito y ético proponer vías de cambio, dentro del propio sistema, que mejoraran la caótica situación que se vivía en la Isla. Sin embargo, el *Informe* leído por Raúl Castro en marzo de 1996, atacaba, sin nombrarlo, al artículo publicado en el cuarto número de *Temas* por Hugo Azcuy (miembro de C.E.A.): “Estado y sociedad civil en Cuba”. Según Bert Hoffmann, “el discurso se lee durante párrafos enteros casi como un negativo del artículo de Azcuy”⁸⁶. El director del C.E.A. fue destituido de su cargo inmediatamente después del discurso y el autor del artículo murió súbitamente de un infarto. La amenaza de represalia se extendió, pero sin ninguna mención concreta. Como declara Hoffmann, “es justamente esta incertidumbre calculada la que hace que la intimidación sea tan globalmente efectiva”⁸⁷. La autocensura se impuso en los investigadores del centro y sobre la redacción de la revista. El comité Central del Partido Comunista de Cuba inició la publicación de *Cuba socialista*, publicación que recuerda, en el estilo más férreo, cuál es el discurso político cubano, dedicada a la figura de Fidel Castro, y rechaza el avance de la investigación en ciencias sociales en Cuba que había sido elaborada por los miembros del C.E.A. Las amenazas no llegaron a hacerse efectivas en represalias directas; no obstante, el proceso de autocrítica y de pérdida de autoestima de los investigadores ya era un hecho. Éste aspecto se relaciona con la práctica sistemática del lenguaje del “doble vínculo” que Fidel Castro y el sistema de gobierno totalitario instituyeron en

⁸⁶ Bert Hoffmann. “La reforma que no fue”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, nº10, 1998, p. 81.

⁸⁷ *Ibid.*

Cuba como pauta comunicativa social. Característico de sujetos que detentan algún tipo de poder real o simbólico, el lenguaje del doble vínculo se basa en la emisión, llevada a cabo por el sujeto en el poder, de dos mensajes que entran en contradicción, uno negativo inicial y otro secundario de índole más abstracta, enmarcados ambos en una prohibición global de escapar de la situación paradójica. La psicología moderna ha demostrado que personas expuestas a él en ocasiones reiteradas, presentan focos neuróticos y autodestructivos o, cuando menos, sentimientos de inseguridad, confusión, culpabilidad, desamparo y perplejidad.⁸⁸

En 1998 Abel Prieto, un político de mentalidad abierta, si lo consideramos dentro del sistema de “comunismo tardío” cubano, “sucedió” al desgastado Armando Hart en la cartera de Cultura y creó un espacio algo más distendido en cuanto a las relaciones entre los intelectuales y el poder, las cuales se habían visto seriamente afectadas entre 1990 y 1996. Ese espacio de consenso ha mantenido ciertas libertades, pero no ha presentado en los últimos tres años ningún movimiento en progresión. Son pocos los artistas o escritores pertenecientes a los Novísimos que aún permanecen en Cuba. De los que se quedaron algunos se mantienen al margen del campo y otros han regularizado su situación dentro del campo de fuerzas y hoy tienen una relativa posición de poder.

⁸⁸ La información sobre el lenguaje de doble vínculo la he recogido en Milton Berger comp., *Más allá del doble vínculo*, Barcelona, Paidós, 1993, (vid. especialmente Bateson) y en Watzlawick, *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder, 1993.

Apuntan Carmelo Mesa-Lago, Jorge I. Domínguez y Rafael Rojas⁸⁹ que los cambios producidos en Cuba desde finales de los años ochenta son de tal magnitud que se puede hablar, hasta cierto punto, de un cambio de régimen: de uno totalitario a uno autoritario⁹⁰. No obstante, la élite dirigente mantiene una voluntad expresa de “totalitarismo” omnímodo: en la búsqueda del control de las esferas política, económica y social del país, aunque se vea obligada a ejecutar y aprobar actividades que manifiestan la pérdida de control que tuvo en el pasado⁹¹. Una vez más nos encontramos ante una contradicción insalvable, una estrategia que he caracterizado anteriormente como práctica del lenguaje del “doble vínculo”, para mantener el poder y confundir a la sociedad.

En opinión de Rafael Rojas, “ese proceso de destotalización, o de autodestrucción del orden totalitario, **ha sido suscitado por los movimientos culturales de los 80, que abrieron no pocas fisuras al discurso del poder**, y por el reajuste económico de los 90 (...)”⁹². Esta idea, según se verá, constituye uno de los pilares de mi trabajo, ya que la obra de estos artistas, en mi opinión, rompe el dogma artístico establecido por el poder y se erige como manifiesto global del grupo social e histórico del que surge.

⁸⁹ Consúltense las ponencias presentadas por los investigadores en el Curso, “Cuba a la luz de otras transiciones”, celebrado en la Universidad Complutense, El Escorial, en julio de 1997. El conjunto de los trabajos allí presentados fue publicado en *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº6-7, Madrid, 1997.

⁹⁰ Siempre se entienden éstos términos en la línea trazada por Juan J. Linz en su conocido artículo “Totalitarian an Authoritarian Regimes”, *Handbook of Political Science*, vol.3, Reading (Massachusetts), Fred Greenstein and Nelson Polsby ed., 1975, pp. 336-350.

⁹¹ Éstas se exponen en el apartado 2.2.2 del presente trabajo: “Del proceso de Rectificación de Errores al Periodo Especial”. Son fundamentalmente cambios de índole económica.

⁹² “Políticas inservibles”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº6-7, Madrid, 1997, p.34; el subrayado es mío.

Sirva lo expuesto para entender qué campo literario es el que integraron los componentes de los Novísimos y qué significado tendrán sus tomas de posición en la desarticulación de algunos vectores de fuerza. La incidencia vertical del campo de poder y del discurso ideológico parece ser, no obstante, una característica endémica del Régimen Revolucionario cubano. La obra **artística** se convierte en Cuba en una obra **política**, debido a esa sujeción del campo literario al campo de poder. Por otra parte, tal y como señala Lucy R. Lippard, la politización de la obra artística en el arte occidental del último cuarto del siglo XX es innegable. En el caso de Cuba la zona política del producto artístico está marcada doblemente por las circunstancias política interna y por las influencias norteamericanas y europeas que son, como veremos, notables.

2.2. Factores de cambio en el *habitus* de los Novísimos.

Hablar de *habitus* significa hablar de la historia de los agentes y de los sistemas de relaciones en que éstos se mueven. Es por esto necesario destacar una serie de acontecimientos que tuvieron lugar en Cuba a partir de 1980 y, que en mayor o menor medida, afectaron a la percepción y al estado de opinión de la sociedad cubana. La dimensión social de los procesos que presentaré supuso un cambio de *habitus* tanto en los agentes que los vivieron en su etapa de formación (como los Novísimos), como en los que sufrieron su impacto ya maduros y fueron susceptibles de una variación en su forma de percibir los valores paradigmáticos de la Revolución cubana y de su discurso oficial. Cuando los agentes sociales afectados se incorporen al campo artístico cultural se verán forzados, en virtud de su *habitus*, a luchar por un diferente orden en el espacio de las posiciones. Así pues, podemos suponer que de estos sucesos surge la ruptura estética que caracteriza a los Novísimos. Buena parte de estos autores han señalado uno o varios de los acontecimientos que a continuación vamos a detallar como punto de inflexión o como eje de cambio en cuanto a su percepción de los paradigmas revolucionarios⁹³. Podremos corroborar la importancia de estos momentos históricos cuando abordemos el análisis de los textos y de las obras plásticas, ya que muchos de ellos los contienen, como marco o como tema central, y se hacen eco del pensamiento y del estado de una parte de la sociedad. El análisis de las obras literarias como obras sociales es una de las pocas vías fidedignas que poseemos para analizar el cambio de una sociedad que en los últimos cuarenta años no ha tenido vías autónomas de expresión; una sociedad que no ha sido ni es una

⁹³ Para fundamentar la noción de *habitus* hice un trabajo de campo entre los años 1994 y 1998, en el que entrevisté a un número importante de los escritores que son el objeto de este estudio. Véase Apéndice 2.

sociedad civil, sino política, en la medida en que no existen asociaciones ni organizaciones independientes del Estado.

2.2.1. Movimientos migratorios.

2.2.1.1. El Diálogo, 1978.

En noviembre de 1978, Fidel Castro invitó a La Habana a un nutrido grupo de exiliados cubanos procedentes de diferentes partes del mundo con los que sostuvo diversos encuentros. La consecuencia directa de aquél “diálogo” fue la relativa apertura de las puertas de la Isla para ocasionales y temporales visitas por parte de quienes se fueron con el triunfo de la Revolución y la liberación de cientos de prisioneros políticos. Indirectamente el Diálogo tuvo una repercusión trascendental en la medida en que causó una profunda conmoción tanto en la sociedad cubana como en la comunidad residente en el extranjero, especialmente en la de Miami. Después de veinte años muchos cubanos exiliados, la mayoría procedente de Estados Unidos, volvieron a su tierra natal, que habían dejado como “traidores” y “gusanos”. En el punto álgido del llamado “milagro” económico de Miami, regresaron con las manos llenas y aliviaron las ajustadas y maltrechas economías domésticas de sus familiares. Para el grueso de la población quienes fueron “gusanos” retornaban ahora convertidos en “mariposas” que contemplaban el punto muerto en que la Revolución se había estancando años atrás. La otra cara de la moneda fue la oposición al Diálogo que sostuvieron muchos exiliados y que, hasta nuestros días, ha dividido a la comunidad cubana en el exilio. Los “dialogueros” fueron acusados de traidores, amenazados y atacados con golpes terroristas.

Ronaldo Menéndez y Jorge Brioso han señalado la incidencia que este retorno tuvo en la sociedad cubana, y específicamente en los Novísimos, ya que los paradigmas de identidad nacional, hasta entonces absolutamente basados en la cualidad territorial, empezaron a fluctuar y a variar con respecto a los términos categóricos en que se

habían enunciado en las décadas precedentes. A partir de este momento, y en la medida en que la economía cubana iba decayendo y la remesa en divisas se convertía en la principal fuente de ingresos para el país, la demonización de los exiliados anticastristas fue perdiendo color hasta, en algunos casos, tomar un cariz inverso. La información directa sobre la realidad norteamericana y del mundo capitalista que llevaban los retornados contrastaba con la que hasta entonces había divulgado el gobierno. Ante la crisis política y económica, el mito del paraíso al otro lado del mar Caribe empezó a adquirir proporciones irreales y encontró un posible reflejo en la peculiar situación económica que habían alcanzado quienes fueran a Miami a principios de los sesenta. Entre otros factores, lo expuesto anteriormente constituyó el motor que animara los éxodos migratorios que a continuación mencionaremos y que, al igual que el que nos ocupa, socavaron los paradigmas ideológicos del *habitus* revolucionario. El proceso de emigración cubano es un tema de extrema complejidad y que ha sido altamente politizado por lo que he intentado manejar fuentes externas e internas que mostraran sin partidismos y de una manera digna la realidad histórica.

2.2.1.2. El Mariel, 1980.

Durante el periodo comprendido entre 1959 y 2000, en Cuba se han dado flujos migratorios de importancia con destino, fundamentalmente, a Estados Unidos. Desde un principio estos flujos han sido manipulados por el régimen cubano, pues la política restrictiva se permite en ocasiones relajarse, siempre con un objetivo práctico. La oposición absoluta, en términos excluyentes, que han establecido Cuba y los Estados Unidos en el periodo revolucionario, ha obligado a éstos últimos a ejecutar una política migratoria altamente tolerante. Josep M. Colomer traslada a Cuba la teoría

que Albert Hirschman aplicara a los países del Este de Europa⁹⁴. Éste último utilizaba los conceptos de “salida”, “voz” y “lealtad”, junto con la influencia de los medios de comunicación, para explicar los movimientos migratorios Este-Oeste durante la Guerra Fría y la existencia del Muro de Berlín. Este estudio revelaba que el descontento y el deseo de salida eran mayores en la medida en que se sintonizaban menos medios de comunicación (radio o televisión) “enemigos”, pues la idealización de “lo otro” aumentaba con el desconocimiento.

Las etapas de crisis profunda en Cuba han ido acompañadas de una salida masiva consentida por las autoridades, que evitaban así las posibilidades de una revuelta (voz). Cuba ha forzado siempre a los Estados Unidos a poner los límites, ante la magnitud de las cifras de exiliados (los cubanos eran recibidos con todos los derechos hasta 1995, año en que se los equipara en estatus al resto de los inmigrantes⁹⁵), fomentando de esta manera la “hostilidad” contra el “enemigo”, quien se erigía así en “culpable” al no aceptar la llegada a su territorio de los insatisfechos. No obstante, en contra de lo afirmado por Colomer, la política migratoria de Cuba, a excepción de estos momentos señalados, ha sido altamente restrictiva, ya que los cubanos no cuentan con un pasaporte en regla. Éste únicamente se consigue después de pasar los largos y costosos trámites y obtener los permisos obligatorios para poder abandonar la Isla, incluso en el caso de estancias temporales.

1965 fue el año de la primera crisis relevante: anuladas las elecciones libres y en estancamiento económico, pese a los esfuerzos de la sociedad en pleno, Fidel abrió la

⁹⁴ “Salida, voz y hostilidad en Cuba”, *América Latina Hoy*, Salamanca, nº18, 1998, pp. 5-17

⁹⁵ Claro está que los inmigrantes habían dejado de pertenecer a la clase media y alta que llegara en los primeros sesenta y originara la prosperidad económica de Miami y que nada tuvo que ver, en cuanto a inserción y futuro, con el resto de grupos inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos. *Vid.*

posibilidad de que los residentes en Miami llegaran a las costas cubanas y recogieran a sus familiares. En poco más de un mes salieron 3.000 cubanos, lo que obligó a Estados Unidos a restringir el acceso. 2000 cubanos más quedaban en espera en un pequeño puerto cercano a Varadero y habilitado al efecto: Camarioca (nombre que recibió este flujo). Los americanos, en su afán de preservar su imagen, perdieron la partida frente a un hábil negociador, Fidel Castro. Hubieron de fletar barcos para trasladar al resto de los solicitantes de asilo y, entre 1965 y 1973, costearon varios vuelos semanales. En ocho años 265.000 cubanos se exiliaron en Estados Unidos.⁹⁶ La salida por el puerto de El Mariel, en 1980, tuvo un detonante mucho más sonoro, provocado por el profundo descontento que se vivía en la Isla tras años de represión. Los efectos de este suceso han sido señalados mayoritariamente por los intelectuales como unos de los más importantes en cuanto a la percepción de lo “revolucionario”, y, específicamente en cuanto a la identificación elaborada por el discurso ideológico entre Nación (territorio y soberanía) e identidad. La década del 80 se abrió con una emergente “voz” en el seno de la sociedad, es decir, con un crecimiento del descontento debido a los retrocesos económicos y sociales. Se repetían los intentos ilegales de llegar por barco a Florida, donde eran asilados por los americanos. Las amenazas del gobierno cubano a los norteamericanos revelan la tensión vivida en la Isla y que, Fidel Castro, debía eliminar si quería evitar poner en peligro el gobierno.

Román de la Campa, “La latinidad de Norteamérica”, *Paisajes después del muro*, Iván de la Nuez ed., Barcelona, Península, 1999, pp. 222-241.

⁹⁶ Las cifras las da Alex Larzarele, *The 1980 Cuban Boatlift*, Washington D.C., National Defense University Press, 1988. Citado por Colomer, *op. cit.* pág.12.

Les hemos pedido (al gobierno de E.E.U.U.) que tomen medidas... y esperamos que las tomen. Si no es así, entonces tendremos que tomar nuestras propias medidas. Les hemos recordado que una vez ya abrimos Camarioca... Esperamos no tener que tomar medidas como estas de nuevo.⁹⁷

El 1 de abril de 1980 seis personas que viajaban en autobús lograron burlar el cerco con que la policía cubana protegía las sedes diplomáticas, especialmente las de los países no alineados con la U.R.S.S., y entraron en la embajada de Perú en La Habana. Uno de los policías resultó muerto y el gobierno cubano hizo responsable de ello a Perú y exigió la “repatriación” de los culpables. Paralelamente, otro grupo de personas hace lo propio en la Embajada de Venezuela (de nuevo con el saldo de un muerto). La reacción de Fidel contra los países implicados no se hace esperar: críticas feroces y la retirada de la protección a la Embajada de Perú. De esta manera, Castro había encontrado la excusa para liberar la tensión: la invitación a los cubanos descontentos a que se marcharan fue radiada. En un par de días se produjo una avalancha humana hacia la sede diplomática. Pese a las declaraciones de Fidel, las calles circundantes se cerraron y grupos paramilitares y los Comités de Defensa de la Revolución (C.D.R.) montaron una estrecha y vejatoria vigilancia. De nuevo estamos ante un ejemplo de emisión comunicativa de doble vínculo; dos mensajes en contradicción: sois libres para salir del país/existe un castigo para quien intente dejar del país, y la situación trascendente y de extrema importancia en el devenir vital del sujeto víctima que queda imposibilitado de romper la contradicción. A pesar de todo,

⁹⁷ Wayne Smith S, *The closest of enemies. A personal and diplomatic account of U.S.-Cuba relations since 1957*, New York, Norton, 1987, p.203. Citado por Colomer, *op. cit.* p.13.

el 8 de abril se habían introducido en la Embajada 10.800 personas⁹⁸ que vivieron el proceso en condiciones lamentables. Gobiernos internacionales (Estados Unidos, Perú, España, Costa Rica y Ecuador) decidieron colaborar en la resolución de la crisis aceptando cierto número de refugiados, pero la invitación que Castro hizo a Miami de que vinieran a buscar a sus familiares modificó el reparto trazado. Los refugiados fueron conducidos al puerto de El Mariel, cercano a La Habana, adonde tenían orden de dirigirse las embarcaciones fletadas desde Miami. Mientras tanto, se creaban las Oficinas de la Escoria donde los cubanos, armados de un inefable valor, debían verificar que eran reclamados por sus familiares o, en su defecto, demostrar que eran indeseables para la sociedad cubana: homosexuales, delincuentes, tarados, pederastas, jugadores, drogadictos u otro tipo de “pervertidos”. Una vez admitidos (no todos lo lograron) debían esperar a ser trasladados al puerto de salida. Esa espera suponía sufrir el escarnio que infligían los C.D.R. o las hordas callejeras (muchas estimuladas por los mandos) en lo que se conocía como “mitin de repudio”, práctica efectuada hasta los años 90, donde se insultaba y agredía a quienes habían decidido marcharse o habían sido declarados contrarrevolucionarios⁹⁹.

A pesar de que el gobierno de Estados Unidos tomó medidas restrictivas, la salida se prolongó hasta el mes de septiembre. Casi 125.000 cubanos salieron por el puente marítimo de El Mariel. Ciertamente el gobierno cubano lo utilizó para vaciar cárceles y centros psiquiátricos, pero muchos eran ciudadanos “normales”; entre ellos Reinaldo Arenas¹⁰⁰. La política de Estados Unidos con respecto a los emigrantes

⁹⁸ La cifra fue dada por los funcionarios de la Embajada. *Diario 16* (12.04.1980).

⁹⁹ El testimonio de David Lago da una visión completa de lo acontecido, en *Revista Hispano Cubana*, nº7, Madrid, 2000, pp.79-124.

¹⁰⁰ Su salida por el puerto de El Mariel la narra en su autobiografía *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp.297-305.

cubanos ha sido mucho más cautelosa desde entonces. Radio Martí, emitiendo desde Miami, se sintoniza en casi toda la Isla desde 1985 y, según Hirschman, promueve hostilidad contra Castro, pero también reduce el ansia de salida en la medida en que el “paraíso soñado” entra, vía ondas hertzianas, en lo cotidiano.

Este suceso destruyó la retórica política sobre la unidad y estabilidad de la sociedad cubana e impuso una nueva, aunque privada, elaboración de los conceptos de identidad y fidelidad. El rencor y la tristeza por el trato infligido quedaba tanto en las víctimas como en los verdugos, que en su mayoría eran, a su vez, víctimas del sistema de terror de la Seguridad del Estado –mecanismo de control invisible, pues puede encarnarse en cualquier individuo-. Fue el primer estallido social contra el Régimen de Fidel Castro. La Revolución empezaba a perder su carácter mesiánico, la teleología nacionalista perdía credibilidad ante los ojos de la sociedad que fue maltratada o presenció el maltrato de sus congéneres. Con respecto a esto dice el ensayista cubano Rafael Rojas:

El discurso identificatorio y teleológico del nacionalismo revolucionario se rige por una lógica del cierre: el cierre de la nación en el espacio de la isla y el cierre de su historia en el tiempo de la Revolución. Para ese discurso no hay nada más allá del territorio cubano, ni nada más allá del Castrismo. Dos entidades son hipotecadas en semejante metarrelato, una temporal y la otra espacial: el futuro y la diáspora.¹⁰¹

¹⁰¹ *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Universal, 1998, p.10.

El discurso del gobierno cubano sigue identificando las nociones de “Nación” y “Revolución”, de “identidad” y “pronunciamento político”. Es ésta una “maniobra conceptual” que ha puesto al servicio de un presunto código ético, emanado de la historia de Cuba, “la singularidad, el espacio y los fragmentos para privilegiar las magnitudes cronológicas férreas, los discursos universales y la totalidad”¹⁰²

A finales del siglo XX, podemos afirmar que debido tanto al alto índice de población exiliada, entre un quince y un veinte por ciento (que en el caso de los intelectuales y artistas aumenta considerablemente)¹⁰³, como al desgaste del discurso ideológico del gobierno revolucionario vivimos la “desterritorialización” y “transterritorialización” (“diáspora” para algunos) de la Nación y de la Cultura cubana. El estado de opinión de los habitantes de Cuba como espacio geográfico ya no identifica, como en décadas anteriores, estas nociones. El control del Régimen ha perdido su efectividad debido a la necesidad de cambios descentralizadores y, paulatinamente, se han hecho presentes situaciones de diálogo entre intelectuales, artistas y miembros en general del exilio con residentes en la Isla.

2.1.2.3. Balseiros, 1994.

Agosto de 1994 fue testigo de la última manifestación pública de descontento y protesta. La situación crítica que se vivía en Cuba desde la caída del bloque Socialista, denominada por el gobierno “Periodo Especial”, había llevado a los cubanos a intentar huir desesperadamente hacia Florida en balsas o en embarcaciones

¹⁰² Iván de la Nuez, “Un fragmento en las orillas del mundo”, *Cuba: la Isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, p26.

¹⁰³ Sigo las cifras que maneja Iván de la Nuez, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 28.

secuestradas. En junio de ese año cien personas se refugiaban en la residencia del embajador de Bélgica en La Habana, en menos de un mes otros grupos entraban en las sedes diplomáticas de Alemania y Chile. En julio fueron varias las embarcaciones secuestradas con el objetivo de desviarlas a Miami, algunas de ellas fueron las pequeñas lanchas que cubren el trayecto de la bahía de La Habana. El caso más trágico lo supuso el secuestro de un remolcador marítimo el día trece de ese mismo mes, ya que al intentar ser rescatado por otros remolcadores se produjo una colisión que se saldó con treinta y dos muertos.¹⁰⁴ El día 5 de agosto, fecha clave en la última Historia cubana, un número de personas que es difícil de precisar¹⁰⁵, se concentró en torno al Malecón y espontáneamente se originó la protesta. Gritos contra Fidel y contra la Revolución y piedras contra el Hotel Deauville (los cubanos tienen prohibida la entrada en los hoteles para extranjeros) y las denominadas “diplo-tiendas” (tiendas para extranjeros, inaccesibles por sus precios para los cubanos) provocaron la detención de 300 personas. Para aliviar la tensión que se vivía en todo el país el 12 de agosto el gobierno cubano abrió sus fronteras. Los guardacostas dejaron de patrullar y Estados Unidos recibió a los desesperados y hambrientos vecinos. El panorama era desolador. Miles de personas repartidas por toda la costa colindante con La Habana, construyendo y partiendo en débiles plataformas flotantes. Ningún mitin de repudio, por el contrario, el apoyo y los buenos deseos para los que marchaban.

Los hijos de la Revolución, entre ellos los Novísimos, en aquél entonces formaban ya un grupo de cuentistas emergentes, protestaban por el mundo que se les había

¹⁰⁴ Vid. *Granma*, 23 de julio 1994.

dato, renegaban de su herencia y experimentaban la frustración y la impotencia. Sus padres, la mayoría firmes creyentes de la Revolución en un pasado, veían cómo el futuro de sus hijos no existía en la Cuba que ellos les habían construido. Este hecho aparece reflejado en varios cuentos de los Novísimos. Algunos lo vivieron como el momento que pudo haber sido el principio de otra realidad.

El diecinueve de agosto el presidente norteamericano William Clinton anuncia el fin de la recepción indiscriminada de cubanos en suelo americano y los interceptados en el mar son conducidos a la base militar de Guantánamo¹⁰⁶. Las autoridades cubanas y norteamericanas llegaron a un acuerdo el nueve de septiembre y Cuba cerró de nuevo sus fronteras. Aproximadamente 33.000 cubanos fueron concentrados en la base de Guantánamo en espera de la resolución de Estados Unidos acerca de sus visados. Todavía hoy nos es imposible hacer una estimación fidedigna de las personas que realmente salieron de Cuba en el verano de 1994. No ha sido posible cuantificar cuántos llegaron a las costas de Miami sanos y salvos antes del acuerdo entre las administraciones de Cuba y Estados Unidos, ni tampoco cuántos murieron en el mar Caribe. Holly Ackerman menciona la cifra de 16.778 personas que llegaron a salvo a las costas de Florida antes del 12 de agosto (fecha a partir de la cual el gobierno permite la salida libre) y de 32.385 que salieron entre el 12 de agosto y el 13 de septiembre (fecha del acuerdo entre La Habana y Washington) de 1994¹⁰⁷. El

¹⁰⁵ Todo parece indicar que se podían calcular en miles, aunque ni siquiera integrantes de la revuelta son capaces de calcularlo por lo confuso de la situación. Parece ser que coincidieron por el rumor de que una flota de barcos de Miami se acercaría al Malecón habanero.

¹⁰⁶ Base naval americana situada en el extremo oriental de la Isla. En ella se habían recibido a muchos balseiros haitianos, especialmente en la salida masiva que tuvo lugar a partir de septiembre de 1991 tras el golpe de estado contra Jean-Bertrand Aristide. Entre 1991 y 1992 se interceptaron 38.000 balseiros y el entonces presidente Bush ordenó la repatriación directa de muchos de ellos, sin esperar a confirmar expedientes de asilo político.

¹⁰⁷ "An analysis and demographic profile of Cuban balseiros, 1991-1994", *Cuban Studies*, n° 26, Miami, 1997.

excelente estudio que sobre el tema ha elaborado Ernesto Rodríguez Chávez, miembro del C.E.A., habla de 36.000 personas en el periodo de apertura de fronteras, es decir, entre el 13 de agosto y el 13 de septiembre, casi cuatro mil más que Ackerman.¹⁰⁸

Una de las pintadas que se pudo leer por aquél entonces en la Universidad de La Habana daba una nota de humor negro a la tragedia circundante y parodiaba al mismo tiempo el eslogan que había enunciado Fidel Castro tras la caída del bloque socialista en Europa: “Socialismo o Muerte, valga la redundancia”.

2.2.2. Del Proceso de Rectificación de Errores a la crisis del Periodo Especial.

¹⁰⁸ *Emigración cubana actual*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1997.

Tal y como señala Carmelo Mesa-Lago, la política del gobierno cubano ha descrito un movimiento pendular entre la aplicación rígida de la planificación central y el aperturismo del mercado para aliviar las crisis¹⁰⁹. Rafael Rojas interpreta esta alternancia en virtud de la necesidad de “reanimar el entusiasmo, luego de que el peso de la racionalidad instrumental del modelo soviético volvió tediosa, a los ojos de la clase política, el mecanismo de la usura”¹¹⁰. Habría sido éste el mecanismo que la Revolución haya venido utilizando para sobrevivir y evitar que el desgaste operado en el pueblo desembocara en una protesta trascendente.

En 1986 se inició uno de esos cambios del sentido del péndulo para acabar con ciertas medidas aperturistas del quinquenio anterior: mercado libre campesino, servicios privados y trabajadores autónomos en pequeña escala, inversión extranjera, que habían supuesto de alguna manera la recuperación de la economía cubana. A esta política se la denominó Proceso de Rectificación de Errores ya que el gobierno entendía que el modelo de mercado había generado corrupción y debilitamiento de la defensa de la Revolución. Implicó el cierre de fincas privadas y la erradicación de los mercados libres campesinos. En 1988, el 84% del comercio se realizaba con los países del C.O.M.E.C.O.N. y bajo condiciones extremadamente favorables y, casi podríamos decir, irreales¹¹¹. No es de extrañar que la caída del Muro y con él del bloque Socialista significara un auténtico choque estructural que afectó a la vida del cubano en todos sus órdenes y que produjo la mayor crisis económica vivida en el país, el denominado “Periodo Especial”. La economía cubana había sido planificada en cuanto a su dependencia de la U.R.S.S. y en función de ello se cometieron

¹⁰⁹ *Breve historia económica de la Cuba socialista*, Madrid, Alianza, 1994, pp.16-17

¹¹⁰ “Entre la revolución y la reforma”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº4-5, Madrid, 1997, p.133.

negligencias con catastróficas consecuencias para la sociedad cubana. El 60% de la industria nacional se paralizó y en el año 1993 la situación se había convertido en “crítica” lo que originó que, finalmente, el gobierno se planteara la necesidad de una “reforma”, que sin embargo, nunca llegaría a realizarse totalmente debido a los peligros de pérdida de control que hubiera supuesto su aplicación cabal. La situación en los primeros años de la década era, como hemos dicho, crítica. Los bienes de consumo básicos escaseaban, no había jabón ni leche para los niños. En agosto de 1994, la unidad de la divisa americana se cambiaba a más de 180 pesos, lo que viene a ser un salario base en Cuba. El dólar se había legalizado en 1993 y los ciudadanos que lo recibían de sus familiares en el extranjero eran quienes podían conseguir sobrevivir gracias al mercado negro y a las tiendas en dólares, creadas para extranjeros y donde se venden productos importados (o recibidos como donación) con un incremento de un 300% sobre su precio real. El peso del bloqueo económico estadounidense estaba en la base de todo ello, pero el problema excedía con mucho los límites que éste imponía. La reestructuración de la economía era una necesidad que pedían los propios economistas cubanos, pero el discurso ideológico ahogaba cualquier medida. Desde el poder se inculpaba a la caída del bloque Socialista y al bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos. En 1992, Julio Carranza, subdirector del Centro de Estudios sobre América (C.E.A.), se atrevía a afirmar que la génesis del estado catastrófico en que vivía la Nación no estaba en el año 89 y la caída del Muro, sino en 1986 cuando la política de economía interna había insistido

¹¹¹ Datos extraídos de Carmelo Mesa-Lago, *op.cit* p.149. La mayor parte de la información económica que cito se fundamenta en la obra de este riguroso economista.

en modelos inservibles y, al mismo tiempo, había frenado el desarrollo comercial con el argumento de la crisis de la deuda externa¹¹².

Las medidas que se tomaron para salir del estado de emergencia afectaron básicamente a la apertura de Cuba hacia la inversión extranjera y el turismo. Tuvieron un fuerte impacto sobre la mayoría de los ciudadanos cubanos. Las más importantes fueron:

1-. La legalización del dólar en agosto de 1993, lo que inauguró un sistema bicéfalo de economía que se dividía y, al tiempo, dividía a los cubanos, en dos áreas la de dólar y la de moneda nacional. Los cubanos que tenían acceso a la primera pasaron a convertirse en clase social privilegiada.

2-. La reforma constitucional de julio de 1992 que habría la posibilidad de crear empresas mixtas, asociaciones económicas, cooperativas rurales (llamadas Unidades Básicas de Producción Campesina).

3-. La ley de Inversiones Extranjeras promulgada en 1995 que vitalizó algunos sectores de la economía cubana, fundamentalmente el del turismo. Se originó un nuevo tipo de trabajador que, aunque recibe su sueldo en pesos y del gobierno cubano, tiene contacto con extranjeros, obtiene ingresos paralelos (sólo las propinas son veinte veces superiores al sueldo) y pueden conseguir material de los centros de trabajo que, en otros casos, sólo podrían adquirir en dólares. Según Jorge I. Domínguez, éste fenómeno acerca el régimen de La Habana al resto de sistemas

¹¹² Julio Carranza, "Cuba: los retos de la economía", *Cuadernos de Nuestra América*, vol. IX, nº19, Centro de Estudios sobre América, La Habana, 1992, pp.131-159.

capitalistas totalitarios latinoamericanos que han concedido monopolios y enclaves económicos a capital extranjero.¹¹³

4-. La apertura de Cuba al turismo internacional y la promoción de la Isla en función de éste. Precisamente buena parte de las empresas de capital mixto están dentro del sector turístico que es, hoy día, y después del azúcar, la base de la economía cubana¹¹⁴. El contacto de los cubanos con los extranjeros se produjo en un contexto desequilibrado que se traducía en una admiración irracional hacía los bienes materiales que, se interpretaban, como dones naturales. También suscitó emociones negativas en la medida que dentro de Cuba el extranjero tenía acceso a lugares privilegiados que estaban prohibidos para el cubano (aunque tuviera dólares): hoteles, restaurantes, incluso playas o cayos. En 1998, esa restricción había disminuido con respecto a los primeros años de la década, pero el respeto por el extranjero también había desaparecido. La penuria ha llevado a muchas mujeres, también a hombres, a la prostitución, casi siempre con el objetivo de abandonar la Isla. Se ha fomentado el turismo específicamente de carácter sexual, que es aprovechado por muchas y muchos ciudadanos como una vía de escape¹¹⁵. De las antologías de cuentos publicadas en Italia y a cargo del profesor Danilo Manera, dos se centran en éste aspecto, y lamentablemente parecen haber sido concebidas para propagar la imagen de la mulata jinetera entre la sociedad italiana, a pesar de que en algunos de los textos publicados el fenómeno se refleje negativamente.

¹¹³ Vid, “¿Comienza una transición hacia el autoritarismo en Cuba?”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 6-7, Madrid, 1997, pp.7-23.

¹¹⁴ Carmelo Mesa-Lago, “Hacia una evaluación de la actuación económica y social en la transición cubana de los años noventa”, *América Latina Hoy*, nº 18, Salamanca, 1998, p.28.

Como consecuencia de todo lo anterior surge el desbordamiento de las actividades comerciales ilegales en el Mercado Negro (bolsa negra) o la violencia y la inseguridad que han aparecido en las calles de las grandes ciudades cubanas, aspecto testimoniado en muchos de los cuentos que estudiaremos. Para Jorge I. Domínguez éste punto es revelador de la incipiente oposición que está creciendo en Cuba¹¹⁶, pues la descentralización debilita al gobierno y crece el número de personas dispuestas a rebelarse. Fruto de ello son los actos terroristas acaecidos en enclaves turísticos de la Isla en 1997, el crecimiento de la criminalidad urbana y la descomposición de los valores tradicionales.

Ciertamente, el “reajuste estructural” que se llevó a cabo entre 1993 y 1995 y que permitió algunos negocios de pequeña envergadura por cuenta propia, reabrió los mercados agropecuarios e impulsó la producción, mejorando la deteriorada situación económica del país, resultaba insuficiente.

En 1995, nuevamente Carranza, junto con otros dos economistas del C.E.A., insistía en la necesidad de la reforma y publicaba una obra donde los tres analistas económicos exponían la posible reconducción de la economía interna, dentro de los principios del socialismo¹¹⁷. A pesar de despertar un enorme interés, la obra no abrió ningún surco en el discurso económico oficial. Como señala Hoffmann,

¹¹⁵ Dirigentes de empresas turísticas estatales y personalidades políticas favorecieron la publicación del dossier “Cuba Libre” en *Playboy*, n° 38, 1991.

¹¹⁶ *Op. cit.*, pp. 14-15.

¹¹⁷ Julio Carranza, Luis Urdaneta y Pedro Monreal, *Cuba –La reestructuración de la economía. Una propuesta para el debate*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1995.

Más que cualquier otra publicación anterior, el libro de Carranza/Gutiérrez/Monreal demostró el elevado nivel de propuesta política y la alta calidad científica con que se podía escribir en Cuba sobre la crisis que atraviesa el país, y más aún, sobre las alternativas posibles a la actual política del gobierno. Sólo tenía una falla: la publicación del libro no abrió un amplio debate como había sido la intención de sus autores, sino que en retrospectiva el libro significó el apogeo de esa “primavera académica” declarada *temporada non grata* por el Buró Político.¹¹⁸

El gobierno cubano no se ha atrevido a emprender una necesaria reforma que saque al país de la crisis debido al conflicto ideológico que eso supondría y la consecuente pérdida de poder efectivo sobre los individuos y el conjunto de la sociedad. Las conquistas logradas a través del esfuerzo comunitario, la sanidad, el sistema educativo, el pleno empleo y las pensiones, vieron como su servicio se deterioraba de manera alarmante. El exilio de profesionales cualificados como médicos, ingenieros o profesores se unió a la escasez de medios y materiales. Las áreas que fueran el mérito y el sostén de la Revolución, dejaron de ser eficaces durante la última década. Siguiendo a Mesa-Lago, Cuba fue una de las sociedades más igualitarias en cuanto a la distribución de la riqueza, pero las reformas de los años 90 han generado abismales diferencias entre los ciudadanos. Los perceptores de dólares vía turismo (taxistas, prostitutas, propietarios de casas en alquiler o de comidas) tenían en 1995 un sueldo entre 228 y 400 veces superior a un trabajador de élite (personal médico, universitario, etc...) y hasta 825 veces superior al salario medio.¹¹⁹

La responsabilidad que la política y gestión norteamericana tienen sobre lo anterior es innegable. La profesora cubano-americana Marifeli Pérez-Stable sostiene que

¹¹⁸ *Op. cit.*, p.72.

¹¹⁹ *Vid. op. cit.* p.31.

Because of U.S. hostility, the Cuban leadership had a credible pretext for refusing to implement meaningful changes, and consequently the probabilities of peaceful transformation were diminishing.¹²⁰

El análisis sociológico de Pérez-Stable llega a la conclusión de que la Revolución terminó en los años 80, una vez que quedaba demostrada la imposibilidad de lograr una conciencia socialista orgánica en el individuo (la teoría guevariana del Hombre Nuevo) y después de que el gobierno de Castro se mostrara incapaz de garantizar los servicios sociales que lo habían mantenido en el poder durante décadas.

¹²⁰ Marifeli Pérez-Stable, *The Cuban Revolution. Origins, course, and legacy*, New York, Oxford University Press, 1993, p.175. Existe traducción al castellano: *La Revolución cubana: orígenes, desarrollo y legado*, Madrid, Colibrí, 1998.

2.2.3. Las campañas del Internacionalismo.

El gobierno de la Revolución cubana estableció una política exterior de ayuda y apoyo a revoluciones, guerrillas o sistemas socialistas en América, África y Asia, siempre y cuando ésta no afectara a la seguridad de la propia Isla¹²¹. Como apunta Jorge I. Domínguez en su ensayo sobre el tema, el principio del Internacionalismo es un paso más en la lucha contra el Imperialismo pues “support for revolution has become an intrinsic component of Cuban foreign policy; it is not peripheral, or accidental, or purely reactive to hostile policies of the United States and its allies”¹²². No obstante, esta política estaba regida por los principios de “prioridad” y “negociación” que primaban en las relaciones bilaterales entre dos estados. Éstos permitieron que Cuba mantuviera relaciones con países de la órbita capitalista, siempre que éstos no favorecieran la política norteamericana en su contra (tal fue el caso de las relaciones cubanas con el régimen de Franco en España). En opinión de Domínguez, existe también un principio de “liderazgo” que ha provocado numerosas rupturas entre Cuba y movimientos revolucionarios que contravinieron las normas castristas y negociaron antes de llegar a la victoria a través de la lucha armada, tal fue el caso de Nicaragua. Los efectos de esta política movilizaron a millares de cubanos (militares y civiles) que se dispersaron por todos los rincones de América, África y Asia.

En mis análisis de *habitus* he recogido dos de esas campañas internacionalistas que mayoritariamente fueron señaladas por los agentes sociales: Angola y Granada. Sus efectos desvirtuaron el credo ideológico revolucionario en el sentido de que sirvieron

¹²¹ Vid. Fidel Castro, *Obras escogidas, 1953-1962*, vol.1, Madrid, Fundamentos, 1976, p.131.

¹²² *To make a world safe for Revolution. Cuba's Foreign Policy*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989, p.117.

para que la sociedad cuestionara el significado y el valor de exportar la Revolución. El saldo de muertos y desaparecidos, sobre todo en la campaña de Angola, originó un nuevo orden mental que surgía del terreno de la tragedia personal e íntima. Los padres, hijos y hermanos perdidos trasladaron a la esfera del absurdo la lucha sostenida en una guerra lejana y ajena.

2.2.3.1. Angola: la intervención bélica.

A principios de 1975 Portugal decide conceder la independencia al pueblo angoleño, tras los acuerdos de Alvor en enero, y ello da paso a una cruenta y larga guerra civil. El Movimiento Popular para la Liberación de Angola (M.P.L.A.), de orientación marxista y liderado por Agostinho Neto, y su brazo armado, las Fuerzas Armadas Populares para la Liberación de Angola (F.L.A.P.A.), se enfrentaron a las fuerzas de liberación con presupuestos capitalistas y apoyados por Estados Unidos (a través de la C.I.A., Zaire y Sudáfrica): el Frente Nacional de Liberación de Angola (F.N.L.A.) y la Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (U.N.I.T.A.). El M.P.L.A. pidió ayuda a Cuba, en vista de que los grupos independentistas capitalistas ya la habían recibido de tropas sudafricanas¹²³. La presencia de Sudáfrica en Angola le daba a Cuba la legitimidad internacional para ejecutar la intervención. En octubre de 1975, antes de que fuera efectiva la independencia del país africano, que había sido pactada para el 11 de noviembre, llegaron los primeros cubanos (instructores militares). Poco después, un ejército de 36.000 cubanos ayudaba al F.L.P.A. a conseguir la victoria. En 1976 Sudáfrica se retiró, una vez que Estados Unidos había sido derrotado en Vietnam y no contaba con el apoyo de su sociedad para una nueva

¹²³ Vid. *La guerra de Angola*, La Habana, Editora Política, 1989.

intervención en el Tercer Mundo. No obstante, a pesar de la victoria del M.P.L.A., las luchas con la U.N.I.T.A., ayudada por Sudáfrica, persistieron durante más de una década en la que se mantuvo la presencia militar cubana. A lo largo de 12 años se desplazaron a Angola 300.000 internacionalistas cubanos y la presencia militar nunca fue inferior a 18.000. Los cooperantes civiles también desarrollaron un papel fundamental en la constitución del nuevo gobierno de la nación africana. Hasta 4.000 profesores pasaron por Angola y extendieron la campaña de alfabetización cubana a tierras africanas, el mismo número de estudiantes angoleños llegaron paulatinamente a Cuba para instruirse. De no menor importancia resultó la ayuda médica cubana y la de construcción de edificios civiles. El saldo de muertos y desaparecidos ascendió a 10.000 personas¹²⁴ y su repatriación supuso un largo duelo que conmovió a la sociedad cubana. En opinión de Domínguez el saldo de muertos fue mínimo, si se tienen en cuenta las características de la lucha y el volumen de contingente militar desplazado. De la misma opinión es el profesor William M. Leo grande quien afirma que en conjunto la intervención cubana en Angola puede considerarse un éxito en términos de rentabilidad bélica.

On the whole, from the Cuban perspective, the intervention in Angola was a great success. The costs were minimal and the benefits were substantial. This alone is perhaps enough to explain why the Cubans decided to repeat that intervention in Ethiopia.¹²⁵

¹²⁴ Todas las cifras proceden del estudio de Jorge I. Domínguez.

¹²⁵ *Cuba's policy in Africa, 1959-1980*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.34

Para Domínguez, Angola es el único caso en la historia del Internacionalismo en que el apoyo de las Fuerzas Armadas Cubanas contribuyó decisivamente a la victoria final de un movimiento revolucionario. “Cuba can attribute few victories to its own efforts over thirty years of exertion. It is simply difficult to export revolution”¹²⁶. Sin embargo, en opinión de la sociedad civil cubana, el precio fue demasiado alto. La duración de la campaña y el alto número de cubanos que perdieron la vida (la mayoría entre 1975 y 1976) afectaron a muchas familias e individuos, que hoy se cuestionan la utilidad de los sacrificios y esfuerzos perdidos en una guerra ajena.

Juan F. Benemelis¹²⁷ considera que tanto la intervención en Etiopía como la operación Carlota de Angola

se inscriben además en las acciones de Fidel Castro por reafirmar su dirección personal en el proceso cubano ante las nuevas generaciones que tratan de hacerse espacio interno y la necesidad de poseer una carta a favor de los soviéticos.

Además de concederle la posibilidad de presentar ante el pueblo y la burocracia un triunfo personal, tras sus evidentes fracasos de los años 60 y el descalabro de la zafra azucarera decimillonaria de 1970”¹²⁸.

Efectivamente la ayuda soviética llegó a cuadruplicarse a partir de entonces, aunque en opinión de Benemelis el daño económico que causó la campaña de Angola tuvo repercusión en la crisis financiera y política que desembocó en el éxodo de 1980. Es una constante histórica el desajuste del tejido social que toda guerra produce y, de todas las campañas militares intervencionistas, Angola realmente se vivió como

¹²⁶ *Op. cit.*, p.142.

¹²⁷ Diplomático y analista del gobierno cubano en las campañas africanas en la década de los sesenta, también formó parte del grupo de Estudios Africanos de La Universidad de La Habana. Abandonó Cuba por el puente de El Mariel.

¹²⁸ *Castro, subversión y terrorismo en África*, Madrid, Ediciones San Martín, 1988, p. 357.

“guerra propia” en tanto que afectó a una parte importante de la población cubana. El análisis de la historia de la humanidad apoya la tesis de Benemelis, pues en muchas otras ocasiones, la tensión provocada por una contienda se ha utilizado para disimular los problemas internos de un país. No obstante, como ocurrió en Cuba, esas mismas luchas generan nuevos problemas que se incorporan a los anteriores y afloran una vez terminado el conflicto. La violencia que caracterizó los momentos que precedieron a la ocupación de la Embajada de Perú, la intensidad de la revuelta y del éxodo parecen ser consecuencia directa de la guerra de Angola y de todo lo que se solapó con ella.

Como tendremos ocasión de comprobar en el análisis de los cuentos que tratan el tema bélico, la guerra de Angola es uno de los temas más frecuentes. Reflejan éstos tanto las consecuencias de las muertes, desde una visión intimista y personal, como el drama social previo, pues el reclutamiento se hizo, a partir de un momento dado, con carácter obligatorio (se llegó a llamar a los reservistas) y a cambio de bienes materiales.

2.2.3.2. Granada.

La colaboración de Cuba con la Revolución en la pequeña isla caribeña comenzó formalmente en marzo de 1979 cuando el New Jewel, movimiento revolucionario de corte comunista encabezado por Maurice Bishop, derrocó al presidente Gairy y estableció el Gobierno del Pueblo Revolucionario (P.R.G.). Gran parte de la ayuda que Cuba destinó a Granada fue en forma de material, infraestructura y medios de construcción destinados al proyecto del aeropuerto de Point Salines, que fue una obra altamente valorada por el pueblo de Granada. Parte del equipamiento militar y

del entrenamiento de las tropas granadinas también tenía su origen en Cuba, así como un importante contingente de doctores y maestros (la revolución cultural va estrechamente unida a la política). Fidel Castro asesoró a Maurice Bishop como nuevo Primer Ministro hasta el punto de trabar una amistad notable con él. Uno de los estudios más serios al respecto, el del profesor Cotman¹²⁹, demuestra lo fundamental de la ayuda cubana para la consolidación de la revolución socialista en Granada al tiempo que valora el respeto cubano con la política interna de la isla frente a la brutal injerencia norteamericana.

El gobierno del New Jewel sufrió una crisis interna acompañada de cisma en 1981; según Cotman ésta fue provocada en gran medida por el bloqueo estadounidense que impidió la entrada en Granada de ayudas financieras (incluso procedentes de Europa)¹³⁰. En octubre de 1983 una facción que comprendía parte del ejército, del gobierno y del New Jewel y estaba comandada por el Primer Ministro en funciones, Bernard Coard, dio un golpe de estado. Cuando el pueblo, que mayoritariamente apoyaba a Maurice Bishop, salió a la calle en protesta fue disuadido por las armas; poco después Bishop y algunos de sus ministros eran fusilados. Se inició así un gobierno de corte estalinista que no contaba con la simpatía de los internacionalistas cubanos en misión en Granada, sin embargo las órdenes de Fidel era terminar la construcción de Point Salines.

Con la intervención norteamericana los planes tuvieron que ser modificados. En vísperas de la invasión norteamericana, los cubanos se refugiaron en las cercanías del aeropuerto y pactaron con las tropas afines al nuevo gobierno que éstos no se

¹²⁹ John Walton Cotman, *The Gorrión Tree. Cuba and the Grenada Revolution*, New York, Peter Lang Publishing, 1993.

¹³⁰ *Op. cit.*, p.84-85

acercarían a ellos ni los comprometerían en ningún momento o, en caso contrario, abandonarían Granada inmediatamente. El día 22 de octubre el gobierno cubano entregó un informe confidencial en la Sección de Intereses Norteamericanos en La Habana en el que expresaba su deseo de no intervenir en el conflicto y declaraba que el personal cubano en la Isla se mantendría, como había hecho hasta ahora, al margen de los disturbios. No hubo respuesta hasta el día 25, una hora y media después de la invasión y del ataque al contingente cubano¹³¹. El coronel Pedro Tortoló, que dirigía las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba en Granada desde 1982, había regresado a Granada dos días antes y no había previsto en ningún momento la posibilidad del ataque. Cuando éste sobrevino los casi 800 miembros del contingente cubano (de los que únicamente unos 50 eran militares) estaban desprevenidos, sin armas y sin municiones en su mayoría. Castro descartó la posibilidad de una contra-intervención por cuestiones pragmáticas ya que la fuerza militar de Estados Unidos desplazada en todo el Caribe era de gran potencia, y, siguiendo sus declaraciones, por respecto a la norma de no intervención. Pese a que las órdenes de La Habana eran combatir si eran atacados y que “no se rindieran bajo ningún concepto”¹³² Tortoló y el resto de los oficiales entregaron sus armas a los americanos pocas horas después.

¿Qué fue lo que hizo que este episodio se grabara en la mente de muchos cubanos?

¿Por qué fue considerado un punto de flexión en la credibilidad del discurso ideológico revolucionario? Ciertamente la comunicación entre Granada y Cuba fue prácticamente nula y gran parte de las noticias llegaban a Cuba por vía indirecta. Los norteamericanos habían prohibido la presencia de la prensa internacional, “por

¹³¹ Vid. “Declaración del partido y del gobierno de Cuba sobre la intervención imperialista de Granada”, *Granma Internacional* (30.10.1983).

¹³² Conferencia ofrecida por Fidel Castro el 26 de octubre, *Granma Internacional* (6.11.1983).

cuestiones de seguridad”, y, tras la invasión, las comunicaciones entre los cubanos en Granada y su gobierno fueron anuladas. No obstante, en La Habana siempre creyeron que sus órdenes serían cumplidas y por ello se anunció la muerte e inmolación de la mayor parte del contingente internacionalista. El coronel Tortoló fue recibido con honores de héroe, pero la sospecha de que se habían rendido se hizo evidente poco después, una vez que se comprobó que aún quedaban cubanos en Granada, lo que contradecía las declaraciones que el propio coronel había hecho. La llegada en noviembre de los más de 700 internacionalistas y de los “únicos” 24 muertos puso de manifiesto que no se había producido combate alguno. Se nombró una comisión de investigación de las Fuerzas Armadas que en poco tiempo dio con la verdad de los hechos acontecidos. El coronel fue degradado en un acto público presidido por Raúl Castro, jefe de las F.A.R.. Éste hecho socavó la imagen y el paradigma de heroicidad del revolucionario y, por ende, de la Revolución. Se abrió una fisura en la teleología del discurso ideológico del poder que, en virtud de la amenaza norteamericana, había sometido a muchos sacrificios y esfuerzos militares al pueblo de Cuba. La invasión de Granada se percibió como una posible invasión de Cuba ante la que, a pesar de la militarización de la sociedad, la rendición sería la salida más coherente y probable. Muchos de los jóvenes escritores recuerdan este capítulo de la historia cubana con cierta dosis de humor y de ironía, pues la pantalla de heroicidad montada por la prensa oficial acabó ridiculizando la excelente labor de los internacionalistas en Granada.

2.2.4. El caso Ochoa, 1989.

El impacto que el fusilamiento del General de División de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (F.A.R.) Arnaldo Ochoa Sánchez y de otros altos cargos de las F.A.R. tuvo sobre la sociedad cubana fue considerable. Ha sido señalado por los agentes sociales implicados en el presente estudio como uno de los momentos críticos que provocaron una reflexión y un cambio de actitud frente al discurso político y ético que sostiene la Revolución.

El caso saltó a la luz el 14 de junio de 1989 a través del *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba, como consecuencia directa de la destitución y arresto, ocurridos el día anterior, del entonces Ministro de Transporte y Vicepresidente del Consejo de Ministros, Diocles Torralbas, que fue acusado de “corrupción y manejo ilícito de recursos”¹³³, exactamente la misma acusación que recayó sobre Arnaldo Ochoa. Las faltas cometidas atentaban, según la prensa política, no sólo sobre la legalidad, sino también sobre la moral socialista. Ochoa era militante histórico de la Revolución, formó parte de la Columna de Camilo Cienfuegos (uno de los héroes patrios), había formado parte del contingente movilizado en la lucha internacional en apoyo del Socialismo, tanto en los diferentes países latinoamericanos como en África: fue jefe de las Fuerzas Armadas en Angola y Etiopía. Desde 1983 tenía responsabilidades en las altas esferas de las F.A.R. y contaba con gran prestigio y libertad en lo referente a sus operaciones militares y su financiación. Éste último aspecto nunca ha sido esclarecido por el gobierno cubano que no aportó ni un solo dato acerca de cómo se llevaba (o debía llevar) a cabo la financiación de las misiones

¹³³Los artículos de prensa publicados en Cuba sobre el proceso así como las transcripciones de los juicios y los veredictos se encuentran en *Causa 1/89. Fin de la conexión cubana*, La Habana, Editorial José Martí, 1989.

internacionalistas. A su regreso de la campaña de Angola fue condecorado y nombrado Héroe de la República. Contaba con el apoyo del ejército y con el favor del pueblo, que veía en él un paradigma de “hombre nuevo”: inteligente, valiente, dotado para la gestión y con carisma. La acusación que contra él se realizó fue la siguiente:

Independientemente de graves faltas de carácter moral, disipación y corrupción de Ochoa, que no corresponde propiamente juzgar a los tribunales de justicia, a grandes rasgos los hechos a que nos referimos implican su responsabilidad en corrupción de oficiales subordinados y su conducción a hechos delictivos; uso indebido, apropiación, malversación, despilfarro y malgasto de divisas convertibles, y afán desmesurado de acumular y manejar fondos. Además, lo que constituye un hecho mucho más grave y sin precedentes en la historia de la Revolución: Ochoa y algunos funcionarios del Ministerio del Interior en conexión con él, hicieron contactos con traficantes internacionales de drogas, concertaron acuerdos, (...)cooperado con algunas operaciones de tráfico de drogas en las proximidades de nuestro territorio.¹³⁴

La acusación de narcotráfico era, sin duda, la más grave, ya que el discurso revolucionario siempre había asociado la droga a la dinámica capitalista y había instaurado duras medidas de control y una legislación penal muy rigurosa al respecto. Curiosamente, en el Tribunal de Honor que lo juzgó, Raúl Castro, Ministro de las FAR, expresó que Ochoa “sobrestimó” sus facultades en la negociación de bienes para la financiación de la tropa en Angola y llevó a cabo prácticas altamente lucrativas fuera de los marcos de la legalidad. Éstas le dieron la posibilidad de mantener a los oficiales y a la tropa contentos (por medio de regalos y recompensas), lo que le granjeó mayor popularidad, así como el favor de la mayor parte de los

¹³⁴ Publicado en *Granma* (16.06.89), *Op. cit.* p.17.

miembros del ejército.¹³⁵ La *vox populi* indica que la mayoría de los cubanos entrevió en esta intervención la expresión del rencor y la envidia que el Ministro (que no ha contado nunca con la simpatía ni admiración del pueblo ni de su ejército) sentía por un hombre que había alcanzado un prestigio mayor que el suyo y podía ser, fácilmente, el primer dirigente de la Fuerzas Armadas.

Por otra parte, la intervención final de Ochoa también despertó muchas sospechas entre el pueblo cubano que asistió expectante y conmocionado a todos los pasos del caso.

...comparto la opinión de todos en lo que se ha dicho hasta este momento, que creo se ha hecho una valoración justa y meridiana de la realidad; (...) creo firmemente, conscientemente en mi culpabilidad y si aún puedo servir aunque sea de un mal ejemplo, la Revolución me tiene a su servicio, y si esta condena, que puede ser por supuesto el fusilamiento, llegara, en ese momento sí les prometo a todos que mi último pensamiento será para Fidel, por la gran Revolución que le ha dado a este pueblo.¹³⁶

Como en otros juicios del periodo estalinista en Rusia, el inculcado asumía su responsabilidad sobre los hechos y se proponía como ejemplo en negativo para la causa revolucionaria. Las razones que llevaron al General a hacerlo pudieron ser las mismas que obligaron a Padilla unos años antes a leer su famoso discurso auto-inculpatario. En este caso, no había espacio para la ironía, el tribunal militar y la pena propuesta no albergaban resquicio para otro tipo de confesión. No existen todavía análisis independientes del proceso, pero el pueblo de Cuba esperaba el indulto de la pena máxima y parece ser que el propio acusado también. Así se explican las últimas

¹³⁵ *Ibid.*, pp.48-55.

¹³⁶ *Ibid.*, pp.61-62.

palabras de su intervención. No hubo tal. Tras el juicio sumarísimo el Tribunal Militar Especial dictó pena capital para Ochoa y tres de sus colaboradores directos, miembros del Ministerio del Interior y de las F.A.R., los diez implicados restantes recibieron penas de 30 (6), 25 (3) y 10 (1) años. La sentencia fue ejecutada el 13 de julio de 1989.

Hay que tener en cuenta que esto sucede en pleno Proceso de Rectificación de Errores que, como hemos visto, puso punto final al aperturismo comercial llevado a cabo entre 1971 y 1985. En un análisis histórico se percibe el fusilamiento de estos hombres como una más de las medidas tomadas para evitar la descentralización del poder y el posible derrumbe del sistema monopartidista y totalitario. Para muchos cubanos el testimonio de Fidel Castro y de su inocencia es altamente dudoso y se perciben otros motivos como verdaderos causantes del procesamiento. Hasta el día de hoy se cuestiona el hecho de que ni el Líder máximo de la Revolución ni el Ministro de las F.A.R estuvieran al corriente de las operaciones ilícitas llevadas a cabo por Ochoa para la financiación de la campaña angoleña. Se ha sugerido que existía un posible golpe de estado maquinado por Ochoa y alentado por el respaldo de una buena parte del ejército. Dentro y fuera de la Isla corren rumores sobre la conducta maquiavélica de Fidel Castro con respecto a las figuras de relieve con las que ha contado la Revolución, incluyendo al General Ochoa como uno de ellos. Lo cierto es que, como en otros aspectos de la historia reciente de Cuba, aún no existen datos objetivos al respecto. Norberto Fuentes, el único escritor que intimara con la élite política y fuera cronista de un número importante de campañas bélicas, ha echado por tierra las expectativas que prometía cumplir al respecto con la publicación de la obra

en que trabajaba desde su salida de Cuba en 1994¹³⁷. Aunque la información que maneja Fuentes es de primera mano, el tono y estilo del libro merman la credibilidad de lo expuesto. Ciertamente refrenda las hipótesis que acusaban a los hermanos Castro no sólo de conocer, sino también de dirigir y controlar los negocios de narcotráfico; también confirma la decadencia de un líder que recurrió a la eliminación de sus colaboradores más íntimos cuando éstos podían hacerle sombra o restarle poder en algún grado. El hecho de que las campañas internacionalistas hubieran finalizado desmovilizaba a un ejército que, bajo las órdenes de sus experimentados mandos, se convertía en potencial enemigo del régimen.¹³⁸

El caso Ochoa es el más espectacular de los drámaticos acontecimientos que sacudieron los cimientos de la sociedad cubana revolucionaria, sobre todo gracias a la escenificación que de él se hizo en la televisión cubana. Es uno más de los hechos que despertaron en los sujetos sociales y, especialmente, en los jóvenes, en los hijos de la Revolución, escepticismo y falta de confianza ante el discurso ético y político elaborado por el gobierno de Fidel Castro.¹³⁹

¹³⁷ *Dulces guerreros cubanos*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

¹³⁸ Elisabeth Burgos publicó una exhaustiva reseña del libro de Fuentes donde expone la contradicción existente en la crítica que realiza el autor a un sistema de valores éticos en el que él mismo se sitúa. Vid. "Señores de la guerra", *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, 2000, pp. 197-210. Por el contrario, Enrique del Risco entiende que la fuerza del libro de Fuentes radica en que el autor no se arrepiente, como es costumbre entre los exiliados que un día formaron parte del poder, y habla del poder como uno de sus agentes, caído en desgracia ahora, pero mostrando todos sus vicios y "virtudes".

¹³⁹ Para una visión completa de este suceso resulta imprescindible el documental de Orlando Jiménez Leal "8-A" y la versión escrita del mismo *8-A: La realidad invisible*.

3.PRELUDIO A LOS NOVÍSIMOS: LAS ARTES
PLÁSTICAS.

3.1. Historia de un vínculo: artes plásticas y literatura.

El análisis de las artes plásticas en las décadas de los ochenta y noventa en el presente trabajo radica en la unidad de acción y estilo que las vincula a la literatura, fundamentalmente al cuento, y que en el ámbito de un arte social es de extrema importancia pues los agentes de ambos campos actúan, como se verá a continuación, en virtud de un mismo *habitus*. Este *habitus* ha sido estructurado por las condiciones sociales determinantes (descritas en el capítulo segundo) y la posición de clase, y será estructurante en cuanto genere prácticas, artísticas o no, y esquemas de apreciación y percepción uniformes. Ambos perfiles del *habitus* constituyen lo que Bourdieu ha denominado “el estilo de vida”, factor que sistematiza las prácticas del grupo que en él participa. Otra de las causas determinantes de esta unidad de campo es que la Revolución creara una institución que aunó los intereses de artistas y escritores, la U.N.E.A.C. (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba). Reuniones, conferencias, exposiciones, actos de todo tipo han estrechado en este periodo los lazos de dos colectivos tradicionalmente unidos. Al mismo tiempo, las directrices políticas eran comunes para ambas disciplinas y por ello las nuevas promociones de escritores y artistas no sólo tenían idéntico *habitus*, sino que estaban situados en el mismo flujo de fuerzas determinantes. Todo ello confluye en la simetría y analogía que se da entre las obras de ambos grupos. A lo largo del presente capítulo señalaremos diferentes momentos de las últimas dos décadas, en que las artes plásticas y la literatura unen sus prácticas gracias a la proyección social que las caracteriza e identifica. Por mencionar uno de los casos, fueron varias las ejecuciones de arte efímero y procesual del grupo “Imán” que contaron con la participación de

algunos escritores que dejaron constancia de la acción plástica en relatos breves de carácter testimonial. Quizá la obra que mejor ejemplifique la interacción entre ambos colectivos, la unidad de *habitus*, la comunidad de intereses y la fusión entre literatura y plástica sea el volumen de cuentos *Alguien se va lamiendo todo* de Ronaldo Menéndez y Ricardo Arrieta, del que se hablará en el capítulo cuarto de este trabajo. En él, el análisis y descripción de la cuentística de los años noventa en Cuba pondrá de manifiesto la unidad estilística y temática y el idéntico propósito social existente en la literatura y las artes plásticas. De este modo se mostrará el *habitus* de grupo.

Las relaciones entre la plástica y la literatura no son nuevas en Cuba. A finales de los años veinte, las vanguardias literarias y pictóricas de la Isla se agruparon en torno a la *Revista de Avance*¹ que hizo suyo el espíritu de combatividad social y politización que enarbolaban los intelectuales del Grupo Minorista. Lo más florido del pabellón literario e intelectual cubano colaboró con *Avance* a lo largo de los cincuenta números que salieron entre 1927 y 1930, en los que la presencia internacional también fue notable. Américo Castro, José M. Chacón y Calvo, Jean Cocteau, Juan Marinello, Jorge Mañach y Rafael Suárez Solís sobresalen en la nómina de ensayistas; Regino Boti, Mariano Brull, Luis Cardoza y Aragón, Eugenio Florit, Federico García Lorca, Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, Salvador Novo, José Z. Tallet, Torres Bodet, César Vallejo, Xavier Villaurrutia y Yeats en la de los literatos. Sin embargo, la mayor proyección de la revista se desarrolló en el terreno de las artes plásticas ya que sirvió de expositor para los artistas que en 1927, tras la “Exposición de Arte Nuevo”², sacudieron tanto la academia como la vanguardia y dieron paso a “una

¹ La relación ha sido señalada, entre otros, por Yolanda Wood, “Marinello y el arte nuevo”, *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, pp.108-118.

² Celebrada en mayo en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana.

nueva era en la plástica cubana”³. Las páginas de la revista se ilustraron con el trabajo de Eduardo Abela, Rafael Blanco, Carlos Enríquez, Víctor Manuel García, Antonio Gattorno, Amelia Peláez, Marcelo Pogolotti y Domingo Ravenet, entre los nombres nacionales, y de Dalí, Juan Gris y Pablo Picasso entre otras firmas internacionales. No se trataba únicamente de trabajo en común de intelectuales y artistas, de pintores y escritores; la colaboración en *Avance* queda como testigo de un común estilo de vida y artístico que tenía lugar en diferentes prácticas, tanto del ámbito de lo público como en el de lo privado. La revista *Orígenes*, fundada en 1944 por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, ha sido el espacio cultural que con mayor fuerza ha marcado la dinámica literaria de la literatura cubana del siglo XX. La colaboración que se dio entre los poetas del grupo (Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Fayad Jamís, etc...) y los pintores de la época (Wifredo Lam, René Portocarreño, Mariano, y el “grupo de los once”) fue más allá de la presentación conjunta de texto e imágenes. El poeta y pintor cubano José Pérez Olivares ha señalado la influencia en cuanto al tratamiento de los colores que los pintores tuvieron sobre los poetas⁴ en el periodo origenista.

En lo referente a los Novísimos, el impacto que produjo la obra de los artistas plásticos en los años ochenta marcó definitivamente la articulación y la recepción de la obra de arte. El espacio de reflexión pública que aquellos crearon acercó sus modos a otros creadores quienes, sin estar totalmente ajenos, tampoco conocían en profundidad técnicas y recursos propios del campo de la plástica. No sólo se produjeron relaciones entre diferentes artistas y grupos, sino que también la práctica

³ Martín Casanovas, “Prólogo”, *Revista de Avance*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p.20.

⁴ “De la palabra al color, del color a la palabra. Vínculos entre la poesía y las artes plásticas en Cuba”, *La Gaceta de Cuba*, julio-agosto, 1003, pp.40-45.

literaria se sirvió de recursos propios de las artes plásticas. Así, por un lado, los integrantes del círculo literario "El Establo" acompañaron a los artistas del grupo "Imán" en sus intervenciones públicas de arte procesual y, posteriormente, plasmaron en relatos testimoniales las ejecuciones artísticas; por otra parte, algunos escritores del grupo de escritura alternativa "Diáspora(s)" han intentado experimentar con recursos propios de las artes gráficas en el terreno de la poesía y el relato breve. C.A. Aguilera y Rogelio Saunders introducen elementos como el punto, la línea y el icono en sus textos. Hoy día, las que probablemente sean las revistas más importantes de la escena cultural cubana: "La Gaceta de Cuba" (de la U.N.E.A.C), "Encuentro de la Cultura Cubana" (fundada en 1996 por exiliados en Madrid) y "Diáspora(s)" (revista alternativa y representativa de la estética y la ética de los Novísimos) presentan en cada uno de sus números colaboraciones de artistas plásticos junto a los ensayos culturales y sociales.

3.2. De “Volumen I” a la Novísima Plástica.

La década de los años ochenta abrió las puertas al mayor movimiento de artes plásticas que se diera en Cuba a lo largo del siglo XX. La crítica la ha denominado unánimemente como la “década prodigiosa”. Los artistas que la integraron formaban parte de la primera generación que pertenecía por entero al proyecto de la Revolución, pues nacieron y se formaron dentro de ella. Tanto éstos como los artistas e intelectuales que les siguen, entre los que destacan los Novísimos, encarnan la Revolución en un amplio sentido y son quienes verdaderamente han incorporado e interiorizado su proceso. Todas sus tomas de posición, intervenciones públicas o manifestaciones artísticas, se comprenden únicamente en el marco histórico revolucionario y en su devenir desde 1959. Gracias a las contradicciones que le son intrínsecas a cualquier sistema, el afán totalizador y centralista del discurso oficial, causante de la burocratización de los más nimios aspectos de lo cotidiano y de la caza de brujas desarrollada en los años setenta, se vio en la necesidad de ejecutar un acto de contrición tras el éxodo de El Mariel y, de esta manera, lavar la cara de la Revolución frente al exterior y reavivar el apoyo nacional. Es de justicia decir que ésta nueva política para el arte contaba con autoridades que creían firmemente en la necesidad de una apertura que creara un espacio público de discusión. Fundamentalmente fue dirigida desde el debutante Ministerio de Cultura (1976) bajo las órdenes de Armando Hart, aunque los centros de enseñanza artística y sus docentes, muchos de ellos artistas, colaboraron también en gran medida. El proyecto oficial se llamó “Renacimiento Cubano” y suponía una solución de continuidad a quienes se habían beneficiado de la excelente enseñanza artística que había provisto

la Revolución a través de diversos centros⁵. Además de las instituciones artísticas existentes, como el Centro Wifredo Lam, se abrió la Bienal de Artes Plásticas de La Habana, de repercusión internacional. Las rupturas y enfrentamientos que llevaron a cabo éstos artistas surgieron de la legitimidad que ellos mismos se otorgaron como portadores y ejecutores de un proyecto modernizador. Dice a éste respecto uno de los críticos especializados en el tema:

...la presencia de la esperada intelectualidad orgánica que venía a inmacular dos décadas de desatinos políticos internos y a silenciar el estado de penitencia en que aún vivían muchos de los artistas de los cincuenta-sesenta. (...) El arte de los ochenta se enviste de una legitimidad de autoría para nombrar las cosas que compite con el poder del Estado para connotar todas las posibles lecturas del contexto.⁶

Por otra parte, tal y como se expuso en el capítulo anterior, en éste momento se había hecho ya evidente el fracaso del proyecto modernizador de la Revolución, de ahí que la nueva generación en escena se propusiera ofrecer una alternativa a éste. Alternativa que remozaba el proyecto, pero mantenía la esencia modernizadora y emancipadora que blandió la bandera revolucionaria en los años de la lucha contra Batista. En la obra de estos artistas hay un propósito constructivo que enlaza, en cierto modo, con el relato moderno inaugurado en el Iluminismo. Cuando a propósito de ellas se utiliza el término "postmoderno", es necesario matizar y ampliar la articulación pluri-dicotómica que lo suele definir: el cambio histórico del que habla Vattimo frente al

⁵ La Revolución mantuvo y mejoró considerablemente la Academia de San Alejandro, fundada en 1818 y cuna de los más renombrados pintores de Cuba, entre ellos Wifredo Lam, y creó nuevos centros: la Escuela Nacional de Arte (1962; fue muy importante hasta su soviétización en los años setenta y por ella pasaron como invitados pintores de la talla de Matta o de Antonio Saura) y el Instituto Superior de Arte (1976; el centro de mayor relevancia).

⁶ Osvaldo Sánchez, "Los últimos modernos", *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, p.106.

cambio cultural que sostienen Michel Foucault o Jean-Francois Lyotard, la dimensión ideológica establecida por éste último frente la económica expuesta por Fredrik Jameson. A mi juicio, es necesario replantear la oposición que la crítica especializada ha establecido entre la Modernidad y la Postmodernidad y que, en el caso de los artistas cubanos, no se presenta en términos drásticos, sino como una suerte de continuidad. Los cambios históricos han ido a la par, por necesidad, con los cambios culturales y un análisis serio no debe excluir ninguno de estos aspectos ni tampoco focalizar uno de ellos. En el polémico espectro que presenta el estudio del pensamiento de finales del siglo XX, una voz disonante es la de Jürgen Habermas, quien considera que el error nace del excesivo afán con el que la Postmodernidad se ha definido a sí misma como “antimoderna”. Habermas, en consonancia con la teoría cultural de Bourdieu⁷, considera que en muchos sentidos la Modernidad permanece aún inconclusa y que los grandes relatos perviven, aunque sometidos a los imperativos y modificaciones que las nuevas coordenadas históricas imponen. Entiende así que el deseo de discontinuidad y de establecimiento de nuevos valores asentados sobre lo transitorio, lo efímero y lo dinámico es una característica absolutamente moderna en tanto que revela la necesidad de concebir el presente como un espacio firme y puro⁸. Los Novísimos participan de este deseo con el objetivo de dar un nuevo impulso, repensar y recrear un proyecto que se había agotado en las vías que se siguieron. Para el pensador alemán, el cansancio de Occidente, su condición exhausta y moribunda, está, no obstante, empapado de modernidad. Es por ello que el tránsito y la convivencia entre actitudes que teóricamente pueden ser calificadas de

⁷ Vid. Franck Poupeau, “Reasons for domination, Bourdieu versus Habermas”, *Reading Bourdieu on Society and Culture*, Bridget Fowler ed., Oxford, Blackwell, 2000, pp.69-87.

⁸ Este aspecto se tratará con detalle en el apartado 3.1.2.3. “Y la postmodernidad”.

modernas y posiciones que, en las últimas décadas, se han dado en llamar postmodernas se den en un mismo grupo generacional y, en lo que toca a este trabajo, se presenten como una característica de las tomas de posición de los artistas y escritores que nos ocupan. Esta interpretación de la historia de las ideas y de la estética percibe que la Postmodernidad no ha sido más que el intento de completar el truncado proyecto de la Modernidad. Tal y como postula Habermas, el ejercicio de un arte que sea un exponente de la unidad entre lo cultural y lo social es el único arma efectiva para deshacer la ideología conservadora que pretende negar el arte y la filosofía como manifestaciones del hombre actual.

Si aceptamos la “dependencia” que del proceso revolucionario tienen los nuevos agentes, en tanto que son hijos suyos, no es menos cierto que las estrategias representacionales de éstos obedecieron a un espectro de práctica artística de mayor complejidad que el que propugnaba la ortodoxia académica y a una concepción cultural sutilmente elaborada. Tales prácticas desbordaron los exiguos cauces que el Estado les había habilitado y derivaron en una situación incontrolable. Osvaldo Sánchez señala muy oportunamente que el único interlocutor real que tuvieron al cabo éstas prácticas y representaciones artísticas fue el propio Estado, pues éste estaba presente en su génesis, ejecución y recepción en tanto que era temido, esquivado, criticado o superado⁹.

Por otra parte, el carácter ideológico que marca la obra de arte de este período en Cuba no le es en medida alguno exclusivo. A propósito del arte de los años ochenta y noventa, Lucy R. Lippard ha señalado que “it is understood by now that all art is ideological and all art is used politically by the right or the left, with the conscious

and unconscious assent to the artist. There is no neutral zone.”¹⁰ Las prácticas artísticas que llevarán a cabo los artistas que nos ocupan se insertan en un marco crítico que afecta específicamente a Cuba, pero que coincide con el carácter político que caracteriza tendencias y corrientes artísticas internacionales contemporáneas. En la misma línea, Howard Risatti entiende que el análisis de la obra de arte no puede pasar por alto el componente sociopolítico que la define y que, en este sentido, la teoría elaborada por la tradición marxista es fundamental¹¹. Siguiendo a Benjamin H. D. Buchloh, Risatti opina que el artista debe poner en tela de juicio el valor de la obra dentro del cerrado mundo del arte y atender al valor y la función que ésta tiene fuera de esa esfera y en relación con el público y con el mundo real. Se entiende, no obstante, que los valores artísticos le son intrínsecos a la obra de arte y el carácter social de la misma no va en detrimento de sus valores estéticos.

Enero de 1981 marca la “hégira” de la plástica cubana actual con lo que hoy se considera el más significativo de sus hitos artísticos: la exposición “Volumen I”. Ésta formaba parte de una serie de muestras iniciada en 1977 y protagonizada por un emergente grupo de jóvenes artistas. En opinión de Luis Camnitzer¹², “Volumen I” no fue la más radical de esas muestras, pero sí la más visitada, lo que dio pie a la controversia: uno de los críticos oficiales, Ángel Tomás, abrió fuego contra las nuevas propuestas a través de las páginas de *El Caimán Barbudo*, y encontró réplica en quien ha sido el principal mentor del grupo, Gerardo Mosquera. Los artistas que

⁹ *Vid. op. cit.* p.107.

¹⁰ *Art and Ideology*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p.29.

¹¹ *Cfr. Postmodern perspectives. Issues in contemporary Art*. New Jersey, Prentice Hall, 1990.

¹² Su obra *New Art of Cuba*, Austin, University of Texas Press, 1994, es el único trabajo publicado dedicado en su totalidad a los artistas de los años 80. No sólo es muy completo y está excelentemente documentado, sino que demuestra en todo su análisis un planteamiento objetivo. El trabajo de grado de Ronaldo Menéndez, ya citado, también se centra en la actividad de los artistas jóvenes a finales de los

participaron en ella fueron: José Bedia (1959), Juan F. Elso Padilla (1956), José Manuel Fors (1956), Flavio Garcandía (1954), Israel León (1957), Rogelio López Marín (1953), Gustavo Pérez Monzón (1956), Ricardo Rodríguez Brey (1956), Tomás Sánchez (1948), Leandro Soto (1956) y Raúl Torres Llorca (1957). No obstante, la generación de la que éstos artistas participan cuenta con otros importantes nombres como los de Gustavo Acosta Pérez (1958), Alejandro Aguilera (1964), Magdalena Campos (1959), Consuelo Castañeda (1958), Humberto Castro (1957), José Franco Codinach (1958), Arturo Cuenca (1955), Tomás Esson (1963), Antonio Eligio Fernández (1958), Marta María Pérez Bravo (1959) o Robaldo Rodríguez (1964). Se les ha denominado “generación” en virtud de sus prácticas (tomas de posición), pues siempre actuaron como un grupo compacto tanto en sus exhibiciones como en sus consideraciones teóricas y funcionales del arte y del artista. Asumieron un organizado y articulado espacio de las posiciones en la disposición del campo artístico que les confería legitimidad y potencia de acción. Existía en todos ellos un común afán experimental y un decidido corte con la retórica épica de la que el discurso oficial había provisto al arte de los años setenta¹³, y que fue contrarrestado con el uso del anecdotismo; el trabajo se concebía desde una perspectiva intimista y autorreferencial. Un cambio semejante se producirá en el tratamiento de los temas entre los Novísimos y los cuentistas precedentes.

Por otra parte, una de las influencias más evidentes en todo el grupo, y especialmente consignada en los nombres más importantes (Bedia, Elso y Rodríguez Brey), fue la de

ochenta, no obstante éste, como trabajo universitario, no presenta el grado de investigación y elaboración del de Camnitzer y permanece inédito.

¹³ Es evidente que, a pesar de la ruptura, se mantienen importantes, aunque selectas, influencias de los artistas inmediatamente precedentes. Así sucede, por ejemplo, con Santiago Armada (“Chago”),

Joseph Beuys y su noción del *arte social*; influencia que se irá generalizando conforme avanza la década en el resto de los artistas. Poco después de la exposición que los consagró, se radicalizaron sus propuestas en nuevas muestras colectivas: “Sano y Sabroso”, “Retrospectiva de Jóvenes Artistas”, ambas en 1981, y otras posteriores. La labor de las autoridades del Ministerio de Cultura ayudó a los artistas a situar su obra en el contexto internacional, al tiempo que abría un flujo de influencias foráneas con el que no contaba la Cuba numantina de la década anterior. El Encuentro de Jóvenes Artistas Latinoamericanos, celebrado en Casa de las Américas en 1983 y, fundamentalmente, la inauguración en 1984 de la Bienal de Arte de La Habana, abrieron el telón de la escena comercial norteamericana y Europea a los artistas cubanos¹⁴.

Cuando a finales de los años ochenta aparezca una nueva generación de artistas¹⁵ (me refiero tanto a los plásticos como a los escritores) con unos presupuestos estéticos y éticos diferentes a los anteriores, conservarán, no obstante, las vías y surcos que abrieran los primeros artistas plásticos; respetarán sus actitudes, pero llevarán a los

Antonia Eiriz, Umberto Peña y Raúl Martínez, quienes además eran profesores en los centros de enseñanza artística. La influencia se ejercía en un doble sentido: el artístico y el personal.

¹⁴ En este sentido la figura de Ana Mendieta resulta imprescindible. Ella fue una de las niñas de la operación clandestina Peter Pan, que a principios de los sesenta trasladó a unos 14.000 niños cubanos, hijos de opositores al régimen de La Habana, a Estados Unidos, donde fueron recibidos en orfanatos o familias desconocidas. En busca de sus raíces Ana Mendieta regresó a Cuba en 1980, su asistencia a “Volumen I” le sirvió para interesarse por las obras del grupo con cuyos miembros trabaría relaciones profesionales y de amistad. Se constituyó en puente entre las corrientes artísticas que se daban en aquellos años en Estados Unidos y las de Cuba, así como en lo referente al mercado. Junto con Ernesto Pujol, otro niño “Peter Pan”, ha sido la única artista “extranjera” autorizada, fuera de los certámenes internacionales, para realizar y exponer su trabajo en Cuba.

¹⁵ La crítica especializada (Camnitzer, Mosquera y Sánchez, fundamentalmente) coincide en considerar a los autores de “Volumen I” como una generación diferenciada de la que surge a finales de los años ochenta; sería aquella entonces un grupo “bisagra” que habría servido de puente entre dos polos creativos altamente diferenciados. La nueva generación de los noventa ha recibido diversos nombres: “nuevo arte cubano” (crítica actual en Cuba), “mala yerba” (Mosquera), “generación jineta” (Sánchez) o “third generation” (Camnitzer). Particularmente prefiero utilizar el nombre que se les otorgó a los escritores, “Novísimos”, en virtud de la coherencia en la cosmovisión del mundo existente entre ambos grupos y que los identifica como generación histórica y social.

márgenes, y aún más allá de ellos, sus propuestas¹⁶. En 1987, Antonio Eligio (“Tonel”), uno de los artistas que se sitúa como puente entre “Volumen I” y los Novísimos, apreciaba el cambio cualitativo que se había producido en la última producción a raíz de una exposición colectiva que llevó por nombre “Estrictamente personal”. Con una gran capacidad de análisis el artista apuntó ya en aquél momento las que serían características fundamentales de la nueva generación en ciernes: el enfoque social e histórico con una perspectiva ética, el autobiografismo e intimismo en la medida en que el “yo” servía de sintetizador de la problemática del género humano, el encuadre urbano y la fusión entre lo popular y lo culto y, en lo referente a técnicas y maneras, la presencia de la instalación frente al lienzo tradicional y la heterogeneidad basada en la acumulación, la caricatura, lo carnavalesco, el *kitsch* y la heterodoxia general.¹⁷

El carácter grupal que caracteriza a esta nueva promoción, que aquí llamo en términos generales “Novísimos”, es uno de sus rasgos más llamativos. La mayoría de sus miembros, tanto los artistas plásticos como los escritores, se manifiestan en sus inicios creativos, que coinciden con los tres últimos años de los ochenta, integrando algún colectivo organizado. Esto tenía un evidente propósito: el de eliminar, o atenuar cuando menos, el individualismo y el carácter “semi-divino” del artista y eludir, llegado el caso, responsabilidades totales. Respondía a una estrategia necesaria para llevar a cabo el objetivo que marcó a los artistas inicialmente: la deconstrucción de los tópicos y lugares comunes del discurso oficial del Partido Comunista que “they

¹⁶ Es importante destacar el hecho de que algunos de los pintores más representativos de los años ochenta, José Bedía, Consuelo Castañeda, Magdalena Campos o Flavio Garciandía, fueron profesores del I.S.A. hasta su exilio en los noventa; su obra y su personalidad marcaron decisivamente a los jóvenes estudiantes de arte de aquellos momentos que serían, pronto, la nueva generación de artistas.

¹⁷ “Trece que fueron uno”, *Revolución y Cultura*, nº7, La Habana, 1987, pp.49-55.

feel has gradually been frozen to death”¹⁸. Quizá convenga recordar que en 1987 se inició el Proceso de Rectificación de Errores y el discurso oficial centró sus (auto)críticas en todo lo que se alejaba del inicial proyecto de la Revolución. Los artistas, “hijos de la utopía”¹⁹, creyeron estar no sólo en su derecho, sino también en su deber al formular sus críticas y posibles reconducciones de procesos y fenómenos fallidos, precisamente porque la Revolución los había educado por y para eso.

Las manifestaciones artísticas que primaron en los últimos ochenta fueron las que se habían propuesto en las escenas artísticas neoyorkinas de los sesenta y setenta: pintura objetual, *happening*, *performance*²⁰, la pintura de acción (*action painting*)²¹, instalaciones y todo medio experimental que le diera espectacularidad a la obra. Los nuevos y arriesgados contenidos precisaban de formas y soportes novedosos por lo que la experimentación fue la tónica en todos ellos. La desacralización del arte, del artista y de los espacios consagrados, la participación del público genérico, común, anónimo y ajeno al campo artístico, eran dos de sus propósitos fundamentales. Las formas de arte efímero se avenían con el propósito crítico y deconstructivo, pero también con la voluntad desmitificadora del objeto artístico. Un arte referencial y

¹⁸ Camnitzer, *op. cit.*, p.177.

¹⁹ Así los ha llamado Osvaldo Sánchez aludiendo al componente crítico con respecto al sistema que caracteriza su obra y que nace, paradójicamente, del propio principio y sistema “revolucionario”. Mosquera ha hablado de “los hijos de Guillermo Tell”, haciendo alusión a una canción del mismo título, perteneciente a un famoso cantautor cubano, Carlos Varela, coétaneo de los Novísimos, cuya letra dice “Guillermo Tell, tu hijo creció, quiere tirar la flecha./Le toca a él probar su valor usando tu ballesta./(...). Ahora le toca al padre la manzana en la cabeza”.

²⁰ Se sigue esta terminología por ser la comúnmente utilizada en la crítica de las artes interpretativas y plásticas en castellano. Ambas prácticas se mueven entre la obra plástica y el teatro y, siguiendo a John Cage, tienen un impulso positivo de celebración de la vida a través del arte y no de interpretación ni ordenación.

²¹ “The american action painting”, encabezada por Harold Rosenberg, da un tratamiento activo a la pintura con el fin de que sea un acontecimiento en sí misma y no un reflejo, es decir, con la idea de que en sí misma forme parte de la acción social y cultural, en la línea defendida por Bajtín, más que ser un mero espejo.

contextualizado cuyos soportes se proponen tan eventuales como las propias circunstancias.

A continuación se destacan las agrupaciones que adquirieron una mayor relevancia artística y social.

“Arte Calle”

Formado en 1986, se constituyó, gracias a la organización de sus actividades, como uno de los grupos de mayor solidez; la mayoría de sus integrantes procedían de la Academia de San Alejandro, y entre ellos la figura que se erigió como líder fue la de Aldo Menéndez, hijo de un reconocido pintor del mismo nombre. Una de las actuaciones más sonadas fue su irrupción en una sesión de arte celebrada en la U.N.E.A.C. en 1987, llevando máscaras de gas y cartulinas de gran formato o paneles críticos entre los que destacaba el de “Críticos de Arte: sepan que no les tenemos absolutamente ningún miedo” y que parodiaba un conocido cartel situado frente a la Oficina de Intereses Americanos de La Habana con el rótulo “Señores imperialistas ¡no les tenemos absolutamente ningún miedo!”. Dejaban bien claro el que es uno de los principios motores de la generación: el deseo de deshacer las nociones y preceptos del arte canónico y su rechazo a cualquier tipo de dogma. En otra ocasión, se pintaron de dorado y se arrojaron a las sucias aguas de la bahía de La Habana al tiempo que repartían pasquines con la inscripción “Easy shopping (Dutty Free)”. Arremetían contra la venta del patrimonio nacional (joyas y objetos artísticos) que el Estado ha llevado a cabo para conseguir ingresar divisas en las mermadas arcas públicas.

Menéndez fue el protagonista de diferentes acciones orientadas hacia este tipo de reflexiones sobre lo legitimado y consignado como "verdadero arte". Una de ellas fue

acudir vestido de indio aborigen a una conferencia de Robert Rauschenberg (quien había tenido una importante influencia en los pintores inmediatamente precedentes, sobre todo en Rodríguez Brey) en el Museo de Bellas Artes en 1988, cuestionando de esta manera el papel del colonizaje cultural y del sometimiento a los principios del *mainstream*²². Precisamente una de las críticas que los artistas recién incorporados al campo les hacen a los precedentes es el interés y esfuerzo que éstos desarrollaron por encontrar un espacio en el mercado internacional. En verdad el estatus alcanzado en menos de diez años por quienes se agruparon en torno a “Volumen I” fue considerable y les permitió recurrir a un exilio favorable cuando en 1989 se inició la crisis económica y el cierre cultural.²³

Por otro lado, “Arte Calle” también manifestó una insistente voluntad de crítica en lo tocante al discurso oficial. En una acción individual en el centro de La Habana, Menéndez expuso un lienzo con el rótulo **Reviva la Revolu** debajo del cual colocó un plato con el objetivo de que los transeúntes aportaran un donativo que posibilitara la conclusión de la obra. Este aspecto abre una dimensión que engloba toda la producción de la nueva generación de los años noventa: la reivindicación de un proyecto ético. Frente a sus inmediatos antecesores, los Novísimos presentan mayores preocupaciones éticas, y anteponen éstas a cualquier otra, ya sea artística o

²² La idea de *mainstream* parte de una concepción evolucionista de la historia de la estética y puede ser, por tanto, muy limitada. Considero que el uso que se le da en el contexto de las artes plásticas de países periféricos se refiere a las principales tendencias de los mercados del arte. No implica tanto una concepción de privilegio artístico, cultural o estético, sino de primacía en las vías de distribución, comercialización y difusión de la obra de arte en Occidente.

²³ Osvaldo Sánchez ha hablado de “exilio de terciopelo” ya que las autoridades no opusieron la habitual resistencia a otorgar los permisos pertinentes para poder abandonar el país sin perder los derechos y la ciudadanía; fue una maniobra que exportaba un arte problemático políticamente, en un momento crítico para el sistema, manteniendo la imagen de libertad que Cuba quería proyectar internacionalmente. La situación se saldaba de un modo favorable tanto para el Estado, que estaba bancarota económica e ideológica, como para los artistas, que evitaban vivir las condiciones críticas

económica. La crítica que desarrollan frente a las acciones gubernamentales se presenta como parte integrante de su proyecto regenerador.

“Grupo Provisional”

Integrado por Segundo Planes (1965), Carlos Rodríguez Cárdenas (1962) y Glexis Novoa (1964), aunque el primero colaboró en el grupo únicamente durante un breve periodo inicial. Hicieron especial hincapié en la elaboración de un ideario regenerador que identificara a su generación. Para ello era imprescindible unir esfuerzos:

Creo de gran importancia la unión temporal y provisional de grupos de artistas y sobre las bases de una propuesta formulada, trabajar. El pez grande se come al chiquito. Moraleja: en la unión está la fuerza (fuerza con eficacia). Por amor al arte y en defensa de la cultura cubana.²⁴

Con un carácter más lúdico que otros grupos, fueron quienes llevaron a un extremo su capacidad para obviar la individualidad tradicionalmente atribuida al artista e, incluso, llegaron a colaborar con otros grupos en sus *performances*. Así sucedió en el que protagonizaron los miembros de “Arte Calle” en la U.N.E.A.C.; “Grupo Provisional” le dio un giro a la acción y la convirtió en una entrega de premios cargados de ironía y juego, a la par que de reconocimiento.²⁵

que sufrieron los residentes en la Isla entre los años 1989 y 1996, sin romper los vínculos que permiten regresar al país periódicamente.

²⁴ Declaraciones de Carlos Rodríguez Cárdenas a Adalberto Roque, “Mirar y ver más allá”, *El Caimán Barbudo*, nº248, La Habana, 1988, p.6.

²⁵ Los premiados fueron Flavio Garcíandía (pintor y profesor del I.S.A.) por su docencia, el crítico Gerardo Mosquera, por su dedicación a la producción de los jóvenes, y Aldo Menéndez padre (que dirigía el Taller Portocarrero donde trabajaban y recibían ayuda muchos de los jóvenes artistas). El

“Grupo Puré”

Compuesto por varios miembros de los que posteriormente, y de forma individual, destacarán Ciro Quintana (1964) y Lázaro Saavedra (1964); en su nombre estaba implícita su intención de triturar el viejo ideario que tradicionalmente ha envuelto al artista y a su obra para reconstruirlo desde presupuestos menos mi(s)tificadores. En unas declaraciones Saavedra reivindicaba “el arte como arma de lucha y no como objeto decorativo indiferente y enajenado de los problemas humanos y sociales”²⁶.

“Grupo Imán”

Fue éste uno de los colectivos que intentó con mayor vehemencia asociar el arte a los acontecimientos simples y cotidianos. Para ello organizaban *happenings* en el parque situado en el cruce de la calle G con la 23, dos de las principales avenidas que cortan La Habana. En muchas ocasiones sus acciones levantaron cierta polémica e, incluso, agresividad en el público transeúnte. Es interesante señalar que algunos escritores colaboraron con ellos y, posteriormente, reflejaron la actividad plástica en relatos²⁷.

agradecimiento implícito en todo premio era transgredido por el objeto que lo simbolizaba: un dibujo de un esqueleto con la inscripción “Yo no existo, sólo mi intención”, que alude directamente al propósito de éste grupo, quienes desde su propio nombre, “Provisional”, entienden un Arte que se da únicamente en el momento en que se realiza.

²⁶ Vid. Adalberto Roque *op.cit.*, p.6.

²⁷ Fue el grupo literario “El Establo” quien más se interesó por la interacción con los artistas plásticos. La obra de dos de sus integrantes, Ronaldo Menéndez y Ricardo Arrieta, cuenta con relatos que así lo testimonian.

“ABTV”²⁸

Grupo formado por Tanya Angulo (1968), Juan Pablo Ballester (1966), José Ángel Toirac (1966) e Ileana Villazón (1969), quienes trabajan frecuentemente con técnicas de “apropiación”²⁹ a las que añaden un fondo crítico que se solapa sobre la crítica de por sí inherente al uso de lo ajeno como material artístico. En palabras de Luis Camnitzer “there is always an ethical component in the work, an element of socialist criticism. The reference to art becomes a metaphor, not an end in itself.”³⁰. Aunque con interrupciones, son el grupo de mayor permanencia, pues mantienen su colaboración hasta 1992. Su trabajo posterior, ya de carácter individual, ha presentado diferentes trayectorias, quizá la más celebrada sea la de Toirac.

“Ponjuán y René Fco.”

El tándem compuesto por Eduardo Ponjuán (1956) y René Francisco Rodríguez (1960) ha logrado, como señala Camnitzer, que las obras producto de su colaboración no dejen ver su plural composición, a la manera de Equipo Crónica, ya que se presentan con total uniformidad. En cuanto al contenido, el uso de la ambigüedad y de la polisemia, al elaborar críticas políticas, los separa de la actitud del resto de la generación.

²⁸ El nombre del grupo lo inaugura Camnitzer ya que los miembros no se dieron nombre alguno a sí mismos.

²⁹ Esta corriente, surgida en Europa y Estados Unidos en los años ochenta, consiste en representar una obra artística consagrada como propia. En la línea de Marcel Duchamp, la Apropiación presenta una crítica a las nociones de propiedad y originalidad y defiende la obra de arte en su dimensión ideológica y no en cuanto a su ejecución formal. Resultan evidentes las conexiones entre este tipo de práctica artística y la propuesta de Barthes en cuanto a la desaparición de la idea tradicional del autor. En este sentido muchos de los relatos de los Novísimos abordan la autoría desde un encuadre plural, en tanto el receptor de la escritura será, por un lado, el gobierno y las instituciones cubanos como el lector idóneo cómplice del autor en su representación del mundo.

“Los carpinteros”

El último de los grupos creados, trabajan también en el estilo de Equipo Crónica, su originalidad fundamental está en la manera en que suelen combinar la técnica pictórica con el trabajo artesanal. Su nombre deriva de que habitualmente combinan la madera con la pintura y, en algunos casos, la utilizan como elemento fundamental o eje de instalaciones de mediano o gran formato. El grupo está compuesto por Marco A. Castillo (1971), Dagoberto Rodríguez (1969) y Alexandre Arrechea (1970), quienes se asociaron en sus años de estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana y, como colofón de sus estudios artísticos, presentaron conjuntamente su trabajo de grado en 1994. Los contenidos de su obra se emparejan con la mixtura técnica y presentan una atractiva asociación de crítica, parodia y juego. En muchos casos sus obras están hechas a partir de un objeto que tiene una clara función atribuida en la vida cotidiana que se anula al ser presentado el objeto como obra artística. La lámina que se muestra a continuación es un buen exponente de su trabajo. Utiliza uno de los símbolos habaneros, la catedral, para sobre él presentar una crítica socio-económica. Dos turistas, representados bajo el estereotipo del ingenuo, mal vestido y adinerado visitante norteamericano o norteamericano, observan la catedral de La Habana, que es uno de los iconos turísticos de Cuba, guiados por un joven y desparpajado mulato, otro de los iconos. El espectador los ve a ellos en la pintura, pero, al mismo tiempo, se incluye dentro del grupo de turistas en tanto que observador de la catedral, que está labrada en madera y sirve de marco al lienzo. El referente de la obra es la realidad que vive la ciudad de La Habana desde principios de los años noventa cuando, tras la caída de los aliados socialistas de la Europa del

³⁰ Camnitzer, *op.cit.*, p. 254.

Este, Cuba se vio sumida en una profunda crisis. La apertura de la Isla al turismo como una de las vías centrales de ingresos ha originado que un gran número de personas vivan de él directa o indirectamente. En el segundo de los casos, sin duda el que más ruido hace por tener lugar en la vía pública y en los límites de la legalidad, se encuentran un gran número de mujeres, muchas de ellas estudiantes y en edad adolescente, que se ofrecen a los turistas a cambio de bienes materiales. Junto a ellas abundan los jóvenes que se ofrecen como guías, conductores o cualquier otro servicio que necesite el visitante.



Los Carpinteros. "La catedral", 1995, madera y óleo/ tela, 300 x 205 x 25 cm.

El deseo de que la comunicación entre el artista y el público sea total es un pilar central en la mayor parte de la obra de los Novísimos, precisamente por el carácter crítico que la marca y por su proyección constructiva. Dice a éste respecto Bourdieu:

La legibilidad de una obra de arte está en función de la distancia entre el código que exige la obra y la competencia individual, definida por el grado en que el código socialmente imperante, a su vez más o menos adecuado, se domina.(...) Cuando el mensaje supera sus posibilidades de percepción, al espectador, incapaz de recibir la información, sólo le queda la elección de desinteresarse de lo que percibe...³¹

De la voluntad comunicativa de los artistas de esta promoción no sólo nacen los *happenings* y *performances*, el arte de intervención, procesual y de sistema, sino que también las obras presentadas en soporte tradicional tienden a utilizar códigos y estilos capaces de presentar los mensajes de una forma clara y directa. De ahí que se activen recursos de todo tipo: desde el pop al minimalismo, pero siempre con la intención de recuperar lo vernáculo (de ahí la importancia de lo religioso, por ejemplo) y de que la originalidad sea fruto de lo autóctono. Aparentemente resulta llamativo que las artes plásticas, tradicionalmente de condición elitista, hayan sido las que asumieran el protagonismo en el debate ideológico, ético y social de la Cuba de los años ochenta y noventa. Las razones, siguiendo el esquema de análisis social de Bourdieu, hay que buscarlas en el origen y en el *habitus* de los artistas que resulta de trascendental importancia en lo referente a la *praxis* artística. La Cuba de la Revolución ha dado lugar a un fenómeno exclusivo dentro del Arte Latinoamericano:

³¹ “Disposición estética y competencia artística”, *Lápiz*, nº166, octubre de 2000, p.38.

el origen humilde de la mayor parte de los artistas³². Estos conocen y forman parte de un ámbito social desligado de los códigos artísticos académicos y tradicionales, viven inmersos en una cultura folclórica, pero han tenido acceso a una educación superior que les ha dotado de los conceptos y herramientas que conforman la obra artística. La particular recepción de la obra plástica, ya sea sobre soporte o en forma de intervención o instalación, es la que dio la llave de apertura del debate social a los artistas plásticos. En el terreno literario el cuento sería el género más próximo a la obra estética en lo referente a su recepción, debido a su brevedad, y por su concisión y funcionalidad más directa y, por lo tanto, idóneo para la presentación de un conflicto ético o social.

Por lo tanto, de la condición social de los artistas nace el deseo de transgredir los márgenes que han separado históricamente el arte culto del popular, pero es necesario hacer hincapié en que los artistas han recibido una formación académica y culta en torno a la cual se fragua la obra artística. La intervención de lo vernáculo es auténtica en cuanto procede del medio natural del artista y no es una adopción al uso vanguardista.

Lamentablemente y a pesar del esfuerzo de un número importante de autoridades culturales, las instancias superiores del poder no entendieron que las propuestas de los artistas formaran parte orgánica del sistema y del "Proceso de Rectificación de Errores". En diversas ocasiones las ejecuciones artísticas fueron controladas y censuradas y, cuando menos, suscitaban sospechas sobre su legitimidad y corrección. No sólo las novedosas y arriesgadas prácticas artísticas de los grupos alteraron

³² Este factor ha sido señalado en diversas ocasiones por Gerardo Mosquera en lo referente a los artistas plásticos. En el terreno literario, mi análisis de *habitus* coincidió igualmente en el origen humilde y popular de la mayoría de los agentes.

bruscamente el espacio de las posiciones del campo artístico y cultural, sino que las acompañaron acontecimientos que sirvieron para agudizar en mayor profundidad el efecto transgresor que se propagaba. El más importante fue la serie de exposiciones que tuvieron lugar en el Castillo de la Fuerza durante el año 1989. La idea fue concebida por los artistas Alexis Somoza, Alejandro Aguilera y Félix Suazo y apoyada por el Ministerio de Cultura. Su objetivo era reflexionar sobre los límites entre lo iconoclasta y lo "contrarrevolucionario", entre la crítica negativa y la constructiva y, al mismo tiempo, asistir la distribución del arte es un medio que se había caracterizado por la hostilidad.

...el proyecto **Castillo de la Fuerza** propone la siguiente hipótesis: no es una invariante –cualquiera que sea ésta- la que caracteriza las producciones más recientes de las artes plásticas cubanas, sino la variabilidad de las alternativas que los artistas practican. Si bien es cierto que en todos ellos se ha producido un replanteo de la postura ética en asumir por el creador donde se alude a su grado de responsabilidad social (lo que tiene innegables consecuencias posteriores en su producto) no puede afirmarse, y menos aún verificarse, que la ética constituya en sí misma un criterio de valor artístico...³³

Sin embargo, la exposición de Ponjuán y René Francisco levantó resquemores entre los censores debido a que una de las obras representaba a Fidel Castro en uno de sus multitudinarios discursos y su auditorio estaba compuesto de "Castros" clónicos y replicantes. Parece que ésta fue la causa fundamental de que la Viceministra de Artes Visuales, Marcia Leiseca, fuera destituida, y de que se cerrara el ciclo de muestras definitivamente. Los artistas organizaron como protesta un partido de béisbol que tuvo una amplia cobertura divulgativa bajo el lema: "La plástica cubana juega al

béisbol”, que daba a entender la incapacidad de las instituciones para asumir el vigor que presentaba la nueva producción artística.

Unos meses después, en mayo de 1990, en la inauguración de la muestra "El Objeto Esculturado", celebrada en el Centro Nacional de Artes Plásticas y Diseño, la directora del centro fue cesada y uno de los artistas fue detenido y encarcelado por ejecutar un *performance* que consistía en defecar sobre el diario oficial *Granma*. La irreverencia y agresividad del acto son incuestionables, pero la censura y la represión pusieron de nuevo sobre la mesa las constantes limitaciones que el poder político y su discurso oficial han impuesto en Cuba al campo artístico e intelectual desde 1961.

Durante este periodo también se llevaron a cabo diferentes “proyectos de inserción sociocultural”, favorecidos por ciertas autoridades, administrativas y docentes, con el objetivo de acercar el arte a todo tipo de público y de que participara de él sin conciencia de espectador pasivo. A través de ellos los jóvenes creadores encontraron los cauces necesarios para su desarrollo artístico y, por otra parte, se abrió paso al debate social que era inexistente y, hasta entonces, impracticable, fuera de éste contexto. El proyecto “Guaguas” trataba de que los objetos de arte fueran percibidos como escenario habitual dentro de la ciudad; el proyecto "Pilón", de significativa importancia social, acercó actividades culturales y artísticas a un pequeño y apartado pueblo del interior³⁴. En éste último caso, asoma uno de los rasgos que trazan una línea continua en muchas de las obras del periodo que llega hasta los años noventa: el

³³ Aguilera, Somoza, Suazo, “La fuerza tiene un castillo”, *El Caimán Barbudo*, n°258, La Habana, 1989, p.25.

³⁴ Éste tipo de proyectos todavía hoy se siguen realizando; sirva de ejemplo, la estancia en otoño de 2000 del escritor Raúl Aguiar y de otros trabajadores del Instituto Cubano del Libro en Santa Catalina, una pequeña aldea del Oriente de Cuba, donde ni tan siquiera cuentan con instalación eléctrica, con el objetivo de llevar a cabo actividades culturales.

arte terapéutico, el arte como cura más allá de las visibles acepciones pedagógicas³⁵. “Hacer”, idea concebida por Abdel Hernández (1964), llevaba al extremo la percepción terapéutica y social del arte, pues entendía que el artista debía abandonar su habitual solipsismo para entrar en una verdadera dinámica social, a la manera del psicólogo o del sociólogo, y ser así un “hacedor” que, con su hacer, aliviara las penas existenciales y proporcionara ayuda espiritual.

Eventualmente éste tipo de proyectos alcanzó a ciudades menores del interior del país. Es el caso de la serie de “Soluciones” llevadas a cabo por un colectivo de cuatro artistas, “La Campana”, en Las Tunas. La primera de esas “soluciones” pasó por exponer la obra de los creadores en los escaparates de los comercios de toda la ciudad³⁶. En Santiago de Cuba, en el extremo oriental de la isla, el pintor Bárbaro Miyares (1959) también organizó, a partir de 1987, acciones que tenían como meta principal llamar la atención colectiva sobre el significado de lo “artístico”. En el proyecto “Nacimiento, vida y muerte de un hombre”, celebrado en la Galería de Arte Universal en 1988 y que aunaba el trabajo plástico con el literario, se empapeló la sala de blanco y papel periódico, resaltando únicamente algunas piezas volumétricas hechas también en papel. En el centro de la galería se encontraba un cúmulo de papel del que emergía un corazón de grandes dimensiones, fabricado de papel, hierba y tierra, que se iba deshaciendo con el transcurso de los días. La poeta Teresa Melo colaboraba con los poemas que le sugerían las acciones de los artistas.³⁷

³⁵ En este sentido cabe destacar que el arte como terapia parece ser de mayor práctica entre el colectivo femenino; véase como ejemplo la obra de Marta M. Pérez, Tania Bruguera y Belkis Ayón.

³⁶ Vid. Miguel García, “Historia de un viaje”, *Historia de un viaje: artistas cubanos en Europa*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1997.

³⁷ Mencionado por Nereida Lahit-Bignott en “Bárbaro Miyares”, *Discursos paralelos: arte joven cubano*, Valencia, Universidad Politécnica, 1993.

El arte efímero y los proyectos de inserción consiguieron abrir el espacio público que se exigiera en la obra pictórica de los artistas de los primeros ochenta. Un espacio de debate y discusión de los conflictos y disfunciones del sistema desde la perspectiva del individuo y de lo cotidiano, un foro civil que la Revolución había negado desde 1961. La crisis del Periodo Especial dio al traste con los logros conseguidos, pues los rigores de la economía, el consiguiente y preocupante descontento social, y el desenlace de los procesos de *glasnot* y *perestroika* hacían temer al gobierno el derrumbe del sistema. Todos los movimientos de debate o crítica fueron controlados mediante la limitación de la permisividad y de la tolerancia. Fruto de ello fue el gran éxodo de 1994, que para los artistas con trayectoria resultó más fácil en cuanto a las formas, aunque no menos amargo en cuanto al desgarramiento emocional. En opinión de Osvaldo Sánchez, “la plástica joven fue convertida por el propio Poder en la maqueta dónde fabular las batallas ideológicas de un futuro de sobrevivencia”³⁸ y por ello permitieron un exilio rápido y sin trabas burocráticas ni económicas.

No obstante, una vez pasado el nudo gordiano del año 94, hubo una política rectificadora con respecto a muchos aspectos con el objetivo principal de conseguir inversiones o ingreso de dólares y, entre otros, alcanzó a las artes plásticas. La apertura de la Isla al turismo internacional había demostrado que “todo se podía vender”, el arte también, y el Estado no quería deshacerse de tal fuente de ingresos. A partir de esa fecha son numerosos los galeristas norteamericanos y europeos, españoles fundamentalmente, que llegan a la Isla en busca de nuevos valores. En noviembre de 1995 se inauguró el Salón de Arte Contemporáneo en La Habana, dedicado exclusivamente a la exposición de piezas de artistas cubanos. No estamos

³⁸ “Utopía bajo el volcán. La vanguardia cubana en México”, *Plural*, n°250, México, 1992, p.43.

hablando de una apertura en lo referente a la posibilidad de un debate público desarrollado por la sociedad civil, lamentablemente eso aún hoy no existe en Cuba. Nos referimos a una relativa permisividad que permite que los artistas desarrollen su labor con cierta libertad y reciban beneficios suficientes como para que les compense su permanencia en Cuba. Dice a este respecto Gerardo Mosquera:

El juego de lo permisible es en Cuba un ajedrez complejo y riesgoso, basado en una tensión de fuerzas y sobre todo, en el balance entre la presión que el poder se ve obligado a dejar escapar en la gente y la que decide represar. Los iconos de la revolución y el turismo exigen cosméticos no represivos que determinan espacios de tolerancia.³⁹

En ARCO 97, dedicado a Latinoamérica, la Galería oficial de Cuba, “Habana”, ofreció una muestra compuesta únicamente por obras de artistas jóvenes. Los representados fueron Tania Bruguera Fernández (1968), “Los Carpinteros”, Fernando Rodríguez (1970), Belkis Ayón (1967), Alexis Leiva (1970) y Esterio Segura (1967). Por otra parte, artistas en el exilio acudieron bajo bandera de galerías internacionales: José Bedia (sus obras figuraban en tres galerías e incluso una en la muestra del Museo de Extremadura), Marta María Pérez, Pedro Álvarez (1967), Juan Pablo Ballester, Carlos Garaicoa (1967), Ernesto Pujol y Luis Cruz Azaceta (1942).⁴⁰

Los espacios dedicados al arte con proyección de mercado han florecido en La Habana del último lustro. Como ha señalado Manuel García, los artistas que

³⁹ “Reporte del hombre en La Habana”, *Cuba: la isla Posible...*, Barcelona, Destino, 1995, p.134.

⁴⁰ Los comunicados de prensa de las galerías participantes en Arco 97 muestran muchas deficiencias por lo que me baso en las notas que tomé en mis visitas a la feria durante los días 13 y 14 de febrero. Aunque había muestras de numerosos artistas de nacionalidad cubana, únicamente me refiero aquí a aquéllos pertinentes para el estudio.

permanecen en Cuba desarrollan un incansable periplo a través de becas, estancias en instituciones extranjeras y exposiciones; el viaje es su geografía más inmediata y la mejor opción para sobrevivir en un país con carencias y dificultades importantes⁴¹. La exportación del arte beneficia tanto al estado, que la utiliza como escaparate internacional de su aperturismo, como a los artistas ya que el ingreso de divisas los coloca en una posición privilegiada en un país en plena crisis económica y moral. Este fenómeno aparece reflejado en obras de diversos artistas; tal es el caso de “Visite el cuadro del artista” (1995) de Reinerio Tamayo que a través de una instalación de madera que une dos piezas arquitectónicas clásicas del estilo colonial de La Habana, tan gratas para los turistas, pasa por dos lienzos en los que se expone la urgencia del artista por sobrevivir y las concesiones que para ello ha de hacer a las expectativas artísticas de los extranjeros. Baste citar a este respecto que en las listas de subastas de “Christie’s” de Nueva York, Cuba ocupa uno de los primeros puestos desde el año 1994 y el volumen total de la venta de arte procedente de la Isla alcanza números millonarios en dólares.

Cabe mencionar, por último, la apertura de la galería “Aglutinador” creada por los artistas Ezequiel Suárez (1967) y Sandra Ceballos (1961) en su domicilio particular, después de que fuera prohibida una exposición del pintor en 1994 y éste decidiera instalarla en su propia casa⁴². Fue éste el primer espacio *underground* que ha logrado mantenerse en Cuba y que ha dado ejemplo a otros artistas. A lo largo del año 1996, tuvieron lugar en “Aglutinador” varias lecturas de textos de los “Novísimos”, organizadas por Ronaldo Menéndez, nexo habitual entre la plástica y la literatura.

⁴¹ Cfr. *op. cit.*

⁴² La exposición llevaba el título de “El Frente Bauhaus” e iba a ser inaugurada en marzo en la Galería 23 y 12 de La Habana.

Una vez más, se pone de manifiesto que los artistas de los noventa, plásticos y literarios, se caracterizan por perseverar en el intento de crear un espacio público para el debate. Sirvan como cierre de este epígrafe las palabras de Gerardo Mosquera,

...el nuevo arte cubano ha conseguido desempeñar una función única como sitio de discusión social en un país donde estos sitios no existen. En una época cuando, como señala George Yudice, la batalla por la sociedad civil no se esté empeñando en el arte, otrora uno de sus terrenos principales, en Cuba aquél ha concentrado funciones de una sociedad civil casi inexistente, abriendo un espacio crítico que no existe en los medios de difusión masiva, las asambleas o las aulas.⁴³

⁴³ *Op. cit.*, p.138.



Grupo Arte Calle pintando un mural frente al cementerio de Colón (1988), La Habana.

3.1.3. Maneras de obrar.

3.1.3.1. Mundos y modos.

La disolución de los grupos que ocuparon la escena artística desde 1987 vino a completarse en torno a 1990, abriendo el camino del trabajo individual y dando lugar a planteamientos más definidos y elaborados. A finales de los años noventa, gran parte de los artistas que se iniciaron en los grupos de acción pública habían trazado una sólida línea que perfilaba con nitidez sus trabajos artísticos. De la generación posterior a “Volumen I”, varios han alcanzado la valoración internacional que aquéllos consiguieron, aunque las circunstancias varían en función de su localización actual. Los artistas que optaron, como sus “hermanos mayores”, por el exilio han encontrado las dificultades propias del sistema de libre mercado y de la competencia, sin embargo, los que decidieron permanecer en la Isla recibieron el apoyo institucional que, en los últimos años del siglo XX, ha hecho de las artes plásticas, y de la cultura en general, un servicio “propio de una economía para turistas y de su intercambio con el mundo global”⁴⁴. No obstante, en muchos casos se mantienen los presupuestos éticos que presentaron en sus obras colectivas y que pueden resumirse en la crítica a las instituciones políticas y culturales junto con el desprecio por el arte elitista y comercial, y la reivindicación de un arte accesible y catártico. Los rumbos y estilos que se han seguido han sido muy dispares, aunque existe un común denominador que pasa por crear un imaginario cubano que se surta en un grado casi absoluto del repertorio visual de lo vernáculo. Se une a este anhelo el ya citado afán comunicativo de los artistas. La ruptura con el arte académico y con los códigos que

⁴⁴ Iván de la Nuez, “Arte cubano e intemperies globales”, *La isla futura. Arte joven cubano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1998, p. 28.

procedían de *habitus* pertenecientes a grupos y épocas anteriores orientó prácticas donde primaba la sencillez. Pero no se trataba únicamente de acercar el arte al pueblo, puesto que hay un movimiento inverso en el que productos tradicionalmente pertenecientes al pueblo ingresan en los cauces del tratamiento artístico. Coincide éste aspecto con la valoración que hicieron las vanguardias de las artesanías y de las manifestaciones primitivas y ajenas a los circuitos del arte occidental⁴⁵, aunque, a diferencia de las aquéllas, los Novísimos se han abstenido de la práctica de estilos característicos del arte de vanguardia, del abstracto por ejemplo, por considerarlos códigos que excluyen a una parte importante del público en su recepción.

Como señala Antón Castro, la transgresión se sirve de todos los géneros de la tradición,

... desde el dibujo a la pintura –abstracta, realista o figurativa-, desde la escultura y el objeto a la instalación, desde la fotografía al grabado (...) que operan en un “espacio de comportamiento” que, al final, resulta renovador, adecuado a las circunstancias particulares de su incidencia.⁴⁶

En las décadas revolucionarias algunos pintores habían acudido a tendencias neofigurativas por considerar que éstas eran los vehículos expresivos que se ajustaban a los parámetros revolucionarios. Uno de los críticos de arte que pertenece a la misma promoción apunta a este respecto:

⁴⁵ El uso de técnicas y estilos propios de la vanguardia en los últimos años del siglo XX lo analiza Hal Foster en *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge (Massachusetts), The M.I.T. Press, 1996.

⁴⁶ “La isla estética como microutopía del presente”, *La isla futura. Arte joven cubano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1998, p.42.

La reivindicación de la figura a más de oxigenar el reino prolongado de la abstracción, obedecía a una voluntad de registro que halla en el abordaje de las masas y el retrato colectivo la justa concreción de su ideal, del mismo modo que se apela al virtual rescate del entorno urbano por el *pop*, si bien su dudosa ambivalencia es sustituida por una frontal delimitación del sentido político.⁴⁷

Los ochenta recurren al fotorrealismo, variante del hiperrealismo, pero centrándose en la representación del hombre, en lugar de en los ambientes sociales y los paisajes urbanos que habían dominado en el pasado. Flavio Garciandía y Rogelio López Marín (integrantes ambos de “Volumen I”) trabajaron con esta técnica en una fase inicial de su labor creativa. Precisamente uno de los cuadros de Garciandía, “Todo lo que usted necesita es amor” (1975), se convirtió en símbolo para la generación emergente, en tanto que hacía protagonista total del lienzo a una joven que en plenitud desafiaba a la presunta cámara con su pose divertida e ingenua; amén del título que transgredía la norma que había vetado en el I Congreso de Educación y Cultura toda la influencia cultural extranjera, a excepción de la soviética, pues su uso devenía como un síntoma apologético de lo burgués.

Relacionado con lo anterior, el dibujo mantiene la posición privilegiada que había adquirido en las décadas anteriores dentro de la representación artística, precisamente en virtud de la definición que proporciona. Roberto Fabelo, considerado uno de los artistas fundamentales de la promoción de los sesenta y el más cotizado dentro de la Isla, centra su producción en este género. José Bedia, Rodríguez Brey, Rodríguez Olazabal, “Tonel” y Saavedra también construyen su poética a través del dibujo.

En cuanto al grabado, en la década de los noventa se recupera como técnica que había caído en una escasa aplicación. En 1996, tuvo lugar una exposición en el Centro de

⁴⁷ Rufo Caballero, “Los recuerdos del cómplice”, *Revolución y Cultura*, nº3, La Habana, 1994, p.11.

las artes Visuales, “La huella múltiple” dedicada exclusivamente al grabado cubano. En él destacaban las obras de Ibrahim Miranda, Agustín Bejarano, Belkis Ayón (colografía), Sandra Ramos (calcografía) y Abel Barroso (xilografía).⁴⁸

Característica del gusto postmoderno sería la técnica, ya antes mencionada, de la “apropiación”, que viene a ser una aplicación pictórica de la intertextualidad literaria, si seguimos la terminología de Julia Kristeva o, con mayor precisión, la hipertextualidad, en términos de Gerard Genette. Precisamente, en agosto de 1996, tuvo lugar en La Habana una exposición titulada “Palimpsestos” que se presentaba como una reflexión de este uso en la última pintura cubana. Se mostraron como “hipertextos”⁴⁹ obras fechadas en los diez años inmediatamente anteriores pertenecientes a Novísimos artistas tales como Pedro Álvarez, Sandra Ceballos, René Francisco, Eduardo Ponjuán, Reinerio Tamayo y José Ángel Toirac, entre otros. Los “hipotextos” sobre los que se articulaban las obras iban desde clásicos universales (Botero, Frida Khalo, Malevitch, Van Gogh, Velázquez, Watteau) hasta obras representativas del realismo socialista. Así Toirac, siguiendo la línea que trabajó como miembro de ABTV, manipuló con una finalidad claramente deconstructiva y crítica fotografías cubanas de los años sesenta. No menos irónica fue la obra de Sandra Ceballos que fusionó y se apropió de los productos del abstraccionismo de Malevith y Jawlenski. Por citar un último ejemplo, Pedro Álvarez, en su línea de resemantización de los estereotipos y símbolos patrios, construyó un divertido

⁴⁸ Vid. Antonio Eligio (Tonel), “Del grabado, en el mejor sentido”, *La Gaceta de Cuba*, nº3, 1997, pp.55-57.

⁴⁹ Sigo la terminología expuesta por Gérard Genette en *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1962.

entramado sobre la obra del costumbrista decimonónico Víctor Patricio Landaluze⁵⁰ que llevaba por título “After Landaluze”.

Como artistas procedentes de los estratos populares de la población, su tratamiento y apropiación de lo “popular” se producía de un modo natural y espontáneo. La formulación artística sincrética que se producía al incorporar elementos populares a un espacio tradicionalmente culto no resultaba ajena si consideramos la realidad híbrida que presenta Cuba y Latinoamérica en general. Precisamente esta naturaleza, junto a la condición periférica de su cultura, ha proporcionado un lugar de honor al arte latinoamericano en la postmodernidad. Con respecto a esto señala Osvaldo Sánchez,

La cultura cubana, nacida como cultura sincrética, no es expresable, tal y como se simplifica, como una síntesis racial entre negros y blancos, entre civilización europea y civilización africana. La cultura cubana se estructura a partir de una dinámica de doble resistencia: por un lado, entre el colonizador y el colonizado; y por otro, entre la colonia y la metrópoli. De ahí que sincretismo y resistencia elaboren sus instrumentales ideológicos, por un mismo imperativo de identidad.⁵¹

De la voluntad iconoclasta, que decide manipular lo culto y lo popular, nace la tendencia *kitsch*, que se hará dominante en las representaciones pictóricas, y plásticas en general, de los años noventa. Umberto Eco definía el concepto como

⁵⁰ Bilbao 1828-Ganabacoa 1889. Llegó a Cuba en 1850 y plasmó en óleos y acuarelas de pequeño formato tipos de la vida cotidiana habanera: la mulata, el guajiro, el vendedor, el cochero, etc...

⁵¹ “Sincretismo, postmodernismo y cultura de resistencia”, *Cuba O.K.*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1990, p.20.

ciò che appare consumato; che arriva alle masse o al pubblico medio perché è consumato; e che si consuma (e quindi si depaupera) proprio perché l'uso a cui è stato sottoposto da un gran numero di consumatori ne ha affrettato e approfondito l'usura.⁵²

Y, precisamente, en este aspecto de lo “deteriorado” y lo “empobrecido” es en el que los artistas que nos ocupan se entregan a él. El *kitsch* se convierte en una vía idónea para reflejar la situación de Cuba y del cubano, la convivencia de elementos diversos y descontextualizados en un escenario de por sí proclive a ser representado bajo los cánones del mal gusto. Los coches americanos de los cincuenta junto a los modelos rusos que llegaron en los setenta, ambos a la sombra del atardecer en una playa de palmeras; los iconos patrios de la revolución, la hoz y el martillo junto a exvotos de las deidades afrocubanas, que, a su vez, aparecen solapadas a las del catolicismo tradicional. Estamos ante una práctica de un *kitsch* no unidireccional, como lo exponía Eco al considerarlo una técnica dirigida a un público adocenado, en este caso nos encontramos ante un *kitsch* de ida y vuelta, en la línea que asoció a la vanguardia con el *kitsch* y del uso que de él que hizo la tendencia del pop art. La obra proyecta sobre su propia factura un alto grado de autoparodia y, al mismo tiempo, de autorredención o catarsis. No se pretende satisfacer un gusto mediocre, el artista no adopta una postura arrogante con respecto a su público, sino cómplice, y por ello, la obra se presenta como una ironía, una parodia o, por qué no, un homenaje a ese arte que se fabricó para las masas. Es una asunción consciente del proceso, lo que conduce a una inversión de su signo al legitimar el “cattivo gusto” si éste tiene en su origen al pueblo. Por ello, su presencia se relaciona con la voluntad de mostrar los

⁵² *Apocalittici e integrati*, Milán, Tascabili Bompiani, 1977, p.100.

signos de la cultura popular cubana, en oposición a la identidad política que se había impuesto a través de la retórica del discurso ideológico revolucionario. La aparición en la pintura de objetos pertenecientes al acervo cultural del pueblo y habituales en la vida diaria de los cubanos, a pesar de su diverso origen, pretende mostrar y propagar una imagen de Cuba y de su realidad que había querido erradicarse desde la ortodoxia comunista. Los elementos de la presencia norteamericana, a veces residuales y en otros casos esenciales, las aportaciones exentas de *glamour* de la presencia soviética y las, más exóticas, provenientes del resto de países comunistas, incluidos los asiáticos, arman un escenario que se acompaña de la cultura colonial heredada, del canon occidental y de las tendencias del *mainstream*. A este respecto, García Canclini ha señalado la condición *kitsch* del arte latinoamericano en la medida que la hibridación se produce, en un buen número de casos, con productos antinómicos.⁵³

La presencia de lo carnavalesco, tan asociada al fenómeno *kitsch*, se da en el tratamiento de muy diversos temas y no sólo sirve para resucitar el “choteo” intrínseco a la idiosincrasia cubana, sino que se instaura como elemento tropológico de la nueva doctrina que enfrenta el dogma del comunismo oficial. En su amplio estudio sobre el tema, Mijaíl Bajtín apuntaba “el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”⁵⁴ y, aunque no lo parezca, no hablaba de la Cuba de los años setenta. Recordemos que el film *P.M.*, detonante del primer enfrentamiento entre el dogma oficial y los intelectuales en 1961, no fue censurado por contener ideas contrarias al recién instituido proceso revolucionario, sino por girar en torno al eje de

⁵³ “Elogio Latinoamericano del Kitsch”, *Artes visuales e identidad en América Latina*, México, Foro de Arte Contemporáneo, 1982, p.55.

⁵⁴ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, p.10.

la diversión propia de la noche habanera. Para el crítico ruso el valor principal de la cultura carnavalesca del medievo era el de ofrecer una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas ajena a lo oficial y fuera de los dogmas estatales y religiosos, y precisamente la analogía entre el espacio cronológico que Bajtín analiza y el cubano de los últimos cuarenta años radica en el rigor de un dogmático discurso oficial que no deja resquicios cotidianos a otras alternativas. En palabras de Mosquera la carnavalización del arte se produce como “una reacción de bandazo frente a la imagen retórica de un país impoluto que ofrecen los medios de difusión, chocante con las demandas de la realidad y la idiosincrasia caribeña”⁵⁵.

De ahí nacen los diversos cruces que se dan entre lo sagrado y lo sacrílego, entre lo político y lo escatológico. La nómina de pintores que lo cultivan pasa por los más reconocidos: Pedro Álvarez, Tomás Esson, Arturo Cuenca, Antonio Eligio (Tonel), Flavio Garcíandía, Glexis Novoa, Segundo Planes, Ciro Quintana, Rodríguez Cárdenas, Lázaro Saavedra, Rubén Torres Llorca, los integrantes de ABTV y un largo etcétera.

La deconstrucción subyace en los diferentes *modus operandi* de los artistas, del *kitsch* a la “apropiación”, pasando por la evidencia de las *performances* e instalaciones. Llama la atención que aunque en un principio el uso derridiano tuviera como objetivo el discurso oficial, acabará afectando a cualquier tipo de retórica, incluso a las nuevas propuestas de los artistas. El crítico cubano Eugenio Valdés considera excesivo el uso que se ha hecho de la precariedad y provisionalidad tanto en las manifestaciones de arte efímero como en los materiales utilizados (objetos de

⁵⁵ “Los hijos de Guillermo Tell”, *Plural*. n°238, México D.F., 1991, p.62. Éste artículo es una versión actualizada del publicado en el catálogo *Cuba O.K.*, relativo a la exposición del mismo nombre

deshecho, material reciclado y reciclable) en obras con soporte⁵⁶. A mi juicio, ese uso responde a la voluntad de presentar en la doble dimensión que abarca el hecho artístico, forma y contenido, la situación sociohistórica que preside las obras de los Novísimos. Obra efímera en tanto que alude a una situación, histórica y personal, transitoria y, por otro lado, “arte pobre” que surge de la precaria y crítica situación económica de Cuba desde finales de los años ochenta.

celebrada en Düsseldorf en la primavera de 1990, en él aparece bajo el título de “La plástica cubana en un nuevo siglo”.

⁵⁶ “La dirección de la mirada”, *La dirección de la mirada*, Zürich, Voldemeer, 1999, pp.26-54.

3.1.3.2. Poéticas de género.

No quiero decir que Juan Pablo Ballester, "Ofelia" tienen las poéticas de género, aunque sean minoritarias. Para ejemplificarlas mencionaré tres artistas: Marta María Pérez, Sandra Ramos (1969) y Tania Broguera, que trabajan con técnicas diferentes, la fotografía, el grabado y la instalación, pero que recurren a conceptos y tratamientos



que el cuerpo
la experiencia
onden a ideas
or ella misma
fecta armonía
A pesar de la
ira con citas
a de Pérez no
cultural que se
ersticiones. El
en el propio
ción al culto
otro tipo de
o el objetivo
masculina ha

folclora negro
ne contra en el
os.
Brows; estudio

3.1.3.2. Poéticas de género.

No quiero dejar de mencionar la importancia que tienen las poéticas de género, aunque sean minoritarias. Para ejemplificarlas mencionaré tres artistas: Marta María Pérez, Sandra Ramos (1969) y Tania Bruguera, que trabajan con técnicas diferentes, la fotografía, el grabado y la instalación, pero que recurren a conceptos y tratamientos muy similares.

La fotografía de Marta María Pérez se enmarca en el arte corporal, en el que el cuerpo funciona como pretexto para una reflexión sobre la identidad propia, la experiencia femenina y su relación con las creencias populares. Sus imágenes responden a ideas preconcebidas elaboradas mediante una escenificación protagonizada por ella misma y que en última instancia es captada a través del objetivo. Existe una perfecta armonía entre las fotografías y las inscripciones que las enmarcan y dan título. A pesar de la influencia de la Santería (en muchas de sus obras la imagen se cifra con citas pertenecientes a la obra de la escritora cubana Lydia Cabrera⁵⁷) la obra de Pérez no es una obra religiosa. Responde más bien a un nivel antropológico y cultural que se centra en el estudio de las creencias populares cubanas, sus mitos y supersticiones. El enfoque de la investigación responde al del analista que está inmerso en el propio objeto de estudio y del que participa. La artista confiesa que su aproximación al culto africano se fundamenta en el pragmatismo que éste posee frente otro tipo de creencias⁵⁸. Las imágenes inmóviles presentan abundantes desnudos con el objetivo de vencer los estrechos márgenes gráficos y semánticos que la cultura masculina ha

⁵⁷ 1899-1999, junto con Fernando Ortiz, su iniciador, es la máxima especialista en el folclore negro cubano. Aunque en un principio recurrió a la ficción literaria, su obra más sólida se centra en el estudio ensayístico de la cultura afro-cubana en sus aspectos lingüísticos y antropológicos.

⁵⁸ Orlando Hernández, "Marta María y el juego de las estatuas", *Marta María Pérez Bravo*, catálogo fotográfico, Monterrey, Galería Ramis Barquet, 1996.

asignado al cuerpo femenino a lo largo de los siglos. Explora la femineidad y sus inquietudes no atendidas con la combinación de elementos armónicos, que generalmente proceden del equilibrio de sus desnudos, con otros agresivos. “...Se propone una remitificación de la femineidad trabajando su cuerpo a la manera de un altar”⁵⁹. En 1985, la artista concibió una serie de fotografías que agrupó bajo el epígrafe de “Para concebir” que trataba, con un marcado carácter autobiográfico, un conflicto generalmente ausente en los lenguajes estéticos: el embarazo. En ellas había un evidente propósito de conjurar las creencias y supersticiones populares sobre los embarazos frustrados o problemáticos, pero también creaba el espacio artístico para el tratamiento de uno de los temas fundamentales en la vida de la mujer. En Marta María Pérez el uso del desnudo femenino es un recurso habitual que le sirve para romper con los tópicos que le asignan un valor tropológico vinculado a la belleza o a lo erótico. En el caso concreto de las fotografías de “Para concebir”, el cuerpo en gestación de la mujer se dibuja como un mapa a través del que podemos vivir los conflictos que surgen en ese proceso.

Por último, cabe señalar que la fotografía post-revolucionaria “se movilizó desde un principio en dirección a lo popular”⁶⁰, incluso en el tratamiento de temas épicos, y que la obra de Marta María Pérez, desde una óptica femenina, se encuadra en el marco conceptual, tanto del orden estético como del funcional, que define a los artistas de los años ochenta. Comparte con Arturo Cuenca, José Manuel Fors, Rogelio López Marín y Leandro Soto el mismo discurso ideológico. En los años noventa se

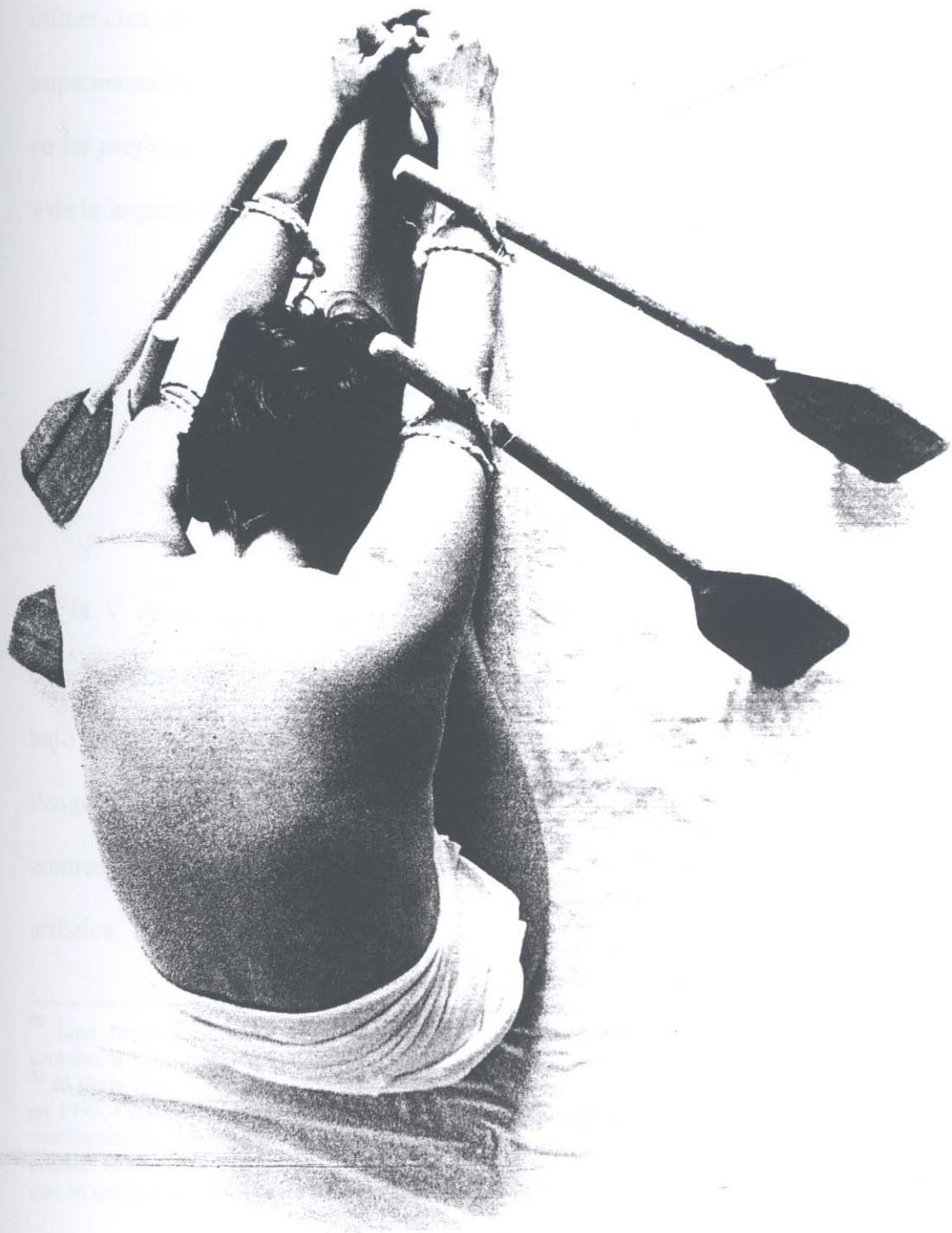
⁵⁹ Gerardo Mosquera: “Hacia una postmodernidad “otra”: África en el arte cubano”, *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, p.248.

⁶⁰ Juan Antonio Molina, “Historia de un género”, *Ibid.*, p.277.

incorporan al género nuevos nombres de entre los que destacan Carlos Garaicoa, René Peña, Manuel Piña y José Ángel Toirac, aunque éstos últimos, siguiendo la tónica deconstructiva de su promoción, cuestionan el código fotográfico establecido sobre la “noción única de realidad, la imparcialidad del medio y la confiabilidad del operador”⁶¹.

La fotografía de Marta María Pérez, “No zozobra la balsa de su vida” (1995), posee una doble dimensión. La primera afecta al orden de lo privado e íntimo y se centra en uno de los temas fundamentales del discurso de la mujer contemporánea: la “inestabilidad” emocional, establecida históricamente desde los parámetros de “estabilidad” masculinos, y la necesidad de controlar el devenir de la propia vida. Por otra parte, se ocupa de un tema social, el de los balseros, que será un tema recurrente en la plástica de los noventa y que, como vía de contraste, también se ilustrará en las dos artistas de las que se habla posteriormente.

⁶¹ *Ibid.* p.278.



Marta María Pérez, "No zozobra la barca de su vida"

Tania Bruguera ha trabajado sobre la reconstrucción de la memoria estética como vía curativa ante el abismo que produce la presencia de la soledad y de la muerte. Trata de burlar el exorcismo que tradicionalmente se ha hecho de *tanatos* a través del cuerpo femenino y para ello la artista ofrece y recurre ahora al suyo. En sus *performances* e instalaciones conjura los usos que lo han estigmatizado. Una de sus influencias más notables es la de Ana Mendieta, artista que cifraba en la impermanencia de su arte la fuerza de su memoria; la presencia de la figura femenina en las *performances* de Mendieta hablaban, a un tiempo, de la potencia de lo efímero y de la impermanencia de lo tangible.

La importancia que ella concede al *performance* como estructura de su obra está en relación con esa esencia procesual que tiene un arte que no se presenta como resultado concretado en una cosa, sino como transcurrir de la cosa que se trasciende a sí misma. Los objetos están concentrados en el tiempo más que en el espacio.⁶²

En la V Bienal de La Habana (1994) Tania Bruguera permaneció inmobilizada (muerta, dormida, impotente) dentro de una barca durante dos horas. La ejecución, bajo el nombre de “Miedo”, pertenecía a una serie denominada “Memoria de la Posguerra”⁶³. Bruguera presenta su crítica social envuelta en un halo dramático que contrasta vivamente con otras perspectivas más irónicas y habituales en la escena artística.

⁶² Juan Antonio Molina, “Entre la ida y el regreso: la experiencia del otro en la memoria”, *Arte Cubano*, n°1, La Habana, 1997, p.69.

⁶³ El título coincide con un periódico, entendido como obra personal, que la artista puso en circulación en 1993. Consiguió editar dos números de 500 ejemplares cada uno, pero el segundo fue censurado y confiscado. Según Mosquera, “la represión obedeció al fragmento de libertad que la publicación creaba” (*Cuba: la isla posible...* p.135) pues se elaboraba y editaba sin ningún control estatal, y no a que su contenido fuera irreverente o contestatario.

Por otra parte, Sandra Ramos ha creado un entorno pictórico en el que prima la fusión del cuerpo femenino, que también se encarna en el suyo propio, con la simbología de la nacionalidad cubana. Uno de los grabados de su primera muestra personal utiliza un fragmento poético de Virgilio Piñera, “La maldita circunstancia del agua por todas partes”⁶⁴, como síntesis de su poética: su doble insularidad como cubana y como mujer, el agua como cultivo de vida y de muerte que genera y cercena la identidad de Cuba. En “La isla que soñaba con ser continente”, Ramos se apropia, invierte y enriquece una obra paradigmática, “Mundo soñado” (1995) de Antonio Eligio (Tonel), instalación que representaba un mapa-mundi configurado a la manera de un rompecabezas en el que todas las piezas tenían la forma de Cuba. Cuestionaba así la estrategia ideológica que ha exacerbado la política identificatoria y nacionalista y que ha provisto una “abundante discursividad sobre sí que le dificulta la experiencia del otro”⁶⁵. En la obra de Ramos la crítica se extiende y se subvierte: Cuba es una mujer, que limitada y aislada por oscuras aguas, sueña, sin embargo, con una ambiciosa dimensión que la convierta en un sexto continente. Tanto Tonel como Sandra Ramos trabajan sobre un aspecto que es afín a toda la producción artística de la época, la elaboración de la identidad cubana en negativo como oposición a la formulación revolucionaria basada en la homogeneidad, la unidad y la territorialización. Como parte de esa (anti)concepción de lo cubano se trabaja el tema de la inmigración y Ramos, como las artistas anteriores, le dedicó su instalación de la V Bienal de La Habana; bajo el título de “Migraciones II”, se exhibían diez maletas

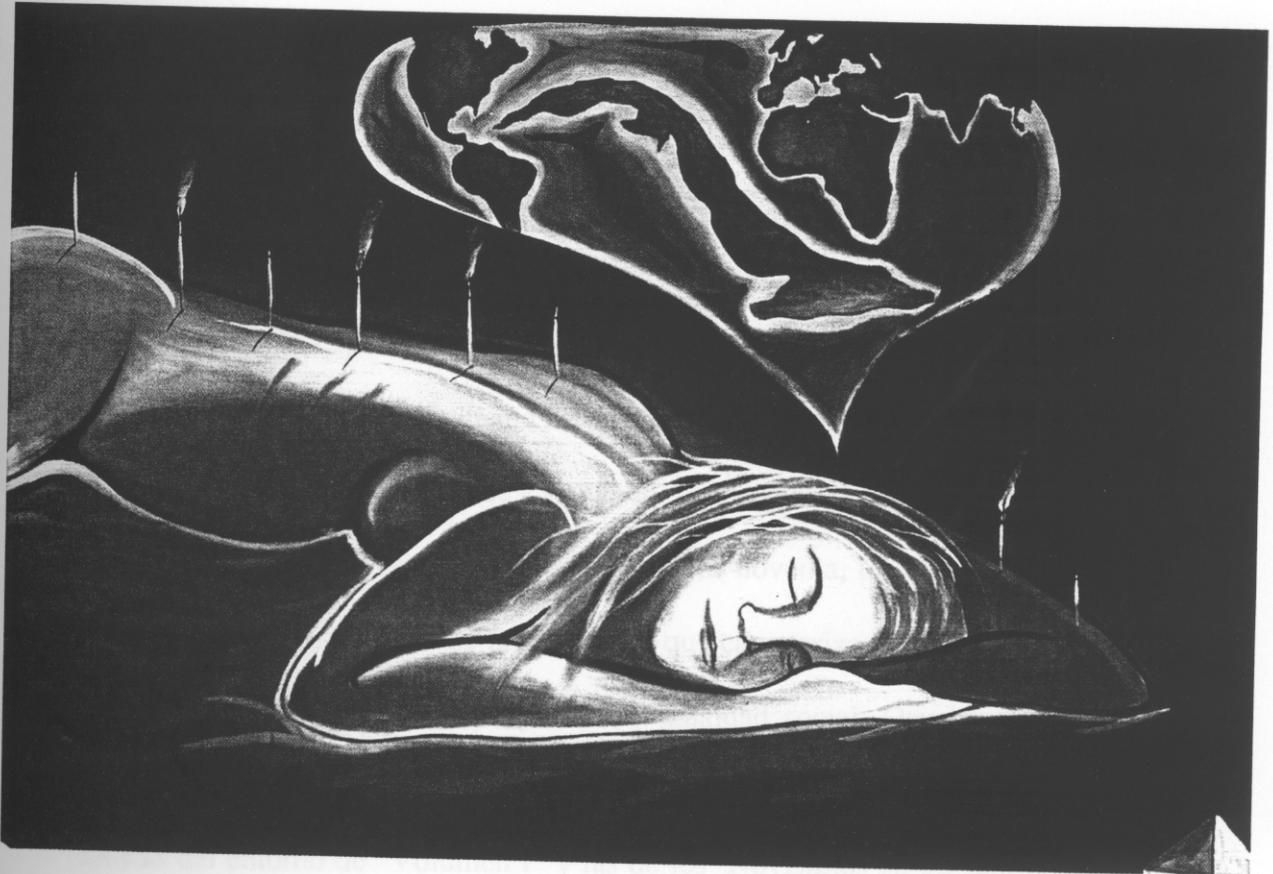
⁶⁴ Pertenece al verso inicial de *La Isla en Peso*: “La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café”. Piñera es uno de los escritores con mayor influencia en los Novísimos tanto por su obra cuentística y poética, como por su trayectoria vital oprimida en la Revolución. Para Rafael Rojas, Piñera culmina la tesis de un discurso histórico sobre la identidad cubana en negativo, es decir, sobre la nada insular.

pintadas en su interior con el imaginario del emigrante cubano, con sus recuerdos y sus sueños. Otro trabajo suyo sobre el tema es una calcografía que representa a la isla de Cuba como una inestable y rudimentaria balsa, como un *bâteau ivre* que sólo posee dos remos como fuerza motriz, asediada por tiburones.

⁶⁵ Rafael Rojas, "La diferencia cubana", *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, p.34.

El 11 y la postmodernidad.

... como punto anteriormente que en tanto que la producción de los Novisimios se
... y establece como una alternativa al fracasado proyecto "modernizador" de la
... habría que matizar su presunta "postmodernidad". Sin embargo, su
... a la estética y concepción del mundo postmodernos no parece dejar
... a la duda, o así lo entiende la crítica especializada. Si en términos de
... se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los grandes



Sandra Ramos, "La isla que soñaba con ser un continente", 1995, óleo/ lienzo, 180 x 70 cm (detalle).

... como el tránsito de lo moderno a lo postmoderno. Radica éste en que los

¹ La condición postmoderna, Madrid, Cátedra, 1989, p.10.

² La Mesa perteneció a Jean Baudrillard y la expuso en "A la sombra de las mayorías silenciosas",
Culturas y movimientos, Barcelona, Kailós, 1978.

³ Op. "Los últimos modernos", Cuba: la isla porfía..., Barcelona, Destino, 1995, pp.102-109.

3.1.3.3. Y la postmodernidad.

Ya se apuntó anteriormente que en tanto que la producción de los Novísimos se genera y establece como una alternativa al fracasado proyecto "modernizador" de la Revolución habría que matizar su presunta "postmodernidad". Sin embargo, su adscripción a la estética y concepción del mundo postmodernas no parece dejar resquicios a la duda, o así lo entiende la crítica especializada. Si en términos de Lyotard "se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los grandes metarrelatos"⁶⁶ en las sociedades postindustriales, difícilmente podríamos aplicarle el adjetivo a la sociedad cubana de los años ochenta pues no sólo no era postindustrial, sino que aún conservaba mayoritariamente la creencia en las bondades del metarrelato marxista. En mi opinión, la fuerza del discurso de Marx se perdió tras la crisis del Periodo Especial que inauguró medidas económicas que han implantado una versión desvirtuada del capitalismo de estado y, como consecuencia, han fragmentado la sociedad. Si la promoción de "Volumen I" perdió su confianza en el proyecto moderno con su exilio masivo a principios de los noventa, los Novísimos han vivido ya la "atomización" caótica de la sociedad⁶⁷ que caracteriza al mundo capitalista y la descomposición del relato de la justicia e igualdad social. Osvaldo Sánchez⁶⁸ ha hablado del cambio existente entre los contenidos culturales de las obras de los artistas del entorno de "Volumen I" y las de los Novísimos en un sentido que se ha interpretado como el tránsito de lo moderno a lo postmoderno. Radica éste en que los

⁶⁶ *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, p.10.

⁶⁷ La idea pertenece a Jean Baudrillard y la expuso en "A la sombra de las mayorías silenciosas", *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

⁶⁸ Cfr. "Los últimos modernos", *Cuba: la isla posible...* Barcelona, Destino, 1995, pp.102-109.

últimos han buscado mecanismos útiles para su legitimación internacional y han fabricado un arte y un lenguaje estético “exógeno”. El crítico utiliza el término de “generación jineta”, despectivo en tanto que alude a la “jinetera” (prostituta), para agrupar a los artistas más jóvenes. Ciertamente una parte importante de la obra que se produce a partir de 1990 está en función de los intereses extranjeros y los creadores han manipulado los códigos para facilitar y satisfacer la recepción. Éste hecho es tan evidente en la plástica como en la literatura y, según mi análisis e interpretación, habría sido secundado por diferentes artistas que pertenecen tanto a la generación del noventa, como a la del ochenta y precedentes. Creo, no obstante, como expuse con anterioridad, que el tránsito de lo moderno a lo postmoderno no es un paso cualitativo, sino de grado, y no radica en el pragmatismo que se pueda conferir al hecho artístico. Bien es cierto que algunos creadores, de diferentes generaciones, que se han mantenido fieles a su poética que podríamos llamar “endógena”, en tanto que no se sometía a las exigencias del mercado, han hecho frente a una doble “marginación”, la de la ausencia de determinados circuitos internacionales y la de la exclusión de los medios ortodoxos de Cuba.

Uno de los fundamentos teóricos del discurso postmoderno es la pluralidad, ya sea estilística o de cualquier orden, que anule todas las jerarquizaciones canónicas y genéricas. García Canclini ha insistido en el error que se comete al hablar de Postmodernidad en Latinoamérica en función de su heterogeneidad, pues ésta es intrínseca al continente a partir de la colonización europea. En Cuba, esa “hibridación” de la que habla el estudioso argentino alcanza límites insospechados. A la escasa pervivencia del sustrato aborígen se une la impronta española, la particularísima herencia africana, la todavía permanente membrana de la presencia

americana en la primera mitad del siglo XX y la insólita penetración de la cultura socialista que provenía del otro extremo del mundo.

El mestizaje, en un primer periodo bipolar, alcanzó ribetes de pluralidad barroquizante, haciendo cada vez más difícil la tarea de desentrañar los genuinos elementos componentes de la impostación, la mimesis o la máscara.⁶⁹

No obstante, considero que el uso que los artistas cubanos y latinoamericanos hacen de los elementos postmodernos es consciente, sin perjuicio de que pueda ser natural, como ya se ha señalado, debido a la condición cultural del medio y al origen popular de los artistas. La industria cultural ha procurado una difusión de las artes y de la cultura en un plano que obvia, hasta cierto punto, la lógica económica en que el sujeto esté inserto. Los intelectuales y artistas cubanos han tenido acceso a la información que describía la situación cultural y el saber “legitimado” en occidente, fundamentalmente en Nueva York y en Londres (lo que se denomina *mainstream*). Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault, Jameson y la plana mayor de los pensadores finiseculares se interpretaron sobre o contra Kant, Marx y Lenin. Las formulaciones de Beuys, Borofski, Merz o Mimmo Paladino acerca de la función social del arte se solaparon con las propuestas desacralizadoras de Mapplethorpe, Keith Haring o Jean Michel Basquiat y todo ello confluyó con la realización vernácula y local.

La postmodernidad del nuevo arte cubano se puede leer desde otros enfoques que no pasan necesariamente por el estado socioeconómico propio del “capitalismo tardío”. Según Gianni Vattimo, la Modernidad acaba cuando la historia deja de ser percibida

⁶⁹ Nelson Herrera Ysla, “El ajicaco cubano de los 80. Plástica cubana de los 80: ¿paisaje después de la batalla?”, *La Gaceta de Cuba*, marzo-abril 1992, p.10.

de manera unitaria debido fundamentalmente a la irrupción de los medios de comunicación de masas y su constitución axial en el entramado social⁷⁰. Cuba no ha podido ser excluida de ese proceso, a pesar del control de los medios que todavía sostiene el estado, gracias a su vecindad geográfica con Miami y Latinoamérica, quienes han proporcionado habitualmente información de última hora, y, desde 1994, al necesario aperturismo e incorporación de tecnologías⁷¹. El equipo “ABTV” cuenta en su haber con una obra que podríamos caracterizar como postmoderna en tanto se apropia y recontextualiza un material ajeno de manera irónica ya que éste pertenecía a una apropiación previa. Lleva el título de “After Sherrie Levine” y consiste en una serie de fotocopias tomadas de reproducciones impresas de la obra de Levine “After Alexander Rodchenko” (1987) que es uno de los referentes clásicos en la “apropiación”. La reflexión es tan crítica como lúdica, el arte es un juego especular. Por otra parte, cuando Baudrillard habla del simulacro del poder y del discurso ambiguo que lo ha caracterizado en Occidente, toca de lleno lo que en este estudio se ha referido con el término psicológico de “doble vínculo”, característico del discurso ideológico de Fidel Castro. “La imposibilidad de una posición determinada ante el poder y la imposibilidad de una posición determinada ante el discurso”⁷² no parece ser exclusiva de las sociedades postindustriales.

Frente al nihilismo (Vattimo), al simulacro (Baudrillard) y a la vacuidad (Lipovetsky) que caracterizan una corriente postmoderna conservadora, Andreas Huyssen, Suzi

⁷⁰ “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp.919.

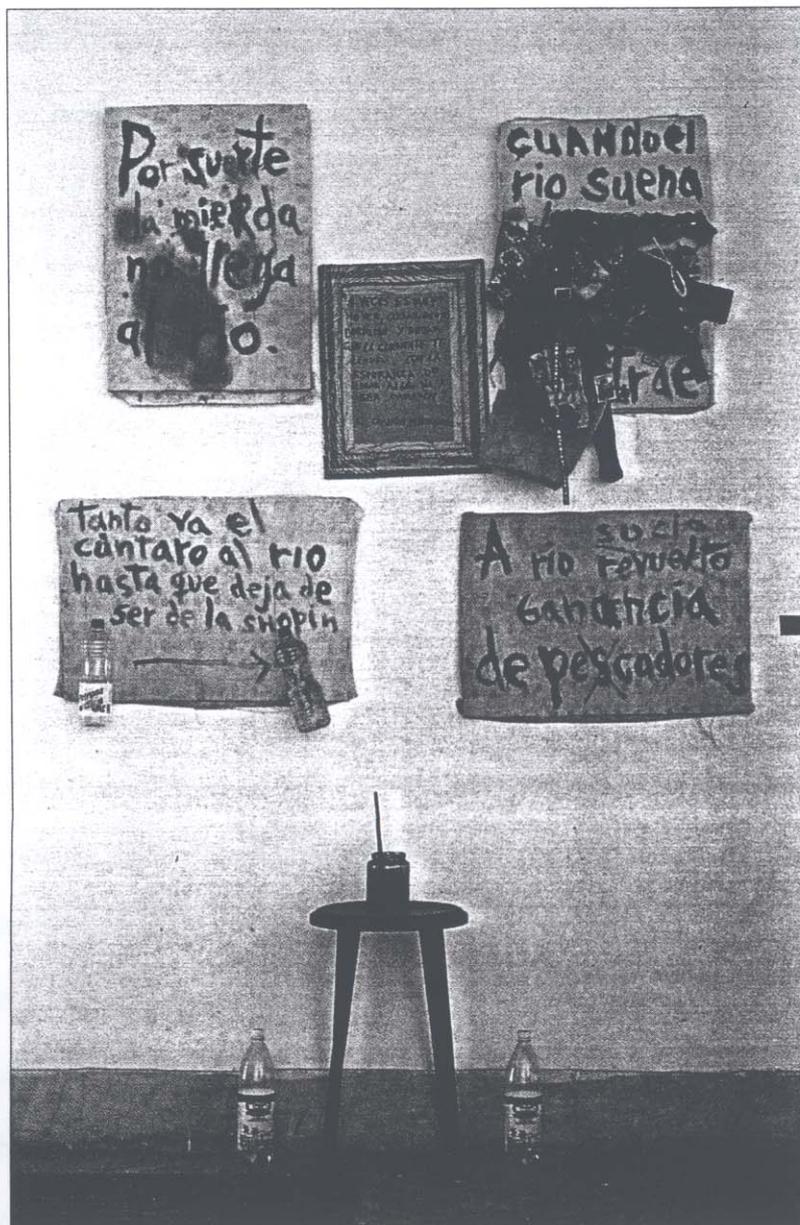
⁷¹ Resulta paradójico que el medio más eficaz que existe para mantener el contacto con Cuba es el correo electrónico que llega, a través de usuarios particulares, incluso a pequeñas poblaciones del interior de la Isla. Sin embargo, el servicio de correos cubano cuenta con la desconfianza general tanto por su negligencia e ineficacia como por no garantizar la inviolabilidad de la correspondencia.

⁷² *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p.42.

Gablik y Hal Foster han hablado de un postmodernismo crítico y afirmativo que se ha construido como una cultura de resistencia. Parece que este polo del pensamiento posmoderno está próximo al “modernismo” inconcluso del que habla Habermas. Podríamos asociar a este aspecto, la inmensa repercusión de Erwin Panofsky en Cuba, fundamentalmente debido a que su concepción de la obra de arte es la de un bien social, hecho que se aviene al pensamiento cultural de la lógica marxista. Para Panofsky el objeto artístico se define tanto en virtud de su dimensión comunicativa y formal como de su “intención” y “recepción”⁷³; no resulta difícil enlazar este pensamiento con el compromiso del arte que ha promovido el socialismo y, por ende, la Revolución cubana y la formación de un “receptor” hábil y susceptible de comprender los mensajes. En este sentido la figura de Joseph Beuys sería decisiva pues la crítica lo considera pieza clave de la escena postmoderna europea de los años ochenta. La obra del escultor alemán se concibe como un arte social en un doble sentido; en primer lugar por la accesibilidad que le otorga con el objetivo de que estratos populares de la población puedan participar de él y, por otro lado, por el fin que en sí misma la obra propone. La obra de Beuys está marcada por el respeto a la naturaleza en un amplio sentido y se puede asociar tanto al arte ecológico como al arte psicológico. Ya se mencionó anteriormente la influencia que el artista alemán tuvo en un grupo importante de los artistas de “Volumen I”, quienes la propagaron a través de su práctica artística y de su docencia; la finalidad social de la obra no está, por tanto, en contradicción con las coordenadas postmodernas. De los artistas Novísimos que han trabajado en torno a las propuestas del arte ecológico de Beuys

⁷³ Vid. *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, pp.22-25. Son evidentes las concordancias existentes entre la teoría del arte social de Panofsky y la estética de la recepción articulada principalmente por H. R. Jauss que será de utilidad en el análisis de los relatos

destacan Rubén Torres Llorca y Lázaro Saavedra. En una exposición conjunta de ambos artistas en 1989, Torres Llorca exhibía una obra que era tanto un homenaje lúdico al alemán, como una (auto)crítica; constaba de un “San Joseph Beuys” con exvotos del tipo: “gracias por el viaje”, “gracias por la computadora”, que se referían a la venta del artista y de su obra. La personalidad de Saavedra, que en su momento, lideró el grupo “Puré”, destaca en el panorama plástico del nuevo siglo. La precaria factura que presentan sus obras, que van desde el dibujo al graffiti, pasando por la instalación, descansa en una ética y un compromiso social que la justifica. La instalación que podemos ver en la lámina contigua fue expuesta en 1996 y aborda explícitamente el tema de la destrucción del medio ambiente que en Cuba es sin duda alarmante debido a la falta de medidas gubernamentales al respecto. En La Habana, el río Almendares y la bahía son muestra de la suciedad y el descuido ecológico por lo que aparecen frecuentemente aludidos en las obras de los artistas.



Lázaro Saavedra. "Sin título", 1996, Instalación, técnica mixta, 300 x 300 cm.

3.1.4. Temática.

La referencialidad que recorre el arte cubano, al igual que buena parte de la narrativa, le confiere una relevante homogeneidad temática. No obstante, el arte cubano actual, como la literatura, habla tanto de su entorno sociohistórico como de sí mismo. La referencialidad convive con la autorreferencialidad, el texto testimonial con el metatexto, el espacio interno del artista con el espacio externo que ocupa, el mapa conceptual de la obra con el soporte que lo contiene. Como exponentes de un mismo *habitus*, existen una serie de temas que se inscriben como fundamentales tanto en el imaginario pictórico, como en los contenidos de la narrativa. Es esa zona de confluencias, casi absoluta, la que nos interesa tratar aquí. Una característica que afecta al punto de vista desde el que se abordan los temas es el intimismo, el “yo” como filtro de lo histórico y de lo social y que se traduce en un alto índice de auto-representaciones o, en el caso literario, de textos autobiográficos y testimoniales.

3.1.4.1. Historia y política.

Desacralización, desmitificación, replanteamientos de las verdades históricas establecidas por el saber dominante, pero sobre todo búsqueda ontológica de un significado singular y preciso en lo relativo al individuo, se da en el tratamiento de la historia. La reflexión sobre la verdadera dimensión de lo histórico ocupa un número considerable de obras. Con una reflexión que trasciende las teorías de Fukuyama y Vattimo, el artista Carlos Estévez (1969) cuestiona nuestra participación personal en el devenir del futuro a través del análisis del pasado, reclama la necesidad de la acción y decisión del individuo como eje en torno al que se dibuje la verdadera historia. Éste es precisamente el título de la obra que ganó el I Salón de Arte

Contemporáneo Cubano⁷⁴, “La verdadera historia universal”. Consistía en una escenografía en estuco borrado y repintado numerosas veces, sobre la que el espectador debía colocar a los actores principales; para ello contaba con un surtido de figuras talladas en cedro que representaban a Buda, Jesucristo, Lenin, Che Guevara, San Agustín, Marx, Martí, Charles Chaplin, Sor Juana, Vasco de Gama, Napoleón y un largo etcétera. La manifestación de lo colectivo a través de lo elaborado desde el propio sujeto era una de las lecturas más evidentes. Decía al respecto el autor: “pienso que quizás la historia universal es la historia de la entonación de algunas metáforas. Puede que sea a la vez que universal, personal y comience con el nacimiento de cada ser sobre la tierra”⁷⁵.

La obra de Pedro Álvarez que, como ya se señaló, gira en torno al museo simbólico y tipológico de la cultura y tradición cubanas, se presenta como una síntesis del cuestionamiento histórico y político. Con una depurada técnica que lo acerca al estilo académico decimonónico, superpone en tiempos y espacios personajes significativos de la historia de Cuba, tipos sociales (la mulata), objetos simbólicos (los coches americanos de los cincuenta que aún hoy se conservan en Cuba), elementos religiosos tanto cristianos como africanos o eslóganes del socialismo. La mezcla cargada de burla y sarcasmo deriva en un *kitsch* punzante que cuestiona el significado de esos elementos ahora descontextualizados. La factura final de la obra le da un tono de postal y *souvenir* turístico que la ha convertido en una de las más difundidas a través de portadas de obras literarias, catálogos, guías y libros de comercialización internacional. Sirva como ejemplo la descripción de uno de los óleos que forman

⁷⁴ Celebrado entre el 15 de noviembre de 1995 y el 15 de enero de 1996 en La Habana.

⁷⁵ Citado por Carina Pino-Santos, “Viaje al centro del hombre”, *Revolución y Cultura*, nº5, La Habana, 1995, pp.33-40.

parte de la serie “Happy Landscape”. La obra, fechada en 1994, presenta un “carro” americano rojo aparcado delante de uno de los habituales paneles de propaganda política, en este caso, pintado en blanco, el lema “Hoy somos más fuertes”, destaca sobre un azul fuerte. El resto del paisaje, a manera de fondo, lo completa una garita típica de los fuertes coloniales españoles, que podría pertenecer a la fortaleza de El Morro en La Habana, y el mar, seña de la cubanidad.

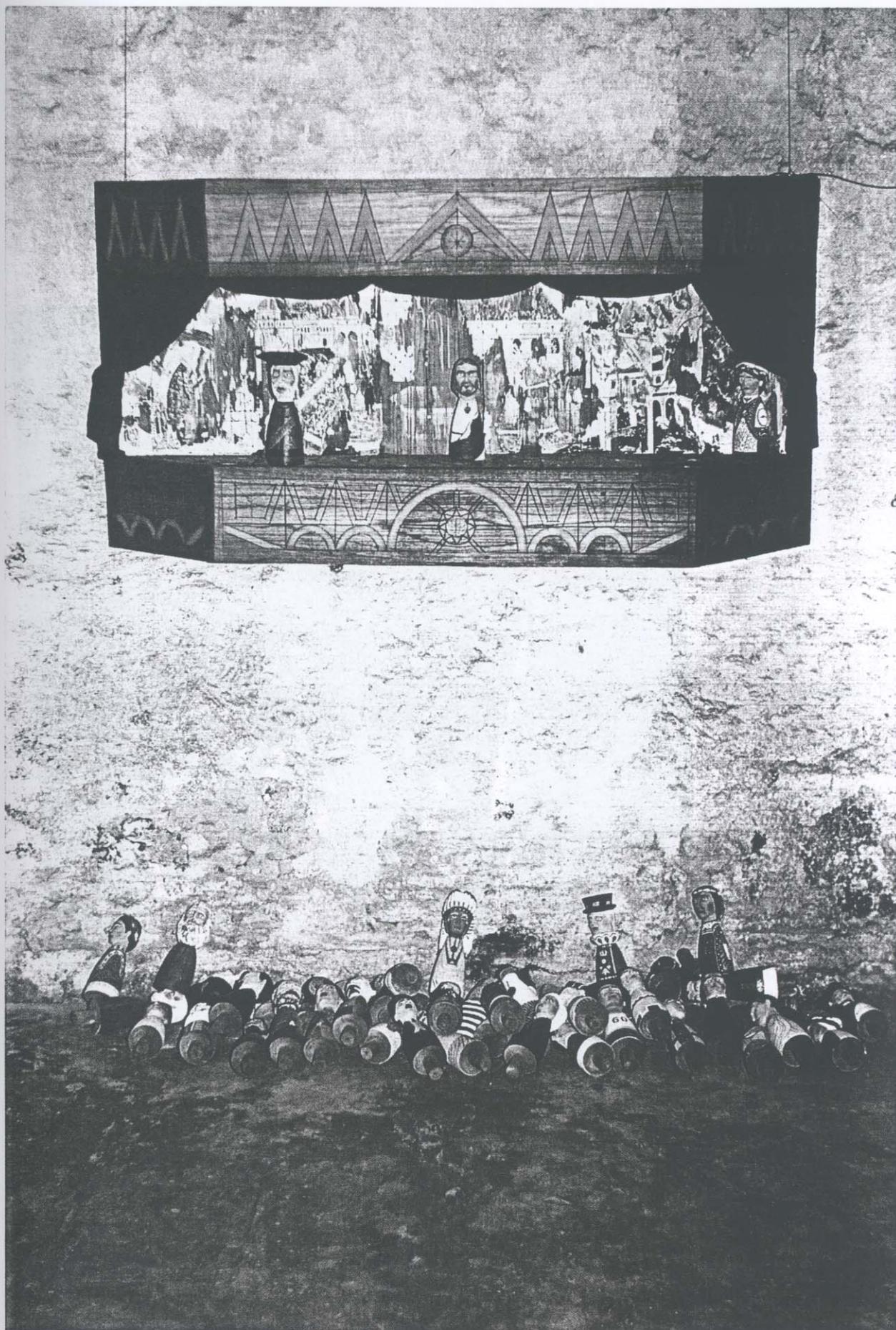
La recuperación de la memoria histórica reciente en una dimensión humana e íntima es la propuesta que viene desarrollando Carlos Garaicoa desde 1997. En la instalación que el artista llevó a Gijón en 1998, el tema fundamental era la pérdida de vidas en las luchas de Angola, uno de los temas más frecuentes en la narrativa breve. En la obra, la representación del desierto angoleño clamaba por la ausencia de los seres queridos y de los compatriotas y, también, por el olvido y el silencio que se fraguó en torno al tema. Su obra es tanto un homenaje como una reivindicación al estado de la nación cubana para que entone un definitivo *mea culpa* y una explicación racional de las verdaderas razones que sostuvieron el internacionalismo bélico. La obra de este artista presenta un especial interés por la ruina y los efectos del tiempo, personalizados habitualmente en imágenes pictóricas, dibujadas o fotografiadas, de la ciudad de La Habana.

Varios artistas han utilizado la figura del líder máximo, Fidel Castro, en sus representaciones y siempre como un intento de deconstruir la imagen épica y heroica que desde 1959 se proyectó a través de óleos, afiches y fotografías. En la exposición “Cuba: la isla posible” que tuvo lugar en 1995 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, se exhibía una obra de Tomás Esson, fechada en 1991. Bajo el título “El orgasmo de Girón” e inscrita en una serie llamada “Aniversarios”,

el óleo presentaba un Fidel sobredimensionado y grotesco, aunque sin llegar a la caricatura, que mientras es asediado sin éxito por aviones-mosquitos fuma impasible su habitual puro del que procede la eyaculación. El uso que la retórica oficial ha hecho de la victoria de Girón o Bahía Cochinos como certificado de la supremacía cubana sobre la estadounidense queda desvencijado, así como el mito que han reproducido fotografías y carteles de Fidel dirigiendo la operación de rechazo a las tropas procedentes de Miami.

José A. Toirac, apropiándose de los carteles publicitarios, introduce la figura de Fidel Castro como si fuera el modelo elegido para promocionar el producto anunciado y la crítica resulta más que evidente a través de la analogía entre el protagonista y el producto: Canon, Puros Habanos,.... La imagen reproducida a continuación hace alusión a un exclusivo centro de modas situado en Miramar, la zona residencial de La Habana, que en los últimos años tiene fama de ser un prostíbulo de lujo. La ironía y la referencia a la realidad histórico social es doble: Fidel Castro ha hecho de Cuba su “casa” y, al mismo tiempo, ha hecho de su casa un lupanar. Precisamente el tema de la prostitución es uno de los más habituales en la narrativa debido a su amplia incidencia social desde mediados de los años noventa. Cabe recordar a este respecto que una de las acusaciones a las que Fidel Castro recurrió sistemáticamente para desacreditar la etapa del dominio norteamericano en Cuba, fue la condición de “prostíbulo” que se le dio al país. Por ello, Manuel Piña (1958) monta una serie fotográfica que lleva por título “Manipulaciones, verdades y otras ilusiones” (1995) en la que, junto al tema de la prostitución, entran otros igualmente significativos como el de la memoria histórica y las manipulaciones del poder. Parte de una estampa romántica en la que se aprecia una mano acariciando unas flores, en la segunda

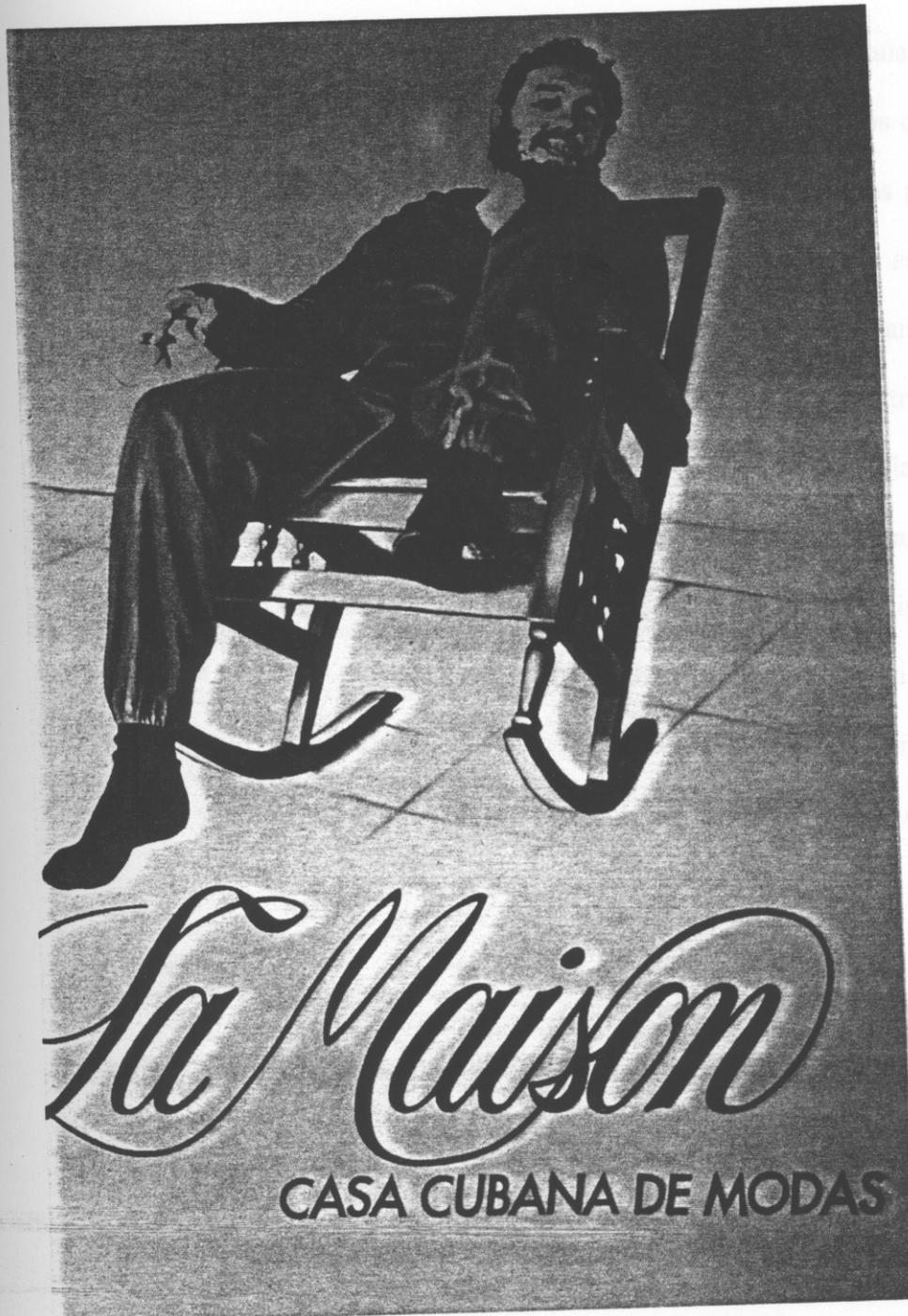
imagen esa mano forma parte del cuerpo de una jinetera en horas de trabajo y, por último, la siguiente imagen muestra un panel, muy utilizados por el régimen cubano con fines propagandísticos, en el que se ve a la muchacha de la foto anterior en idéntica pose con la inscripción “Revivir la historia”.



Carlos Alberto Estévez. "La verdadera historia universal", 1995, instalación, madera policromada, 190 x 150 x 30 cm.

3.1.4.2. Identidad.

José A. Toirac



La Maison

CASA CUBANA DE MODAS

3.1.4.2. Identidad.

La mayor parte de los artistas trabajan en la línea de la desvalorización de los símbolos patrios establecidos por el discurso histórico que ha elaborado la Revolución. En una exposición del pintor Tomás Esson (1963) que tuvo lugar en una céntrica galería habanera en 1989, se exhibía una bandera cubana hecha de trozos de carne. Éste pintor, actualmente residente en Miami, se caracteriza por realizar una pintura conceptual donde aúna la crítica al gobierno cubano con una iconografía que recurre obsesivamente a lo escatológico y lo grotesco; los cuerpos que presenta son amorfos o deformes, son masas que carecen de algunos miembros pero que poseen otros hiperbolizados que parecen querer tomar vida propia. En su análisis de lo grotesco, Mijail Bajtín apunta como los apéndices y orificios se han utilizado como partes en las que “se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo”⁷⁶ y que sirven a la lógica artística en tanto que simbolizan la transgresión de todos los límites impuestos. Con ese estilo e intención el pintor le hacía, en la misma exposición, un “Homenaje al Che” mediante un óleo de grandes dimensiones en el que se podía ver a dos de sus criaturas en plena cópula delante de un retrato del Che. La transgresión y ruptura de los símbolos revolucionarios, la bandera y el Che, hicieron de esta exposición, tal y como señala Camnitzer, una “causa célebre”⁷⁷.

⁷⁶ *Op. cit.* p.285.

⁷⁷ *Vid. op. cit.* pp.225-231.

Con un estilo y factura radicalmente diferentes se expresa Sandra Ramos en cuanto al tema de la identidad, de relativa frecuencia en sus obras. Una de las más explícitas es la que significativamente lleva el título de “Los enigmas de la identidad” (1997), en la que combina un dibujo de ella misma vestida con el uniforme escolar de los pioneros (estudiantes de educación básica) y, a la manera de las alas de los ángeles, nace de su espalda una bandera cubana hecha de plumas. Entre las manos de la niña aparece la silueta de Cuba fuera del orbe terráqueo y en el lugar que debiera ocupar la isla figura una interrogación. La bandera de Cuba es símbolo de la identidad cubana debido a la territorialización de la nación que ha hecho el discurso revolucionario de Fidel Castro en forma excluyente (lo que despoja a los exiliados de su ciudadanía) y, al mismo tiempo, de la exacerbación de los rasgos culturales, históricos y políticos de los cubanos como marcas de diferencia (¿superioridad?). Para Sandra Ramos estas características no sólo se convierten en un “enigma”, sino que también serían en extremo frágiles y ligeras en tanto están hechas de plumas. ¿Qué es ser cubano en el contexto mundial? ¿Dónde está Cuba después de la caída del bloque socialista?

En la misma línea se define la obra “Metamorfosis: Noche insular” (1998) de Ibrahim Miranda (1969) que manipula en diferentes láminas el mapa de Cuba hasta que ésta devenga, a la manera deleuziana, en una isla-ameba. Con respecto a este juego que confunde la silueta cartográfica de Cuba con un animal primitivo el artista declaraba que su intención era “reflejar la inestabilidad simbólica a que está sujeta nuestra isla”⁷⁸. Con una visión más irónica presenta Alexis Leyva “Kcho”, un *objet trouvé* de madera bajo el título de “Como el garabato se parece a Cuba” (1991).

3.1.4.3. Migración y éxodo.

Al hablar de las poéticas de género ejemplificamos con obras de las artistas analizadas el tema de los balseros y, a mayor escala, de la emigración como trauma nacional. Quizá uno de los artistas de mayor repercusión internacional, Alexis Leyva “Kcho”⁷⁹, sea, junto con Luiz Cruz Azaceta (exiliado en los sesenta), quien ha construido una verdadera poética en torno a la fuga y la emigración. A través de instalaciones y artefactos exhibe botes, balsas y embarcaderos, a veces a escala natural, que construye él mismo con materiales al efecto o con objetos encontrados en las costas de la Isla y que se proponen como objetos metaforizados. El destino de éstas barcas es tan impreciso como el de los propios cubanos que abandonan su país. La visión de sus instalaciones es una transposición de la presencia física en muchos lugares de Cuba, arrasados por el paso del mar y del tiempo y con restos de un continuo naufragio. La atmósfera dramática que el artista consigue crear es uno de los mayores atractivos de su obra, junto con “la dignificación de lo vulgar”⁸⁰. En el año 2000, el Palacio de Cristal de El Retiro madrileño albergó una exposición monográfica bajo el título “La columna infinita”, nombre que aludía tanto a la verticalidad de las obras expuestas (frente al soporte horizontal tradicional) como al gran número de afectados o implicados. Su poética quedaba ejemplificada a través de los metafóricos artefactos que giraban en torno al símbolo del bote o de la balsa, habitual en la obra de Kcho. Una torre de elementos yuxtapuestos: botellas, maletas, barcas y fragmentos diversos llevaba por título “Archipiélago de mi pensamiento”

⁷⁸ *Arte cubano, más allá del papel*, Madrid, Turner, 1999, p.82.

⁷⁹ Premio Unesco 1995 y, por citar una de sus exposiciones más importantes, Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2000.

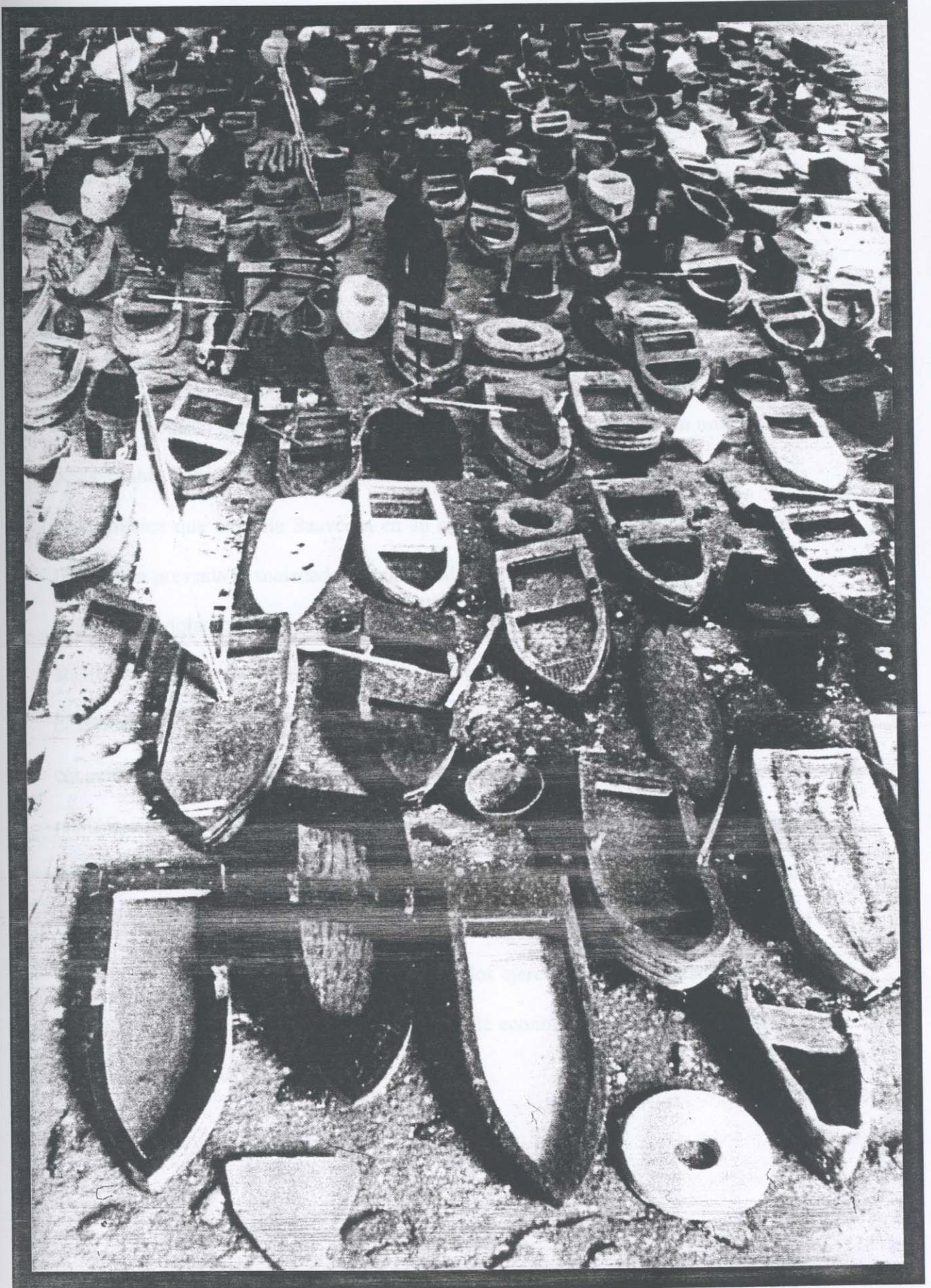
⁸⁰ Eugenio Valdés Figueroa, “El arte de la negociación y el espacio del juego”, *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, p.107.

para referirse a la doble insularidad que afecta al artista. Para él el viaje, el éxodo, la huida y la pérdida remiten a una realidad desoladora que ha separado a amigos, hermanos, padres e hijos, desde la perspectiva del que lo contempla y lo recibe de una manera pasiva. Quizá sea necesario recordar que éste artista decidió permanecer en Cuba. La impermanencia de la acción humana es otro de los contenidos metafóricos del símbolo “barco”; así se percibe en “Todo cambia” (1997) donde con estanterías y cajas llenas de libros emblemáticos para el socialismo cubano dibuja la forma de una gran barca⁸¹. Entre la ironía y el dolor se movía su instalación “Lo mejor del verano” que exhibía suspendidos del techo botes, balsas, remos y restos de naufragios y travesías clandestinas; significativamente la obra estaba fechada entre 1993-1994, momento crítico de la huida masiva a través del estrecho de Florida.⁸²

Abel Barroso eligió el boomerang como símbolo del éxodo y de la diáspora de los cubanos. En 1995, construyó una obra en la que un número de estos objetos, dedicados individualmente a diferentes artistas exiliados, trazaban una trayectoria que dibujaba la silueta de Cuba.

⁸¹ “Crossings”, Ottawa, National Gallery of Canada, 1998.

⁸² Esta obra fue expuesta en la muestra colectiva que con el título “Cocido y crudo” tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1999.



KCHO. (Cuba) Regata. 1994. instalación, técnica mixta.

3.1.4.4. Política económica.

Ya a finales de los años ochenta, “Arte Calle” con su *performance* “Easy shopping” había puesto sobre la mesa la delicada cuestión del expolio artístico del patrimonio cubano con el objetivo de solventar la crisis que sobrevino a la caída del muro de Berlín. Una década después, en 1998, Lázaro Saavedra, dentro del Festival de Performance “Ana Mendieta”, llevaba a cabo una acción hermana a la anterior, esta vez en los jardines de la U.N.E.A.C.. Los artistas, sobre zancos, repartían reproducciones de dólares, pero el público participante se encontraba en una posición desfavorable debido a la altura de los *performers*. A pesar del carácter lúdico, la problemática que exponía Saavedra en su acción constituye una de las más agudas fisuras que presenta la sociedad cubana actual.

Debido a la dolarización de la economía cubana son muchas las obras artísticas que aluden a la moneda norteamericana o a los perversos efectos sociales que ha ocasionado la crisis económica y la fiebre del dólar. Quizá la más emblemática y conocida sea la instalación “El bloqueo” de Antonio Eligio (“Tonel”), con diversas realizaciones desde 1989. Nueve bloques de hormigón y cemento verticales formaban las letras que dejan leer el título de la obra mientras que en el suelo bloques rectangulares del mismo material dibujaban la forma de Cuba. La obra aludía tanto al absurdo embargo económico que Estados Unidos ejerce sobre Cuba desde principios de los años sesenta, como a la negligencia de la economía interna que “bloquea” el desarrollo económico del país.

3.1.4.5. Mito y religión.

Este es uno de los temas más recurrentes en virtud de su múltiple valor tropológico. En un determinado grupo de artistas, que surge en los ochenta, nació el interés por revalidar el sentimiento religioso y su imaginería, prohibidas durante un periodo por la Revolución, situándolo en la órbita de lo vernáculo. Recurrieron para ello a las religiones africanas, practicadas durante siglos en Cuba y todo el área caribeña. El humanista cubano, Fernando Ortiz⁸³, había dado buena cuenta de ello en sus numerosos estudios descriptivos sobre todo lo referente a la cultura y a la sociedad cubana. Los años ochenta son el escenario del resurgir de las diversas reglas y de sus rituales: la Santería o regla de Ocha, la regla de Ifá, el Vodú, la Sociedad Secreta Abakuá o la regla Kimbisa, entre las más importantes⁸⁴. Con ellas emerge el arte ritual afrocubano y su incorporación a la estética cubana contemporánea habla de unas raíces que ahora reverdecen. Las poéticas de autores como José Bedia, Elso Padilla, Magdalena Campos y Marta María Pérez sostienen rigurosos estudios antropológicos y sus obras se arman sobre complejos sistemas conceptuales. Para ellos la recuperación de esta temática procede de un deseo de construir una cosmovisión e interpretación del mundo que entronque con sus raíces ancestrales y aún activas, más que con un sistema socioeconómico importado y, relativamente, impuesto. Se diferencian de las Vanguardias y del arte del mercado Latinoamericano en que éstos han utilizado estrategias similares de manera superficial y siempre con el

⁸³ 1881-1969, cubano, educado en España regresó a Cuba en 1902, su ingente obra pretendió recoger todos los aspectos de la etnología, antropología, sociología, cultura e historia cubanas.

⁸⁴ Para una completa información sobre el tema *vid.* bibliografía de Natalia Bolívar, Fernando Ortiz y Lidia Cabrera.

objetivo de dar carta de originalidad a su producción. Quizá se dé también ese deseo en los Novísimos, pero sobre él prima el afán de establecer una cosmogonía y una genealogía opuestas a las establecidas por el discurso ideológico revolucionario. En opinión de Rufo Caballero:

Sus obras rezuman la rica contradicción que brota del hecho de que los autores asuman un grado de involucramiento total, siendo muchos de ellos practicantes activos del culto, pero al mismo tiempo no puedan ni quieran camuflar el condicionamiento de su formación estética occidental que redundaba en una ineluctable visión “culturizada” del mito, no por ello menos genuina.⁸⁵

Una de las poéticas más interesante se encuentra en la obra de Belkis Ayón (1967-1999) que diluye las fronteras existentes entre la cultura desde la que se concibe la obra pictórica y el culto religioso que la origina. El grueso de su obra responde a la práctica religiosa que su familia había traído consigo desde África en los tiempos de las explotaciones esclavistas. Unas declaraciones de la artista desentrañan los contenidos de su obra:

Pretendo ante todo dar mi visión, mis puntos de vista como observadora, presentando de una forma sintética el aspecto estético, plástico y poético que he descubierto en Abakuá; relacionándolos persistentemente con el cuestionamiento de la naturaleza del hombre, con vivencias personales, con ese sentimiento que a veces nos atrapa y no sabemos definir, con esas emociones fugaces..., con lo espiritual. Incorporo en mis obras simbologías de otras culturas para expresar mis ideas con mayor riqueza y claridad.⁸⁶

⁸⁵ “El pensamiento mitológico y las artes plásticas cubanas”, *Aquí el problema es no morir*, La Habana, Casa Editora Abril, 1994, p.61.

⁸⁶ *Arte cubano, más allá del papel*, Madrid, Turner, 1999, p.46.

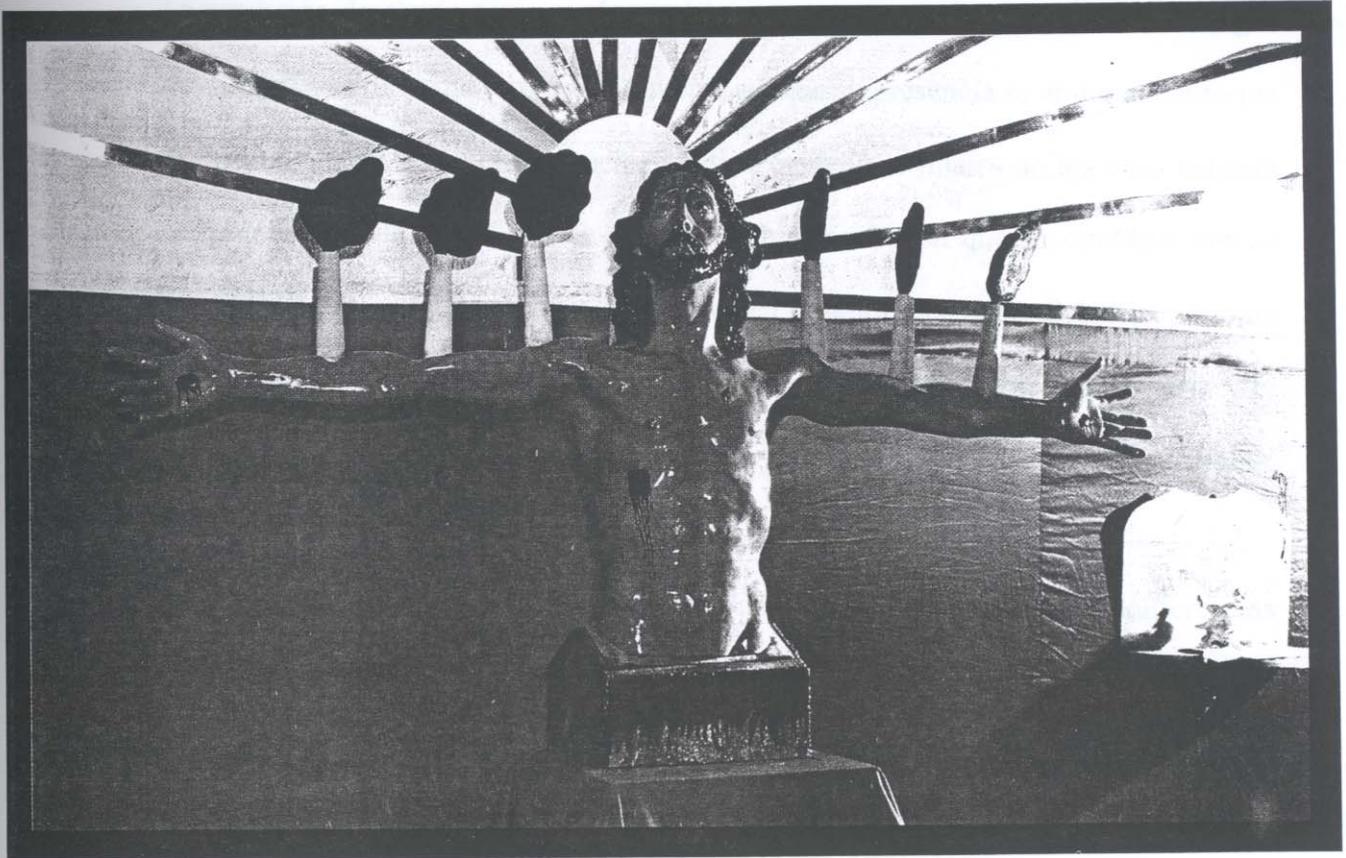
Su poética pictórica se centra en la figura femenina de Sikán, perteneciente a la mitología Abakuá⁸⁷, que fue sacrificada por el Hombre Leopardo por haber descubierto el secreto de la creación. La artista se identifica con la figura femenina que busca una huida que la salve de la persecución que la llevará a la muerte. Para Lázara Castellanos, la obra de Belkis Ayón se presenta en una doble dimensión marginal, la femenina y la relativa a sus orígenes africanos⁸⁸. Quizá esta doble pertenencia a lo periférico, tan grato a la retórica postmoderna, convirtió a la artista afrocubana en una de las más apreciadas dentro y fuera de la Isla.

En otro extremo creativo, con un uso frecuente entre los artistas más jóvenes, lo religioso se aborda desde actitudes deconstructivas y sacrílegas. La imaginería católica es sacudida por Esterio Segura desde la parodia y el *kitsch*. El efecto cursi (nuestra particular concepción de lo kitsch) lo consigue desde la propia técnica de muchas de sus obras: la cerámica policromada, que tanto se acerca a las populares figurillas religiosas que adornan los hogares humildes de tradición y cultura católica. Éste artista consiguió una extraordinaria difusión de su obra al ser utilizada por el que fuera uno de los directores de cine más relevantes de Cuba, Tomás Gutiérrez Alea, “Titón”, en el film que le proporcionó una ya tardía proyección internacional, *Fresa y chocolate* (1993). En esta película se exhibía y destrozaba una figura de gran formato que representaba al Cristo en su actitud de brazos abiertos, pero sosteniendo en una mano una hoz; precisamente, uno de los aspectos temáticos que acompañaban al de la libertad de elección sexual, eje del film, fue el de la censura sobre el arte. Una de las

⁸⁷ La Sociedad Secreta Abakuá, originaria de Nigeria y vedada para las mujeres, registra prácticas que van de lo religioso a lo mágico. Sus miembros son conocidos como “ñánigos” y creen, entre otras cosas, que el secreto del universo reside en una voz que está encarnada en la piel del tambor sagrado Ekué.

⁸⁸ Cfr. *Entre cielo y suelo*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 1999.

obras de Segura en Arco 97, daba un paso más en su tratamiento *kitsch* de lo religioso, en un sentido amplio, y de la manipulación que el poder realiza con determinados símbolos: se trata de una pequeña cerámica consistente en un tanque sobre el que descansaba una representación del Buda popular que llevaba en un hombro unas palmeras y en el otro a una mulata.



Esterio Segura. Cuba.



Carlos Garaicoa. Cuba.

3.1.4.6. Eros.

La profusión de elementos sexuales, eróticos y pornográficos, es uno de los rasgos más llamativos de la nueva plástica cubana, aunque su presencia se aminora conforme avanza la década. Fundamentalmente se hizo evidente a finales de los años ochenta en las acciones de grupo. No es difícil percibir la relación que se establece con lo carnavalesco y con lo *kitsch*, y que sirve, en palabras de Rufo Caballero, “como orgiástica pero racional expresión de la rebeldía contra toda verdad autoritaria y el ensayo o la aspiración a un mundo menos restrictivo, más oxigenado y tolerante, menos agónico, un ápice más placentero”⁸⁹.

En 1986, Consuelo Castañeda y Humberto Castro, irrumpieron en unas conferencias sobre sexo que tenían lugar en la U.N.E.A.C. disfrazados de penes que “eyaculaban” leche sobre los perplejos conferenciante y asistentes⁹⁰. En la misma estela, Arte Calle” organizó una exposición fotográfica, que incluía algunas muestras “en vivo”, con el tema fundamental del artista y la masturbación. La relación entre el onanismo y arte cubano ortodoxo quedaba evidenciada y ridiculizada.

La presencia de elementos eróticos o de órganos y actos sexuales se da en las obras de diversos artistas, aunque sólo se convierte en fundamento en la de Tomás Esson quien, como ya se ha visto, fusiona lo erótico y lo grotesco para demoler símbolos y mitos. El mismo Rufo Caballero habla en otro artículo del “boom del falo” en la plástica de los años noventa. El crítico rechaza por simplistas las interpretaciones que hablaban de imposición y arrogancia o, en otro sentido, de traumas psicológicos proyectados. Coincido con él en que el sexo y su imaginario son utilizados como

⁸⁹ *Op. cit.*, p.14.

⁹⁰ Recogido de Osvaldo Sánchez, “Children of Utopia”, *No man is an Island: Young Cuban Art*, Pori, Museo de Pori (Finlandia), 1990, p.58.

“catalizador de un tipo de comentario sociológico”⁹¹ que encarna la voluntad transgresora y reivindicativa.

Por citar otro ejemplo y otro punto de vista, Antonio Eligio (“Tonel”) abrió, en clave de humor, una reflexión sobre el tabú tradicional que se ha levantado en torno al sexo con un dibujo titulado “El tucán” (1988). El pájaro que da título a la obra aparece en el ángulo superior izquierdo de la lámina, ocupando, por tanto, un reducido espacio. Su actitud es la del *voyeur*, que, desde la ventana abierta, contempla la escena que tiene lugar en el interior de la casa. Éste espacio refleja una sala con una cama y una lámpara encendida sobre ella; sobre la cama se encuentra una pareja realizando el acto sexual. “Tonel” ha trabajado recurrentemente sobre el chiste gráfico y éste dibujo pudiera estar dentro de esa línea en tanto que intenta desviar la atención de lo que la atrae poderosamente. La obra abre una reflexión sobre el tabú que se impuso en torno al sexo en la sobriedad del discurso revolucionario que intentó ocultar los aspectos lúdicos, catárticos y culturales de esta actividad; al mismo tiempo, “Tonel” pretende dar carta de legitimidad a la potente atracción que el sexo ejerce como imagen y que convierte al espectador en un *voyeur* sin prejuicios.

Podríamos traer hasta aquí muchos otros ejemplos debido a la profusión de representaciones que existen, pero quizá es conveniente cerrar aquí el apartado dedicado a la plástica cubana coincidente con los Novísimos narradores. En el capítulo dedicado a los escritores veremos cómo éstos utilizan idénticas técnicas, en el terreno literario claro está, así como similares estrategias y temas. Las tomas de posiciones de ambos, artísticas o políticas, se ubican en la misma dirección y con paralela lucha de fuerzas, debido al *habitus* que comparten.

⁹¹ “Los recuerdos del cómplice”, *Revolución y cultura*, n°3, 1994,p.13.

4. EL CUENTO EN LOS NOVÍSIMOS.

4.1. Los Novísimos: historia de un proceso.

4.1.1. Introducción.

En otoño de 1988 aparecía en el número 9 de la revista *Letras Cubanas* un especial dedicado a los jóvenes creadores de la Isla en los géneros de poesía y cuento. La idea surgió a raíz del Encuentro de Jóvenes Narradores realizado en Las Tunas en junio del año anterior. Tras las lecturas de cuentos que tuvieron lugar en aquella ocasión y al hilo de otras que se habían llevado a cabo con anterioridad, fundamentalmente en la capital del país, varios creadores y críticos entendieron que se estaba produciendo un “renacimiento” del cuento en Cuba. Con un gran olfato crítico, Salvador Redonet, profesor de la Universidad de La Habana, había iniciado ya una lectura minuciosa de los textos de los jóvenes narradores y en aquel momento conocía la labor de quienes la llevaban a cabo en La Habana. Diez años después, en septiembre de 1998, el Congreso Nacional de Narrativa tenía lugar de nuevo en Las Tunas. Sin embargo, el panorama era muy distinto en esta ocasión. Los jóvenes de hacía diez años seguían siendo relativamente jóvenes, pero eran ya figuras reconocidas dentro de la literatura nacional y lo que en 1987 fue vislumbre, ahora era un fenómeno consolidado que monopolizaba en su mayor parte la actividad de la crítica literaria en Cuba. Con el transcurso de una década, muchas de las presencias necesarias resultaban imposibles debido al exilio. La selección de relatos realizada para aquel número de *Letras Cubanas* resultó bastante acertada pues de los diez textos que se incluyeron, seis se convirtieron en “clásicos” y aparecieron en un buen número de recopilaciones o antologías posteriores. De los diez autores, hasta donde sé, seis están en el exilio y uno de estos, Rolando Sánchez Mejías, puede ser considerado como una de las figuras más relevantes, a pesar de que su obra resulta, hasta el momento, relativamente breve. Junto a los textos de creación aparecieron dos

artículos de crítica, el primero perteneciente al escritor, crítico y hoy día jefe de redacción de la revista literaria más importante de Cuba, *La Gaceta* de la U.N.E.A.C., Arturo Arango, y el segundo iba firmado por quien ha sido el más importante mentor y estudioso de la obra de los Novísimos, el ya mencionado Salvador Redonet. El primero de los artículos resultaba un tanto reduccionista al establecer dos polos antinómicos sobre los que presuntamente se articulaba la nueva cuentística. A saber, la violencia frente a la exquisitez, lo real frente a lo fantástico, la estética de lo vulgar y sus manifestaciones jergales frente a la elaboración formal y estilística del lenguaje, el referente social frente al (meta)referente literario; no obstante adelantaba con exactitud algunas de las características que definirían posteriormente a los Novísimos y a su obra. El segundo trabajo era una entrevista realizada a Salvador Redonet en la que éste traza una línea sobre la cuentística cubana desde 1959 para desembocar en los Novísimos y citar y caracterizar brevemente algunas obras y autores.

En este apartado daré cuenta del proceso que tuvo lugar a lo largo de esos diez años y de cómo los Novísimos fueron constituyéndose como un grupo sólido dentro de la historia de la literatura cubana, específicamente a través del cuento, que es el género que los define inicialmente como promoción.

La mayoría de los autores procedían de los “talleres” literarios que el sistema educativo revolucionario había ido implantando paulatinamente con el objetivo de erradicar el carácter elitista de la actividad literaria y de sus agentes. Extender la lectura especializada y el ejercicio literario formaba parte del proyecto de convertir el Arte, y dentro de él la literatura, en parte orgánica del acontecer social, fomentando la idea utópica de una cultura popular con los presupuestos de la elitista. Al mismo tiempo, los talleres resultaban una eficaz forma de control y explícitamente se

declaraban destinados a “eliminar toda manifestación que incida en la penetración cultural y el diversionismo ideológico”¹. A principios de los años ochenta se hablaba de más de mil quinientos grupos² repartidos por toda la geografía cubana. Éstos se articulaban jerárquicamente en talleres de base, talleres municipales y talleres provinciales, con un sistema de promoción interna para sus integrantes. Anualmente se ha venido celebrando un “Encuentro Debate Nacional de Talleres Literarios” al que asisten los miembros elegidos en los talleres provinciales y que ha servido como plataforma para la posterior integración del campo literario. A finales de los noventa la cifra de talleres se había reducido a 850, pero aún surgían centros de nueva creación como el “Taller de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso” en 1998, dirigido por Eduardo Heras León en La Habana. Algunos de los premios literarios existentes en Cuba se dirigen fundamentalmente a los participantes de estos talleres, tal es el caso de “13 de marzo”, “Calendario”, “Luis Rogelio Noguerras” o “David”, y a través de estos los jóvenes se inician en la vida literaria cubana. Ésta gira en torno a un número importante, si consideramos las dimensiones del país y su índice poblacional, de publicaciones periódicas exclusivamente dedicadas a lo cultural y, específicamente, a lo literario. Destacan *La Gaceta de Cuba*, *Revista Unión*, *Revolución y Cultura* y *El Caimán Barbudo* (y en el pasado su suplemento *Naranja dulce*). Paralelamente existe un número importante de premios de ámbito nacional dedicados al género del cuento. A lo largo de los noventa, los Novísimos residentes aún en Cuba han ido accediendo paulatinamente a algunos de los más importantes como son “Casa de las Américas”, “U.N.E.A.C.”, “La Gaceta de Cuba”, “Dador”,

¹ “Talleres literarios”, *Diccionario de la Literatura Cubana*, vol.2, La Habana, 1984, p.996.

² La cifra la da Evangelina Chío, “Aficionados: presente y perspectivas”, *Revolución y Cultura*, nº 128, La Habana, 1983.

“Razón de ser”, “Ernest Hemingway”, “Caimán Barbudo”, “Manuel Cofiño”, “Revolución y Cultura” y “Alejo Carpentier”³.

Al igual que sucedió con los artistas plásticos, el foco creativo, una vez percibido, fue alimentado por escritores e intelectuales con posiciones de poder en el campo cultural y en sus instituciones. Nuevamente se le daba cauce a un fenómeno que pronto lo desbordaría. Es por ello que en el año 1994, se publicaron en editoras cubanas, aunque con fondos provenientes de asociaciones argentinas, veinte volúmenes de cuento de calidad, irreverencia y fuerza crítica considerables. Como sucedió con la Bienal de Arte de La Habana, el sistema se obligaba ahora a sí mismo, en una incidencia vertical de fuerzas, a deshacer lo hecho y a reestructurarse para evitar nuevos “errores”. La censura en Cuba ha actuado de una forma irregular e imprevisible, de acuerdo a factores externos como la situación económica o las relaciones internacionales. No es un órgano oficial, aunque esté presente y actúe en todas las esferas de la vida del país. Ésta es la razón por la que premios, exposiciones y ediciones de los Novísimos plásticos y escritores provienen de las instituciones culturales oficiales, en las que trabajan artistas e intelectuales quienes no siempre han sido requeridos para hacer una labor de corte. La labor de recorte y censura en Cuba siempre ha sido posterior. Cuando entre 1995 y 1996, el exilio de la mayor parte de artistas y narradores era ya un hecho, el gobierno tomó medidas que favorecían las actividades de aquéllos que aún permanecían en la isla, siempre que éstas estuvieran bajo un relativo control. Desde entonces su presencia en Cuba, así como las constantes visitas que realizan a centros culturales internacionales están siendo

³ Las características específicas de algunos de ellos se detallan posteriormente al hilo de la vida literaria de autores que cuentan en su haber con estos galardones.

utilizadas por el sistema para argumentar el aperturismo y, simultáneamente, atraer divisas mediante la venta de obras.

Antes de entrar en el seguimiento cronológico del proceso, de analizar tanto el modo de las publicaciones como la respuesta que se produjo por parte de la crítica y, fruto de todo ello, ver cómo se movió el enclave de las posiciones en el campo literario y de los vectores de fuerza que lo atraviesan, es necesario establecer algunos deslindes en torno a nociones sobre las que se mueve el presente estudio.

4.1.2. ¿Y por qué el cuento?

Evidentemente no es casual que la narrativa de esta promoción haya centrado su interés prácticamente de manera absoluta en el género del relato breve. La tesis que trato de defender en estas páginas es precisamente la que entiende que el cuento, en su doble e inseparable composición formal y conceptual, se ha avenido con los intereses y objetivos que han tenido los nuevos escritores cubanos desde su entrada en el campo de fuerzas artístico-literario a finales de los ochenta. No vamos a retomar aquí la, hasta hoy, inconclusa, y parece que interminable, discusión sobre las características del cuento como género literario y modelo discursivo, ya que, excepción hecha de su ineludible "brevedad", e incluso ésta es relativa, la crítica no ha alcanzando un consenso que establezca un canon al respecto⁴.

Aunque pudiera resultar parcial, si consideramos la vasta bibliografía existente, me gustaría mencionar aquí un interesante artículo del profesor Luis Beltrán. En él aplica la teoría de Mijail Bajtín al relato breve y la relaciona con lo expuesto por Walter Benjamin en *El narrador* y menciona ciertas características históricas que, a su juicio, pueden conformar un canon sobre el género del cuento. De ellas, me parece conveniente llamar la atención sobre el carácter indagador que se le atribuye a este género en la medida en que "en el cuento se ponen a prueba las creencias, mediante extrañas situaciones cotidianas -accidentes, hechos casuales, etc.-, es decir, todo lo que al superar las escasas fuerzas humanas pone de manifiesto el choque entre lo divino y lo humano"⁵, y podríamos extender la polarización a lo dogmático y lo

⁴ No obstante, sirva mencionar los que a mi juicio son los trabajos de recensión y exposición del estado de la cuestión de mayor utilidad: Gabriela Mora (1985), Juana Martínez (1999), Carlos Pacheco y Luis Barrera eds. (1993) y Peter Fröhlicher y Georges Güntert eds. (1997).

⁵ "El cuento como género literario", *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georges Güntert eds., Berna, Peter Lang, 1997, p.31.

heterodoxo, lo legitimado y lo prohibido, etcétera. En este sentido, la fuerza enunciativa del cuento le ha convertido en el género idóneo en un momento histórico de profunda revisión de valores como el que atravesó Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa. Por ello el cuento fue el único género literario capaz de igualar la intensidad comunicativa, por su innegable sentido de efecto único, que posee la obra plástica.

Gracias a la brevedad, lo que agiliza su difusión y recepción, la transmisión de algunos textos novísimos basados en una anécdota precisa ha sido muy amplia. Este ha sido el caso de varios relatos breves de Enrique del Risco que, probablemente debido a la brevedad, pero también a su carácter cómico y profundamente crítico, se “han contado” en múltiples reuniones públicas y privadas, llegando de esta manera a un gran número de receptores, incluso cuando aún permanecían inéditos⁶.

Volviendo al tema que nos ocupa, el cultivo del cuento ha monopolizado la actividad de la narrativa cubana durante una década, ya que sólo a finales de los noventa empezamos a leer novelas escritas por los Novísimos y, en todos los casos, los autores se habían dedicado por completo al cuento con anterioridad. El cuento y la obra plástica fueron las tomas de posición que utilizaron los nuevos agentes para desmontar el orden existente dentro del campo cultural y artístico que, como expusimos en el segundo capítulo de este trabajo, en Cuba es un territorio atravesado por fuerzas de eminente carácter político. Siguiendo las formulaciones que Yuri

⁶ Me permito referir aquí la relación que Enrique del Risco ha mantenido con dos de los grupos más importantes en el nuevo panorama musical en Cuba, “Habana Oculta” (“Habana Abierta” en su exilio español) y “Superávit”, cuyos miembros, en algunos de sus conciertos, han intercalado cuentos del autor como parte del espectáculo.

Lotman hizo en el campo de la semiótica de la cultura, Catharina V. de Vallejo expone en su trabajo sobre el cuento hispanoamericano que

el género sería una “función” del texto, al reflejar una visión del mundo propio a la cultura y, de forma inversa –dinámica- es también la elaboración cultural de pautas rectoras para los acontecimientos ficcionales. (...) Existe cierto tipo de discurso propio de cierta visión del mundo. Ese discurso presentaría características estructurales y narrativas concomitantes con la visión dominante que expresa.⁷

Es precisamente la idea expresada en la cita anterior la que intento defender en este trabajo con respecto al cuento en Cuba entre 1985 y 2000, aproximadamente. El cuento ha sido el género dominante en la narrativa cubana elaborada por los Novísimos en los noventa, convirtiéndose así en la toma de posición de mayor relevancia. Se estructura directamente desde ese nuevo *habitus* que domina la promoción con el objetivo de crear un nuevo sistema de las disposiciones (estructurante) con respecto al poder y al uso del capital simbólico dentro del campo literario y artístico. Además de ese afán de renovación, las poéticas de los Novísimos, como veremos en breve al analizar los manifiestos de grupo, se fundamentan en un proyecto de corte social que pretende beneficiar a toda la sociedad. Al igual que en los artistas plásticos, el discurso de los Novísimos aúna elementos modernos con aspectos propios de la visión del mundo caracterizada desde los años setenta como postmoderna. Tal y como se dijo, Habermas ha tratado de difuminar las borrosas fronteras que se imponen al tratar de crear categorías para nombrar concepciones complejas en materia de pensamiento. Aunque resulte paradójico, Michel Foucault,

⁷ *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Miami, Universal, 1992, pp. 23-25.

tan lejos habitualmente de los planteamientos de Habermas, coincidía también en la falacia del binomio modernidad/postmodernidad cuando se utiliza para delimitar formas del pensamiento (visiones del mundo, poéticas). En su opinión existe una continuidad, en cuanto a los planteamientos filosóficos, desde la Ilustración hasta nuestros días.⁸ A propósito de la asunción de estrategias postmodernas en Cuba, Ivan de la Nuez señalaba que “aunque las prácticas han logrado abarcar las proposiciones estilísticas del nuevo arte insular, los intelectuales cubanos continúan marcados por una intención y toda una retórica moderna: emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia”⁹. Mucho más cerca de nuestro objeto de estudio, Salvador Redonet apuntaba al respecto,

Si bien algunos de los novísimos cuentos cubanos de los ochenta fueron incorporados por los presupuestos de la postmodernidad, puede haber también modernidad en las concepciones estéticas de los textos de los noventa.

En cualquier caso, creo que -hasta hoy-, sin excluir otros, códigos artísticos en la actualidad atribuidos a la postmodernidad recorren con mayor intensidad (en comparación con los ochenta) los textos de una buena parte de los más jóvenes cuentistas cubanos (...) que mantienen una relación homológica con la zona de las artes plásticas.¹⁰

⁸ Vid. “Qu’est-ce que les Lumières?”, *Dits et écrits*, vol. IV, (1980-1988), París, Gallimard, 1994, pp.679-688..

⁹ “El espejo cubano de la Posmodernidad. Más acá del bien y del mal”, *Plural*, n°238, 1991, p.31.

¹⁰ “Bis repetita placent (palimpsesto)”, *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1999, pp.15-16.

De aquí se desprende que los códigos postmodernos se van incorporando al cuento de los Novísimos, a medida que la década avanza y en tanto que las poéticas individuales van ganando fuerza y carácter. Contribuye a lo anterior el hecho de que la información sobre las teorías del pensamiento occidental entraran en Cuba con gran fuerza una vez desapareció el bloque de repúblicas socialistas. En mi opinión, es el proyecto social que subyace en el cuento de los Novísimos el que vincula su visión del mundo a la moderna, sin perjuicio de que en muchas de sus prácticas se hallen nociones adscritas al pensamiento postmoderno. Los autores han manifestado directa o indirectamente la voluntad crítica y reformista de sus tomas de posición, incluso el grupo “Diáspora(s)”, elitista en cuanto a su concepción literaria, sostiene en su manifiesto la consustancialidad de la ética al ejercicio literario.

En cuanto al resto de géneros literarios, ninguno de ellos llegó a las cuotas participativas, tanto en la creación como en la recepción, del cuento. La poesía de los Novísimos se define, en principio, contra la línea del coloquialismo y de lo conversacional que había dominado las últimas décadas. Por ello ahora se cierne sobre lo íntimo y lo filosófico, en un ejercicio de autoconocimiento. Por otra parte, debido a la particular y minoritaria recepción del género, no se articularon grupos sólidos que iniciaran la movilidad del campo de la manera llamativa en que lo hizo el relato breve tras la obra plástica.¹¹ Tampoco la novela sirvió para los fines deconstructores, implícitos en el relato breve, por limitaciones en cuanto a su producción, contenido y recepción. Los narradores no se dedicaron a ella hasta finales

¹¹ Existe un trabajo reciente sobre el tema, *Novísima poesía cubana*, antología editada en Salamanca por Jorge Cabezas Miranda. El libro es el resultado del trabajo realizado para su tesis doctoral sobre la poesía en Cuba entre 1980 y 1998 y ofrece un breve panorama que caracteriza el género, junto con la bibliografía pertinente.

de los años noventa, una vez el fenómeno de ruptura ya se había producido, y superado también el momento de crisis dramática que se vivió entre 1990 y 1995. Todos lo hicieron desde una posición avalada por la obra cuentística previa y buena parte de ellos desde el exilio. En cuanto al teatro es evidente que ha sido uno de los géneros más críticos y desestructurantes, debido, como la interpretación musical, al contacto directo con el público y a las posibilidades de intercambio e improvisación que se ofrecen en él. No obstante, la carencia de ediciones actual de los textos representados supone un obstáculo para su estudio¹². Su irreverencia ha sido tan notoria que, cabe sospechar, incluso, que hasta cierto punto ha sido utilizado por el sistema como una válvula de escape a las insostenibles presiones sociales que se han vivido en Cuba desde 1990. Por citar un ejemplo que nos atañe, del grupo de interpretación “Nos-y-otros”, del que hablaremos en este mismo apartado, tenemos constancia editorial de cuentos y novelas, pero no de ninguna obra dramática, a pesar de que han representado trabajos propios durante varios años y a lo largo de toda la geografía cubana.

¹² La ausencia de textos de creación va pareja a la de crítica sobre el tema; no obstante existen algunos trabajos de interés, *vid.* Overhoff, Boudet, Leal y Martín en Bibliografía.

4.1.3. Definición del género desde la práctica de los Novísimos.

*De lo que no se pueda hablar, lo mejor es escribir.*¹³

Anteriormente se aludió la dificultad con la que se ha encontrado la crítica especializada a la hora de dar una definición cabal y precisa de lo que es o no es cuento. No creo necesario hacer aquí una exposición del estado de la cuestión, habida cuenta de lo tratado y extendido del asunto. Parece más acertado realizar una definición del género desde la propia práctica de los Novísimos. Si confrontamos la exposición tipológica que se realiza en el último apartado de este capítulo se mostrará la amplia concepción que del género tienen los creadores pues, prácticamente, han registrado en sus prácticas todas las variantes discutidas en los estudios teóricos sobre el tema. Desde el formato minimalista de textos de Radamés Molina o Ernesto Santana hasta la considerable extensión, podríamos decir que casi en el límite, de relatos como *Mata* de Raúl Aguiar, la gama de formas, técnicas y estructuras es muy amplia.

En la línea de la “Explicación falsa de mis cuentos” de Felisberto Hernández, Pedro Juan Gutiérrez elabora la suya propia en la que compara la gestación de un cuento con el proceso de fecundación de los seres humanos que conduce a un inevitable parto, que en caso de no producirse “provocará una rebelión terrible dentro de

¹³ Rolando Sánchez Mejías, “Contar con las palabras”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°1, 1996, p.101.

nosotros y podría inocularnos el virus de la locura”¹⁴. El autor de *Trilogía sucia de La Habana* entiende que el cuento debe moverse en torno a un punto centrífugo desde el que el lector debe ser absorbido. Coincide su postulado con la unidad de efecto o impresión de la que hablaba Edgar Allan Poe en 1842, de la que se siguen las tres conocidas máximas para la consecución de un buen relato: unidad, brevedad e intensidad. Pedro Juan Gutiérrez lo explica siguiendo la línea de Poe, Cortázar y otros,

(...) lo esencial es que el lector sienta en su pellejo el restallido del látigo. Pero no puede ver el látigo. Sólo le dejaremos sentir el picor doloroso en su piel, y al mismo tiempo escuchará el trallazo del cuero en el aire. Pero -insisto- jamás podrá ver el látigo. Ni siquiera podrá presentir por dónde lo atizaremos.¹⁵

Además de los aspectos mencionados, el autor señala que la perfección del cuento nace de la capacidad de mostrarse inagotable, de suscitar tantas interpretaciones como lectores tenga, aspecto que va asociado a elementos como el de la “ambigüedad”, la precisión y cuidado lingüísticos y la elaboración estructural. Enlaza lo anterior con lo expuesto por Julio Cortázar en “Del cuento breve y sus alrededores” donde, además de hablar de la autarquía del relato, de su estructura funcional y de la tensión que lo debe recorrer, menciona el “repentino extrañamiento” o “desplazamiento” al que el lector tiene que verse sometido. Para el magistral escritor argentino, al igual que para Pedro Juan Gutiérrez, el relato debe alcanzar una dimensión de “ser viviente” que lo provea de una capacidad ilimitada de ser interpretado. Tal y como se declara desde el

¹⁴ “Viejas tesis sobre el cuento”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, 2000, p.211.

¹⁵ *Ibid.* p.212.

título que enmarca la explicación del cubano, vuelve sobre las clásicas teorías sobre el cuento.

Quizá para burlar y burlarse de discusiones bizantinas, los integrantes del proyecto “Diáspora(s)” declaraban en la presentación que abría el primer número de su revista, que en lo referente al aspecto formal su objetivo era “escribir un cuento *como si* fuera un cuento; un poema *como si* fuera un poema; un ensayo *como si* fuera un ensayo; una novela *como si* fuera una novela. Etcétera.”¹⁶ Parece útil atender a esta propuesta de “Diáspora(s)” que parece apelar al sentido común fundado sobre una larga tradición literaria en la que, salvo contadas excepciones, el cuento es identificable, aunque no sea definible en un sentido canónico, como probablemente en la actualidad no lo sea ya ningún género literario.

Si existe un común denominador en los cuentos escritos por los Novísimos narradores cubanos desde mediados de los años ochenta hasta finales de los noventa es la conciencia de “la función ético-estética que posee el hecho literario y de la función transgresora de la norma que ha de cumplir la producción artística”¹⁷. La conciencia ética, surgida del *habitus* estructurante de las diferentes tomas de posición (el cuento entre ellas), es el aspecto esencial que caracteriza el (contra)discurso de la nueva hornada de escritores. Las formas adoptadas, desde el cuento minimalista hasta el relato extenso, las diferentes estrategias narrativas o elaboraciones lingüísticas, desde el barroco de nuevo cuño y el culturalismo de Waldo Pérez Cino a la jerga callejera de Pedro Juan Gutiérrez, están en función de un presupuesto ético. Así mismo, los temas abordados, el éxodo, la creación y la literatura, la homosexualidad, el erotismo,

¹⁶ Rolando Sánchez Mejías, “El proyecto “Diáspora(s)”, *Diáspora(s)*, nº1, La Habana, 1997, p.2.

¹⁷ Salvador Redonet, “Para ser lo más breve posible”, *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas-Embajada de España, 1993, p.25.

la guerra, la existencia, la problemática individual, la de género o la social forman parte de un (contra)discurso en el que la actitud ética que supone el ejercicio literario está al mismo nivel que la estética. Esto no supone una literatura comprometida en cuanto a los temas tratados, ni tampoco de corte sociológico, aunque algunos escritores la practiquen, sino la existencia de una conciencia de la escritura. Esta actitud respalda la tesis defendida por Bajtín y Bourdieu a cerca de la constitución de la literatura como parte fundamental de la actividad social, necesaria como espacio de debate público en un momento histórico y en un enclave geográfico donde las libertades sociales están menguadas.

A continuación veremos como las poéticas que definen los cuatro grandes grupos que han dominado el panorama de la cuentística cubana de los noventa muestran conceptos estéticos y estrategias narrativas diferentes, sin embargo coinciden en ese aspecto ético fundamental, el mismo que dominaba la intención artística de las artes plásticas. En todos subyace la voluntad de crear un espacio público en el que discutir lo que de otra manera resultaría imposible.

Partiendo de lo anterior, encontramos diversas realizaciones narrativas que pasan por muchos de los elementos que la crítica ha caracterizado como parte de la Postmodernidad. Entre ellos destacan los procedimientos intertextuales: la parodia, la cita, el pastiche o la continuidad alterada en textos fragmentarios, estructurados desde una visión caleidoscópica donde la anécdota se diluye. De ellos hacen uso escritores adscritos a estéticas muy diferentes como pueden ser Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders, Daniel Díaz Mantilla o Ena Lucía Portela. Otra variante es el uso de un tipo de discurso testimonial, privilegiado en las décadas anteriores por el sistema, que se subvierte con respecto a la tradición y a la convención establecida en

las obras precedentes. Se utiliza ahora para mostrar las zonas no gratas a la visión del mundo que de la realidad ofrece el discurso oficial, así como los aspectos escondidos y reprimidos de la sociedad y del individuo.

Otras actitudes más continuistas utilizan formatos tradicionales y retoman temas propios de la cuentística revolucionaria, pero con la intención de hacer patente que su mirada no coincide con la de las promociones precedentes. Fundamental en este caso es el conflicto de la guerra, que pierde el aura heroica y épica que sirviera como manifiesto colectivo del grupo que llevara a cabo la Revolución. Ahora encontramos la perspectiva íntima, abordada desde la esfera de lo psicológico, centrada en los conflictos individuales y en las secuelas del enfrentamiento armado. La soledad, el miedo, la muerte, el trauma, la desesperación y la falta de sentido existencial son algunas de las consideraciones que trascienden el conflicto bélico. En este sentido se percibe el interés postmoderno por el entorno inmediato y la pérdida de interés por la construcción de una narración histórica representativa de un único grupo social.

Diferentes aspectos y conflictos de lo social se abordan desde el absurdo, lo fantástico o lo humorístico para reflexionar sobre temas de carácter metafísico y ético en los que el individuo desprovisto de máscaras es el protagonista.

Un amplio espectro de estéticas, formas y estrategias que se hará visible en el análisis de los cuentos que se realiza a continuación y a lo largo del resto del trabajo.

4.1.4. Antecedentes e influencias.

El cuento es un género que en Cuba cuenta con una extensa tradición que presenta síntomas de madurez evidente ya en los años cuarenta, momento en el que se publicaron los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera y los cuentos de Lino Novás Calvo. Los relatos de Lezama Lima están escritos entre 1936 y 1946; Virgilio Piñera inicia la escritura de los suyos a principios de la década y en 1956 se publica en Buenos Aires el volumen *Cuentos fríos*. Un año antes del triunfo revolucionario aparecieron *Guerra del tiempo* de Alejo Carpentier y *El cuentero* de Onelio Jorge Cardoso. Desde 1959, el cuento atraviesa por diferentes etapas, aunque todas ellas están marcadas por el nuevo periodo histórico inaugurado con el triunfo de los guerrilleros del movimiento “26 de julio”. De los primeros años destacan los cuentos de *Así en la paz como en la guerra* (1960) de Guillermo Cabrera Infante y *El regreso* (1962) de Calvert Casey. Pronto se inició un cuento, de excelente factura y consecución estética, que surgía desde el nuevo orden de realidad que la historia de los acontecimientos había impuesto en Cuba. La nueva cuentística, fruto de la Revolución, surge con *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz, *Tute de reyes* (1967) de Antonio Benítez Rojo, *Días de guerra* (1967) de Julio Travieso, *Condenados del condado* (1968) de Norberto Fuentes y *La guerra tuvo seis nombres* (1968) y *Los pasos en la hierba* (1970) de Eduardo Heras León, entre los más destacados. Con los primeros traspies del proyecto revolucionario, se impuso el realismo socialista como norma estética tras el primer Congreso de Educación y Cultura lo que trajo consigo la depauperación del género en los setenta, periodo que recibió el calificativo de “quinquenio gris”, en palabras del crítico Ambrosio Fornet, y el de “decenio negro” o “mala hora” en los términos más ajustados de Salvador Redonet. A principios de

los años ochenta se percibió en Cuba un movimiento literario que afectaba fundamentalmente al cuento y que venía a aminorar el *rigor mortis* que atenazó a la literatura cubana en los años setenta. Enfrentando el dogma del realismo socialista aplicado a todas las esferas del desarrollo artístico, los narradores de este momento enfocaron problemas de la realidad inmediata desde una óptica más personal y desde el prisma de lo cotidiano, sin imprimir el tono mesiánico que caracterizaba la literatura precedente. El afán aleccionador se pospuso en un relato de mayor fluidez y naturalidad que, tímidamente, se atrevía a acudir a recursos que habían estado seriamente relegados como el humor, la ironía y todo lo concerniente al ejercicio de la risa. No obstante, los cuentistas de los ochenta, que recibieron el apelativo de los “Nuevos”, no eran portadores de un nuevo *habitus*, sino que únicamente reaccionaban al esclerotizado corpus narrativo que se produjo en los años setenta. Su reacción se llevaba a cabo sin suscitar un verdadero reajuste de fuerzas en el campo y, prueba de ello, es que todos sus integrantes tomaron, con el tiempo, posesión de cargos públicos dentro del campo literario. En ningún momento se produjo una salida masiva al exilio, como sí ocurrió con los plásticos a principios de los noventa y con los Novísimos en torno al año 1995, puesto que los Nuevos no habían violentado ningún eje ni paradigma, sino que reajustaron las tomas de posición, muchas de ellas a través del cuento, en la medida de lo necesario, para ocupar un lugar privilegiado en el campo. Los escritores a quienes nos referimos son Arturo Arango (1955), Luis Manuel García (1954), Reinaldo Montero (1952), Miguel Mejides (1950), Senel Paz (1950), Francisco López Sacha (1950) y Abel Prieto (1950), entre los más destacados. Simultáneamente, recuperaban el tono perdido en los setenta algunos de los narradores de la promoción anterior, que con anterioridad al “decenio negro” habían

publicado volúmenes de cuentos de notable calidad. Es el caso de Jesús Díaz (1941) y Eduardo Heras León (1940). La mayoría de ellos ocupa en los noventa cargos en la administración cultural, como por ejemplo Arturo Arango, López Sacha y Eduardo Heras en la U.N.E.A.C., Senel Paz en el I.C.A.I.C. y Abel Prieto como actual ministro de cultura del país. Leonardo Padura realizó una caracterización genérica de éstos una vez concluida la década y avistando ya la emergencia de los Novísimos.

La cuentística cubana de los 80 establece entonces sus pautas desde una diversidad que la ilusión de la cercanía, tal vez, hace parecer, justamente, más diversa. Pero lo cierto es que bajo el interés fundamental de trabajar lo dramático-cotidiano –en los cuentistas de los 60 lo característico era el abordaje de lo épico-heroico con un valor casi testimonial- nacieron perspectivas, tendencias, estilos, asuntos y proposiciones muy variadas que van desde el relato fantástico y de ciencia-ficción a la fábula satírica, pasando por la reconstrucción histórica y, sobre todo, por un realismo interesado en acercarse a un presente complejo y, sin duda, difícil, con el propósito ya mencionado de interrogarlo, más que de reflejarlo tranquilamente.¹⁸

Pese a que algunos de los cambios drásticos que tienen lugar en los cuentos de los Novísimos habían sido anunciados en textos de los Nuevos. No obstante, ni la visión del mundo (surgida del *habitus*) ni su concreción en el relato coinciden; tampoco la fuerza generacional es equiparable, ni el número de textos y autores de calidad se iguala, así como tampoco los Nuevos conforman una poética del género con la cohesión de la desarrollada en el cuento de los noventa. Las tomas de posición de los autores nacidos en torno al año 1950 se realizaron midiendo las fuerzas del campo literario, nunca con la intención de quebrarlas, sino, y en todo caso, de flexibilizarlas.

¹⁸ “Dos vueltas de péndulo: el cuento cubano contemporáneo”, *El submarino amarillo, (Cuento cubano 1966-1991)*, México, UNAM, 1993, pp.14-15.

No es este el lugar de analizar la obra de estos autores, pero sirva como exponente el caso, conocido por su difusión internacional, de Senel Paz y su relato “El bosque, el lobo y el hombre nuevo”, ganador del premio “Juan Rulfo”¹⁹ en 1990. Este texto fue la base del guión de la película “Fresa y chocolate” (1993) de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) quien, como ya hiciera con la novela de Edmundo Desnoes *Memorias del subdesarrollo* (1968), elaboró una cinta compleja sobre un texto de escasas posibilidades. En el relato de Senel Paz, la crítica a la condición homofóbica de la mayor parte de la sociedad cubana se traza cuidadosamente, amparándose recurrentemente en la defensa de los valores revolucionarios. La manera de abordar el tema no pasa por la irreverencia y la irónica causticidad que aparece en los textos de los Novísimos. Por otra parte, en el guión de la película se introdujeron elementos nuevos que aportaron una visión más rica y de mayor riesgo del conflicto. El cuento se escribe al hilo de un tema que se constituía en aquellos años como uno de los frentes de acción de una parte de los cuentistas jóvenes, pero el tratamiento que le da Senel Paz es temática y composicionalmente muy diferente. Por otra parte, el texto se escribe precisamente en el momento en que los artistas plásticos y los Novísimos habían roto ya una de las lanzas más peligrosas y resistentes contra el muro del dogma oficial a favor de la tolerancia y el respeto en lo concerniente a la vida sexual de las personas. En opinión de López Sacha, escritor y crítico de la promoción de los Nuevos, el éxito del texto de Senel Paz se debe a que en ese momento esa generación llegaba a la madurez literaria²⁰, argumento invalidado por la carencia de obras de creación que lo respalden.

¹⁹ Este galardón lo concede Radio Francia Internacional y es uno de los premios internacionales otorgados al cuento más popular y solicitado por los narradores cubanos.

²⁰ “Para días de mayor entusiasmo”, *La Gaceta de Cuba*, n°2, 2000, pp.26-31.

Con contadas excepciones, y en lo tocante a la cuentística nacional, los Novísimos se remiten a fuentes pertenecientes a la generación consagrada antes del triunfo de la Revolución. Calvert Casey, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera son referencias constantes, especialmente el último de ellos quien, tanto para poetas como para narradores, es una autoridad esencial. Toda la plana mayor de artífices latinoamericanos pasan de una u otra manera por las páginas de los Novísimos, especialmente Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, acompañados de Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Juan Carlos Onetti. En función de las orientaciones estéticas personales las inclinaciones varían de un autor a otro, pero en esta caracterización genérica conviene llamar la atención sobre la poderosa ascendencia de autores del siglo XX procedentes de la literatura rusa o de los países de la órbita comunista y, paradójicamente, de la norteamericana. Con respecto a la primera es lógico que el intercambio que existió entre la que fuera potencia mundial y el país caribeño durante casi treinta años tuviese un impacto directo sobre lo cultural. Algunos de los Novísimos nacieron en países del Este, los hay que realizaron sus estudios en alguno de los países socialistas, de ahí que un número importante de ellos hable lenguas eslavas y haya accedido a la lectura directa de las obras originales. Quizá el influjo más notorio se perciba en el terreno poético y en el cinematográfico, aunque no está ausente de la narrativa y del ensayo o pensamiento. Algunos de los nombres más destacados son los de Marina Tsvetaeva, Witold Gombrowicz, Osip Mandelstam, Czeslaw Milosz, Anna Ajmatova, Joseph Brodsky, Milan Kundera y el director cinematográfico Tarkovsky. Por otra parte, la herencia que dejó la presencia norteamericana durante las primeras seis décadas del siglo se percibe en múltiples aspectos de lo cubano, no sólo en la arquitectura y el trazado de la ciudad, en los

horarios o en las abundantes expresiones y términos de la lengua procedentes del inglés, sino también en la formación cultural. A esto se une el alto número de cubanos residentes en Estados Unidos con quienes existe un contacto frecuente desde finales de los setenta. Las obras de los autores de la narrativa norteamericana del siglo XX tienen un eco constante en la narrativa de los Novísimos. Son habituales las referencias o reminiscencias de los cuentos de Raymond Carver y Charles Bukowski y la presencia de formas y ambientes de J.D. Salinger , Henry Miller, William Faulkner o Ernest Hemingway.

4.1.5. El proceso de cambio en el campo literario.

4.1.5.1. Las agrupaciones.

La estrategia inicial que encontraron los jóvenes autores para sostener una oposición coherente a la férrea estructura del campo cultural ortodoxo fue la de agruparse conforme a sus afinidades en cenáculos o grupos, capaces de erigirse en una voz única y vehemente. Similar estrategia fue utilizada por los artistas plásticos con grupos que tuvieron una intensa actividad entre 1985 y 1995 y que fueron mencionados en el apartado correspondiente de este trabajo. A continuación hablaré de los grupos más importantes que se fraguaron en Cuba, fundamentalmente en La Habana, desde mediados de los ochenta y que dieron cabida a un número importante de jóvenes que, a partir de su experiencia comunitaria, trazaron una línea de trabajo personal que hoy día podemos analizar y apreciar a través de sus obras de creación individuales. Cada uno de estos grupos tiene un carácter específico que se traduce en una realización literaria concreta, no obstante, todos ellos formaron parte del proceso de desarticulación de los vectores de fuerza que componían el campo literario. Su actividad, que en bastantes casos lindaba la ilegalidad y en casi todos afectaba seriamente a los paradigmas ideológicos de las altas instituciones burocráticas, desmontó viejas prácticas y dio paso a la época más importante, culturalmente hablando, que ha vivido Cuba en los últimos cuarenta años. “El Establo” fue la sede de escritores ocupados por elaborar un corpus de cuentos testimoniales que hablara de la realidad de los jóvenes cubanos, ajena a la uniformada seriedad que describía el imaginario de la Unión de Jóvenes Comunistas. Completamente diferente al anterior en su práctica, no en su intención, el proyecto “Diáspora(s)”, todavía hoy en activo, disfruta de un gusto elitista que vuelve la mirada sobre la literatura apoyada en siglos

de tradición y cultura, rompiendo con la línea populista y comprometida que había definido el hecho literario en la Revolución. El tercer grupo, a mi entender poco valorado y considerado hasta ahora, fue el que reunió al colectivo de humoristas. Se concentraron fundamentalmente en el grupo “Nos-y-otros” y en torno a la revista *Aquelarre* y sufrieron, de una manera ambigua, la censura de un aparato burocrático enemigo de la risa. Por último, el grupo que surgió en Santiago de Cuba, “Seis del ochenta”, y que, como veremos, ha mostrado una mayor adhesión a líneas de trabajo literario que no ocasionaran una ruptura drástica ni problemática.

“El Establo”.

En abril de 1988, un grupo de jóvenes ponía en circulación una revista de factura manual que llevaba por nombre “El Establo”, que era el mismo con el que se habían bautizado un año antes²¹. En la primera página de aquél primer número, se presentaban al público y exponían su credo literario cifrado en el compromiso social y el espíritu constructivo que los movía. Alcanzaron a sacar un segundo número, en el que insistían en la idea de que “la cultura no es un hecho aislado de la problemática social” y en la importancia de difundir “una literatura viva, polémica, que despierte constantemente el interés del lector por eso, esa realidad nuestra, reflejo de nuestros días, no importa el estilo ni la forma empleada para lograrlo”²².

En torno a la figura de Raúl Aguiar (1962), uno de los integrantes de mayor edad y experiencia, giraron las de Ricardo Arrieta (Holguín, 1967), Sergio Cevado Sosa (La Habana, 1956), Daniel Díaz Mantilla (La Habana, 1970), Karina Mendoza (La

²¹ El nombre viene del grupo protagonista de la novela *Itzam Na* de Arturo Arias que había ganado el premio de novela Casa de las Américas en 1985.

²² *El Establo, Revista Literaria Juvenil*, La Habana, 1989, p.1.

Habana, 1971), Ronaldo Menéndez (La Habana, 1970), Verónica Pérez Kónina (Moscu, 1968), Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) y José Miguel Sánchez (La Habana, 1969). Participaron como grupo en numerosas actividades literarias públicas y desde el principio colaboraron con algunos artistas plásticos como Abdel Hernández, Nilo Castillo o René Francisco. Fusionaron la lectura de cuentos con montajes dramáticos, *performances* y otras actividades experimentales.²³ Su obra inauguró la que durante una década se llamaría “literatura *freakie*”²⁴ que daba la voz literaria a un nuevo sujeto que exhibía un modo de vida en el que la música rock, las drogas, el alcohol y la problemática emocional y existencial de la adolescencia eran los elementos fundamentales.

En 1987, Sergio Cevedo gana el premio “David”²⁵ de cuento con *La noche de un día difícil*; en 1988 lo hará Verónica Pérez Kónina con el conjunto de relatos *Adolesciendo* y, al año siguiente, le toca el turno a Raúl Aguiar con *La hora fantasma de cada cual*. Cuando dos nuevos integrantes de “El Establo”, Ronaldo Menéndez y Ricardo Arrieta consiguen el galardón en el año 1990 el grupo, paradójicamente, se diluye definitivamente. El reconocimiento y la relativa “legitimación” del premio animaron a los componentes de “El Establo” a iniciar “carrera en solitario”, pues

²³ La tesis de Licenciatura de Ronaldo Menéndez, ya mencionada anteriormente, da buena cuenta de todo ello y se convierte en un testimonio personal acerca de los primeros movimientos literarios y artísticos que se llevaron a cabo para desarticular el entonces oxidado campo cultural de Cuba.

²⁴ El término procede del inglés y se puede traducir por “extraño” o “marginal”. Es de uso habitual en el habla cubana.

²⁵ Este premio es otorgado por la U.N.E.A.C y su editora correspondiente, Unión, en colaboración con la Asociación Hermanos Saíz (Organización Cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas). Inaugurado en 1967 con una dotación de 1000 pesos cubanos, pretende apoyar e impulsar la obra de jóvenes y noveles creadores en los géneros de cuento, poesía, teatro y ensayo.

creían ya haber superado la etapa de formación y se encontraban suficientemente firmes, literariamente hablando, como para elaborar un proyecto propio. Por otra parte, los grupos plásticos también se fragmentaban, una vez que se había roto el silencio y se percibían ya movimientos orientados a un nuevo ordenamiento de las fuerzas del campo. Aunque el “David” sea un premio institucional, obtenerlo no supone que el contenido se someta a determinados preceptos ya que los jurados han estado integrados habitualmente por creadores que han sabido percibir la importancia de la nueva literatura emergente. En cualquier caso, *La hora fantasma de cada cual*, un libro ajeno a inhibiciones culturales y adscrito a un realismo de corte urbano y sucio, que mostraba ya aspectos como el de la prostitución juvenil con los turistas, el consumo y la desigualdad social, fue publicado en 1995, seis años después de haber sido premiado. Así mismo, el libro de Arrieta y Menéndez, *Alguien se va lamiendo todo*, sin duda muy arriesgado en el momento en que se escribió, no fue publicado hasta 1997, esta vez la demora fue de siete años, cuando ya su contenido era historia y no podía levantar las llagas que sí provocaron, por su inmediatez, las acciones plásticas.

Este último libro está dedicado al grupo y contiene veintiún relatos de los que destacan, por su elaboración, estructura y repercusión, los vinculados con la plástica. En buena parte son relatos de carácter testimonial que dan cuenta de *performances*, instalaciones, lienzos y otras actividades y obras artísticas que fueron ejecutadas con un determinado efecto social. El tono del discurso resulta en determinadas ocasiones un tanto pretencioso, lo que no es extraño si tenemos en cuenta que sus autores contaban con poco más de veinte años cuando lo redactaron.

En el primer texto del libro, “Prefacios”, se exponen ya algunas ideas sociales sobre el ejercicio literario,

La posibilidad de cuestionar el espacio.
Podría quedar detrás la cerca rota. (...)
Surge el títere.
Todo es funcional de algún modo. Hasta el títere.
Hasta sobre el títere se pierde el control.²⁶

Alguien se va lamiendo todo constituye un intento de búsqueda estética en el que la experimentación formal y la reflexión sobre el carácter del hecho literario tratan de conjugarse con la concepción social del mismo. Uno de los elementos recurrentes es la metanarratividad, el discurso que se ve y analiza a sí mismo y el narrador que vuelve sobre sus pasos o los adelanta. Como se ha dicho, la mayoría de los cuentos presentan un marcado carácter testimonial y autobiográfico, aunque cediendo gran importancia al sentimiento de grupo o comunidad. En estos relatos, el narrador pretende erigirse como portavoz de un determinado grupo y, a través del texto, realizar una exhibición reivindicativa de su propio modo de vida. “La horma”, de Ricardo Arrieta, fue uno de los primeros cuentos que relataban la carga policial en un congreso de rock y el encierro de los detenidos. El narrador, uno de ellos, nos presenta su versión de los hechos mientras nos deja ver los elementos que conforman su mundo, la música rock, las chicas y los amigos. En la misma línea, el cuento “La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar”, de Ronaldo Menéndez, fue un texto

²⁶ Ronaldo Menéndez y Ricardo Arrieta, *Alguien se va lamiendo todo*, La Habana, Unión, 1997, pp.9-10.

con un amplio impacto, pues relataba la reunión de un grupo de jóvenes que, en los límites de la rebeldía, se inyectaban el virus del SIDA. La voz de un grupo social, el de los jóvenes, que encontró en la Cuba de finales de los ochenta un muro de limitaciones y castraciones, intenta abrir en este relato “una reflexión feroz sobre el vacío que seca los objetivos vitales convirtiendo la muerte en un juego más.”²⁷

El cuento que le da nombre al libro, perteneciente a Arrieta, se construye como una *performance* que alberga dentro de sí, y entre diversos elementos, el relato de una discusión sobre la plástica joven celebrada en la U.N.E.A.C. en el año 1988 y protagonizada por el teórico Desiderio Navarro y el crítico de arte Gerardo Mosquera, quien, como ya se dijo, fue uno de los mentores de la promoción novísima de artistas. La línea del relato sigue la experiencia del narrador y protagonista que abandona la reunión para acudir a una fiesta en la que, lógicamente, la música, el sexo y el alcohol son el escenario de la irremediable soledad en que el protagonista está sumido. Como señala Arsenio Rodríguez Quintana en la reseña que le hizo al libro²⁸, es interesante la confluencia no sólo de las artes plásticas, sino también de la música, lo que nos remite al sistema de homologías estructurales expuesto por Bourdieu. Los grupos musicales coetáneos de los Novísimos, como “Habana Abierta”, “Garaje H” o “Havana”, cruzan en ocasiones sus textos y viceversa.

El cuento “Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos”, de Menéndez, sigue la línea de insertar lo plástico en la literatura. En este cuento se describen algunas de ellas con la intención de recrear sus imágenes en el texto. Entre otras, se describe la que desarrolló Aldo Menéndez en una calle de La Habana con su lienzo “Reviva la

²⁷ José Miguel Sánchez, “Algunos vienen lamiendo a todos”, *Unión*, n°31, La Habana, 1998, p.92.

²⁸ *El Caimán Barbudo*, n°284, La Habana, 1998, p.30.

Revo²⁹, la de Carlos Rodríguez Cárdenas, del “Grupo Provisional”, que pintó su cuerpo a modo de casa de ladrillos³⁰ o las muestras del parque G y 23 en el año 1988. De factura experimental, el relato abunda en referencias sobre sí mismo y el final resulta un cruce entre la línea histórica y la que traza el discurso literario,

Quando por fin salimos Alexis me invita a su casa que queda cerca pero rechazo la oferta. Aún trata de convencerme entonces le comento que debo terminar una historia sobre la plástica joven y todo ese asunto, también le digo que él va a ser un personaje y el final será algo así como esto.³¹

En la misma línea que el cuento anterior se sitúa “La culpa”, de Arrieta, aunque en este caso se cuestiona la repercusión social de una actividad plástica y las consecuencias para los artistas que la llevaron a cabo. Se incide también con cierto énfasis en el aspecto de la censura y de la coerción que ejercieron los agentes de la Seguridad del Estado y la policía sobre las manifestaciones literarias y artísticas de los Novísimos.

A propósito de otro cuento de esta colección, “Habrà que sacarle el espíritu a la botella”, Jorge Brioso apuntaba en 1994, las dos pulsiones encontradas que se sentían en los relatos pertenecientes a estos autores. Por un lado, “una voz autoral (*sic*) de un marcado carácter lúdico, que dice ser reflejo del *modus vivendi* de sus personajes” y por otro “una escritura autoconsciente de sus mecanismos de producción y cuestionadora de los mismos”³². Lo que se plantea es si existe la posibilidad real de que el “subalterno” tome la palabra a través de un agente que,

²⁹ Cfr. apartado 3.1. del presente trabajo.

³⁰ Su fotografía fue portada de *El Caimán Barbudo*, n°8, 1988.

³¹ *Op.cit.* p. 90.

³² “Todo en Cuba pasó en los ochenta”, *Osamayor*, n°8, Pittsburgh, 1994, pp. 83-95.

cuando lo hace, está utilizando un código marcado por signos ajenos a la clase o grupo desde el que habla. “¿Cómo decirse sin dejar de pertenecer al grupo, sin convertirse en una instancia de poder que inscribe su decir sobre el silencio de otros?”³³. El hecho de que el testimonio sea la estrategia que prima en los relatos de estos autores en su primera etapa literaria³⁴, obedece a la inmediatez e intimidad que le proporciona al discurso, que adquiere así una mayor fuerza de impacto. En el apartado dedicado a la tipología de textos ampliaremos el análisis sobre el uso de “testimonio” como estrategia narrativa.

La disolución de “El Establo” supuso el inicio de un camino literario que, en algunos de los autores, hoy se presenta firmemente consolidado. De ellos destacan los libros de cuentos que han publicado Daniel Díaz Mantilla y Ena Lucía Portela. Ésta última probablemente sea la voz literaria más lúcida que haya surgido del grupo y cuenta hoy día con un libro de cuentos y dos novelas. Ronaldo Menéndez desarrolla su carrera literaria y profesional fuera de Cuba, participando de la línea de afinidades estéticas que lo une a jóvenes narradores latinoamericanos como Alberto Fuguet o Edmundo Paz Soldán. Raúl Aguiar ha publicado una novela recientemente y, coherente con su concepción social y performativa del hecho literario, participa en proyectos culturales dentro del Instituto Cubano del Libro. De ellos daremos noticia detallada en el próximo apartado de este trabajo, dedicado a examinar individualmente la trayectoria literaria de los autores más representativos. Por otra parte, Verónica Pérez Kónina regresó a principios de los noventa a Bielorrusia, donde había nacido y Ricardo Arrieta no ha publicado hasta hoy ninguna obra individual,

³³ *Ibid.*

³⁴ A finales de los años ochenta dejaron de utilizar esta estrategia narrativa por considerarla fallida y agotada.

aunque sigue escribiendo y llevando a cabo actividades experimentales. José Miguel Sánchez ha ocupado una posición atenta a las tendencias comerciales y produce relatos orientados por la demanda de editoras extranjeras, lo que hace que sus textos estén presentes en varias antologías, aunque no cuente aún con una obra cuentística sólida y cohesionada. De buena parte de estos autores se dará noticia detallada en el próximo apartado de este trabajo.

“Diáspora(s)”.

El proyecto (no se define como grupo) “Diáspora(s)” surgió en La Habana en 1993 y se constituye con el tiempo en una alternativa ajena a canales institucionalizados, tanto dentro de Cuba como en el exilio. Desde 1997 cuentan con una publicación homónima que, hasta la fecha, tiene cinco interesantes números editados. El elenco de sus integrantes incluye a poetas y narradores, y en algún momento se han adherido eventualmente artistas de esferas no literarias. En 1994, poco después de su articulación, Ricardo Alberto Pérez, poeta, desde 1998 exiliado en Brasil, declaraba:

“Diáspora(s)” más que un grupo es, por decir de algún modo, un antigupo, la extrañeza de aquello que confluye en el momento que se dispersa. “Diáspora(s)” parece ser una posición alternativa en las letras cubanas, una respuesta al cansancio de la escritura, aquello que ha sido fruto de la marginalidad y la productividad del texto al mismo tiempo; “Diáspora(s)” parece ser un mecanismo de diferenciación en un contexto en que el maldito igualitarismo pretende resolverlo todo con el ligero movimiento del dedo y el susurro de la palabra “ustedes”.

Creo que en el grupo hay dos tendencias fundamentales, la que milita aún del lado de los materiales de la ontología y otra que se acerca más a la naturaleza de los performances y la deconstrucción.³⁵

³⁵ Declaración del escritor en una entrevista personal registrada a finales de septiembre de 1994.

Aunque no existe un liderazgo expreso, la figura más sobresaliente del proyecto es la de Rolando Sánchez Mejías (Holguín, 1959), poeta y narrador, de quien se hablará luego, ya que es uno de los cuentistas fundamentales en la nómina de los Novísimos. El resto de los integrantes son Carlos Alberto Aguilera (La Habana, 1970), Pedro Marqués de Armas (La Habana, 1965), Ricardo Alberto Pérez (La Habana, 1963), Ismael González Castañer (La Habana, 1961), adscritos éstos fundamentalmente al género poético, y Rogelio Saunders (La Habana, 1963), Gerardo Fernández Fe (La Habana, 1971) y José Manuel Prieto (La Habana, 1962).

Sus señas de identidad son la voluntad transgresora y desmitificadora, especialmente con respecto a los paradigmas estéticos y conceptuales revolucionarios, y la condición ética de la práctica literaria, más allá de adscripciones de índole política. En iniciales clasificaciones fueron denominados “iconoclastas” precisamente por la voluntad de derribar ídolos que los caracteriza. Un aspecto que domina sus textos es el intento de desmontar las trivializaciones y lugares comunes que sobre “lo cubano” se han elaborado y utilizado como estrategia de distribución y comercialización, tanto desde el interior como desde fuera de Cuba.

No es que “Diáspora(s) prescindiera de Cuba, de “lo cubano”, *au contraire*, pero lo hace desde determinados niveles de “complejidad”, no como aceptación pasiva de algo así como “lo cubano”, el barroco insular, el “folclorismo” de nuevo cuño y el “post-origenismo” más pasivo, que ve la literatura como símbolos líricos.³⁶

³⁶ Rolando Sánchez Mejías, entrevista personal, 18.01.2001.

Su oposición a los cánones de literatura realista que se impusieron en los años sesenta se extiende al testimonio que se elaboró en los años noventa, como el que practicaron los integrantes de “El Establo”, aunque éstos utilizaran sólo la forma y le dieran un contenido diferente. En su opinión, la literatura cubana se ha descompuesto en un ejercicio de referencialidad básica que ha abandonado el cultivo del concepto, elemento que consideran fundamental. Su enfrentamiento con el “realismo” como estrategia literaria es total, de ahí que una de las influencias más notables del grupo sea el escritor argentino Macedonio Fernández con el que también les une la concepción de la literatura como proceso. Los relatos muestran un carácter fragmentario, la anécdota es en muchos casos imperceptible y, en otros, inexistente. El tema de fondo que aparece es siempre crítico y dramático, patético en ocasiones y demoledor en otras.

El primer número de la revista se abre con un manifiesto en el que Sánchez Mejías define, a través de citas y diferentes fragmentos, la poética del grupo. Además de las características anteriormente especificadas, se desprende de él un reafirmado tono beligerante que nos acerca a la otra gran influencia perceptible en “Diáspora(s)”, la escuela de pensamiento francesa del siglo XX. Louis Althusser, Michel Foucault, Roland Barthes y Gilles Deleuze son referencias constantes a la hora de analizar y entender la obra poética o cuentística de estos autores. La producción literaria, siguiendo el concepto de “toma de posición” bajo el que la denomina Bourdieu, es también un juego y, tal y como lo expone Jean-François Lyotard, una forma de luchar

y combatir. “Diáspora(s)” practica la idea del lenguaje como “agonística”³⁷, el juego y la lucha dentro de un mismo concepto creado con el lenguaje.

Como en Deleuze, y tras Heráclito, el devenir, la multiplicidad del ser que el “saber” (legitimado, se sobreentiende) y el poder han encasillado en nociones basadas en la unicidad es otro de los sustentos de esta formación. Es por ello perfectamente posible que a pesar de que sus integrantes habiten hoy día en diferentes puntos geográficos, tanto el proyecto como la publicación siga su andadura. La revista tiene una tirada mínima, 100 ejemplares fotocopiados, y se distribuye desde La Habana, aunque en breve alcanzará la red electrónica³⁸. Las esferas culturales oficiales han sido hasta el momento intolerantes con la publicación y no se menciona su existencia en sus órganos culturales. En el ámbito del exilio tampoco parece ser un ejercicio grato pues rompe las trilladas y manipuladoras líneas con las que algunos grupos ejercen su oposición al castrismo.

Destaca en ellos la concepción elitista del quehacer literario que se explica como reacción al “populismo” cultural que marcó la Revolución y que, aún considerando sus logros sociales, rebajó el papel de los intelectuales que mostraran adhesiones intelectuales a líneas desestimadas por la cultura dirigida institucionalmente. No obstante, y como ya se ha señalado, sus miembros ejercen una militancia literaria que se rige por la coherencia intelectual. Sirva como cierre de este epígrafe la cita de Roland Barthes que constituye el primer fragmento de la poética de “Diáspora(s)”,

³⁷ Vid. Jean-François Lyotard, “El método: los juegos del lenguaje”, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, pp.25-28.

³⁸ Algunos de sus textos se han podido leer en otras publicaciones como en la española *Lateral* o en la francesa *Manglar/Mangrove*, revista bilingüe que en su primer número (agosto, 2001) ha incluido el manifiesto de “Diáspora(s)”.

1. “La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma de su conducta y provoca una ética de la escritura”. Roland Barthes.³⁹

“Nos-y-otros” y *Aquelarre*.

El grupo “Nos-y-otros” surgió en La Habana a mediados de los ochenta y durante tres lustros mantuvo una actividad que disolvía las fronteras existentes entre el ejercicio literario y el interpretativo. Algunos de sus miembros se dedicaban exclusivamente a las artes escénicas, pero la mayor parte no renunció a ninguna de las citadas actividades artísticas. Ese es el caso de Enrique del Risco (La Habana, 1967), literariamente el miembro más importante, del líder de la formación, Eduardo del Llano (Mosú, 1962), de Jorge Fernández Era (La Habana, 1962), de Luis Felipe Calvo Bolaños (La Habana, 1956) y de Aldo Busto Hernández (La Habana, 1962) que perteneció a la formación únicamente entre 1985 y 1989. Para todos ellos existía un elemento unificador, el humor, componente fundamental de su obra de creación, conjunta o individual. En sus tomas de posición estos artistas se definen como “humoristas” y bajo ese rótulo se agruparon con el objetivo de darle nueva vida a un aspecto esencial de la idiosincrasia cubana que, por imposiciones ideológicas, había sido relegado de la actividad pública en el periodo revolucionario. Dice a este respecto Enrique del Risco,

El cultivo más o menos unilateral del humor se había mantenido desde inicios de la revolución arrinconado por la agresiva suspicacia de un régimen mesiánico y necesariamente grave, alérgico a

³⁹ Rolando Sánchez Mejías, “El proyecto “Diáspora(s)”, *Diáspora(s)*, n°1, La Habana, 1993, p.1.

cualquier intento de no tomarse lo suficientemente en serio “la realidad de la revolución” que era la del país todo.⁴⁰

“Nos-y-otros” coincidió con otros grupos humorísticos que habían tomado forma simultáneamente y con los cuales se relacionó activamente⁴¹. La eclosión de grupos de esta índole, la mayor vivida en Cuba en el siglo, se debe a la esencial condición subversiva del humor que se avenía extraordinariamente con el afán de cambio y demolición de los jóvenes. Fruto de ese contacto entre los grupos, surgió en el seno del “Nos-y-otros” la idea de configurar una publicación mural dedicada al humor que abriera el perdido contacto con el público lector. Conviene señalar al respecto que las publicaciones humorísticas que existían en Cuba, incluido el periódico *DDT* – el más popular e incómodo para el régimen -, habían desaparecido con la crisis del llamado “periodo especial”. El proyecto se llevó a cabo con la celebración a finales de 1993, de un festival de humor que fue bautizado con el nombre de “Aquelarre” y una revista homónima que no vio la luz hasta septiembre del año siguiente, momento en el que fue retirada fulminantemente de la venta al público y vetada irreversiblemente. El artículo que abría el primer y único número venía firmado por Eduardo del Llano, director de la revista, y con el título “En silencio han querido que sea” abría fuego hilarante sobre uno de los soportes del discurso político oficial, José Martí⁴². El artículo daba minuciosa razón de los grupos humorísticos creados por los jóvenes en

⁴⁰ Entrevista personal registrada el 15.01.2001.

⁴¹ De esos contactos merece especial mención el que tuvieron con Ramón Fernández Larrea (1958, exiliado en Barcelona), poeta y locutor de su propio programa, “El programa de Ramón”, en el que el humor era el hilo que daba cohesión a un contenido diverso. Fue un hito en La Habana de principios de los noventa y un emblema para la generación de los Novísimos.

⁴² Los textos del poeta han sido sesgados y utilizados interesadamente por todos los gobiernos que ha tenido Cuba a lo largo del siglo XX. No sólo en el discurso oficial y en el erudito, sino también en el habla popular y coloquial cubana es frecuente hallar sentencias, frases y dichos pertenecientes o

Cuba y detallaba un número de principios o características que definían el humor de la nueva generación de humoristas cubanos y lo que allí se podía leer. El texto supone en sí un manifiesto poético y de él se pueden extraer, como principales características las siguientes:

- El énfasis ejercido sobre el chiste conceptual.
- La vinculación con otras esferas artísticas, como la literatura.
- El “eclecticismo en el empleo de los mecanismos de lo cómico”⁴³.
- La voluntad iconoclasta con respecto a lo ideológicamente establecido con un objetivo específico y dominante de denuncia social.
- El uso y montaje de textos propios.
- La preservación de la individualidad aún dentro de la dinámica de grupo.

Todas estas características las encontramos en los cuentos firmados por “Nos-y-otros” o, individualmente, por sus integrantes. Cabe destacar que la filiación de los humoristas al género del cuento se debe, precisamente, a lo argumentado anteriormente acerca de su condición eminentemente crítica. De hecho, existe un repertorio subgenérico, que va desde la sátira menipea hasta el chiste, tradicionalmente asociado a una intención humorística. Los cuentos de estos autores son de carácter breve, pues buscan el golpe de efecto, el momento de intensidad que invierte el sentido del relato y provoca la risa.

Los cuentos que fueron publicados con la firma del colectivo, aunque escritos en su mayoría por Luis Felipe Calvo y Eduardo del Llano, se editaron en publicaciones periódicas, antologías y en un volumen de cuentos, *Basura y otros desperdicios*

atribuidos al autor de los *Versos sencillos*. En este caso la frase original de Martí fue “en silencio ha tenido que ser” y se refería a la organización clandestina de la lucha independentista.

⁴³ *Aquelarre*, nº1, La Habana, 1994, p.3.

(1994). Individualmente, Jorge Fernández Era integró la edición de Pinos Nuevos de 1994 con un interesante conjunto de cuentos que llevaban por título *Obra inconclusa*, Eduardo del Llano ha publicado la plaquette *Criminales* (1994), *El beso y el plan* (1997) y varias novelas breves; de Enrique del Risco se dará cumplida noticia en el apartado “Los nombres”, ya que su obra cuentística es una de las más atractivas en el conjunto de la de los Novísimos. En los cuentos de todos ellos el humor sustituye al conflicto, siempre con el objetivo de enfocar desde una lente más nítida el absurdo de la burocracia, de ciertas normas establecidas y de los paradigmas ortodoxos ajenos a la lógica común. La instancia narrativa de estos relatos se mantiene en un discreto segundo plano desde el que ocasionalmente emite sus juicios.

Si bien la revista “Aquelarre” no volvió a editarse, las autoridades mantuvieron la celebración del festival de teatro de humor, con la excepción del año 1994. Responde este hecho a la estrategia que ha permitido las representaciones teatrales, a pesar de su marcado carácter crítico, pero que, sin embargo, ha evitado la distribución de los textos en que éstas se apoyan. No obstante, es necesario recordar que el control y la censura de las manifestaciones artísticas es permanente, aunque, a veces, éstos se manifiesten de forma insólita. Ese fue el caso de la reseña que apareció en *El Caimán Barbudo*, publicación vinculada a la Asociación Hermanos Saíz y con cierto margen aperturista, tras el III Festival Nacional de Humorismo “Aquelarre” celebrado en diciembre de 1996. A propósito de la desmesura de algunos de los pasajes del festival el crítico que firmaba apuntaba,

Que el humorista señale los errores de nuestra imperfecta sociedad, valga. Que lo haga con tacto, sutileza y sagacidad, lo vale más. Es un fenómeno que está ocurriendo no sólo en el humorismo; en el teatro

mal llamado “serio” tampoco faltan estos improntus. Si es verdad que riendo se dicen las cosas más serias, que tampoco falte seriedad en el modo de plantearlas.⁴⁴

La seriedad con que ha pretendido investirse el Régimen Revolucionario desde 1959, y que se manifestó en sus albores con la censura del corto “P.M.”, ha sido uno de los lastres que ha frenado buen número de actividades artísticas. De ahí que una promoción deconstructora como la de los Novísimos se armara de abundantes grupos de humor, como los que acompañaron a “Aquelarre”, y consagrara parte importante de su producción a cuentos en los que el humor aparece en alguna de sus modalidades. Si la mencionada reseña se salía de tono por la llamada de atención con respecto a lo excesivo del humor representado, sorprende aún más que ésta viniera firmada por Norge Espinosa (1971), autor de algunos poemas de marcada tendencia *queer* que trascendieron la escena poética de La Habana y que hacían pensar en un compromiso con la tolerancia generalizada. No obstante, éste autor, como algunos otros Novísimos, tomaron la decisión de no exiliarse lo que conlleva asumir determinadas reglas. Precisamente en ese reajuste está el punto final, como se dirá más abajo, del movimiento protagonizado por los Novísimos.

La importancia del grupo “Nos-y-otros” ha sido fundamental dentro del humor cubano de los noventa⁴⁵ gracias a los numerosos espectáculos que representaron, de los que proceden algunos de los textos publicados. A finales de los noventa, su último montaje, “El asesinato de Elpidio Valdés”, revisaba el desarrollo ideológico de la

⁴⁴ Norge Espinosa, “Las brujas hacen reír”, *El Caimán Barbudo*, n° 277, La Habana, 1997, p. 15.

⁴⁵ Una apropiada valoración de su larga trayectoria profesional la traza Joaquín Borges-Triana en “Nos-y-otros, los de entonces ya no son los mismos”, *El Caimán Barbudo*, n°285, La Habana, 1998, pp.28-29.

sociedad cubana tras los catastróficos sucesos que marcaron el fin de siglo en la isla. Elpidio Valdés es un mítico superhéroe de los dibujos animados cubanos que infligía sucesivas derrotas a los españoles en la guerra de independencia. A mediados de los noventa, en una de las primeras intervenciones de capital extranjero, una empresa española inició la producción de la serie televisiva y cambió el sino de los estigmatizados “gallegos”. El caos ideológico y el escepticismo que domina la Cuba de principios del siglo XXI es la consecuencia de la desmesurada manipulación de los acontecimientos que se ha hecho tanto desde el sistema castristas como desde la oposición norteamericana, así como de la necesidad de supervivencia doméstica que se impone en la deteriorada economía de los cubanos.

Antes de cerrar el epígrafe dedicado a esta agrupación, es necesario señalar la zona de confluencia que se da entre una zona importante de los artistas plásticos y el colectivo de humoristas. Son básicamente los caricaturistas, quienes habían estimulado un arte conceptual con un alto grado crítico en los años ochenta, los artistas que colaboraron y coincidieron con el espíritu de publicaciones como *DDT*. Destacan los nombres de Manuel Carlucho, Ajubel, Ares y, sobre todo, el de Antonio Eligio (“Tonel”) a quien corresponden obras emblemáticas de la plástica Novísima.

“Seis del ochenta” y “El grupo de Heras León”.

El grupo “Seis del ochenta” presenta la particularidad de surgir en el extremo oriental del país, en la ciudad de Santiago de Cuba, caracterizada por mostrar una línea conservadora en su adhesión ideológica y considerada actualmente bastión del fidelismo. Curiosamente los integrantes de este grupo presentan una ruptura limitada en su obra y mantienen cierta línea de continuidad con la cuentística precedente. Su

filiación no remite a la promoción inmediatamente anterior, la de los Nuevos, sino a la de los sesenta, que había cultivado con especial dedicación el cuento y publicado, entre 1966 y 1970, una serie de obras de correcta factura⁴⁶. Todas ellas tenían como principal objetivo abordar “el acontecer revolucionario más o menos inmediato, explícitamente y de manera artísticamente efectiva”⁴⁷ y la ficción narrativa se vinculaba directamente con la historia inmediata del país. Destacaba la violencia con que se articulaba la forma, a través del lenguaje, de las técnicas y de las estructuras, y el contenido temático, que versaba sobre al enfrentamiento armado en las diferentes realizaciones en que se vivió en la Cuba de los sesenta. Recibió por ello el nombre de “narrativa de la violencia” y es un referente fundamental gracias a su calidad literaria, con la que fue parte y, a su vez, dio forma (a través de su amplio y elaborado corpus de cuentos) a una de las etapas históricas más importantes de Cuba.

“Seis del ochenta” surgió como apéndice de un taller literario⁴⁸ y coincidió en los habituales encuentros nacionales con escritores de similares prácticas procedentes de La Habana y otros puntos geográficos de Cuba. Sus componentes más relevantes, Alberto Garrido (1966), Amir Valle (1967) y José Mariano Torralbas (1962) engrosaron junto con Ángel Santiesteban (1966), Alfredo Galiano (1967), Roger Daniel Vilar (1968) y Alberto Guerra (1963) un nuevo grupo, tutelado por Eduardo Heras León, radicado en La Habana. En buena parte de su narrativa han seguido la

⁴⁶ Fundamentalmente hablamos de *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz, *Días de guerra* (1967) de Julio Travieso, *Condenados del Condado* (1968) de Norberto Fuentes, *Abrir y cerrar los ojos* (1969) de Onelio Jorge Cardoso, *Tiempo de cambio* (1969) de Manuel Cofiño, *Los pasos en la hierba* (1970) de Eduardo Heras León y *Escambray 60* (1970) de Hugo China.

⁴⁷ Salvador Redonet, “Contar el cuento (1959-1983)”, *Vivir del cuento*, La Habana, Unión, 1994, pp.83-84.

⁴⁸ Eventualmente llegaron a editar una publicación periódica, *Tabú*, de pequeña tirada (50 ejemplares) en el año 1985, a través de la que se hicieron eco de algunas de sus propuestas.

línea que su “maestro” había trazado con libros de cuentos como *La guerra tuvo seis nombres* (1968) y *Los pasos en la hierba* (1970).

La novedad de los autores de este bloque radica en la nueva perspectiva adoptada en el tratamiento de temas que habían sido previamente imbuidos de carácter épico. Fundamentalmente desmontaron la construcción épica de la historia revolucionaria a través de un enfoque crítico del internacionalismo bélico que llevó a cabo el régimen cubano en los años setenta. Desmitificar el proceso de conquista, de formación de héroes patrios y la épica de un régimen ideológico todavía amparado en la lucha armada ha sido una de sus principales vías temáticas. Participaron también, junto a miembros de otras agrupaciones, de la crítica “a la intolerancia, el abuso del poder, la rigidez y la oxidación de las costumbres”⁴⁹ y llamaron la atención sobre la incomunicación existente entre las instituciones políticas y los individuos. No obstante, la carga crítica de los cuentos de estos autores siempre ha sido bastante limitada. En realidad son continuadores de la narrativa revolucionaria por antonomasia, la que hablaba de un mundo en el que la fuerza y la imposición de la violencia eran necesidades, un mundo de carácter fundamentalmente masculino que, significativamente, no ha contado con ninguna presencia femenina.⁵⁰

Los relatos de estos autores mantienen un corte clásico, aunque presentan en ocasiones experimentaciones formales. En general, conflicto, anécdota y argumento se conservan en su acepción clásica y los personajes cruzan el relato movidos por un

⁴⁹ Salvador Redonet, “En los umbrales del siglo XXI: jóvenes cuentistas cubanos (y otras etcéteras)”, conferencia leída en Hunter College (Nueva York) en abril de 1995, inédita.

⁵⁰ El más institucionalizado de estos narradores, Amir Valle, ha publicado algunos artículos sobre las narradoras de los noventa cargados de críticas tendenciosas y un tanto misóginas. Cfr. “Últimas revelaciones de Eva y/o ¿qué hay con la más reciente narrativa femenina en Cuba?”, *El Caimán Barbudo*, n°287, año 31, pp.18-19.

conflicto específico que buscan solucionar. Se hablará de los cuentos más sobresalientes en el apartado temático dedicado a la violencia.

* * *

No todos los autores participaron en estos grupos, pero sí actuaron y tomaron posiciones, a través de sus cuentos, amparándose en la zona franca que se había formado con su puesta en activo. En cierto sentido, existían muchas afinidades, dentro de la diversidad, que nacían del *habitus* común y que orientaban a los autores en alguna de las direcciones estéticas y éticas contenidas en los presupuestos de los grupos.

4.1.5.2. Los elementos del campo: edición y crítica.

Puesto que la edición de obras individuales fue un proceso costoso y lento (en algunos casos olvidado) fue a través de otras vías de difusión que se dieron a conocer los cuentos novísimos dentro del campo literario. Los citados encuentros de narrativa provinciales y nacionales, donde contactaban los escritores entre sí y con los críticos, serían la puerta de entrada que llevaron numerosos cuentos hacia las publicaciones periódicas de ámbito nacional. A través de ellas un notorio número de textos de los Novísimos se ha difundido a lo largo de la década. Los abundantes certámenes literarios y premios fueron también una importante vía de entrada a la vida literaria cubana, ya que algunos de ellos conllevaban publicación, generalmente en revista o plaquette.

Como decíamos, la publicación de obras individuales fue una empresa ardua ya que la crisis y la censura operaron conjuntamente, y con extraordinaria fuerza, afectando a la edición y a su distribución. En La Habana, es posible encontrar libros en moneda nacional en pocos lugares y los libros de los Novísimos, excepción hecha de la librería de la U.N.E.A.C., han sido difíciles de hallar. Las numerosas antologías, vía de difusión principal de esta narrativa, se han realizado en su mayor parte con capital extranjero y se han editado fuera de Cuba. Hasta 1993, los cuentos de los Novísimos se leían y circulaban en los encuentros oficiales o en pequeños grupos insertos en el campo literario. En 1993 se creó en Cuba el Fondo para el Desarrollo de la Educación y la Cultura, hecho que alivió ligeramente el desierto de publicaciones que vivía el país desde la desaparición del apoyo económico soviético. Uno de los sucesos que supuso la primera y principal difusión de las obras individuales de los Novísimos fue la creación de la Colección Pinos Nuevos en 1994. La idea surgió en la Feria del

Libro de Buenos Aires en 1993, cuando la aguda crisis que vivía el país había tocado fondo y mantenía en paro absoluto el proceso editorial cubano. Con capital argentino se financió la publicación en editoras cubanas de cien volúmenes de poesía, narrativa, ensayo, teatro, literatura infantil y divulgación técnica, pertenecientes todos ellos a autores noveles. Al cuento le correspondieron dieciocho publicaciones, seleccionadas de entre un centenar⁵¹ por un cuidado jurado de escritores; con alguna excepción la mayoría de ellas pertenecían a escritores que por *habitus* comprendemos dentro de la promoción de Novísimos. Por citar sólo algunos de ellos, los escritores del grupo de humoristas de “Aquellarre” publicaron sus primeros volúmenes de cuentos con “Pinos Nuevos” (Enrique del Risco, Eduardo del Llano, Jorge Fernández Era e incluso un libro firmado con el nombre del colectivo, Nos-y-otros). Así mismo, los volúmenes de relatos de dos de los más destacados narradores, Rolando Sánchez Mejías y Jorge Luis Arzola, fueron publicados por primera vez en esta colección. “Pinos Nuevos” alcanzó otras dos ediciones que se publicaron en 1996 y 1997 respectivamente; en la primera de éstas y en lo referente al cuento, se produjo un sospechoso desvío de los intereses literarios del jurado, probablemente advertidos y amonestados debido al carácter polémico y crítico de la mayor parte de lo publicado en 1994. La calidad literaria de los volúmenes publicados en esta ocasión fue muy inferior a la primera edición de la convocatoria, con determinadas excepciones como las obras de Ernesto Santana, Raúl Aguiar, José Manuel Prieto o Atilio Caballero. En la edición de 1997, considerablemente menguada, sólo se editaron siete volúmenes de narrativa y de ellos destacan los de los Novísimos Waldo Pérez Cino, Rafael de Águila y Alejandro Aguilar.

⁵¹ Las cifras las da Gerardo Soler Cedré en “Pinos Nuevos en la balanza: ¿Ser o no ser?”, *La revista* 205

La labor crítica es uno de los componentes clave en la rearticulación del campo literario pues a través de ella se han tomado posiciones con la intención de incidir sobre la configuración de fuerzas. En este sentido los Novísimos han elaborado un nada desdeñable corpus teórico sobre su propia obra, en parte surgido del deseo de aportar una visión personal que pusiera en entredicho las críticas que los caracterizaron a principios de los noventa. Éstas últimas pertenecían, con la excepción de las de Salvador Redonet⁵², a escritores de la promoción anterior, fundamentalmente a López Sacha, Arturo Arango y Eduardo Heras León, quienes, con algunos aciertos innegables, acusaron cierta falta de objetividad al analizar los cuentos de los Novísimos en función de los suyos propios. A la división bipolar que estableciera Arango entre “violentos” y “exquisitos” en el artículo ya mencionado en la introducción de este capítulo, sucedería la establecida por López Sacha en 1994, donde se realizaba una subdivisión entre los dos grupos antes mencionados⁵³. Aunque el crítico no lo percibiera o no lo especificara, su clasificación de autores coincidía, con alguna salvedad, con los grupos que se habían formado a finales de la década de los ochenta para franquear el muro del campo literario previo. Donde se hablaba de “iconoclastas”, “rockeros”, “tradicionalistas” y “fabulistas” se podía leer “Diáspora(s)”, “El Establo”, “El grupo de Eduardo Heras” y “Nos-y-otros”, respectivamente. Bien es cierto que, *grosso modo*, la descripción realizada en aquel

del libro cubano, nº4, La Habana, 1997, pp.20-23.

⁵² El crítico siempre mantuvo, dentro del criterio de promoción y de unidad de *habitus*, una óptica más amplia en cuanto a la percepción del fenómeno. En su dibujo del mapa de la novísima cuentística tendía a matizar las individualidades y a esbozar una tipología de los textos.

⁵³ “Tendencias actuales del cuento en Cuba”, *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Unión, 1994, pp.61-79.

breve estudio aportaba ideas interesantes, pero se percibía cierta tendenciosidad en la filiación de los grupos. Hay que tener en cuenta que, en los años noventa, López Sacha ha ocupado diversos cargos de alta responsabilidad dentro de la U.N.E.A.C. y sus opiniones y juicios han tenido una considerable fuerza dentro del campo. En la crítica realizada por los escritores precedentes se apreciaba un efectivo reconocimiento de los valores de la nueva narrativa, pero también resultaba evidente cierta voluntad de encauzamiento y control. De hecho, fueron escasas las reseñas que surgieron a raíz de la primera edición de “Pinos Nuevos” y, por el contrario, estos críticos consolidados en posiciones favorables optaron por la clasificación en términos genéricos. Esta tendencia a la generalización se vio favorecida por la crisis editorial y la publicación de antologías alimentadas por intereses foráneos que no siempre respondían a criterios literarios. Por otra parte, muchos de los escritores, entre ellos los integrantes de “El Establo”, no tuvieron acceso a la convocatoria “Pinos Nuevos” puesto que sus libros habían sido premiados en los primeros años de la década lo que suponía que no eran noveles, aunque su obra se encontrara retenida en las prensas editoriales. Las clasificaciones y agrupaciones realizadas por López Sacha, Arango y Heras León contenían no sólo las limitaciones que imponía su interés personal al filiar a los nuevos escritores, sino también la falta de perspectiva inherente a todo proceso en pleno desarrollo.

Uno de los primeros Novísimos que levantó su pluma para tomar cartas en el asunto fue Ronaldo Menéndez, en un número especial de *La Gaceta de Cuba* dedicado al cuento cubano en los noventa. En su artículo “El pez que se alimenta de su sombra”⁵⁴, Menéndez denunciaba la deformación que se estaba llevando a cabo en el terreno

crítico debido a la demora editorial, a la publicación de antologías “costeadas por colaboraciones internacionales que pretenden dar al lector foráneo una información exhaustiva y un paquete de venta”⁵⁵ y a los intereses personales de las descripciones elaboradas por los críticos. Con acertado juicio, el escritor entendía que, debido a la abundante reflexión crítica que emergió sobre un fenómeno que aún estaba en proceso de formación, la cuentística de los Novísimos se vio inmovilizada y sometida a esos planteamientos críticos fabricados, hasta cierto punto, *a priori*. Se deduce de todo ello que existía un deseo institucional de legitimar las tomas de posición que los Novísimos estaban llevando a cabo para así acabar con el serio problema ideológico que éstas presentaban. Al igual que sucedió con los artistas plásticos fue éste el momento en que se produjo una ruptura en el seno de la promoción. Quienes se negaron a aceptar esta entrada por la puerta de atrás en el campo literario, renunciando a ciertos presupuestos éticos que los movían en un principio, adoptaron el exilio como vía alternativa. Ese fue el caso de Enrique del Risco, el miembro literario más sólido de “Nos-y-otros”, de Rolando Sánchez Mejías, Ronaldo Menéndez, quien sigue, no obstante, participando con ocasionales artículos en el debate crítico nacional, Radamés Molina, uno de los primeros en abandonar la Isla, y un largo etcétera.

Un caso particular es el de Pedro Juan Gutiérrez, quien aún hoy reside en Cuba, pero realizó su inserción en el campo literario cubano a través de su exitosa publicación en el extranjero, lo que le coloca en una favorable posición donde no influye la necesidad. Hay quienes, permaneciendo en Cuba, se han alejado en los últimos años del campo literario y del juego que en él se impone. Ciertamente algunos escritores

⁵⁴ *La Gaceta de Cuba*, nº3, 1995, pp.53-55.

persisten en el proyecto que compartió la promoción en su base, pero hoy actúan ya como “francotiradores”. Es interesante en este sentido las propuestas puntuales de Víctor Fowler, creador adscrito al género poético, pero con una obra crítica emergente y con indudables puntos de interés.

No obstante, tras el exilio de una parte importante de los Novísimos, miembros de la promoción que habían accedido al aparato institucional de la cultura cubana, iniciaron una reescritura del proceso que, en ocasiones, adolecía igualmente de falta de perspectiva. Uno de ellos, Amir Valle, que actualmente detenta un cargo medio en el Instituto Cubano del Libro, ha redactado un largo trabajo sobre la cuestión que, aún antes de entrar en prensa, cuenta con argumentadas oposiciones⁵⁶. Muestra de su análisis fue un artículo aparecido en *El Caimán Barbudo* en el que se presentaban una serie de hipótesis sobre el posible desarrollo de la narrativa cubana de los noventa si ciertas obras hubieran sido publicadas en su momento, principios de la década, y no hubieran permanecido olvidadas en la imprenta durante más de cinco años⁵⁷. No sólo por la noción competitiva de la literatura que se percibe en el artículo, sino también por el canon que establece⁵⁸, suscitó la respuesta mordaz de otro Novísimo, Jorge Ángel Pérez, quien lo acusaba de una acusada tendencia narcisista y de haber caído en una recurrente tautología⁵⁹. El tercer eslabón de la cadena vino desde el exilio pactado de Ronaldo Menéndez, el más reconocido de los tres implicados, literariamente hablando, que irónicamente apuntaba la “alarmante tendencia a una

⁵⁵ *Ibid.* p.54.

⁵⁶ El trabajo lleva por título *Narrativa cubana de los 90: Razones para una promoción* y se ha difundido fragmentariamente en diversos medios.

⁵⁷ *Vid.* “La otra mejilla o la cara equivocada de una promoción”, *El Caimán Barbudo*, n° 280, La Habana, 1997, p.28-29

⁵⁸ Consistente en veinticinco libros de cuentos y treinta cuentos pertenecientes todos a los Novísimos.

⁵⁹ *Vid.* “¿Abuela qué pasaría? o La obra fantasma de cada cual”, *El Caimán Barbudo*, n°282, La Habana, 1997, pp. 24-25.

entusiasta masturbación”⁶⁰ que se percibía en ciertos Novísimos residentes en la Isla y con deseos de construir una cosmogonía de sí mismos. Para él, la causa de esta tendencia reside en la carencia de “mercado y promoción interna del libro” que presenta Cuba. En su artículo, Menéndez denunciaba la situación editorial del país y la censura que se ejerce sobre muchas obras que pasan los filtros culturales, pero no los de la imprenta. Éste fue el caso de los premios David de cuento de principios de la década, que no fueron publicados hasta varios años más tarde. En cierto acuerdo con Amir Valle, señalaba el silencio que envolvió a la narrativa novísima ya que su divulgación impresa se hizo con tardías y pequeñas ediciones que impidieron el surgimiento de un lector *ad hoc*. En opinión del escritor, la endogamia y la autorreferencia que se registra en la crítica nacional nace del limitado acceso que el público cubano ha tenido a estas obras. Efectivamente, en un campo literario atravesado continuamente por vectores procedentes de las instituciones políticas, las actividades de edición y distribución escapan de las manos de los escritores, pero también de las de las autoridades culturales.

La crisis continua que signa la realidad cubana, con la consecuente situación de urgencia y necesidad, ha deshecho parcialmente el proyecto ético de aquellos Novísimos que permanecieron en Cuba tras el exilio del grueso de la promoción a mediados de los noventa. En la medida en que sus necesidades les obligaban han ido accediendo a convivir con algunos de los preceptos dogmáticos contra los que lucharon. Declaraba sobre este tema y a propósito de los integrantes de “Nos-y-otros”, Enrique del Risco, exiliado desde 1995,

⁶⁰ “El lector manso, ese eslabón”, *El Caimán Barbudo*, n°284, La Habana, 1998, p.8.

(...) la mayoría continúa participando de la vida cultural del país y ha accedido con bastante fortuna a la televisión, el cine o el mundo editorial aunque en muchos casos haciendo dejación de los presupuestos estéticos iniciales y adoptando muchos de los esquemas anquilosados que pretendíamos superar. No lo digo en tono de reproche. Las circunstancias actuales son lo suficientemente brutales en lo económico y lo político como para no predicar el martirologio.⁶¹

Eduardo del Llano, líder de “Nos-y-otros”, y Rafael Águila de Borges han desviado la polémica cuestionando la existencia de la generación de los Novísimos como tal, en una defensa de la originalidad creativa de los individuos que nace de la concepción errónea del término “generación”. Ronaldo Menéndez y Raúl Aguiar, desde las acepciones de “*habitus*” y “campo”, y Víctor Fowler, desde la análoga “modelo del mundo”, han insistido en la indudable coincidencia que existe en la perspectiva de los autores que han sido agrupados bajo el membrete de Novísimos. Ésta se ve marcada por una **actitud crítica y una ética** que subyacen en todas sus realizaciones estéticas. Esta idea es central para comprender el cuento que produjeron estos autores en la década de los noventa y el proyecto que en él iba implícito. Es cierto que en la actualidad, el fenómeno como tal ha quedado disuelto y, en cierto sentido, el proyecto truncado, al igual que sucedió con los Novísimos plásticos, quienes llevaron a cabo las primeras rupturas del campo artístico y literario. Los autores han alcanzado la madurez, cuando menos cronológica, y han definido un proyecto individual, marcado por las circunstancias específicas de cada uno. No obstante, el grupo generacional, la

⁵⁵ Entrevista a Enrique del Risco, registrada el 15.01.2001.

marca del *habitus*, sigue siendo el común denominador de los autores que integraron el grupo que aquí se ha dado en llamar “Novísimos”.

4.3. Los nombres propios.

Los autores que a continuación se detallan son aquéllos que han dedicado especial atención al cuento en su obra de creación y quienes, al mismo tiempo, han jugado un papel significativo en la nueva configuración de la escena literaria cubana. La presentación biográfica y la noticia de la obra publicada va unida a un análisis de los relatos más sobresalientes. Se ha seguido un criterio cualitativo en la selección de los nombres en virtud de la talla literaria de los cuentos publicados. La mayoría de los autores que aquí aparecen han aportado sus textos a las numerosas antologías que se han editado¹, no obstante, en este apartado no se hará mención de aquéllos que no posean obras de creación publicadas de forma individual. Se ha seguido un criterio alfabético en la exposición de los autores más destacados, aunque de antemano me gustaría señalar como principales artífices de la eclosión actual del cuento en Cuba a Pedro Juan Gutiérrez, Rolando Sánchez Mejías, Ronaldo Menéndez y Ena Lucía Portela.

En el segundo epígrafe de este apartado, “Otros autores”, se da cabida a escritores pertenecientes a esta promoción y con obra publicada en el género del cuento (se da noticia de ella, así como una breve caracterización), aunque ésta no muestre aún la fuerza y calidad literaria de la de los anteriores. Para no incurrir en repeticiones innecesarias, no se incluyen en este epígrafe autores cuya obra más importante será tratada en la clasificación tipológica o temática. El objetivo de este trabajo es el de reflejar un proceso literario que considero imprescindible en el devenir histórico de la literatura cubana y, para ello, he seleccionado los nombres y aspectos que considero

¹ En el apéndice 1 se incluye un listado alfabético completo de todos los autores con los cuentos que han aparecido en antologías.

fundamentales. Resultaría poco útil y metodológicamente contraproducente dar cuenta de todos aquellos que han atravesado en algún momento de los últimos quince años las aguas de la narrativa breve cubana. No obstante, sus nombres sí aparecen reflejados en la bibliografía que, hasta donde sé, registra el cuento publicado por autores que comparten las características nucleares de los Novísimos. Quedan excluidas de ésta las plaquettes cuyos cuentos se incorporaron a obras posteriormente editadas. Así mismo, autores ya mencionados al hablar de las formaciones, pueden no aparecer ahora. Hay también escritores que han publicado cuentos puntuales que han sido difundidos en antologías y se han convertido en referentes habituales y que serán mencionados al hablar de la tipología de textos.

Es necesario subrayar que tanto unos autores como otros han contribuido con sus tomas de posición a través del cuento, a desactivar las fuerzas dominantes en el campo literario cubano formado con la Revolución y han enriquecido con su labor el que, sin duda, es hoy el género más importante del panorama cultural cubano.

Jorge Luis Arzola.

Jatibonico (Cuba), 1966. Arzola es uno de los autores más peculiares dentro de los Novísimos, no sólo por encontrarse entre la nómina de aquellos que presentan una obra de gran calidad y alta elaboración formal, sino por su historia personal. Nacido y criado en la zona rural del interior de la Isla, vivió sus años de formación en un pueblo fundado por decreto en el período de plantación masiva de caña en Cuba. Hijo de uno de los macheteros, fue el producto de la escolarización con que la Revolución proveyó a todo el país. No obstante, podemos decir que es autodidacta ya que no cursó educación superior y se desarrolló en un medio que carecía de recursos culturales que no fueran básicos.

Su primera publicación en 1991 fue el cuaderno de relatos *El pájaro sin cabeza*, que aún carecía de la uniformidad de tono que alcanza en los volúmenes de cuentos *Prisionero en el círculo del horizonte* (1994) y *La bandada infinita* (2000) que serán los que aquí analizaremos.

Su obra presenta características muy marcadas de las que destacan la filiación fantástica, en la estela de Borges, el uso del lenguaje perteneciente al acervo tradicional y rural y la localización de muchos de sus relatos en el ámbito campesino. Ya en su primer libro, el cuento que le da nombre, "Prisionero en el círculo del horizonte", contiene esas tres coordenadas. El personaje central es guarda de una granja de pavos de la que parece ha estado robando animales para poder sobrevivir en la carestía en que está inmerso el país. Aunque la ambigüedad envuelve toda la narración, se deduce que, agobiado por el peso de la culpa, olvida repentina e inexplicablemente sus acciones ilícitas y sigue una conducta conforme a la honestidad de la que él se sabe acreedor, pero siempre atenazado por la sospecha que de sí

mismo tiene. La narración, en tercera persona, absolutamente descriptiva y limpia, se centra en el proceso tanto mental como biológico que sufre el hombre en su intento por redimir la culpa. En su afán por borrar posibles huellas, busca desesperadamente en un área circular un hueso de pavo que él mismo había tirado. Al cavar, son miles de esqueletos humanos los que afloran sobre su culpa.

Entonces comprendió que no tenía salvación porque toda la tierra estaba preñada de huesos y el horizonte era una cárcel, su cárcel circular. (...) Sabía definitivamente que no podría escapar de la celda aquella y que la eternidad le sobraría.²

La maestría del relato se encuentra en la perfecta parábola que se traza, desde la inicial intriga policial, atravesando después los lindes del retrato psicológico para adentrarse en una problemática de orden universal que conduce al protagonista a un castigo similar al de Sísifo. Del mundo inmediato y vulgar de la granja avícola el lector se desplaza sin ningún movimiento abrupto, al impreciso ámbito del inconsciente colectivo de la humanidad. Aun siendo el anterior el relato más sobresaliente del primer libro publicado de Jorge L. Arzola, es necesario señalar cómo en el mismo volumen aparecen formas y temas que marcan tanto su trayectoria personal como la global de todos los Novísimos. Muchos de ellos presentan el formato de minicuento y giran en torno a determinados núcleos temáticos que son, generalmente, la locura, el conflicto generacional, la guerra y el poder. El primero es un tema que este escritor trabaja con frecuencia, siempre bajo el lema personal de "la locura lo cura todo". En el texto "Las ruinas", la presunta demencia de un hombre

² *Prisionero en el círculo del horizonte*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.42.

encausado judicialmente debido a su trastorno, no es sino la condición del visionario que, más allá de lo simbólico, percibe el derrumbe del país.

El conflicto generacional o de cambio de *habitus* presenta en Arzola un carácter trágico y desgarrador. Generalmente abordado desde una óptica íntima que nos ofrece el libre fluir de pensamientos de los personajes, cuestiona la ética social que ha legitimado y estipulado determinados sentimientos en la estructura familiar. Algunos de sus relatos presentan una voluntaria transgresión y agresividad detrás de las que asoma el deseo de catarsis y redención. Estarían en ese orden los cuentos "El palco del rey", "El pájaro sin cabeza" y "Father's death".

En una línea minimalista, Arzola presenta dos textos interesantes que podríamos considerar microrrelatos³. Ambos vienen narrados en una particular primera persona. En "Leo", signo zodiacal de Fidel Castro y del escritor, el discurso procede de un líder anónimo que, vencido y fracasado, describe su periplo político. Lo reproduzco íntegro por su brevedad.

Puse mil veces la cabeza en el blanco de los enemigos de mi pueblo, esperando pacientemente que una bala viniera a salvarme. Mandé mis mejores soldados a estudiar las precisas artes de la defensa, para engrandecer la misión de los asesinos. Trabajé incansablemente, privándome de las mujeres más hermosas y de los paseos nocturnos. Mi país entrevió el futuro. Pero la guardia resultó ser demasiado eficiente. Los más capaces magnicidas del mundo perdieron el Reino a pocos pasos de mí. A veces pienso que no debí ser tan honesto.

³ Sigo la terminología establecida por Dolores Koch, quien distingue entre "minicuento" y "microrrelato" en función de su brevedad y contenido. El segundo es más breve que el primero y no contiene un momento álgido ni presenta un perfil nítido de los personajes. Este aspecto se tratará con mayor detenimiento en el apartado 4.31.2 dedicado a la tipología de los cuentos.

Ahora soy definitivamente un hombre, tal vez grande, pero un hombre. La bala que aún puede venir no es ya mi bala añorada. Y no está lejos el día en que la multitud me proclame traidor, y me mate con palos y piedras.
Ya no me importa nada. Tal vez sea cierto que Dios existe⁴.

El cuento que sigue al anterior, "La noche en que nos mandaron a matar", es uno más de los muchos que se escribieron sobre la pérdida de vidas en las guerras del internacionalismo bélico y como protesta por este sin sentido. La fuerza en este caso reside en la brevedad y concisión de las frases que describen la última noche de un grupo de soldados internacionalistas apresado y, finalmente, fusilado. Al ser el narrador uno de ellos, es decir, un muerto, se nos presenta el conflicto y el sufrimiento desde el punto más cercano, no como un asunto de estado y épico, sino como un problema personal. El personaje no recuerda "por qué nos habíamos enemistado con ellos, ni con qué armas les hicimos la guerra"⁵ en alusión directa a lo lejano y ajeno de los destinos de los soldados cubanos y al silencio que hubo siempre en torno a la financiación de la tropa.

El segundo y, hasta ahora, último libro de relatos de Jorge Luis Arzola, *La bandada infinita*, obtuvo el premio "Alejo Carpentier"⁶ en el año 2000. Está compuesto por seis cuentos redactados entre los años 1994 y 1998 que en tono, estilo y contenido constituyen una progresión con respecto al anterior volumen del año 1994. Con

⁴ *Op. cit.* p.6. Precisamente el final de los microrrelatos suele ser "una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias", en Dolores Koch, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Autusto Monterroso*. Nueva York, City University of New York, 1986.

⁵ *Op. cit.* p. 7.

⁶ Creado por el Instituto Cubano del Libro en 1999 y con su primera edición en el año siguiente, este premio se otorga en los géneros de novela, cuento y ensayo. De generosa dotación, 5000 dólares americanos en novela y 3000 en las otras disciplinas, conlleva publicación y asistencia a la Feria Internacional del Libro. Al igual que el premio Casa de las Américas, es un concurso abierto para escritores latinoamericanos. Con financiación del Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura, se publica en colaboración con una editora extranjera.

mayor claridad se percibe en esta nueva entrega el universo literario del autor del que podemos destacar las siguientes características:

- La práctica del ejercicio literario como una vía de salvación y redención de los pecados cometidos a diario.
- El mundo como infierno, en el que el sufrimiento es tan necesario como inevitable. El referente es la realidad cubana, la crisis económica y política, el deterioro de los seres y de sus conductas y la responsabilidad de los dirigentes.
- El suicidio como acto poético.
- La influencia de Jorge Luis Borges en temas y formas: la alteridad, el tiempo circular, la simbología del tigre y el uso de un bestiario, etcétera.
- La alteridad y la pluralidad del yo. Esta es una constante que puede aparecer tratada de manera explícita o creando personajes binarios que actúan en un dúo irreconciliable, pero inseparable. En este último caso el registro va desde el clásico tratamiento del *doppelgänger*, al del *alter ego* y la esquizofrenia.

El primer cuento perteneciente a *La bandada infinita* lleva por título “El cuento más terrible del mundo” y, bajo una compleja estructura circular, encierra casi por completo todas las características anteriormente mencionadas. En él, dos personajes que remiten a arquetipos universales y que aparecen bajo la marca genérica del apodo, se encuentran tras años de separación y sufrimiento. Las trayectorias vitales del Gordo y el Flaco deshacen la de un único sujeto sin la necesidad de justificar las contradicciones del ser humano. Mientras el primero optó por la práctica incondicional de la literatura y el cuidado de los padres, el segundo renunció tanto al ejercicio de la literatura como al del amor filial. La estructura circular del relato se proyecta geoméricamente al contener en su trama otro cuento, escrito por el Gordo y

leído por el Flaco, que narra su propia historia, y que cuenta de nuevo la historia que nosotros leemos adelantando acontecimientos y llenando vacíos. El desenlace literario del relato es el suicidio que, en este caso, presenta una falsa apariencia de asesinato dirigido. La historia gira en torno a la desaparición de el único tigre del zoológico local, animal venerado por los personajes y que le sirve al autor para enunciar su manifiesto poético y la influencia que sobre él han ejercido Jorge Luis Borges, Ruyard Kipling y William Blake. La reflexión literaria está presente en todo el relato y con mayor evidencia en los intertextos, pertenecientes a los escritores antes mencionados, que se insertan a lo largo del relato. Ambos textos, el que lee el lector y el que lee el Flaco, presentan una misma estructura tripartita ya que son, como los personajes, uno solo.

“Los cantores de Tespis” es otro de los relatos del volumen que, aunque con una trama diferente, presenta la misma estructura, estrategia narrativa, tratamiento de los personajes y temática que el anterior. Por ello prefiero atender al cuento que le da título a la obra y que, a pesar de ser formalmente muy diferente a los anteriores, se inserta en una línea tonal propia de Jorge Luis Arzola. Me refiero a la que aborda la problemática rural de Cuba y la aún con otra de índole existencial, como ya vimos en el análisis de “Prisionero en el círculo del horizonte”. “La bandada infinita” está compuesta de los buitres que se ciernen sobre la última vaca de un Viejo granjero que ha visto cómo matarifes nocturnos le han ido matando, debido a la terrible crisis económica, todas las cabezas de su ganado. La dureza cotidiana que caracteriza la vida del personaje y la de su mujer, la Vieja, es afrontada con resignación y dignidad. El Viejo está atado a la tierra por un vínculo que nace de la necesidad y de la propia esencia humana. La lucha por la supervivencia a través del sacrificio y del trabajo

dota al personaje de la dignidad tantas veces perdida en la sociedad del bienestar. Arzola resuelve el relato con una técnica perteneciente a lo fantástico psicológico y que, irremediamente, nos remite a Hitchcock y a “Los pájaros”. El Viejo, abrumado por lo irresoluble de la situación, mata a su última vaca y, encerrado para siempre en su casa, se dispone a comérsela junto con su compañera mientras los carroñeros intentan acceder violentamente al interior de la morada.

La crítica de Arzola va más allá de lo político y plantea en los conflictos habituales una problemática trascendente. Así sucede en “Digresión sobre mecánica y otras cosas así” donde la crítica política aparece al hilo de la reflexión sobre el problema generacional que ha marcado a los Novísimos. En este último relato aparece un elemento que será una constante en los relatos de este autor: un animal, el cocodrilo en este caso, lo que anuncia ya la configuración de un bestiario a la manera de otros cuentistas hispanoamericanos como Juan José Arreola, Borges, Cortázar o Monterroso. Por los relatos de los dos volúmenes de cuentos publicados hasta ahora por Jorge Luis Arzola, desfilan pavos, tigres, cuervos, cocodrilos y vacas. Al contrario que en Borges, la mayor influencia literaria en estos textos, el animal pierde, como el hombre, sus atributos míticos y simbólicos, y se ve arrastrado por penosas situaciones de supervivencia en las que únicamente puede actuar guiado por sus instintos. El estilo de este escritor explora la linealidad, la sencillez en lo despojado de toda carga no comunicativa, no esencial. En ocasiones inserta el registro coloquial en la narración, casi siempre con la intención de acercar al personaje cediéndole su voz propia.

Daniel Díaz Mantilla.

Nacido en La Habana en 1970, probablemente sea, junto con Ena Lucía Portela y Rolando Sánchez Mejías, uno de los autores más selectivos en cuanto al material que publica. A pesar de que su trabajo, su presencia y sus tomas de posición han sido constantes en el campo cultural cubano de los noventa, únicamente ha publicado una pequeña cantidad de relatos en dos breves volúmenes. Ambos presentan una unidad conceptual que podría asimilarse a la que trazara Virgilio Piñera en su obra y que se ha dado en llamar “la poética de la nada”. Sus cuentos persiguen la meditación ontológica y metafísica que se impone al hilo de una casi imperceptible trama. Filólogo y profesor de inglés, formó parte de “El Establo”, aunque nunca trabajó el cuento testimonial ni ha participado del gusto por la referencia social inmediata. Con un excelente dominio de la narración, su prosa está cuidadosamente seleccionada y elaborada, lo que hace de su palabra una de las más firmes en el terreno estilístico. Con ella consigue una de las obras que más relación abstracta presenta con la pintura, pues se define por un fuerte carácter gráfico.

Desde principios de la década algunos de sus cuentos fueron apareciendo en publicaciones periódicas y antologías, pero no es hasta 1996 cuando se edita su primer conjunto de relatos⁷ con el título *Las palmeras domésticas*, que alude a *The wild Palms* de William Faulkner. Al igual que el escritor norteamericano, la obra de Díaz Mantilla presenta una atmósfera densa que toma cuerpo a través de cuatro relatos que encajan perfectamente en una estructura que los enmarca, sin arrastrarlos en ningún momento hacia el terreno de la novela. Los cuentos no poseen una trama ni una anécdota precisa, sino que se componen de imágenes, de fragmentos narrativos

que van conformando, según se avanza, una galería de ambientes y emociones que son el verdadero tema del relato. La soledad indestructible que envuelve al ser humano, el hastío vital, la gravidez del tiempo, la experiencia como condena y la mezquindad de un destino inexorable dan forma a una escéptica y penosa concepción de la existencia. El mundo que habita en los cuentos de este escritor es el producto de un creador impotente, minúsculo y cansado, un “dios que respira hondo abanicándose aletargado”⁸ a quien encontráramos también en la obra de Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti.

Una de las características más llamativas de la obra de Díaz Mantilla es la presencia sobrecogedora de una naturaleza que, al igual que en la tradición literaria romántica, es cómplice de los sentimientos que registran los personajes. El imperceptible cambio estacional del trópico da forma a un tiempo detenido que encadena a los hombres y no les permite la movilidad que encarna el progreso. Unido a lo anterior, el calor y el océano (así lo nombra el autor) levantan una campana que anula cualquier posibilidad de cambio. De la misma manera, la arquitectura que aparece a lo largo de los relatos es tanto un elemento gráfico, que incide sobre el carácter visual, como emocional. La ruina, el derrumbe y el abandono son los elementos que estructuran la ciudad de estos relatos.

La Habana es otra tumba con los brazos abiertos, puntos negros en el mapa, un principado de hojarasca, simulacros de alarma aérea y ron con hielo: Bienvenidos al espanto, amigos, welcome home.⁹

⁷ Lo hizo en forma de plaquette gracias a haber ganado el premio “Calendario” de narrativa que concede la Asociación Hermanos Saíz.

⁸ *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996, p.12.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

La Habana es una ciudad de muertos y Cuba es un barco a la deriva, imagen que coincide con la de varios artistas plásticos como Sandra Ramos o Alexis Leyva, y que, tanto en los pintores como en los escritores, aparece frecuentemente asociada al tema de los balseros. Precisamente uno de los personajes que atraviesa los fragmentos narrativos que componen *Las palmeras domésticas* es un joven que abandona su país en una balsa. Cuando finalmente zarpa, la visión que le ofrece lo que deja atrás es desoladora.

Junto al muro sucio la ciudad va desapareciendo lentamente, salpicando como esas burbujas que estallan desangradas de psiquedelia (*sic*) contra el filo de un arrecife roído, inmóviles islas a mitad del océano, inmóvil reflejo en los libros.

Estamos ante la misma imagen insular que construyeron Virgilio Piñera en *La isla en peso* (“si yo no pensara que el agua me rodea como un cáncer habría podido dormir a pierna suelta”¹⁰) y Severo Sarduy en su última y póstuma obra *Pájaros de la playa*, donde Cuba es siempre un espacio irreal, un espejismo.

Los personajes de *Las palmeras domésticas* son el joven balsero y su novia en la orilla, un grupo de jóvenes detenidos por la policía y un anciano en peregrinaje. Con ellos asistimos al deterioro del mundo y a la descomposición moral y física de sus habitantes. El anciano camina hasta la “El Rincón”, lugar de peregrinaje a las afueras de La Habana¹¹, donde acuden cada año enfermos con deformaciones o degeneraciones físicas. En su camino es testigo del acuerdo entre una jinetera y un

¹⁰ *La isla en peso*, La Habana, 1943.

¹¹ El templo allí existente está dedicado a San Lázaro, patrón de los enfermos deformes y que en la religión afro-cubana es Babalú-Ayé, cuya festividad el 17 de diciembre y tiene un gran eco en Cuba.

turista y del paulatino derrumbe de la ciudad. Por otra parte, se intercalan noticias periodísticas para insinuar el sometimiento al poder de los medios a través de sus noticias felices, dramáticas o estúpidas. En uno de sus últimos artículos publicados y dedicado a la obra de Díaz Mantilla, el profesor Redonet apuntaba,

(...) en el fondo, nuestros novísimos narradores (Díaz Mantilla incluido, por supuesto) tratan de desentrañar, mostrar las (im)purezas del entorno, denunciar (así como suena –aunque no esté de moda el temible y socorrido lexema) con sentido el sinsentido, el absurdo.¹²

En 1997, se publica el segundo volumen de cuentos del autor y en él se hallan textos escritos a lo largo de toda la década. Al igual que su primera obra, la estructura en que se disponen los cuentos es un perfecto y meditado entramado que adopta la forma de un prisma. Así, por ejemplo, tanto el relato inicial como el final aparecen con el título “la puerta” y, entre ambos, encontramos algunas series como la dedicada a un personaje femenino, “Sofía” o a “una semana de clases”. El abanico temático de estos cuentos es algo más amplio que el de la primera obra publicada, pero muestran las mismas características antes señaladas. Son relatos que urden un tema de carácter existencial detrás de una anécdota. En “una semana de clases” varias imágenes del acontecer cotidiano en la ciudad, la escuela o la fila en la parada del autobús entre otras, abren el compás de un tiempo grávido que asfixia a los personajes de esas imágenes.

Uno de los relatos más interesantes de esta obra, que lleva por título *en.trance*, es “enki” y trata uno de los temas más apreciados por los escritores de esta promoción,

¹² “El libro de Daniel”, *El Caimán Barbudo*, n°286, La Habana, 1998, pp.22-23.

el del desgarramiento que produce el exilio tanto para quienes se van como para quienes se quedan. En este caso, asistimos al monólogo interior de un muchacho que vio, como tras la marcha de su madre, todo su mundo familiar quedaba desencajado. El último párrafo de este cuento es un excelente exponente de la poética nihilista de este autor en la que los elementos de la naturaleza juegan un papel trascendental.

los árboles, el bosque, la tormenta horrible que destruye montañas y océanos, el polvo y la nieve: tal vez todo sea una farsa, sólo una farsa y yo debatiéndome dentro de ella como un muñeco de cera. tal vez no haya ni velas ni madres, tal vez no haya nada. sólo un vacío inmenso, un hueco que llenamos insistentemente de fantasmas, sólo fantasmas, y yo aquí creyendo.¹³

El espectro temático incide constantemente en la concepción agónica de la existencia. Así mismo, el registro técnico es diverso y, en ocasiones, de índole experimental. La exquisita elaboración y la fuerza de los cuentos de Daniel Díaz Mantilla hacen de él un autor necesario en el panorama literario de la última Cuba.

¹³ *en.trance*, La Habana, Abril, 1997, p.47. Sigo la ortografía y los signos de puntuación utilizados por el autor.

Pedro Juan Gutiérrez.

Pese a que la frontera cronológica que se ha trazado para lindar a los Novísimos sean la de los nacidos entre los años 1959 y 1970, resulta una marca flexible que, en casos señalados, no funciona como punto de flexión ineludible. Ese es el caso de Pedro Juan Gutiérrez y de algunos otros autores que nacieron unos años antes del triunfo de la Revolución, pero muestran la misma visión del mundo e idéntica concepción estética y autoral que los Novísimos. Pedro Juan Gutiérrez, nacido en 1950, es el autor de mayor edad de la promoción, pero es portador del mismo *habitus* que se traduce en la forma y la materia de sus cuentos, así como en su perspectiva estética. Procedente del periodismo, donde trabajó durante más de veinticinco años, *Trilogía sucia de La Habana*, publicado en España en 1998, fue su primera incursión en el terreno puramente literario. Esta particularidad hacen de él un autor ajeno a las tensiones del campo literario cubano ya que no participó en concursos ni intentó publicar su obra dentro del país¹⁴. No obstante, tal y como se deduce con la lectura de sus relatos, Pedro Juan Gutiérrez se vio envuelto en el campo de fuerzas de los medios de comunicación, el cual estaba sujeto, como el literario, al principio heterónimo que le imponía la intrusión del poder político. En este sentido, ambos campos son asimilables y, aunque este autor no formara parte de ninguno de los grupos que se movieron en el tejido paraliterario que se urdió en los años noventa en

¹⁴ Ninguno de sus textos se incluye en las numerosas antologías que sobre Novísimos se han publicado y que están registradas en el "Apéndice I" de este trabajo. Algunas de las crónicas que el autor publicó en la revista *Bohemia* aparecieron en *Cuentos de La Habana Vieja* (Madrid, Olalla, 1997). Este libro no se incluye en la nómina de antologías, a pesar del título, por ser todos sus textos crónicas periodísticas pertenecientes a autores que, salvo en el caso de Pedro Juan Gutiérrez, son ajenos al campo literario y al *habitus* de la promoción. Por otra parte, los textos del escritor son los únicos de la publicación que muestran calidad literaria, aunque ni fueron concebidos como cuentos literarios ni tienen que ver con los que el autor considera y publica como tales.

Cuba, detenta una coincidencia técnica y temática que me han llevado a incluirle en la nómina de Novísimos.

Su filiación estética no deja resquicios a la duda, el realismo sucio es la línea que sigue tanto en el volumen de relatos que nos ocupa como en las dos novelas que ha publicado posteriormente. El propio escritor esboza una poética en el relato “Yo, revolcador de mierda”,

No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso. (...) El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarle molestias a nuestra conciencia.¹⁵

La crítica extranjera ha hablado de él como el “Bukowski caribeño”¹⁶, y en él la influencia del norteamericano es más que evidente, pero también está dentro de una línea de neorrealismo que atraviesa la literatura cubana del momento. Al igual que otros autores, utiliza el más puro estilo coloquial y recoge el habla popular habanera y términos de jergas marginales¹⁷ en los frecuentes diálogos que inserta en sus relatos. El uso del habla popular y de términos del habla marginal, va más allá del simple dibujo de los personajes a través de su realización lingüística. Tal y como expone

¹⁵ *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998, p.105.

¹⁶ *Vid. El País de las Tentaciones*, 05.11.1999, p.30.

¹⁷ Fundamentalmente la de los presidiarios y la portuaria. Posiblemente muchos términos tengan su origen en lenguas africanas y se han extendido debido al uso que los jóvenes urbanos de las últimas generaciones han hecho de ellos. Su aparición es frecuente en la obra de los novísimos adscritos o próximos al relato realista y testimonial. Los términos más habituales son “acere” o “asere” (que vendría a ser en España “tío” o “colega”), “¿qué bolá?” (¿qué pasa contigo?), “pinchar” y “pincha” (trabajar y trabajo, empleo) “singar” y “templar” (realizar el acto sexual), “singao” o “singá” (insultos) y “je(v)ba-o” (chica-o).

Bourdieu¹⁸, existe un deseo de enfrentar la jerarquización y las marcas “distintivas” que conlleva el uso de la lengua legitimada por las autoridades académicas que son representantes del poder instituido. En el uso de la jerga disonante está implícito el afán crítico y de denuncia social que recorre todos los relatos del autor. Éste se ocupa de los arrabales sociales de La Habana, pero con el objetivo de acercar al lector a la intimidad de unos personajes que actúan siguiendo la ley de la supervivencia. Los protagonistas de sus textos son desocupados que intentan sobrevivir en la ilegalidad, “jineteras” y “pingueros”¹⁹, alcohólicos, habitantes de solares y cuarterías²⁰, practicantes de ritos santeros, maridos cornudos y mujeres infieles, proxenetas, presidiarios y ancianos olvidados. Todos ellos conviven, se ayudan y se matan en los cuentos de este autor. La recurrencia de personajes y actitudes, junto con el recurso del habla popular nos acercan a la tendencia *kitsch* que apreciamos en los artistas plásticos y, en especial, en la obra de Pedro Álvarez. Como ya se dijo, éste pintor recrea escenas y tipos de la iconografía tradicional cubana añadiéndoles matices irónicos que invierten el sentido primigenio e histórico de la imagen. Del mismo modo, la lectura de los cuentos de Pedro Juan Gutiérrez proporcionan al lector una imagen que se mueve entre el clisé sobre el color vital caribeño y la más cruda denuncia social.

El sexo, el alcohol, la santería y el negocio ilegal son las actividades que se practican.

El énfasis que se ejerce sobre la primera de ellas nos remite de nuevo a la obra de uno

¹⁸ “La producción y la reproducción de la lengua legítima”, *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 1985, pp.17-39.

¹⁹ Ambos términos sustituyen a los de “prostituta” y “gigoló” en el habla popular de Cuba y también los matizan. Contienen la idea de eventualidad pues el objetivo de estas actividades es el de encontrar un extranjero que redima a quienes las practican a través del matrimonio o de un viaje al extranjero.

²⁰ Nombre que reciben en La Habana las casas y apartamentos compartimentados hasta el límite con la venida de la población rural, casi toda proveniente de Oriente, la parte más pobre de Cuba.

de los artistas plásticos más controvertidos, Tomás Esson y a formas del *kitsch* y de lo grotesco que han sido dominantes en algunos de los artistas plásticos²¹. Tanto en el escritor como en el pintor se percibe la intención de oxigenar los constreñidos espacios vitales de la mayoría de los cubanos a través de la práctica sexual y de la alusión a términos relativos a ella. El sexo adquiere dimensiones hiperbólicas en algunos momentos, en la línea que ya trazara Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*. La promiscuidad y la indiscriminación sexual conviven con el onanismo; el abuso del sexo llena las carencias de los personajes. La escasez de elementos básicos como el agua, la comida o el jabón aparece compensada con la superabundancia de momentos sexuales. No es únicamente una cura, una fuga catártica, sino también una de las pocas actividades humanas que son lícitas en un periodo marcado por la crisis económica y el paro casi total de actividades sociales, incluida el trabajo. El juego político que ofrece el tratamiento del sexo, tabú para el discurso oficial, lo anuncia el autor en uno de los relatos que abren el libro. Dice con referencia a la persecución de manifestaciones de arte erótico, “Cuba en plena construcción del socialismo era de una pureza virginal, de un delicioso estilo Inquisición”²²

De los tres conjuntos de relatos que conforman la trilogía, “Anclado en tierra de nadie”, “Nada que hacer” y “Sabor a mí”, los dos primeros están marcados por el tinte autobiográfico que imprime el narrador en primera persona, identificable con el autor de la obra. La última parte pierde fuerza narrativa, quizá debido a lo recurrente de ciertos aspectos de la trama y al cambio de focalización, pues el narrador deja de

²¹ Vid. los apartados correspondientes del capítulo tercero dedicado a los artistas plásticos.

²² *Trilogía sucia de La Habana*, p.17.

centrarse en sí mismo para traer a un primer plano algunos de los personajes que antes fueran coro o entraran en escena de manera funcional con respecto a él.

Los relatos de la primera parte están escritos entre 1991 y principios de 1995, los años en que se desarrolló la mayor crisis que Cuba sufriera desde el inicio de la Revolución, después de que cesara la ayuda enviada por la entonces recién desaparecida U.R.S.S.. La Habana por la que se mueve Pedro Juan es una Habana sucia, mísera y terrible, pero, sobre todo, es una Habana real. Como para muchos autores de este momento, la escritura es una vía expurgativa en la que confiesan y redimen su culpa. Así sucede con Pedro Juan Gutiérrez en muchos de los relatos de esta primera parte.

Me habían inoculado demasiada disciplina en el cerebro, demasiado sentido de responsabilidad, mezclado con autoritarismo, verticalidad. Ah, menos mal que pude dejar atrás esa etapa de mi vida.²³ (...) Estuve muchos años intentando desprenderme de tanta mierda que había acumulado sobre mí. Y no era fácil. Si te pasas los primeros cuarenta años de tu vida siendo un tipo dócil, bien domesticado, creyendo en todo lo que te dicen, después es casi imposible aprender a decir “no”, “váyanse al carajo”, “déjenme tranquilo”.²⁴

Tanto en esta primera parte como en las dos restantes, escritas en los años 1995 y 1997 respectivamente, se recrea el mismo universo depauperado, La Habana en pleno derrumbe, los mismos personajes envueltos en círculos viciosos que a veces conforman la propia estructura del relato (p.ej. “Mi culo en peligro”). Junto a esto, se alude directamente a acontecimientos históricos de marcado significado político

²³ *Ibid.* p.21.

²⁴ *Ibid.* p.29.

como el éxodo del Mariel (“Insoportable la noche”), los disturbios del cinco de agosto de 1994 y la salida masiva de balseiros que desencadenaron (“En busca de la paz interior”, “Insoportable la noche”), el internacionalismo bélico (“Salíamos de las jaulas”), etcétera. La crítica de Pedro Juan Gutiérrez se extiende a lo largo de todos sus relatos y afecta directamente al sistema, pero nunca presenta acusaciones personales explícitas que pudieran ocasionarle problemas puesto que su decisión personal pasa por no dejar su país. Únicamente en un pasaje de la obra, no sé si obedeciendo a un *lapsus linguae* o a una errata tipográfica, podemos leer un acusatorio pronombre de objeto indirecto en singular en lugar del de plural. A propósito de la historia de dos travestis vecinos del narrador dice éste,

Después del espectáculo que lograron en el teatro América, comenzó una cacería de brujas. No contra los maricones. Eso sería burdo. Sino contra los jefes y empresarios que facilitaron el escenario a los travestis. **Le** da pánico que cualquier pequeño espacio de libertad individual se pueda convertir en un espacio de libertad de ideas.²⁵

La última cita nos revela el que ha sido el objetivo fundamental de los artistas y escritores que nos ocupan, el de abrir en sus obras el espacio público de expresión y discusión de ideas del que carece su país.

Además de los cuentos de *Trilogía sucia de La Habana* es autor de dos novelas, *El rey de La Habana* y *Animal tropical*, ambas publicadas en España. En Cuba únicamente se ha editado un inicial poemario en 1988 y recientemente, un volumen de crónicas, textos breves de carácter abierto con el título de *Melancolía de los leones*.

²⁵ *Ibid.* p.160.

Pedro de Jesús López.

Sancti Spíritus, 1970. Licenciado en Filología, posee un amplio conocimiento de la obra de Severo Sarduy y Virgilio Piñera, dos de los autores cubanos de mayor influencia en su obra y de gran importancia en la construcción y representación literaria del sujeto homosexual en Cuba. Precisamente, el hasta ahora único volumen de relatos publicado por este autor es el más sólido exponente de un credo homosexual en la escritura cubana de los noventa. La condición de la homosexualidad en el país caribeño difiere bastante de la del resto del entorno latinoamericano ya que la represión ejercida sobre el colectivo no heterosexual no ha radicado en la normativa moral del catolicismo burgués, sino en la formulación de un sujeto puro (“hombre nuevo”) por parte de la ideología revolucionaria. Ya Reinaldo Arenas, un autor con el que frecuentemente se compara a Pedro de Jesús, señaló en *Antes que anochezca* la gran contradicción que originó la represión revolucionaria en un país con una desinhibición sexual histórica, fruto de haber sido una mera escala en la conquista evangelizadora de la iglesia católica en América y de su condición de gran puerto abierto entre América del Norte y del Sur. Como ya se dijo en el segundo capítulo de este estudio, la expulsión y fuga de numerosos homosexuales en 1980 a través del puente marítimo de Mariel supuso el punto álgido de un estado homófobo socializado. La recuperación de figuras de intelectuales homosexuales que no se exiliaron y fueron silenciados ha sido dificultosa y tardía. Ese es el caso de Antón Arrufat, dramaturgo y ensayista, en torno a quien hoy se congregan escritores homosexuales con el objetivo de difundir su diferencia y ser asumidos. En este sentido, es importante tener en cuenta que Cuba carece de las asociaciones, existentes

en el resto de países occidentales, para la defensa y reivindicación de los derechos de los homosexuales. En el siguiente apartado del estudio se volverá sobre este aspecto de una manera más genérica.

Los seis *Cuentos fríos (Maneras de obrar en 1830)*²⁶ se escribieron a lo largo de la década de los noventa y dos de ellos fueron publicados de manera aislada. En el título de la obra se revelan dos presencias que recorren los relatos, la de Virgilio Piñera, autor de *Cuentos fríos*, y la de H.B. Stendhal, pues “Maneras de obrar en 1830” es el título de un capítulo de *Rojo y negro*. Si la presencia del primero radica en la voluntad de construir un sujeto (una subjetividad) ausente en la escritura cubana, la del segundo se percibe en la compleja construcción de la instancia narrativa. Los cuentos giran en torno a un eje dominante, el deseo, que se convierte en tema y argumento de todo el volumen. A través de él se construye un sujeto homosexual dominado por la fuerza del cuerpo, tanto el del sujeto como el del objeto, en el que se funda su identidad. En su estudio del cuento homosexual en México, Mario Muñoz cifra el imaginario de la cultura gay en

(...) el culto por el cuerpo, la idealización del efebo, la fascinación por lo sórdido, la promiscuidad sexual, las violentas relaciones de pareja, el cultivo de un estilo de vida en el que se conjugan el placer y la frivolidad con algunas veleidades hacia la cultura y el arte, la invención de vocablos y modos de habla sólo para iniciados, el cultivo fetichista por las prendas masculinas, la omisión casi total de la presencia femenina, un continuo estado de inseguridad emocional aunado a inclinaciones sadomasoquistas bajo la persistente acechanza de la muerte, (...)²⁷

²⁶ *Cuentos fríos (Maneras de obrar en 1830)*, Publicado en Madrid, Olalla, 1998 y La Habana, Unión, 2000, se sigue esta última edición.

²⁷ “El cuento mexicano de tema homosexual”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº6, 1997, p.17.

En mayor o menor medida, Pedro de Jesús participa de todas ellas, destacando sobre todas la continua articulación simbólica de los actos vitales en torno al cuerpo y su entrega sexual. El deseo y su consecución real se conjugan siempre en la posibilidad que otorga el ejercicio de la imaginación y el de la escritura, siendo así que la única realidad posible es la textual.

El primer relato del libro, “Instrucciones para un hombre solo”, proporciona al lector las claves que le introducirán en la lectura y que van a conformar el sentido de los textos: la soledad como realidad última, el deseo del cuerpo masculino y su disfrute como burla a la anterior, la insatisfacción vital y la simulación como escape. En los fragmentos que lo componen, Virgilio (Piñera, se sobreentiende, en un simulacro de *Divina Comedia* caribeña) guía a Pedro de Jesús en su búsqueda del “hombre ideal” que sin embargo, saben que no existe. La ficción no se revela tampoco como espacio idóneo para utopías sentimentales y de ahí que el encuentro con un muchacho llamado René, nombre de personaje de Piñera²⁸, haya de ser asumido como uno más de los consabidos desencuentros. Al final, se alude irónicamente a los dominios del silencio que opera tanto en el nivel externo de la norma social ortodoxa y protocolaria, como en el íntimo donde la verbalización del deseo sigue siendo tabú.

15. Pero: imponernos callar. Callemos todos. Por miedo al derrumbe estrepitoso de la aureola metafísica.²⁹

La estructura formal del relato anuncia también la voluntad estilística del autor que recurre a la fragmentación de la secuencia cronológica y de la propia instancia

²⁸ *La carne de René*

²⁹ *Op.cit.*, p.10.

narrativa para construir una imagen textual de filiación cubista, en la que desaparecen numerosas marcas del cuento tradicional, tal como la unidad y la intensidad.

Con mayor grado de elaboración encontramos la misma técnica en el siguiente relato del libro, “La carta”, en el que, por una parte, escuchamos la voz de un narrador que fluctúa entre la tercera y la primera persona y, por otra, se engrana un diálogo sin las usuales acotaciones narrativas. Ésta instancia narrativa bimembre articula un discurso superpuesto en diferentes dimensiones. Por un lado, encontramos el relato de una relación imposible entre una mujer y un hombre homosexual que, en ocasiones, es sugerida como posibilidad y deseo y, otras veces, se presenta como acontecimiento sucedido en el pasado (tiempo que igualmente parece entrar en el terreno de lo posible e imaginado). La relación heterosexual es un imposible en la realidad del texto y aparece teñida de vejaciones, imposturas y sometimiento. En segundo lugar, asistimos al enfrentamiento entre la mujer y el amante del hombre, que ha aparecido para recriminarle a ésta la escasa identidad que le otorga en una carta que ella escribiera a su imposible amante una vez terminada su relación. Precisamente la fuerza que se le da a este texto, a “la carta”, clave en torno a la que se mueve el cuento, incide en la idea de que la única verdad posible es la literaria. Es por ello que el amante, que ha recuperado al hombre, sufre sin embargo el “ser” en la creación de la mujer un personaje casi anónimo y sugerido bajo un nombre genérico. Junto a esa última realidad de la escritura, aparece la imposibilidad del entendimiento mutuo y la irremediable soledad de los seres. La superposición de los planos narrativos requiere una lectura atenta del cuento y liberada de los patrones convencionales que asisten habitualmente a la narrativa breve.

Otro de los relatos, “Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final)”, se articula nuevamente en torno al deseo del cuerpo masculino y al desasosiego e insatisfacción que produce la puesta en escena, la vacuidad y la simulación en las relaciones puntuales y efímeras. Es frecuente en el discurso literario gay, la aparición del deseo y la promiscuidad sexual ligados a una exclamación vital que, paradójicamente, aboca habitualmente en la insatisfacción y la soledad. La particularidad estriba en este caso en que el cuento, con la capacidad para reflexionar sobre sí mismo que le otorga un narrador que construye su realidad a través del ejercicio literario, juega con las fronteras genéricas utilizando recursos estilísticos y formales propios del guión cinematográfico y del teatro.

Es mejor llegar al final lo antes posible, sin dilaciones. Acepto derrota: estoy inconforme siempre con historia y no puedo hacer nada para trastocar rumbos. Volteo mirada hacia tocadiscos, vacío, y sin embargo, he creído escuchar violín Kansas *All we are in dust in the wind*.³⁰

El cuento que le da subtítulo a la obra³¹ se construye sobre un juego intertextual y especular, ya que el narrador de éste es el autor de la “La carta” (hipotexto del presente relato), es decir, el propio Pedro de Jesús. Recibe éste una (otra) carta escrita por una lectora y admiradora del cuento “La carta” que le pide consejo literario sobre un relato escrito por ella que le anexa. Éste último se va a convertir así

³⁰ *Op.cit.*, p.32.

³¹ Stendhal también es pseudónimo que utiliza la presunta autora del intracuento, junto con otros de personajes de *Rojo y negro*, al firmar alguna de las cartas que le envía al narrador.

en cuerpo central del cuento (cuento dentro del cuento) junto con las intervenciones del narrador –lector, a su vez, del texto recibido -. Nos encontramos nuevamente frente a una doble instancia narrativa, en este caso cada una de ellas elabora un relato diferente que se integran convenientemente diferenciados en el texto que el lector enfrenta. El intratexto es un cuento de carácter erótico y lésbico en el que la narradora presenta en primera persona las dudas sobre el signo genérico de su deseo y su inclinación sexual. Construido sobre las imágenes posibles de encuentros sexuales de los que esta narradora no es protagonista ni testigo visual, sino confidente o testigo auditivo, se vuelve nuevamente sobre los poderes de la imaginación y su **realización** en el texto. A propósito de ello dice la narradora, “veo lo que describo con una nitidez absoluta, lo creo cierto, asumo la ficción, no es más una ficción”³². La construcción multitextual del relato prosigue con la inclusión de las cartas que el narrador le dirige a la “narradora” con motivo de la lectura del texto que ella le enviara. Asistimos a una lectura minuciosa que le exige al narrador un impreciso número de días, ya que en ese proceso sostienen ambos una discusión epistolar a cerca de la naturaleza del cuento escrito por la mujer. Estas nuevas cartas aumentan la extrema complejidad estructural y narrativa del relato.

Constantemente hay una indagación acerca de la verdad de la identidad, sobre las fronteras trazadas entre realidad y ficción, entre vida y ejercicio literario.

Seguí actuando. Soy capaz de un histrionismo que logra confundir a todos, o a casi todos, incluso a mi misma. Una vez desatado, pierdo la conciencia de lo que soy. A semejanza de una máscara que no pudiera quitarse sin destruir el rostro que la soporta. A lo mejor tienen razón quienes afirman que la máscara es el sostén del rostro, y tal vez el rostro es la primera máscara o cualquier otra. Quizá sea

³² *Op.cit.* p.47.

cierto que la única realidad es el histrionismo ilimitado, y las máscaras no oculten nada sino, por el contrario, constituyan la sola forma de revelar algo, sean la suprema evidencia.³³

La identidad de la anónima escritora queda al descubierto cuando se presenta en casa del narrador y resulta ser un hombre (confusión de la identidad sexual) que ha seguido sus pasos desde que leyera “La carta”, único cuento publicado hasta entonces por el narrador. Conoce las fuentes y los referentes reales que el narrador ha utilizado para la elaboración de su libro de cuentos, (el libro que el lector tiene entre manos), de próxima aparición, por lo que supone una amenaza crítica.

Mientras él desarrollaba su conferencia sobre mí, yo meditaba sobre lo inconveniente de rechazarlo. Si él tomaba venganza propagando su saber por toda La Habana, el éxito del libro podría empañarse. Ciertas etiquetas me acompañarían siempre. Testimonial. Realista.³⁴

Para salvar ese posible peligro el narrador, Pedro de Jesús, convierte en ficción la propia historia, que es el cuento que leemos, y que así termina.

En los dos últimos relatos del libro se percibe un énfasis en el tratamiento del (homo)erotismo con una mayor elaboración de las escenas sexuales. “Imágenes interrogatorio sobre muerte mujer bella” se estructura sobre una figura geométrica cuyas piezas reconstruyen cuatro aventuras amorosas del narrador que han tenido lugar de manera simultánea. Éstas se van conformando a través de los fragmentos, estructurados en varias series, que vuelven sobre los mismos asuntos y personajes. El

³³ *Op.cit.* p.43.

³⁴ *Op. Cit.* p. 54.

rompecabezas que compone el montaje de todas las partes alumbra el destino de las cuatro relaciones y la conexión que entre ellas tienen con respecto a la vida del narrador. En esta revisión circular y fragmentaria de la realidad, el ejercicio del sexo pasa de nuevo por la simulación expresada en frases como “no eras la locura ni la muerte sino sus dobles”³⁵. El final del relato nos revela la condición epistolar del mismo, puesto que está dirigido al personaje de la primera historia, quien debe decidir el desenlace, que pasa por su aniquilamiento. Las cuatro relaciones se perfilan desde lo oculto, lo ilegítimo y, en suma, lo imposible, encuentros que no son sino desencuentros. Resulta paradójico que el personaje con el que el narrador parece convivir finalmente, y es destinatario del relato, es el único de los que desfilan por el cuento con quien el narrador no había tenido contacto carnal ya que su relación se basaba en la admiración (platónica) que provocaba en él su belleza. Traspasada la línea física, sobreviene igualmente la imposibilidad de la unión y por ello es exhortado a sentenciar su propio destino. En un enlace intertextual, este personaje parece ser el que irrumpe en el final de “La carta”, anteriormente analizado, con lo que el montaje se extiende más allá del propio relato y obliga al lector a realizar relecturas que confirmen el sentido.

El último relato del cuento lleva por título “El retrato” y es uno de los más difundidos a través de las antologías debido quizá a la profusión en la descripción de la actividad erótica. En este caso asistimos a una narración en tercera persona que se construye nuevamente sobre la paradoja de lo posible acontecido, en el que la narración alterna el pasado con el futuro. En el cruce entre el presupuesto de Berkeley “esse est percipi” y el texto que se niega a sí mismo dice,

³⁵ p.61.

“Yo no soy pintora; soy una de las putas de Toulouse-Lautrec”, escribirá en un diario que a nadie le interesará leer: nunca aparecerá: no existirá.(...) Varias veces escribirá esa idea en el diario y estará tentada a decir que esa conducta suya será la de una mujer posterior a las revoluciones sexuales. Pero no lo escribirá, no lo pensará siquiera.

En la línea de multiplicidades que caracteriza los textos de Pedro de Jesús López, este relato sostiene dos historias eróticas paralelas que se cruzan para provocar la violencia, la soledad y el caos. Ana, pintora, conoce a un taxista con el que sostiene una aventura sexual, medio por el que encuentra habitualmente la inspiración. Héctor y Gabriel son amantes y amigos de Ana, a la que visitan, cruzándose con Jorge, el taxista. Con el pretexto de facilitar su labor artística, Héctor le cede a Ana unos cuartos donde puede consumir con mayor facilidad arte y sexo. Sin embargo, la razón que lo conduce es seducir a Jorge, hecho que, una vez realizado, provoca la histeria de Gabriel, que destroza la obra de la pintora, y la desaparición de Jorge. En el texto se confronta la concepción genérica, que se da en Cuba y en buena parte de Latinoamérica, que establece una relación unívoca entre los paradigmas de sexo, género y poder. La mujer y lo femenino son el sexo y el género dominado, mientras que el hombre y lo masculino son el dominante, de ahí que el hombre que actúa como dominante en la relación sexual (activo) no sea considerado homosexual. Solamente es el dominado, el afeminado, quien recibe el apelativo y el consiguiente descrédito. Esta sorprendente separación de las funciones sexuales nace del esquema de valores heterosexual y profundamente conservador que, a pesar de los esfuerzos de liberación, sigue dominando en Cuba. Ana y Gabriel (el homosexual pasivo)

encarnan los valores y conductas tradicionalmente asignados a la mujer como son la belleza, la sensibilidad, la histeria y el rol pasivo en el acto sexual. La entrega y sometimiento de Héctor le conducen hacia la tragedia,

(...) Héctor se adentra en la destrucción, estoico y rebelde a un tiempo, como si la novedad de la saliva, de los ojos que desaparecen y resurgen y se pierden, del jadeo pausado hasta la inexistencia, de la caricia cada vez más caricia y melancolía, fueran una espesura de la que hay que cuidarse no obstante ser inútil toda prevención, porque la espesura es eso: la realidad, el zarpazo, la muerte.

El final ayuntamiento entre los dos personajes masculinos incide en la idea que domina la obra de este autor, la plural condición sexual de los seres, siguiendo la idea foucaultiana de la sexualidad como una construcción cultural. La identidad sexual de los personajes de estos cuentos es tan confusa como la identidad de las múltiples voces narrativas que se cruzan en ellos. Los personajes nunca son lo que supuestamente se entiende que son, confrontando las limitaciones que impone la necesaria conformación de la subjetividad en función de la opción sexual.

(...)la preocupación que parece dominar en estas narraciones es siempre la búsqueda de una voz que había sido elidida del discurso dominante, una voz *entendida* o *queer* que insiste en (de)construirse a sí misma mediante un constante deslizamiento que impide cualquier intento de encasillarla en una sexualidad definida.³⁶

³⁶ Emilio Bejel, “Cuentos fríos: la búsqueda de una voz elidida”, *La Habana Elegante*, nº15, 2001, p.7, www.habanaelegante.com, 16.08.01.

En *Cuentos fríos* es la movilidad y la flexibilidad el único medio que da cabida a la pluralidad de las identidades posibles. Por ello se construye un discurso marcadamente homosexual y homoerótico que, paradójicamente, se resiste al encasillamiento genérico. Un discurso del sexo en necesario exceso, como antídoto ante el abismo de la inexistencia, pese a su ineficacia y la inevitable y certera ausencia del otro.

En 1999, el autor hizo entrega de su último ejercicio narrativo, esta vez en forma de novela. *Sibilas en mercaderes* se inserta en una línea de continuidad con *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy, influencia notable en la obra de Pedro de Jesús López. La construcción y el montaje teatral del simulacro, el carnaval, la tragicomedia y la parodia son el armazón del texto que, juntamente con los relatos, una poética de los contrarios, donde la profundidad se encierra en lo leve y el cuerpo es primera y última contingencia al tiempo que escape hacia lo intangible.

Ronaldo Menéndez.

La Habana, 1970. Su doble actividad de escritor y crítico lo convierten en una referencia constante en el presente trabajo, ya que es una de las voces que con mayor lucidez ha combatido tanto el estado del campo artístico literario de la Cuba de los ochenta, como el sometimiento que la crítica legitimada en él ha tratado de hacer del proceso creativo de los Novísimos. Graduado en Historia del Arte, su tesis de maestría fue dirigida por el profesor Salvador Redonet, especialista en cuento cubano y narratología. Ese trabajo fue la primera aproximación a las conexiones entre los artistas plásticos y los Novísimos, pese a que únicamente consideraba una parcela de ambas órbitas, la de los escritores agrupados en torno a “El Establo” y sus cuentos testimoniales de los primeros noventa en relación con los procesos de arte efímero. Reside fuera de Cuba desde el año 1999, aunque mantiene una diplomática relación con las instituciones culturales cubanas y sigue publicando ocasionalmente en las publicaciones periódicas de la Isla. Su primer libro de cuento, *Alguien se va lamiendo todo*, fue escrito en colaboración con Ricardo Arrieta y ha sido ya analizado en el apartado precedente de este mismo capítulo. Esta obra es un necesario referente sobre las vinculaciones entre el arte pictórico y el literario, así como sobre las actividades de cambio en el campo literario existente a finales de los ochenta.

En 1997, gana el premio de cuento “Casa de las Américas” con *El derecho al pataleo de los ahorcados*³⁷ donde recoge cuentos escritos a lo largo de la década, publicados con anterioridad en revistas literarias y antologías de cuento, lo que no le resta al volumen unidad compositiva y coherencia tonal. Dividido en tres partes, cada una de

³⁷ La Habana, Casa de las Américas, 1997 y Madrid, Lengua de Trapo, 1998. En el mismo año del premio había sido publicado en una editora provincial el volumen *Hipocampos*, que únicamente

ellas muestra una diferente ejecución formal y temática; la primera está compuesta por dos relatos caracterizados por el tono reflexivo, casi filosófico, y la compleja elaboración del lenguaje y de las imágenes. El primero de ellos data de 1993 y lleva por título “El carcelero”. No sólo en el título sino en el tema abordado entra en relación directa con “Prisionero en el círculo del horizonte”, de Jorge Luis Arzola, mencionado dentro del propio texto. En él se elabora una reflexión sobre el sentido último del término “libertad” y pretende deshacer el límite trazado en torno a las figuras del preso y del carcelero. La narración se presenta en primera persona a través del personaje que da título al texto y exhibe un lenguaje articulado filosóficamente y con ciertos dejes arcaizantes. El discurso de este carcelero, ubicado en un tiempo pasado, pero impreciso, quiere “hacer extensiva la condición carcelaria al resto de la humanidad”³⁸ y está empañado por cierta frialdad que evita cualquier concesión al sentimentalismo. Éste último aspecto es obvio también en “Perro”, relato en el que observamos, a través de un narrador impasible, la coexistencia del amor y del odio, del afecto y de la crueldad, en un niño. El cuento es, a su vez, una meditación sobre los poderes de la narración a la hora de registrar el suceder en el orden de lo real. Con una evidente madurez en su aplicación, Ronaldo Menéndez actualiza muchas de las técnicas pictóricas y cinematográficas que utilizara ya en sus primeros textos. En este texto son particularmente notables las huellas del fotorrealismo, ensayado en la descripción, y de técnicas cinematográficas como la cámara lenta, ejecutada a través de la minuciosa descripción de los movimientos del perro y el niño que juega con él.

contiene cinco de los relatos de *El derecho al pataleo de los ahorcados*, y únicamente un cuento que no aparece en éste último.

³⁸ *El derecho al pataleo de los ahorcados*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, p.19.

Ronaldo Menéndez fue uno de los principales artífices del relato testimonial de los primeros noventa, ejemplificado en su primer volumen de cuentos publicado. De ahí que no sea extraño encontrar en *El derecho al pataleo de los ahorcados* una parte, la segunda, compuesta por tres relatos que mantienen las características realistas del testimonio, aunque ahora ya se conjuguen con otros aspectos de mayor elaboración formal. En este sentido, “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” es un cuento paradigmático, pues recoge muchos de los elementos que son tema principal en otros cuentos de Novísimos y aspectos fundamentales de la reciente historia cubana. A través del personaje del cuento, un cubano exiliado en 1980 por el éxodo de El Mariel, se dibuja la complejidad del exilio. En el texto presenciamos las difíciles relaciones que establece este hombre, que se cree despojado de lo que le pertenecía en el pasado, con aquéllos que lo poseen, quienes, paradójicamente, envidian a su vez el destino del personaje. La suerte de quienes se fueron y la suerte de quienes se quedaron está irreversiblemente ligada a una visión trágica del destino de la Isla, heredado de Piñera y presente en muchos otros Novísimos. El exiliado visita Cuba por última vez, pues está enfermo de SIDA, dato que conocemos al final del cuento, y su reencuentro con la ciudad se producirá a través del arte. El narrador del relato, *alter ego* del propio autor, es un joven entendido en la moderna plástica cubana que actúa como intermediario habitual entre extranjeros y artistas para conseguir así algunos ingresos. No es casual que Menéndez aborde este tema, pues es así como inserta como tema del relato la falta de autonomía del campo artístico en Cuba,

La paranoia inducida, en este país, para un intelectual, consiste en estar siempre en guardia ante lo otro; pues lo otro puede resultar ser

gato por liebre, o lo otro puede corresponder a alguna oscura máquina hecha por alguien con algún fin sórdido.³⁹

En el cuento aparece como telón de fondo la revuelta de agosto de 1994 y, al hilo de ella, la ciudad de La Habana es escenario y tema, pues en su descomposición se encarna la de la propia sociedad que la habita. Las referencias a pintores, obras y proyectos son históricas, así como las correspondientes a sucesos puntuales y a la geografía de la ciudad, lo que imprime el tono realista necesario en el testimonio.

El segundo cuento de esta segunda parte lleva el significativo título de “Money” y, alejado del marco testimonial gracias a su narrador en tercera persona, aunque con punto de vista limitado, aborda la imprecisión de los valores de integridad y moralidad en una sociedad asediada por la urgencia. El texto muestra con elocuencia la patológica obsesión que se sufre en Cuba con respecto a la huida o el exilio. Coherente con el tono del autor, el posible dramatismo es sustituido por el patetismo que desemboca en un cierre de notas nihilistas.

El último relato de este apartado elige como anécdota temática un tema recurrente y frecuentado por los Novísimos plásticos y escritores, el del éxodo. El relato carece de la composición tradicional, pues se abre con la lista de útiles necesarios para afrontar la travesía en una balsa y sigue con fragmentos que dan cuenta de la historia a través del punto de vista de los tres personajes que en ella participan. Estos tres balseros representan tipos sociales diferentes, Yoni, negro y practicante de Santería, caracterizado, al igual que el Indio, por una visión del mundo pragmática y limitada, frente a Juan, intelectual y retratado psicológicamente con mayor hondura. El

³⁹ *Ibid.* p.45

dramatismo que marca la aventura en balsa de estos hombres se diluye en el cierre del relato, cargado de surrealismo, a través del misticismo religioso.

En el último bloque de cuentos encontramos cuatro relatos que cierran en círculo la estructura del libro ya que enlazan con el primer apartado. La reflexión ontológica y metafísica, centrada en las limitaciones espaciales y temporales del ser, y la culpa como tema literario son las claves que dan sentido a estos últimos cuentos. Uno de ellos, “La piel de Inesa”, gira en torno a una relación amorosa, y será el germen de la novela del mismo título publicada en 1999.

Como características generales de los cuentos publicados en *Alguien se va lamiendo todo* y en *El derecho al pataleo de los ahorcados* podemos señalar las siguientes,

- el ejercicio literario como parte del pensamiento filosófico de una época y de la reconstrucción social.
- la práctica del cuento testimonio como estrategia subversiva que se opone al discurso y la visión del mundo que emite las instancias del poder.
- el metadiscurso literario y la observación del proceso creativo desde sí mismo.
- el cuestionamiento de órdenes y presupuestos tradicionales, especialmente los establecidos en torno a dicotomías exclusivas y excluyentes.
- la continuidad de seres y objetos como un intento por deshacer las profundas escisiones que marcan el pensamiento y la reciente historia de Cuba.
- la aplicación de técnicas propias de las artes figurativas y visuales.
- la búsqueda de un *pathos* que se aleje del sentimentalismo, aspecto que vincula a este autor con Sánchez Mejías.

Ronaldo Menéndez se perfila como uno de los autores más sólidos de esta promoción y las características generales de sus relatos son también perceptibles en su novela *La*

piel de Inesa, su última obra publicada. Su relevancia en el campo cultural cubano de los noventa es innegable, como se ha tenido ya ocasión de comprobar al hablar de la crítica o las formaciones, y como se verá también en el análisis tipológico y temático de los cuentos.

Ena Lucía Portela.

La Habana, 1972. Perfeccionista en la concepción y factura de sus cuentos, crítica y selectiva una vez redactados, cuenta únicamente en su haber con cuatro cuentos editados, entre 1992 y 2000, de manera aislada en diversas publicaciones periódicas y antologías, y con un volumen de seis relatos, que sale de imprenta en 1999, en el que no figura ninguno de los publicados anteriormente. De los editados de manera aislada, uno de ellos, “El viejo, el asesino y yo” ganó el premio “Juan Rulfo” en 1999.

Todos los relatos se caracterizan por un agudo trazo de los personajes y un registro amplísimo, en ocasiones de una oscilación llamativa, en el manejo del lenguaje. Participa de cierto gusto experimental que construye el discurso con la superposición de diferentes fragmentos, transgrediendo la lógica lineal y composicional del relato clásico. Habitualmente abordados desde el punto de vista del narrador omnisciente o con la focalización interna que imprime el narrador que es a su vez personaje, los relatos presentan una carga reflexiva que corre pareja, y a veces se impone, a la trama. Raúl Aguiar señala que los textos de Ena Lucía Portela “son construcciones, montajes, con una estructura sumergida, oculta, develadora del sentido”⁴⁰. El soporte lingüístico abunda en una sintaxis precisa y en un léxico coloquial e informal, combinado con otro de carácter específicamente culto que exige en ocasiones adoptar cierto tono instrospectivo .

⁴⁰ “La última ola (algunos aspectos de la narrativa más reciente escrita por mujeres en Cuba)”, p.4, inédito.

La formación literaria de la escritora, se licenció en Filología Clásica, se percibe en el uso constante de elementos intertextuales. Las referencias que encontramos en sus relatos van desde los autores clásicos de la antigüedad y los canónicos de la modernidad, ese es el caso de García Lorca, a quien dedica un cuento en su libro, hasta los integrantes de una literatura de corte minoritario como la de las escritoras norteamericanas Djuna Barnes y Sylvia Plath o la fundadora del feminismo literario, Virginia Woolf. Se ha hablado de ella como uno de los artífices de un credo genérico centrado en los reclamos feministas y lésbicos. En mi opinión la lectura de su obra no lo desmiente, pero sería empobrecedor limitar el alcance de ésta a un aspecto tan específico. Precisamente sobre este tema se pronuncia la instancia narrativa del relato que da nombre al volumen publicado por la autora, “Una extraña entre las piedras”⁴¹, en el que se recrea de principio a fin una atmósfera lésbica a través de los personajes, todos femeninos. En él, una escritora cubana exiliada en Nueva York cuenta desde la madurez el marco sentimental en que tuvo lugar su llegada a esta ciudad. Se centra la autora, a través del *alter ego* que encuentra en la narradora y protagonista, en las relaciones emocionales entre dos personas, uno de sus focos favoritos, que, en este caso, son dos mujeres. La estructura del relato juega con el valor de lo esencial y lo prescindible, pues, a pesar de que el relato se abre en prolepsis y se cierra en analepsis, adelantando y evocando respectivamente la relación más firme y duradera de la vida de la protagonista, el grueso del relato se centra en otra relación, efímera y nociva, que fue el hilo por el que se llegó a la decisiva. La pareja de la protagonista

⁴¹ El título procede de un verso de Lourdes Casal (1938), escritora cubana exiliada en Nueva York en los albores de la Revolución y con quien el personaje de este relato muestra ciertas analogías.

en esa unión temporal, le sirve a la autora para hacer una crítica corrosiva de las feministas militantes, a través del retrato de una mujer cargada de consignas políticas que la inmovilizan para fluir en lo cotidiano. Ajustando el enfoque, la crítica se mueve sobre el sector progresista e izquierdista de los países capitalistas que, encerrados en falsas o caducas nociones, han sido uno de los apoyos más firmes del castrismo. Precisamente al hilo de esa crítica se incluyen los versos de Lourdes Casal, de los que se extrae el título del relato y de todo el libro de cuentos⁴², donde la poeta cifrara la carga del exiliado que pierde su identidad y se convierte en extranjero en cualquier lugar.

En una “Una extraña entre las piedras”, Ena Lucía Portela le cede experiencias vitales propias a la anciana narradora que nos relata su pasado, para incluir algunas reflexiones sobre su poética en las que se percibe el vehemente deseo de no ser incluida en una literatura específicamente marcada por el género. Una de las anécdotas que utiliza es el encuentro de escritoras caribeñas que tuvo lugar en otoño de 1998 en el Hunter College de Nueva York y al que asistió la autora y, entre otras, las también Novísimas Anna Lidia Vega y Mylene Fernández. En él, se propuso y defendió la implantación de un discurso literario “femenino” reivindicante de la capacidad regeneradora de la mujer en una acepción básicamente deleuziana, es decir, positiva y armónica. Un discurso en el que la mujer resulta héroe gracias a la capacidad de darle signo positivo a sus experiencias, pese a seguir sometida a un patrón de conducta ajeno que conlleva frustraciones y desequilibrios constantes. Ena Lucía Portela ha negado su identificación con este sujeto que parte del feminismo americano ha construido y que se mueve en torno a bipolaridades limitadoras. En una

⁴² “Para Ana Velford”, *Palabras juntan Revolución*, La Habana, Casa de las Américas, 1981, pp.60-61.

línea similar, la crítica de filiación postmarxista Judith Butler ha planteado la necesidad de un cambio en los presupuestos teóricos sobre los que se construyó la reivindicación feminista y que, paradójicamente, han limitado el desarrollo del movimiento. Coincide con la autora cubana en que “existe el problema político con que se encuentra el feminismo en la suposición de que el término *mujeres* denota una identidad común”⁴³. En el mismo sentido, aunque con ciertas diferencias de orden político, Nancy Fraser propone una nueva articulación del discurso *queer* o homosexual que le proporcione una voz reconocida en el debate social. El uso que la escritora cubana hace en su obra de temas como el lesbianismo o las relaciones femeninas, nace de un interés específico por tratar una zona de la experiencia vital que le sirve a ella misma como forma de indagar en sus propias interrogantes. El deseo de llevar lo privado al terreno de lo público y lo político se percibe como una vía de construcción de ese discurso ausente. Clama la protagonista del relato en nombre de la autora del mismo,

Tal vez me hubiera gustado ser una escritora feliz, pero el hecho es que no lo era. (...) Ser una escritora a secas ya me parecía bastante, incluso demasiado, sobre todo porque tampoco veía nada especial en ser mujer. Sigo sin verlo. Ser mujer, como ser hombre, animal, vegetal, mineral o extraterrestre, es una fatalidad y no una elección. Se es mujer pese a todo y sin esfuerzo, sin responsabilidad. No había por qué armar tanto ruido, reescribir la Historia, demostrar que fulanita había sido mejor que fulanito, profanar las tumbas de nuestras ilustres antepasadas y descubrir el Hudson. No era necesario privilegiar los temas eróticos, los espacios interiores y familiares, la página descuidada con errores gratuitos de sintaxis y de puntuación, la ignorancia iconoclasta, la inmediatez más burda, la trivialidad, la falta de rigor en la crítica, el color local, la propaganda torpe y las pasiones baratas. El determinismo a ultranza.⁴⁴

⁴³ “Sujetos de sexo/género/deseo”, *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999, p.28.

⁴⁴ *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p.115.

Del párrafo anterior podemos extraer además otra de las constantes de la obra de esta autora, explícita en la primera línea, el sentido trágico de la existencia que se burla con la aplicación constante de la ironía y la sátira que, como blanco prioritario, tienen al propio sujeto narrativo, proyección las más de las veces de la autora misma. La imagen del relato queda entonces dibujada en muecas grotescas que provocan en numerosas ocasiones la perplejidad del lector.

Aunque integró el grupo “El Establo” su realización literaria difiere bastante de la de la mayoría de los integrantes de aquél, quienes en sus primeras obras elaboraron relatos de corte testimonial referentes a un grupo concreto de la sociedad cubana y con unas reivindicaciones sociopolíticas muy marcadas. Ena Lucía Portela no recurre a una literatura de corte sociológico explícito, sino que trabaja con fervor la composición contradictoria del espíritu humano para llegar, por una vía más personal, a similares planteamientos. Sus relatos se centran en anécdotas que se mueven en torno a las relaciones humanas, sus conflictos son los que surgen del contacto entre individuos que buscan el propio conocimiento a través del otro. Esta es la razón por la cual el catálogo de sus cuentos nos lleva a una galería de desencuentros y frustraciones que, debajo de la ironía y la burla, dejan ver una vivencia amarga de la existencia. Probablemente la línea que la une con el resto de integrantes de “El Establo” es la que se denominó “poética del escándalo”, inaugurada por los relatos escritos en los ochenta por Sergio Cevedo Sosa. Radicaba ésta en el tratamiento de temas evitados por la literatura cubana precedente, la demolición de tabúes sociales y la inversión de creencias básicas en la moralidad al uso. Ahí se encuentran varios de los restantes cuentos del libro de Ena Lucía Portela, habitados por personajes fronterizos, trazados con líneas que los asemejan a la caricatura grotesca. Eruditos

hasta la obsesión, los tres personajes maculinos de “Un loco dentro del baño”, el bello, el deforme y el demacrado bibliotecario onanista, convierten el tradicionalmente simbólico espacio de la biblioteca en su particular lugar de encuentro y solaz. En él llevan a cabo prácticas sexuales, todo ello bajo la secreta mirada de una joven obsesionada por el más agraciado de los hombres.

Igualmente en las afueras de la conducta social establecida viven los personajes de “Al fondo del cementerio”, donde se aborda la práctica del incesto como un *modus vivendi* legítimo y alternativo a una sociedad que lo condena. Los hermanos protagonistas viven en una especie de nicho tan real como metafórico que constantemente quiere ser penetrado por las fuerzas de orden social, paródicamente encarnadas en la figura de un fumigador.

Las difusas fronteras del arte erótico y la pornografía es el tema que utiliza para narrar un desencuentro entre dos personas causado por las expectativas basadas en la experiencia del pasado en el cuento “Desnuda bajo la lluvia”. En opinión de la crítica cubana Nara Araújo, en la obra de Ena Lucía Portela

Lo marginal penetra la cultura para, desde su amoralidad neutralizadora, desde su excentricidad, subvertirla al carnavalizarla. Espacio de negación, de alienación, se construye un contradiscurso desde la propia cultura, mediante la escritura.⁴⁵

⁴⁵ “La escritura del cambio: Novísimas narradoras cubanas”, *Medio siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995*, Memorias del I Congreso Internacional, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p.219.

El uso de experiencias y vivencias de personas reales, de sus dramas y sus vidas, en las que indaga como método previo a la narración y que son transformadas o recreadas en los textos de esta autora, le ha valido críticas adversas ya que, en algunas ocasiones, los individuos aludidos resultaban fácilmente identificables, especialmente dentro del campo cultural cubano. Ese es el caso del relato que obtuvo el premio internacional “Juan Rulfo”, “El viejo, el asesino y yo”, dentro del que la narradora afirma que, tras la atención que presta a las personas con las que se relaciona de manera íntima,

(...) olvidan que en verdad no soy analista ni padre confesor. Peligrosa amnesia que procuro cultivar. Ellos se proyectan en mí, discurren cada vez con mayor soltura hasta que sale a relucir algún material significativo. Mientras más profundo es el sitio de donde proviene, más notable, más escalofriante es la revelación.⁴⁶

La instancia narrativa de este cuento, que resulta finalmente estar muerta, es personaje esencial del relato y muestra analogías con la autora del mismo. Con una estructura circular que nace del propio título, el texto aborda la conflictiva relación que surge entre una pareja de hombres en el que la mujer narradora interfiere con su agresiva, aunque serena, presencia.

Los conflictos entre creadores y sus egos y la creación literaria en sí misma es otro de los temas que se extraen del cuento, en el que el elemento que obra como seductor es

⁴⁶ “El viejo, el asesino y yo”, *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Siruela, 2000, p.313

la novela que la mujer ha escrito y en el que ella misma hace una reflexión sobre su proceso creativo.

Trabajo mucho, reviso y reviso cada frase, cada palabra. Reinvento, juego, asumo otras voces, muevo las sombras de un lado a otro como en un teatro de siluetas donde veinte manos delante de una vela pueden figurar un gallo, desdibujó algunos contornos, cambio nombres y fechas, pero, desde luego, los modelos siempre reconocen, en mis personajes y sus peripecias, sus propias imágenes. Que son sagradas, claro está.⁴⁷

Ena Lucía Portela obtuvo en 1997 el premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba con la novela *El pájaro: pincel y tinta china*, posteriormente publicada en España. Efectivamente, uno de los miembros del jurado que la premió es el dramaturgo y ensayista Antón Arrufat (1935), agente clave en el campo cultural cubano que sufrió un penoso enclaustramiento, debido a lo contestatario de su obra y a su condición homosexual, durante los años setenta y fue restituido gracias a la reconfiguración que se llevó a cabo tras la entrada en activo de los Novísimos. Su figura literaria, marcada por su estrecha amistad con Virgilio Piñera, ha agrupado a su alrededor al grupo de escritores vinculados a una poética *queer* como son Abilio Estévez, Pedro de Jesús López, Jorge Ángel Pérez (identificable con el tercer personaje del relato y asesino de la narradora) y Norge Espinosa, entre otros.

Tanto en el aspecto extratextual como en el propiamente inserto en el relato se manifiesta una voluntad en Ena Lucía Portela de deshacer los tópicos y cuestionables parámetros que rigen la ética de la sociedad. La rigurosa seriedad y calidad literaria de sus cuentos al lado del hecho de dar voz a personajes ajenos a la norma moral, ya

⁴⁷ *Ibid.*

sea por su conducta sexual como por su particular modo de vida, son los aspectos fundamentales que hacen de ella una de las figuras de mayor fuerza en el panorama de la nueva narrativa cubana.

Enrique del Risco, (“Enrisco”).

La Habana, 1967. Hijo de profesores universitarios que participaron activamente en el desarrollo de la revolución: campañas de alfabetización, trabajo voluntario, etcétera. Su adolescencia estuvo marcada por el desfase existente entre el pensamiento que “debía ser”, debido al *habitus* familiar, y el que se imponía desde su propia reflexión e interpretación de los hechos. Fundador del grupo “Nos y otros” y de “Aquelarre”, que como, ya se especificó, asociaban las artes interpretativas con la literatura de humor. Una vez graduado en Historia por la Universidad de La Habana en 1990, recibe el puesto de historiador del cementerio Colón de la ciudad. En 1995 se exilia en España y en 1997 recibe refugio político en los Estados Unidos. Actualmente reside en Nueva Jersey y realiza un doctorado en Literaturas Hispánicas en la Universidad de Nueva York.

Su relativa escasa frecuencia en las antologías cubanas obedece a que fue un autor polémico en sus relaciones con las instituciones oficiales de Cuba, fundamentalmente por la ineludible carga política de sus relatos. Hasta el momento, su obra publicada se compone de relatos breves y de artículos periodísticos. El humor, la política y la historia son las claves de su obra, junto a su estilo conciso y altamente preciso. La solidez de su obra se debe al dominio del lenguaje, a la precisión de sus calificaciones y a la perfecta estructura con que concibe los relatos. Su escritura está fuertemente teñida de crítica política contra el sistema castrista, lo que no le resta fuerza ni validez universal, ya que ahonda en los conflictos humanos que se presentan ante limitaciones de libertad ejercidas por cualquier tipo de gobierno. Las influencias más notables en sus textos provienen de las fábulas de Augusto Monterroso y de la obra de Juan José Arreola, con quien Enrisco comparte el irónico tono que borra los

límites entre lo real y lo absurdo. En algunas ocasiones el tratamiento de lo cómico y de aspectos pertenecientes a la ciencia-ficción remiten a otro de los nortes literarios de este autor, el escritor norteamericano Kurt Vonnegut.

Hasta el momento su bibliografía se extiende a *Obras encogidas* (1992), *Pérdida y recuperación de la inocencia* (1994) y *Lágrimas de cocodrilo* (1998), todos volúmenes de cuentos en los que son recurrentes algunas de las piezas. Tiene un volumen de relatos escrito en colaboración con Francisco García González, *Leve historia de Cuba*, que está en prensa en estos momentos, aunque los autores ya han publicado previamente algunos de sus textos de manera aislada. Actualmente se encuentra trabajando en una novela.

El último volumen de cuentos publicado, *Lágrimas de cocodrilo* (1998), recoge relatos escritos entre 1992 y 1998, tanto en La Habana como en Madrid, muestra un estilo más elaborado que el volumen publicado cuatro años antes, del que conserva tres relatos, e incluye algunos cuentos procedentes de *Leve historia de Cuba*. Por todo ello, me parece el referente idóneo y de ahí que la mayor parte de los textos que aquí analizo procedan de este libro.

El cuento que abre la colección, "Letras en las paredes", es verdaderamente antológico y recorrió toda La Habana en el momento en que se escribió. Cargado de humor e ironía, presenta la situación política de Cuba a través de una pared en la que se inscriben pintadas en diferentes tonos, el rojo para defender al "presidente", el negro para los contrarrevolucionarios, el lápiz para los escépticos y el verde para la "tercera opción"⁴⁸. Finalmente todo queda diluido en el color azul, que enlaza los

⁴⁸ Nombre que coincide con el de una organización política alternativa que se formó en Cuba en los primeros noventa y que tuvo cierto eco social. Cabe recordar que el derecho de asociación no existe en Cuba, por lo que la organización, como otras, se movía en los márgenes semicultos de la ilegalidad.

nombres de dos enamorados y en la posterior pintura blanca sobre la que una pintada oficial pone de manifiesto la ausencia de libertad de expresión en Cuba:

"En lo adelante queda destinado este espacio para expresar con toda libertad su opinión sobre nuestro presidente. Marque con una cruz en caso que esté de acuerdo con Él por siempre jamás. "Y hasta ahora la única replica ha sido la del lápiz que preguntó "¿cuál presidente?"⁴⁹.

Como se ha dicho, varios relatos insertos en *Lágrimas de cocodrilo*, pertenecen a *Leve historia de Cuba*, obra que elige momentos y lugares comunes de la historia de Cuba, para subvertir, de alguno de los modos posibles, la visión que la historiografía clásica ha dado de ellos. En el primer cuento que aparece en el volumen que nos ocupa, "Pequeña crónica de indias (e indios)", el lenguaje utilizado remeda el castellano de las crónicas de indias y la voz proviene de un español ingenuo y libre de prejuicios que describe como un juego insólito y llamativo la orgía que tiene lugar entre los indios. El texto da a entender que el autor del libro ha corregido y actualizado el fragmento que se lee de una presunta obra llamada *Verídica y muy natural historia del Nuevo Mundo y de lo que allí vide* de un tal Vasco Zumárraga de la Vega.

También perteneciente a *Leve historia de Cuba*, "Lo más sublime" es un relato que sigue la línea de juego que vincula la historia con la ficción. Partiendo de una entrada biográfica del *Diccionario de la música cubana*, Enrisco recrea un personaje cuya

El escritor manifiesta haber utilizado este nombre por lo funcional, pero sin una alusión directa al grupo en cuestión.

⁴⁹ "Letras en las paredes", *Lágrimas de cocodrilo*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, p.9.

invención y talento musical pasaron inadvertidos en su época, a pesar de ser uno de los iniciadores del son cubano. Intenta así adelantar el hecho del nacimiento del son y de su viaje a La Habana desde el oriente de la isla quince años antes de lo que refleja la historiografía. La penosa y divertida biografía de Papo el Habanero corre paralela y llega a cruzarse con la guerra de independencia contra España y, en particular, con la lucha de Antonio Maceo, héroe libertador de Cuba. Tanto las innovaciones musicales de Papo, como los principios de libertad nacional de Maceo quedan disueltos en la nada tras la llegada norteamericana que prohíbe ritmos "africanos" y subyuga, una vez más, a la nación caribeña. Perfil ligeramente el debatido tema de la identidad cubana y de lo que es y no es ajeno a una cultura producto de una constante mezcla. El cuento se cierra con una pseudocita del desaprovechado músico que juega con la consigna de la izquierda internacional con respecto a la Cuba de finales de siglo XX.

"La vida es como un túnel y lo que uno quiere está al final. Yo llegué a pensar que el final no existía. A veces cansa más la oscuridad que el largo túnel. Si al menos nos hubiesen dicho: ¡resistan un poco más, confiamos en ustedes!, todo sería diferente".⁵⁰

Enrique del Risco tiene una serie de microrrelatos que nacen directamente de la línea fabulística de Augusto Monterroso. La ironía negativa que caracteriza buena parte de los textos del guatemalteco se ve invertida en Enrisko por un optimismo que radica en la potencia regeneradora de los seres. Mantienen el formato ultra breve de Monterroso. El primero de ellos aparece en *Pérdida y recuperación de la inocencia*, y

⁵⁰ *Ibid.* p.58.

lleva por título "La zorra y el cuervo (remake)". La zorra de Enrisco no es glotona ni tiene interés en comer el queso del cuervo, sino que realmente disfruta de la voz del pájaro y le exhorta para que la utilice en mensajes de corte social y comprometidos con su realidad, convirtiéndole así en un crítico y funcional personaje de su medio. Otra fábula interesante es la titulada "El color del futuro", perteneciente a *Lágrimas de cocodrilo*, que se dibuja como negativo de "El camaleón" de Monterroso. La confianza de Enrisco en la capacidad de cambio, creación y renovación del ser humano se proyecta sobre un camaleón que, en su calidad de poeta, abomina de cualquier camuflaje que conlleve tibieza de carácter y opinión. Como consecuencia de sus convicciones el animal renuncia a ejercitar su habilidad natural.

"Paralelas" es uno de los muchos cuentos que se escriben en este periodo sobre el conflicto generacional existente entre los Novísimos y sus padres. Amén de ser un conflicto universal, la particularidad que se aprecia en el caso cubano, es el hecho de que la generación que hizo la revolución sacrificó un alto número de cosas en beneficio de un futuro que se prometía dichoso. El desencanto del que tanto se habla en los medios de la izquierda occidental, dentro de Cuba se ha vivido como, "estafa", frustración e impotencia, una vez que los hijos de los revolucionarios han elegido el exilio como opción de vida. El presente cuento es uno de los que mejor desarrolla el tema al tiempo que consigue una alta elaboración formal. El relato corre por las paralelas cronológicas del periodo que el presidente lleva en el poder, de la vida del protagonista y de la del padre del narrador, amigo del anterior, con la que confluye en un determinado momento del cuento. Un fragmento del texto evoca el estilo oratorio de Fidel Castro, al modo en que lo hiciera Ronaldo Menéndez en su relato "La bandera". En ambos, la imagen de Fidel Castro aflora tras las líneas con las precisas

alusiones que se hacen sobre su gestualidad y sus características muletillas lingüísticas. El tono paródico y cuasi esperpéntico es el mismo que aparece en las obras pictóricas de José Ángel Toirac, en las que Fidel es protagonista de carteles publicitarios.

"Sin inercia" es otro microrrelato que se construye sobre "El guardagujas" de Juan José Arreola adoptando su mismo estilo conciso y descriptivo, también con un objetivo irónico y altamente crítico. Como en el mexicano, la metáfora de los trenes y de un país en el que estos tienen una particular función, le sirven a Enrisko para denunciar, entre la risa y la mueca, una situación nacional crítica. En este caso asistimos a la inmovilidad que afecta a los trenes en "cierto lejano país" que tampoco se mueve, "ya ni avanza, ni retrocede", en el que los habitantes se ven obligados a "empujar", aunque "aún no está claro si será mejor empujar los trenes o el país".⁵¹

Uno de los cuentos más logrados de este volumen, aunque inicialmente perteneciente al todavía inédito *Leve historia de Cuba*, lleva el título de "Cantar de gesta". Elaborado a la manera de un documental cinematográfico que montando planos fijos de entrevistados va construyendo una historia, este cuento presenta las intervenciones que una serie de personajes han hecho a propósito de la vida del personaje central del relato. Éste fue un hombre que los años sesenta había sido ideólogo de la revolución y que en la zafra del 70 perdió la razón cortando caña. Adentrado y perdido en el monte se tiene noticia de él en fechas próximas a la narración, se le rescata, condecora

⁵¹ *Ibid.* pp. 38-39.

y encierra para un análisis científico. Finalmente muere víctima de su inadaptación y del nuevo medio. La parodia y el humor se tejen en el relato con temas recurrentes en la obra de los Novísimos. La locura, que frecuentemente aparece asociada con dinámicas y procesos surgidos dentro la lógica revolucionaria, es uno de los temas más trabajados. Otro de ellos es la inserción de importantes acontecimientos históricos del periodo revolucionario, en este caso la zafra azucarera del año setenta. Enrisko añade a estos la pérdida de criterio de realidad en actividades tecnificadas y dirigidas por lógicas ajenas a su proceso interno y que conducen a la caída en el absurdo.



José Angel Toirac. Canon, 1995.

miembro activo de la Unión de Escritores y Artistas. A principios de las noventa

...la huella que deja
una obra maestra
no siempre es impercedera

Puros Habanos
«» Únicos desde 1492

escritores cubanos, entre otros Jesús Díaz, Elicio Albarrán y Mayra Montero. Las

Rolando Sánchez Mejías.

Quien es la figura más sólida, aunque quizá aún poco conocida internacionalmente, de la nueva literatura cubana, nació en Holguín, también cuna de Reinaldo Arenas, en el oriente del país, en 1959. La fecha de su nacimiento no deja de ser significativa, especialmente si consideramos que él es uno de los escritores de mayor edad dentro de la promoción. Como el resto de los Novísimos, fue criado y educado dentro del nuevo sistema de valores que la Revolución alumbró. De éstos y de sus contradicciones nació el *habitus* que ha orientado las prácticas artísticas de esta nueva generación de una manera específica que no comparte con escritores ajenos a estas vivencias, bien por cronología bien por geografía. A mediados de los ochenta participó en las tareas de formación literaria a través de los talleres de creación y fue miembro activo de la Unión de Escritores y Artistas. A principios de los noventa, cuando ocupa un espacio favorable en el campo cultural cubano, decide rearticular sus tomas de posición, físicas y artísticas, de manera que se aleja de los medios ortodoxos, coincidiendo ya con el grueso de la promoción. Desarrolla su labor literaria de manera individual y, hasta cierto punto, aislada, rodeado únicamente de los miembros del grupo “Diáspora(s)” y del círculo creado en torno a la poeta Reina María Rodríguez y las periódicas sesiones literarias que tenían lugar en la azotea de su casa habanera. En febrero de 1996 fue invitado junto a otros críticos y escritores cubanos, entre los que se encontraba el profesor Redonet, al encuentro “La Isla Entera: la narrativa”⁵², celebrado en la Casa de América de Madrid en colaboración con la Universidad Complutense. Al evento estaban invitados también un número de escritores exilados, entre otros Jesús Díaz, Eliseo Alberto y Mayra Montero. Las

autoridades cubanas denegaron el permiso de salida a los invitados residentes en la Isla, bajo la excusa de que la invitación española, cursada de manera oficial, no había seguido los trámites requeridos. La toma de posición de Rolando Sánchez Mejías no tardó en llegar a través de una carta pública que hizo llegar a Madrid, y de la que poco después se hizo eco la prensa internacional, en la que denunciaba la ausencia de libertades personales en la Cuba castrista⁵³. Su hasta entonces limitada vida pública se convirtió en un ostracismo interno que tuvo su fin un año después, cuando se exilió en 1997. Actualmente vive y trabaja en Barcelona. La narración de este significativo punto de flexión de la vida de Sánchez Mejías tiene sentido en la concepción total que él tiene del hecho literario y que, como ya se señaló al hablar de “Diáspora(s)” está basado en la ética intrínseca al arte y a la literatura. Ésta toca la más íntima esencia del ser humano e imprime en la obra del autor una permanente reflexión metafísica y ontológica, que afecta a la política tanto como a otras áreas de lo público y de lo privado. Precisamente en uno de sus cuentos se puede leer la siguiente pregunta retórica, “¿Acaso toda ontología no es definitivamente política?”⁵⁴ La palabra es para Sánchez Mejías la más pura forma de obrar, y la fidelidad y el respeto que de ella emanan son tanto forma como contenido que construyen el discurso literario.

A propósito de la polémica levantada por la denuncia que Sánchez Mejías hizo, el filósofo cubano Emilio Ichikawa hizo una defensa, a través del proyecto “Cuba Prensa Libre”, de la competencia de cualquiera para poseer opiniones políticas. En el artículo en cuestión aparecía la siguiente semblanza de Sánchez Mejías,

⁵² Un año y medio antes se había celebrado el encuentro dedicado a la poesía.

⁵³ “Carta abierta a los escritores cubanos”, *Encuentro de la cultura cubana*, nº1, 1996, pp.90-92.

⁵⁴ “La cortina de agua”, *Escrituras*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 61.

Conversé con Rolando Sánchez Mejías varias veces en La Habana. Sus textos mantienen un diálogo crítico y a veces nihilista con cierta tradición escritural cubana; (...) Lee y estudia mucho, piensa de manera aguda, por lo que no es extraño que su incomodidad con la trivialidad cósmica alcance a la política de la isla. Hasta donde conozco, no dirige ningún partido y su entrenamiento militar es nulo. Ha escrito cartas públicas, manifiestos, pero ello no lo hace calificar como político; y si calificara, ya dije que no encuentro nada anormal en ello, ni razón alguna para negar este hecho incontrovertible: Rolando Sánchez Mejías es uno de los escritores cubanos más relevantes de la actualidad.⁵⁵

Aunque varios de sus cuentos y poemas habían aparecido en plaquettes desde finales de los ochenta, no es hasta 1994 en que aparecen ordenados en dos volúmenes, uno de poesía y otro de cuento. El libro de poemas llevaba el título de *Derivas I*, y algunos los textos pueden ser considerados micro-relatos, así como la última obra publicada, *Historias de Olmo*⁵⁶, y de ello se hablará detenidamente en el epígrafe correspondiente del siguiente apartado de este trabajo. El volumen de cuentos aparecía bajo el significativo título de *Escrituras* y lo abría un pequeño prólogo dirigido “al lector” en el que, a la manera de la “Explicación falsa de mis cuentos” de Felisberto Hernández, se esbozaba una interpretación del género. El autor utiliza el término “piezas”, en lugar de “cuentos”, con diferentes propósitos. En primer lugar para desligarse de la precisión que, a pesar de las disquisiciones críticas, afecta al cuento como género y, por otra parte, para señalar la fragmentación con que estas piezas surgen, basada en la necesidad de romper la composición regular de la literatura de corte realista, contra la que Mejías es un ferviente militante. Su escritura no reniega de la tradición cubana, pero renuncia y rechaza las líneas mayoritariamente transitadas, la del realismo y la adscrita a usos y temas

⁵⁵ www.cubacenter.org, fechado el 30. 6.2000, consultado 16.08.01.

⁵⁶ Madrid, Siruela, 2001.

específicamente cubanos. Con respecto a esto el autor declaraba que “todas las piezas parten del deseo, casi enfermizo, de no militar en el gremio épico-sentimental de la Isla”⁵⁷; de ahí que la influencia de Macedonio Fernández, Thomas Berndhardt, Robert Musil y otros autores cuya literatura se mueve en zonas propias de la ontología y la filosofía sea una de las claves de su obra. A ésta última se añaden las siguientes:

- La fragmentación compositiva, ejercitada, entre otras cosas, como vía para romper la lógica narrativa utilizada por la tradición realista y mostrar la multiplicidad de posibilidades comunicativas y de pensamiento existentes que exceden lo real.⁵⁸ En el cuento “Diez mil años”, incluido en *Escrituras*, podemos leer una acotación que se presenta ajena a la instancia narrativa, y apunta con respecto a la lógica tradicional del relato que

(El problema sería obviar esta lógica de las acciones y conseguir un cuento informe, que lo resista todo. Algo así como un cuento-plasma que vaya tomando fuerzas de sí mismo en una aventura causal.)⁵⁹

En ese cuento se persigue, en la estela de Borges y Cortázar, anular la secuencialidad y las contingencias impuestas por la lógica temporal, cruzando los deseos de dos historias que en el relato corren paralelas, la de Kafka y Dora Dymant por un lado y la del narrador protagonista y su amante, por otro.

- Tal y como se señaló al hablar de “Diáspora(s)”, pero con especial énfasis en este autor, la concepción de la literatura como “agonística”, en términos de Lyotard; el

⁵⁷ *Escrituras*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 6.

⁵⁸ De este aspecto de la obra de Sánchez Mejías se hablará con detalle en el epígrafe dedicado a la literatura fragmentaria en el siguiente apartado de este estudio.

⁵⁹ *Escrituras*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.21.

uso del lenguaje como un arma de combate contra las imposiciones de los saberes legitimados por el poder. A propósito de esto dice el autor “El poder ciega, la escritura ciega. Ambos se abrazan y se abrasan. Y la mente sobrevuela, incierta, sobre el panorama que el poder deja intacto en su labor de destrucción”.⁶⁰

- El texto como proceso, como entidad que cambia y toma forma en sus diversas realizaciones. De hecho, y tal y como señala Antonio J. Ponte en la reseña que le dedicó a la *opera prima* de Sánchez Mejías⁶¹, los cuentos y poemas publicados en 1994 habían aparecido ya desde mediados de los ochenta en diferentes estadios de realización.
- La literatura como tema, tal y como sucede en “La cortina de agua”, que recrea una tertulia literaria, en la que se pueden encontrar numerosas analogías con los miembros y los postulados de “Diáspora(s)”
- Elementos propios de la intertextualidad, que afectan a la propia obra del autor.
- La ironía, el sarcasmo e, incluso, el patetismo como elementos para exorcisar el lirismo y cualquier connotación sentimental o épica.
- El frecuente uso del formato minimalista, especialmente del micro-relato, característica esencial de *Historias de Olmo*, su última obra publicada.

“Relato”, cuento incluido en *Escrituras*, resulta muy ilustrativo como ejemplo de la concepción literaria del autor. Podría leerse como uno de los varios relatos dedicados

⁶⁰ Rolando Sánchez Mejías, “Contar con las palabras”, *Encuentro*, nº1, 1996, p.101.

⁶¹ “Orgullo de Rolando”, *La Gaceta de Cuba*, nº4, 1994, pp.55-56.

al tema de la violencia, a través de la intervención bélica internacionalista, pero el autor utiliza ese aspecto como recurso literario y no como tema. El tema es la reflexión sobre el sentido último de la creación literaria y el personaje central es el escritor que ensaya la creación de un cuento con el tema de la muerte violenta de un soldado cubano internacionalista. El escritor del “intra-cuento” se proyecta como un *alter ego* del propio autor y lleva a cabo varias de sus prácticas, como es la composición fragmentaria. Por otra parte, y conforme a la aversión al realismo de Sánchez Mejías, se suceden algunas críticas cargadas de ironía con respecto a ese tipo de realización literaria.

-En efecto: allí latía la muerte, allí se transmitía el secreto, como si una afluencia cósmica -¿ve?-, no queda más remedio que emplear las coartadas del *como-* ayudada por la carne sin tiempo, murmurara el por qué de la vida y de la muerte...⁶²

Volveremos nuevamente sobre este autor, y especialmente sobre su último volumen de cuentos, al hablar de los cuentos fragmentados y el micro-relato en el apartado tipológico.

⁶² “Relato”, *Escrituras*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, p.28.

Otros nombres.

Armando Abreu Morales.

Nacido en Pinar del Río en 1961, es licenciado en Filología Española. Posee dos volúmenes de cuentos, *Ciertas tersuras del odre* (1992) y *Cara y cruz* (1997), que están contruidos sobre un firme armazón donde los elementos se disponen en función de un momento de fuerza, al uso clásico del cuento fantástico. Exhibe un lenguaje medido y elaborado, casi siempre apoyado sobre una construcción sintáctica breve. Los asuntos tratados en sus relatos son de índole diversa, aunque generalmente giran en torno a las relaciones humanas y sus contrastes. Casi como norma la narración se da en pasado y el narrador, desde una óptica retrospectiva, sumerge al lector en la intimidad del recuerdo personal. Uno de sus textos más logrados, “La Habana en el bolsillo”, se presenta narrado por un hombre de mediana edad que disfruta de ciertos privilegios del sistema y los utiliza para seducir a las estudiantes habaneras. La mediocridad de su actividad cotidiana y la relación que en ese momento sostiene con una joven se anudan en el texto con el recuerdo de un primer amor nunca olvidado. El final del relato da el golpe de efecto cuando el personaje revela que su amante es su propia hija, abandonada hace dos décadas, a través de la cual está reviviendo el amor perdido con la madre de ésta. Los tres aspectos que inciden sobre la trama, el social, el personal y el moral, fluyen con la lectura y están perfectamente integrados.

Raúl Aguiar.

La Habana, 1962. Licenciado en Geografía e Historia y posteriormente profesor en institutos preuniversitarios, desde muy pronto formó parte de los talleres literarios de La Habana de los que, con el tiempo, también fue instructor. Su labor literaria fuera del ámbito de la creación personal ha sido muy fecunda, pues ha participado activamente en innumerables proyectos de integración social. Fundador a finales de los años ochenta del grupo “El Establo”, también ha organizado diversos encuentros internacionales de literatura de ciencia-ficción y de cultura ciberpunk. Debido a su temprana toma de posición a través de acciones y declaraciones es una de las figuras fundamentales en la deconstrucción del sistema de fuerzas del campo cultural cubano previo a los noventa.

La problemática de los jóvenes está en el eje de su literatura, pero también en el de su actividad cotidiana por lo que sigue colaborando regularmente, a través de la acción literaria, con centros juveniles de apoyo a drogodependientes, enfermos de S.I.D.A., etcétera. Muy interesado en la conducta y la interpretación del mundo desde la adolescencia, sigue con detenimiento las nuevas tendencias musicales, artísticas y literarias de los jóvenes. Ha participado en proyectos de difusión de la cultura en áreas depauperadas y subdesarrolladas de la geografía cubana. En los últimos años ha trabajado para el Instituto Cubano del Libro, donde ha llevado a cabo tareas culturales diversas. Actualmente es profesor en el Taller de creación de cuento “Onelio Jorge Cardoso”, dirigido por Eduardo Heras León en la U.N.E.A.C., con el objetivo de formar a jóvenes en las prácticas literarias adquiridas en los talleres de iniciación.

Ganador en 1989 del premio “David” con *La hora fantasma de cada cual*, obra publicada en 1995, inauguró el cuento que cedía la voz a jóvenes ajenos a los

patrones de conducta ortodoxos, que en Cuba reciben el nombre de “frikis”. Jinetas, drogodependientes, traficantes y escritores debutantes emergen en sus relatos para ofrecer un discurso que se define siempre por oposición al homogeneizado y canónico que, en Cuba, está cargado de implicaciones políticas. La técnica testimonial, constante en autores próximos, formal y conceptualmente, a Aguiar, es sólo una más de las posibles y no una práctica habitual en él. Muchos de los relatos de *La hora fantasma de cada cual* tienen en común la presencia de Pablo, *alter ego* del autor, con quien recorreremos La Habana del rock, de las drogas, de la literatura emergente y contraria al discurso oficial, de prácticas no sólo castigadas por la moral imperante, sino también por la ley, como, por ejemplo, los negocios con extranjeros. Con él también asistimos a un número de conflictos cotidianos que dibujan la intimidad de los jóvenes y la vivencia dramática propia de la adolescencia. Las estrategias narrativas adoptadas son diversas. La voluntad experimental ensaya diferentes voces narrativas así como puntos de vista, abundante innovación lingüística y léxica e incorporación de segmentos musicales en el texto con una finalidad tan estética como semántica. Frecuentemente a través del diálogo se reproduce el habla jergal propia de los jóvenes, no tanto con el objetivo sociológico de su análisis, sino con el deseo de crear una zona de visibilidad para esas diferentes concepciones del mundo, periféricas y silenciadas, que conllevan una particular realización lingüística.

Hábil prosista, extiende mucho la caracterización psicológica de sus personajes haciendo explícitas interpretaciones sobre su conducta. Debido a esto, la narración no se apoya sobre una trama que no sea el corriente devenir vital del protagonista y de quienes forman parte de su mundo. La presencia de personajes comunes y de cierta

secuencia narrativa hace de estos fragmentos un género híbrido relativamente frecuente en la narrativa cubana y que el crítico y escritor Reinaldo Montero ha denominado “cuentinovela”.

Su segunda obra publicada, *Mata*, también parte de esta frontera difusa entre el relato extenso y la novela breve o, mejor sería decir, muy breve. Aparece en 1996 bajo el rótulo de “novela”, aunque poco antes había sido publicado un fragmento de ella como un relato independiente. En mi opinión, se trata de un cuento extenso que entra en sintonía con “El perseguidor” de Julio Cortázar, ya que se centra en un determinado y crucial momento del periplo vital del protagonista del relato, en torno al que giran personajes menores. Es necesario señalar que el escritor argentino es la mayor influencia literaria perceptible en Raúl Aguiar. Ésta se extiende desde las estrategias narrativas utilizadas hasta ciertos aspectos de la visión del mundo adoptada, especialmente en lo concerniente al carácter social de la obra de arte y al compromiso que debe mostrar el autor. El influjo del autor de *Rayuela* es uno de los más notables en los Novísimos y, aparte de los valores extraordinarios de su obra literaria, debe tenerse en cuenta el apoyo fehaciente y continuado que éste mostró con respecto a la lucha del pueblo cubano. “Mata” es uno de los cuentos representativos sobre el tema de la guerra internacional y, específicamente, la de Angola. En el apartado dedicado a la temática se detallan ciertas constates que aparecen en los cuentos que versan sobre este tema y que comparte el firmado por Aguiar. Éste se articula sobre dos polos antagónicos y, sin embargo, esenciales en el protagonista, el de su supervivencia en la selva angoleña y el de su vida en La Habana, presentada ésta a través del recuerdo. Narrado en tercera persona, el personaje central se presenta como un inadapto dentro del esquema bélico debido a su condición de poeta,

excesivamente mitificada. El relato fluye entre la ironía y el sarcasmo evocando ciertos hábitos narrativos de la producción cinematográfica norteamericana sobre la guerra, con algunos toques de la autoparodia psicológica característica de la obra de cineastas como Woody Allen.

A lo largo de los últimos años, Raúl Aguiar ha publicado diversos relatos que formaban parte un proyecto de novela que finalmente ha tomado forma de libro en el año 2001. *La estrella bocarriba* presenta algunos pasajes y técnicas que podemos asociar al género del cuento, pero casi todos los fragmentos publicados con anterioridad fueron nuevamente elaborados para configurar formalmente una novela, género que excede los límites de este estudio.

Rafael de Águila Borges.

El caso de la obra de este autor es un tanto paradójico ya que, a pesar de la calidad de sus textos, no ha recibido la recepción merecida ni aparece recogida en antologías colectivas, principales difusoras de la obra de los Novísimos tanto en el orden nacional como en el foráneo. Los motivos de esta ausencia pueden encontrarse en su tardía publicación y en la relativa ausencia del autor del medio cultural y literario. No obstante, ya en 1983, con veintiún años, Rafael de Águila entraba a formar parte de los talleres literarios que iniciaron literariamente a la mayor parte de la promoción. Su primer y único libro de cuentos apareció en 1997, con el título *Último viaje con Adriana* y muestra una clara adscripción a la tendencia del absurdo y lo fantástico. Sus textos están dotados de un certero dominio de la técnica narrativa y, tanto por su brevedad como por la estructura de su trama, podríamos clasificarlos como minicuentos.

La influencia de líneas y autores del cuento latinoamericano del siglo XX es muy fuerte en su obra. Quizá la más notable sea la presencia en los rasgos estilísticos y temáticos del cubano Virgilio Piñera. Al igual que en el autor de *Cuentos fríos*, los relatos de Rafael de Águila combinan el patetismo con el sarcasmo y el humor liberador. Así, el texto “Mirar a Mónica” presenta aspectos compositivos que recuerdan “La caída” o “La carne” de Piñera, en los que los miembros del cuerpo humano adquieren dimensiones vitales propias e individualizadas. En las fronteras, a veces poco nítidas, de lo fantástico y lo absurdo, “El éxodo” convierte en agujero lo que fuera zapallo en el conocido relato de Macedonio Fernández y el escarabajo de Kafka se torna pulpo en “El inquilino del nº 8”. Muy perceptibles son las huellas del Cortázar de *Historias de cronopios y famas*, *El último round* o de *La vuelta al día en*

ochenta mundos, es decir, del de los textos abiertos. Por otra parte, la herencia de Jorge Luis Borges se condensa en un tema que aparece en numerosos relatos, el de la alteridad, el problema del yo y los difusos límites entre lo propio y lo ajeno. Dentro de la línea general de recrear técnicas pictóricas en el relato, “Cielo rojo, palmeras enanas” pretende desde el título conformar una imagen gráfica que recuerda los cuadros de René Magritte.

En algunos de los mejores relatos del volumen asoma una perspectiva socio-histórica que atañe directamente a la situación de Cuba. Una familia sitiada por un enemigo innominado y sin causa aparente o un ejército movilizadado contra un enemigo desconocido y fantasmal en una guerra que no toma cuerpo, pero no cesa, son las tramas de “Los sitiados” y “Una noche”, respectivamente. Éste carácter de crítica social se hace más evidente en “El sistema”, un duro y conseguido alegato contra la censura, y en “La orden” una ácida visión del absurdo al que conduce el irreflexivo seguimiento de principios e ideales que han quedado inservibles con el paso del tiempo.

Alejandro Aguilar.

Camagüey, 1958. Este autor no ha sido incluido en las antologías debido a su tardía incorporación al campo artístico y literario cubano, ya que formó parte del cuerpo diplomático y residió durante años en el extranjero. Sin embargo, su obra presenta características que lo vinculan directamente con la promoción de los Novísimos, con quienes ha compartido experiencias desde 1996 a través de los encuentros literarios en la U.N.E.A.C. o en casa de la poeta Reina María Rodríguez. Aunque su primera incursión literaria fue a través de la poesía, en 1997 publicó su primer libro de cuentos, *Paisaje de arcilla*. Los textos que lo integran se construyen con una prosa imbuida de lirismo tendente a recrear imágenes y emociones más que narraciones. La obra se articula en torno a dos ejes temáticos y formales. Una primera parte de relatos breves, sin una trama precisa, en los que el cuerpo femenino y su atributo erótico son evocados a través del dibujo de momentos e imágenes, y una segunda entrega de microrrelatos, cercanos a la viñeta, que recuperan con un efecto catártico el reciente pasado de una parte de los jóvenes cubanos en las escuelas militares.

En 1999, Alejandro Aguilar ganó el concurso nacional de cuento “Manuel Cofiño”⁶³ con *Figuras tendidas*, que presenta cierta continuidad con la primera parte de su primera obra y, al tiempo, inicia tímidamente nuevas líneas narrativas en torno al exilio y otros aspectos de la realidad más inmediata del autor.

⁶³ Creado en 1998 por el Instituto Cubano del libro y la U.N.E.A.C. y dotado con 1500 pesos.

Ricardo Arrieta.

Holguín, 1967. El único volumen de cuentos publicado por este autor es el que firmara junto con Ronaldo Menéndez, con el título *Alguien se va lamiendo todo* (1997), ya analizado al hablar del grupo “El Establo”, del que Arrieta fuera uno de los miembros más activos. Integró los primeros movimientos de ruptura del campo artístico, siempre en acciones en que compartía el protagonismo con los artistas plásticos. Adscrito al cuento testimonio como forma narrativa idónea para transmitir la voz de la nueva generación de artistas en Cuba, su ideario se ha mantenido fiel a la voluntad transgresora que él sigue considerando necesaria en el concierto cubano entre instituciones y arte.

Textos de este autor han aparecido en revistas y en algunas de las antologías más importantes de las dedicadas a los Novísimos. En todos ellos encontramos un doble tronco compositivo. Por un lado, el que se cierne en torno al desarrollo del relato, cuestionando el proceso y la voz narrativa, es decir, construyendo un metatexto que corre junto a la ficción, y, por otro, un contenido que se mueve en el acontecer de los márgenes, ya sean éstos los de la droga o los de las acciones experimentales de carácter artístico.

Su labor literaria sigue hoy moviéndose en el terreno marginal y experimental, ajeno a los intereses de la difusión impresa y mantiene un ocasional contacto con el campo, a través de sus relaciones personales con otros escritores.

Atilio Caballero.

Nacido en 1959 y especialista, como crítico, en teatro, ha cultivado diversos géneros ya que cuenta con dos novelas publicadas, dos libros de cuentos y un premio de poesía. Sus primeros relatos salieron a la luz en forma de plaquette en el año 1991 con el título “Las canciones recuerdan lo mismo”. Algunos de ellos volvían a aparecer cinco años después en el que fue su primer libro de cuentos, *El azar y la cuerda*. Presenta una prosa caracterizada por un correcto uso de la palabra y de la exposición narrativa. Sus textos giran en torno a varios ejes temáticos, de los que destacan la evocación del pasado, el juego reflexivo de índole ontológica y, en una línea metaliteraria, el propio ejercicio de la escritura y la palabra como ente en sí mismo.

Ha sido uno de los primeros Novísimos en centrar su interés narrativo en la novela, género tardío en esta promoción, y fruto de él son *Naturaleza muerta con abejas* (1997) y *La última playa* (1999). *Tarántula* es su última obra publicada y en ella vuelve al cultivo del cuento, aunque pretenda dar un giro con respecto a su anterior tratamiento del género. Se observa en estos nuevos textos un intento de acercarse a la realidad inmediata y varios de ellos abandonan las líneas antes trazadas, tanto en los cuentos como en las novelas, para acercarse a conflictos cotidianos y crear un entramado de mayor compromiso social. Sin embargo, no se logra cuajar un estilo que de fuerza a las nuevas proposiciones temáticas y estéticas. En cuanto a la técnica hay una mayor elaboración del diálogo con especial tratamiento del habla popular, pero existen excesivos elementos residuales de su anterior concepción ideológica que agrietan la fuerza de los relatos.

Sergio Covedo Sosa.

Nacido en 1956 en La Habana, integró el grupo “El Establo” y en la línea de sus compañeros trabajó el cuento que centraba la voz y la trama del relato en el mundo de los jóvenes y en sus conflictos. La juventud del propio autor estuvo marcada por la represión que sufrió tras la expresión de sus ideas y que culminó cuando, poco antes de finalizar su carrera, fue expulsado de la Universidad de La Habana. La música tiene en su obra un valor simbólico que traspasa las meras coordenadas referenciales, ya que es una vía de expresión emocional. Su libro de cuentos *La noche de un día difícil* obtuvo el premio David en 1987 y fue publicado dos años después. Su título proviene de la canción “A hard day’s night” del mítico grupo británico “Beatless” y cifra la importancia de la música pop y rock de origen anglosajón en esta promoción, lo que está en consonancia con lo que sucedía en Occidente a finales de los sesenta y durante los setenta. El desfase existente se debe a que la generación precedente no tuvo acceso a la música extranjera o encontró limitaciones a la hora de expresar sus inclinaciones estéticas en ese terreno. Es por ello que la llegada del rock de los años sesenta y setenta se produce en Cuba, como en el resto de los países de la órbita comunista, en la década de los ochenta, menos tensa, como ya se dijo en el segundo capítulo, en cuanto a censura e imposiciones. El relato que le da nombre al libro es probablemente el primero que enfoca una de las marcas generacionales de los hijos de la Revolución, las denominadas “escuelas al campo”, en la que los jóvenes cubanos pasaban obligatoriamente un mes y medio al año en una especie de entrenamiento paramilitar. Para la gran mayoría supuso una dura experiencia pues, tal y como se deja ver en el cuento del que hablamos, el hambre, el robo y el abuso de poder eran la tónica dominante de los campamentos.

Sergio Cevedo fue premiado nuevamente en 1988 por la revista *El Caimán Barbudo* gracias a su volumen de relatos *La costa*, que no llegó a ser publicado. Uno de sus cuentos, también con nombre de canción, *Rapsodia Bohemia*, encontró cierto eco en el mundo literario cubano y fue seleccionado para una de las primeras antologías que trataron la obra de los Novísimos. En este caso era el conocido tema del grupo “Queen” el que enmarcaba una reunión de jóvenes inadaptados en las costas habaneras.

Integrante de jurados y participante en diversos encuentros de narrativa y reuniones literarias, como las de la galería de arte “Aglutinador” o las del círculo que giraba en torno al crítico Salvador Redonet hasta 1998, su presencia en los circuitos literarios se hace más escasa en los últimos años. Este alejamiento del campo se debe a una precaria situación económica y personal, ya que no cuenta con un empleo y ha formado parte de organizaciones para la defensa de los derechos humanos, ilegales y perseguidas todavía en Cuba.

Su último cuento publicado⁶⁴ lleva el título de “Anglóstica” y es un divertido ejercicio lingüístico en el que la parodia y la ironía se utilizan para llevar a cabo un rompecabezas histórico.

⁶⁴ El relato ganó en 1996 el concurso de cuento “Fernando González”, convocado por un Politécnico colombiano y el Instituto Cubano del Libro. En los últimos años la publicación de los cuentos premiados en este certamen, de tirada reducida, ha incluido siempre varios relatos de autores pertenecientes a los Novísimos.

Jesús David Curbelo.

Nace en Camagüey en 1965 y reside en esta ciudad del interior de Cuba, alejado de las instituciones culturales con mayor poder, ubicadas en La Habana. Aunque dedicado al género poético, ha hecho incursiones en el relato breve con excelentes resultados. Hasta el momento tiene dos volúmenes de cuentos publicados, *Cuentos para adúlteros* (1995) y *Diario de un poeta recién cazado* (1998), en los que el cuento se perfila como un ejercicio tan autocrítico como catártico. En líneas generales, los textos de ambas obras se centran en la peripecia vital que supone el desarrollo de las relaciones entre el hombre y la mujer, marcadas por la infidelidad y el dominio de lo erótico, siempre en un tono distendido y lúdico. El relato que abre el primero de sus volúmenes lleva por título “Decálogo del perfecto adúltero” y retoma la estructura que elaborara Horacio Quiroga, aunque con un deslizamiento temático. El decálogo es un manifiesto en el que la poética literaria se funde con la concepción del mundo que rige la conducta cotidiana del autor.

Con una sólida formación filológica y literaria, Jesús David Curbelo despliega en ocasiones sus conocimientos en un juego culturalista que inserta referencias, textos ajenos y citas en su narración con un tono que va desde el sarcasmo hasta el humor más sano. En uno de los textos pertenecientes a *Cuentos para adúlteros*, “El ojo del amo”, su burla se extiende hasta el propio engranaje de lo literario y de los juegos de fuerza y poder que se imponen desde la esfera editorial y la crítica.

Alexis Díaz Pimienta.

La Habana, 1956. El género que caracteriza a este autor es el poético, pues no sólo tiene varios poemarios publicados, sino que también es especialista en poesía repentizada, en la línea tradicional de lírica oral cubana. En el año 1996 recibió la Medalla de la Cultura Cubana por el conjunto de su obra, fruto de sus buenas relaciones políticas con las instituciones cubanas, a pesar de que optó por residir en España parte del año.

En el terreno narrativo tiene una novela publicada, *Prisionero del agua* (1998), y un volumen de relatos editado en la colección Pinos Nuevos en 1994 con el título *Los visitantes del sábado* que incluye tres cuentos ya publicados con anterioridad en la plaquette *Huitzel y Quetzal*, título de uno de sus relatos más conocidos⁶⁵. El volumen carece de una estructura externa coherente que le dé forma definida estética y conceptualmente, sin embargo algunos de sus relatos presentan una apreciable construcción en el plano interno. Uno de ellos lleva por título “La guagua” y presenta con un tono lúdico e irónico el tema de la estrechez con que se desarrolla la vida en Cuba, tanto a efectos prácticos como teóricos. La trama gira en torno a un problema habitual del acontecer diario de los cubanos, la masificación de los autobuses que pasa por ser uno de los momentos más duros de la jornada. Una de esas guaguas se ve sometida a un aforo que la desborda y los pasajeros se apelmazan hasta un punto en que se torna imposible la movilidad. Las autoridades acuden en su auxilio y desmontan el autobús, pero, para sorpresa de todos, los pasajeros han quedado moldeados en un amasijo de formas humanas y bocas abiertas que acaba expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes. En el plano temático y conceptual el relato tiene

dos referentes, uno inmediato y cotidiano, y otro simbólico y del orden de los histórico y lo político, pues se puede entender que los habitantes de Cuba se han quedado constreñidos por las imposiciones de la Revolución, incluso cuando ésta ha sido desguazada.

El cuento que le da título al volumen es otra pieza interesante que se mueve en el terreno metaliterario y en el de la crítica al propio ejercicio de la literatura. Vuelve sobre el tema unamuniano de los personajes que visitan al autor con ánimo de reivindicar sus derechos, aunque deja un filo de ambigüedad por el que podemos ver a estos personajes como personas de carne y hueso cuyas vidas han sido utilizadas en la trama de los relatos. Los visitantes de nuestro texto son los protagonistas de un libro de cuentos internacionalmente reconocido que acuden a pedirle al autor lo que les debe tras años de haberles utilizado. La visita acaba con el linchamiento del autor que, a ojos de sus personajes, había abusado de ellos y se había encumbrado en una posición de prestigio que debiera haber compartido. La reflexión sobre la condición ética y la labor social del escritor frente al halo de elegido que la tradición romántica le impuso ha sido una de las constantes del pensamiento cultural de los últimos cuarenta años en Cuba.

⁶⁵ Premio de cuento "Luis Rogelio Noguera" en 1991.

Abilio Estévez.

Nacido en 1954, filólogo y especialista en teatro, es uno de esos autores que se mueve en los límites entre la promoción precedente, los Nuevos, y la de los Novísimos. En mi opinión, tanto por su concepción estética como por su proyección conceptual, muestra elementos afines a la generación nacida a principios de los cincuenta, a pesar de que se le incluya en visiones de campo y antologías dedicadas a los Novísimos. Entre otros factores, la visión del mundo de este autor estaba ya formada cuando la nueva promoción emerge a finales de los ochenta pues ya contaba con obra publicada y con una posición relativamente firme dentro del campo de fuerzas de la cultura y el arte cubano.

Sus obras publicadas abarcan los géneros de la poesía, el teatro, la novela y el cuento y varias han sido editadas en España. Es el caso de la obra dramática *La noche*, premio Tirso de Molina en 1994, el poemario *Manual de las tentaciones*, premio Luis Cernuda en 1989, su única novela *Tuyo es el reino* (1997) y su también único volumen de cuentos *El horizonte y otros regresos* (1998). Estas últimas obras narrativas muestran muchos puntos de contacto entre sí. En ambas se recrea un mundo cerrado, sobre el que flota una amenazante y cargada atmósfera y permanece anclado en un pasado eterno gracias a la inmovilidad y a la imprecisión temporal y espacial. El aislamiento es un aspecto recurrente y afecta a personajes de origen burgués que tratan de mantener sus usos refinados en condiciones adversas. El aspecto que comparte con los Novísimos es el tema del deterioro personal y la desintegración de la comunidad.

Francisco García González.

Caimito (La Habana), 1963. Licenciado en Historia, ha formado un tándem muy productivo con Enrique del Risco, con quien comparte no sólo inquietudes literarias similares, sino también la misma concepción de la *intentio operis*. Fruto de todo ello es el excelente libro de cuentos *Leve historia de Cuba*, del que se habló en el epígrafe dedicado a del Risco. Reside en la pequeña localidad en la que nació y el particular carácter local de las pequeñas poblaciones cubanas es uno de los componentes más interesantes de sus textos, unido a una sabia inmersión en la esencia más básica, y por ello más profunda, del ser humano. Fue incluido en la edición de la colección Pinos Nuevos de 1994 con *Juegos permitidos*, donde el autor reunía en cuatro breves bloques cuentos de notoria brevedad que iban marcados por un denominador común, el histórico. Al igual que en la obra de Enrisko, la Historia se cuestiona o se mira desde un ángulo “menor”, en el sentido deleuziano, es decir, desatendido en la narración mayor de la Historia. En ambos autores el tratamiento de lo histórico adosado a lo inmediato es el desafío más sólido que puede ofrecerse contra tópicos y lugares comunes.

El cuento que cierra el primer volumen de Francisco García lleva por título “En la Aurora” y es una exquisita pieza de saber hacer literario donde la anécdota, perfectamente trabada, va dando paso a personajes y temas que satirizan la entonces inaugurada Revolución y presentan un cuadro sarcástico que afecta a la reciente historia de Cuba. El relato integra con equilibrio y medida la instancia de un narrador omnisciente, cuya labor nuclear es la descripción del lugar y la narración de la acción, con el diálogo de los personajes, siempre en un tono distante y, a veces, frío. La anécdota se centra en dos barbudos que se acercan en misión militar a una pequeña

venta para comunicar la victoria del pueblo cubano sobre el dictador Fulgencio Batista a principios del año 59. Ni el dueño del establecimiento, ni los clientes que allí se concentran parecen prestar demasiada atención ni interés por este hecho y prácticamente se da a entender que no saben de qué lucha les hablan los guerrilleros. Mientras el teniente pronuncia un fallido discurso sobre las bondades que instaurará el nuevo sistema, el propietario del bar, portador del saber popular, cuestiona la posibilidad real de acabar con la prostitución o de proveer a cada cual con lo que necesita. Como la contradicción es un factor endémico en todo sistema que no contemple la contingencia y las necesidades del ser humano, mientras el teniente arenga contra el mal de las mujeres públicas, el soldado que le acompaña insiste, y finalmente consigue, que le reciba la única prostituta que en aquél lugar está disponible.

En 1999, Francisco García publicó una plaquette, *Color local*, con tres cuentos que de nuevo denotan las posibilidades de este escritor quien, a fuerza de centrarse en lo inmediato, se mueve en los márgenes de la dificultad comunicativa que la disposición cultural e histórica impone entre los hombres. Siguiendo la tónica de sus relatos anteriores, los textos se mueven en torno a la historia y sus personajes, el patetismo y el castigo del acontecer diario, pero también del humor, negro en muchos casos, que se desprende de ese juego que la vida impone. La escasa difusión de su obra se debe al riesgo que afronta en sus textos, que, como los de Enrique del Risco, fueron reconocidos por su valía literaria, pero no traspasaron las censuras editoriales, con la excepción de Pinos Nuevos en su particular edición de 1994.

Alberto Garrandés.

La Habana, 1960. Hasta el momento ha publicado una novela, *Capricho habanero* (1997), dos volúmenes de relatos, *Artificios* (1994) y *Salmos paganos* (1996), y varias obras de crítica literaria. Detenta una favorable posición dentro del campo cultural cubano, es jefe editorial del Instituto Cubano del Libro, y gracias a ella ha elaborado varias antologías de cuentos, en las que la selección de relatos obedece a una visión un tanto sesgada y, a veces, poco objetiva. Su labor crítica resulta más interesante que su producción cuentística, género en el que no ha aportado piezas de relieve. Uno de sus trabajos críticos ha girado en torno a la figura de Ezequiel Vieta (Cuba, 1922) autor de una compleja y condensada narrativa que ha suscitado el fervor de críticos nacionales, pero la indiferencia de los foráneos. En la obra de Garrandés la influencia de Vieta es notable y perceptible fundamentalmente en las atmósferas que se dibujan en sus relatos, teñidas de imágenes surrealistas.

Tanto *Artificios* como *Salmos paganos* contienen relatos extensos que, en algunos casos, exhiben una composición fragmentaria. Con intentos experimentales, Garrandés sondea en un territorio opaco y cargado, de corte neobarroco, aunque sin el espíritu burlón de esta estética. Con una prosa densa y cargada de voluntad artificiosa, el relato se construye sobre elementos difusos que van de lo fantástico a lo onírico. Los personajes presentan cierta intangibilidad ya que están ubicados en un universo cifrado, poblado de pasiones turbulentas y dramáticas.

Alberto Garrido.

Santiago de Cuba, 1966. Este autor fue uno de los miembros fundadores del grupo “Seis del ochenta”, surgido en su ciudad natal, y ha cultivado con especial interés la narrativa centrada en la violencia, formal y temáticamente, en la que se inscribe su primer volumen de cuentos, *El otro viento de cristal* (1993). La notable factura de sus relatos y el casi permanente tratamiento del tema de la violencia, enfocado en las guerras internacionalistas, han hecho de él uno de los autores de presencia habitual en antologías. En estos cuentos se percibe un interés por destacar los tipos psicológicos a los que responden los personajes y estos se imponen sobre la anécdota o el conflicto del relato. La violencia nace tanto del tema abordado, centrado en dos polos la guerra o de la imposibilidad de la comunicación con el otro, como del propio lenguaje y su presentación sintáctica. El tema bélico se presenta con inusitada fuerza en una serie de microrrelatos que se formulan, a través de secuencias sintácticas breves, como descripciones de imágenes y emociones, estableciendo una clara analogía con la fotografía. En ellos no hay pinceladas heroicas, los hombres en guerra presentan una condición humana deteriorada y un deseo de fuga hacia su auténtica realidad que aparece sublimada en el recuerdo. Por su brevedad reproduzco a continuación uno de estos que lleva por título “Baretto”.

Aldo se arrastró tras el obús. El corazón le latía fuerte. Vio a Baretto tirado al pie del terraplén, entre los yerbajos, donde lo había lanzado la explosión. El cañoneo había cesado. Baretto levantó su negra cabeza llena de sangre. ¿Qué mierda! gritó y escupió otro poco de sangre. Se quedó mirando hacia Aldo, sin verlo, y dejó caer la cabeza.

Caía la tarde.

Aldo miró el obús. Tenía el cañón destrozado. Se sentó en el obús, de espaldas al cañón. Estaba muy pálido. Empezó a llorar con la

cabeza entre las manos. Unos soldados se acercaban corriendo y gritando.⁶⁶

Con un formato más convencional, el minirrelato titulado “Regreso” se sitúa en la misma línea temática, aunque con novedosas variantes. En él se presenta el monólogo de un soldado retornado que tiene como silente interlocutor a un compañero muerto. A través de la evocación de los momentos que vivieron juntos y de la narración del presente que desconoce, recorreremos el drama de quien no puede superar los traumas de la violencia ni el dolor de enfrentrar el encuentro con la madre del desaparecido. La fuerza del relato sobreviene precisamente en las líneas finales, cuando sabemos que el soldado murió por la picadura de una serpiente, final patético para quien ha ido a luchar por una causa, y que ha de ser amargamente sustituido por otro más heroico para que la madre sienta que su hijo fue un mártir y no caiga en la certeza de lo absurdo.

Otras formas de lo violento que interesan a Garrido son las que se producen en el frustrado intento comunicativo entre las personas. “Conversación con el padre en no sostenido mayor” que apareció sucesivamente en diversas recopilaciones al ser uno de los mejores exponentes de la incomunicación existente entre la generación de los Novísimos y sus predecesores. El relato fluye a través del tenso diálogo que protagonizan padre e hijo y la mínima intervención de un narrador limitado a lo evidente.

En 1994 se editó una colección de cuentos con el título *Nostalgia de septiembre* que únicamente incluía dos cuentos inéditos en el volumen previo. En 1999 se publicaron

⁶⁶ *El otro viento de cristal*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p.49.

la novela *La leve gracia de los desnudos* y el libro de cuentos *El muro de las lamentaciones*⁶⁷, este último obtuvo el premio Casa de las Américas. En ambos géneros se percibe una nueva línea temática signada por el erotismo y su elaboración a través de diferentes técnicas y conceptos, entre los que destacan la carnavalización, la escritura metadiscursiva y la intertextualidad múltiple. Así el cuento que abre el volumen, homónimo, aúna el erotismo, que aparece en la mayor parte de los relatos del volumen, con el humor, irónico y paródico. Se inicia con un entramado referencial a textos canónicos frente a los que él se define. Llama la atención que sean la Biblia, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges y un indefinido texto de Octavio Paz (quizá *La llama doble*) los que sirvan para narrar la “errática vida erótica”⁶⁸ del narrador. La tendencia desacralizadora y carnavalesca es evidente desde las primeras líneas, así como terminología explícita del discurso de la crítica literaria, hasta el punto de llegar a citar a Bajtín. La instancia narrativa inicial surge en primera persona, pero pronto y explícitamente elige la tercera, intercambiándolas a lo largo del relato. El personaje que emerge del propio narrador toma el analógico nombre Albert Albert, alusión al protagonista de la novela de Nabokov que entra en consonancia con lo que poco antes anunció iba a ser la trama del cuento. La trama discurre sobre la aventura sexual con dos mujeres que tuvo el personaje y narrador en una estancia en su ciudad natal, Santiago de Cuba. Las alusiones explícitas o implícitas a autores y obras de la literatura universal son constantes, siempre con la intención de desmontar la erudición del juego intertextual al marcarlo con la parodia.

⁶⁷ La Habana, Casa de las Américas, 1999.

Eduardo del Llano.

Moscú, 1962. Miembro fundador de “Nos-y-otros”, su cuentística gira en torno al humor sobre el que desarrolla diversos temas con las estrategias que ya se hicieran explícitas en el epígrafe dedicado a este grupo humorístico. Además de los relatos publicados junto con Luis Felipe Calvo bajo la autoría de Nos-y-otros, ha publicado otros dos breves volúmenes *El beso y el plan* (1997) y *Cabeza de ratón* (1998). En el primero de ellos se llega al humor a través de situaciones absurdas o proyectos insólitos, como el de la protagonista del cuento que da título al libro que invierte años de su vida en hacer el amor con un hombre representativo de cada país del planeta, llegando a cierto nivel institucionalizado, con el objetivo de difundir la idea de “amor y paz”. En la mayoría de los relatos el personaje masculino aparece bajo el nombre de Nicanor O’Donell y el femenino bajo el de Ana, sin identificarse siempre con el mismo sujeto. Nicanor es un hombre sin mayores cualidades que las de verse envuelto en circunstancias insólitas, como la de encontrar un Dalí auténtico en la puerta de un baño. El absurdo, la parodia de textos canónicos y referentes clásicos conviven con actitudes humanas, como la traición, o aspectos específicamente pertenecientes a la vida cubana como la carestía o la filiación política. Los cuentos incluidos en *Cabeza de ratón* podrían pertenecer al volumen previo, pues hay una continuidad total en cuanto a estrategias narrativas y temas. Aparece nuevamente la figura de la virgen, esta vez encarnada en un mujer cubana que hace valer sus derechos de madre. Se parodia y carnaliza el proceso de la anunciación y la concepción del nuevo hijo de Dios, que esta vez no está destinado a ser más que un cubano más.

⁶⁸ *Ibid.* p.11.

Waldo Pérez Cino.

Nacido en La Habana en 1972, es uno de los pocos Novísimos procedente de la clase media-alta de la sociedad cubana, que motivados por un *habitus* de diferente signo no han recurrido al Arte como medio de expresión. Con una sólida formación literaria, sus cuentos despliegan un rico aparato intertextual que se complementa con una sintaxis de esmerada elaboración. En el único volumen de cuentos publicado hasta ahora, *La demora*, destaca la fragmentación interna de los cuatro relatos que lo componen. Junto a una influencia notable de los clásicos en cuanto a la temática y a la elección de la anécdota narrativa, sobresale el gusto lezamiano y neobarroco con respecto a lo compositivo. “Acteón” es uno de los relatos de la colección que, al igual que otros aparecidos en publicaciones periódicas, retoma un mito clásico y lo recrea en un nuevo espacio. La intención última de estas actualizaciones es someter a consideración las normas surgidas de la tradición y de los textos (discursos) considerados infalibles y “verdaderos”. En este caso el nuevo Acteón es un joven habanero que se ve voluntariamente sometido a la contemplación de lo prohibido, el acto amoroso entre dos mujeres que se dibujan como una sola, la duplicidad de lo único. El castigo del mito clásico se convierte aquí en comunión entre el observador y las momentáneamente observadas, por lo que la acción del primero queda exonerada de culpa y, consecuentemente, legitimada. “La reja” es un excelente relato que tiene como protagonista al objeto que le da título, símbolo del barroco habanero gracias a la tradicional profusión y riqueza del trabajo del hierro en la capital de Cuba. La reja se convierte en un elemento doblemente simbólico, por un lado resulta la clave de la anécdota narrativa que se traza en el cuento y, por otro, es el núcleo del que emana una variada y rica composición lingüística. Por otra parte, resulta hasta cierto punto

sorprendente que el un cuento aborde la temática de lo femenino. La acción de la narración tiene lugar en un pasado no especificado, aunque parece remitirse a principios de siglo, y presenta a dos mujeres, madre e hija, de la alta sociedad habanera, encarceladas irremisiblemente e imperceptiblemente. La primera, agobiada por la viudedad, busca refugio en el artesano que construye la reja que ella misma ha decidido levantar para proteger a su hija. Ésta no será nunca capaz de rebasarla simbólicamente y vivirá apesada en las expectativas culturales y sociales que sobre ella lleva impresas.

(...)que ya va para los treinta- deja pasar cosas, oportunidades, vidas: todos los días la reja se cierra tras ella, Roseta pasa los cerrojos y deja fuera al gran amor, que no aparece, al hombre de su vida, que tampoco, a las verdades y respuestas que prefiera buscar dentro, desde sus minaretes.⁶⁹

No obstante, el tema del cuento, y la constante en la obra de este autor, es el lenguaje y la creación a través de la palabra como única realidad verdadera. El poder del verbo es para Pérez Cino la clave que abre la puerta de nuevas y mejores posibilidades.

José Miguel Prieto.

Nacido en La Habana en 1962, recibe educación superior en la Unión Soviética, lo que marca definitivamente su carrera literaria, pues desde entonces se ha dedicado profesionalmente a la traducción al español de los principales autores de la literatura rusa contemporánea, como Ajmatova, Platonov o Brodsky. Es uno de los autores poco frecuentados en los panoramas de literatura cubana actual, probablemente debido a que no participó, al estudiar en el extranjero, de los talleres de formación literaria y, posteriormente, a su exilio en México. Hasta el momento ha publicado un volumen de cuentos y dos novelas, *Enciclopedia de una vida en Rusia* y *Livadia*, que se sirven de la experiencia vital del autor en el país del Este como materia narrativa. Los cuentos que integran *Nunca antes habías visto el rojo*, publicados en La Habana en 1996 aunque escritos en los albores de la década, muestran un excelente dominio de la técnica compositiva y del lenguaje. Destaca en sus relatos la influencia de autores europeos contemporáneos como Musil o Kundera, rasgo que comparte con el resto de “Diáspora(s)”, grupo del que forma parte. La consideración de la vida y del ser en su acepción primigenia son objeto de reflexión y le dan a su narrativa un corte nihilista. “Sin descansar ese verano” es un cuento sobresaliente e imprescindible en una posible antología de grupo. Fragmentado en minicapítulos, el relato presenta en primera persona el devenir vital de un cubano y su compañero Frank, único personaje de quien sabemos el nombre, en algún lugar de Rusia y los diferentes trabajos que realizan para sobrevivir a lo largo de un verano. La técnica utilizada es la de despojar a los personajes de características específicas para que sean percibidos en su más nítida acepción como seres humanos. Los hechos narrados no rebasan nunca el orden

⁶⁹ “La reja”, *La demora*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, p.14.

de lo básico, de lo necesario o lo cotidiano, de la actividad que el hombre sencillo debe afrontar para sobrevivir, sin ninguna concesión a aspectos culturales. De indudable calidad es también el cuento que le da nombre al volumen. Narrado en primera persona, asistimos a las “confesiones” de un *dandy* metafísico que a través de diferentes fragmentos narrativos dibuja la evolución de su pensamiento en lo tocante a la idea de la vida que, a voluntad propia, él mismo se ha ido forjando. Curiosamente, ésta traza una línea que va desde la reflexión metafísica hasta una pretendida “frivolidad” asentada sobre la última verdad de lo aparente y la profundidad de lo ligero.

José Miguel Sánchez (“Yoss”).

La Habana, 1969. Miembro de “El Establo”, se formó en los talleres literarios y ha recibido la mayor parte de los premios de iniciación lo que le sirvió para ir, paulatinamente, ocupando un lugar dentro del panorama literario. Es miembro de la U.N.E.A.C y uno de los autores con mayor presencia dentro del campo. Ha mostrado un interés especial por el género de la ciencia-ficción y en 1988 obtuvo el premio “David” en esta modalidad con el volumen de relatos *Timshel*. Se ha convertido en uno de los autores más favorecidos internacionalmente y sus textos han sido incluidos en numerosas antologías internacionales, de ahí que también sea habitual su presencia en coloquios y congresos celebrados fuera de Cuba. Paradójicamente, esto se debe a que sus cuentos desarrollan temas de fácil comercialización, dirigidos a fomentar aspectos sociales específicos de la realidad cubana que son, en muchos casos, utilizados para crear una imagen estereotipada del país. Su segundo volumen de relatos lleva por título *W* y fue publicado bajo el alias del autor, “Yoss”. Los cuentos incluidos en él están en la línea de los publicados por otros autores miembros de “El Establo” en su producción inicial. La mayor parte de ellos exhiben conductas alienadas del patrón social modélico protagonizadas por personajes que no han alcanzado la madurez. Frecuentemente las referencias musicales y metaliterarias, que aluden al propio desarrollo del cuento, se intercalan en la narración. Abundan recursos experimentales de índole vanguardista que parecen obedecer a un deseo de innovación y originalidad que no siempre sostiene una relación coherente con el proceso narrativo. Dentro de esa línea de realismo marginal, ha aparecido algún cuento publicado en antologías con mayor elaboración artística que la de los incluidos en los libros publicados hasta ahora.

Anna Lidia Vega Serova.

Nacida en Leningrado en 1968, llega a La Habana en su adolescencia con conocimientos muy elementales de castellano. En Rusia le diagnosticaron enfermedades mentales, lo que la llevó a estar ingresada en centros psiquiátricos. Practica la pintura y la escritura en un plano terapéutico lo que la acerca a la práctica pictórica de la malograda Belkys Ayón, de quien se habló en el capítulo dedicado a los artistas plásticos. Recibió el premio de la Asociación Hermanos Saíz en 1996 y el Premio David al año siguiente con el libro de relatos *Bad painting*, término acuñado a finales de los setenta en Norteamérica para denotar un tipo de realización pictórica cruda y burda que tiene en el pintor Philip Guston su principal mentor. El libro de la autora anuncia desde el título la estética y los intereses sobre los que se construye y que matizará y perfeccionará con su siguiente obra. Varios de los personajes son adolescentes que intentan subrayar su “marginalidad” a través del uso de la droga y del rock, otros son niños afectados por enfermedades mentales y, en diversas ocasiones, con una relación problemática con la madre. Destaca del libro la estrategia que afecta a su estructura y que intenta acercar el cuento como género a la obra plástica. Ya el título hace referencia a la escuela pictórica que surgió del arte conceptual y que enfatiza, a través de una ejecución formal pobre, el valor ético más allá del estético y el valor de la idea más allá del resultado final que presente la obra. De los nueve relatos que integran el volumen, ocho incluyen en su título un término plástico, “Naturaleza muerta con hierba” o “Collage con fotos y danzas”, por dar algunos ejemplos. Con el uso de diversas técnicas narrativas la escritora intenta, aunque no siempre lo consigue con éxito, que la estructura y la forma del relato se

asocien con una determinada técnica plástica y que el libro se asimile al espacio de la galería de arte.

Se percibe en la obra, como hemos dicho, un componente de exorcismo personal que, sin embargo, no dibuja la figura de la víctima social en ninguno de los personajes que trata. Este aspecto fue señalado por Ena Lucía Portela en su defensa de una literatura escrita por mujeres que no se etiquete de “femenina”, siguiendo los paradigmas del mercado y de la academia americana.⁷⁰

Aunque publicado en el mismo año que el anterior, *Catálogo de mascotas*, el segundo libro de cuentos de esta autora, muestra una mejor factura, especialmente en el diseño y caracterización de los personajes, así como en la estructura de los relatos que presentan una trama interesante que atrae el interés y lo mantiene hasta el desenlace. El lenguaje utilizado se mantiene en un cruce entre la norma cotidiana y lo popular. Los personajes se extraen del mundo de la marginalidad en un sentido amplio: del campo y las zonas desconectadas de los medios de comunicación (“Tren de medianoche”), de los afectados por enfermedades físicas y psíquicas (el S.I.D.A. en “La muerte está en otra parte” y la locura en “La reina invisible”), etcétera.

Moviéndose en el terreno inestable de la doble marginalidad, a Anna Lidia Vega le interesa trabajar con frecuencia personajes femeninos; “la loca” de “La reina invisible” sufre una violación, su cuerpo encarna un ser doblemente ultrajable por las fuerzas sociales (masculinas) en tanto que loca y que mujer. Los textos de esta obra presentan una coherencia temática que reside en la descripción y tratamiento de una

⁷⁰ Ena Lucía Portela “Bad painting o la “inocencia” del sujeto”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo-abril, 1997.

problemática típicamente femenina. Así, "Apuesto a que Madonna usa tampax" y "Los chiquis" tienen como protagonistas a mujeres que atraviesan la menopausia. La crisis del cuerpo femenino y de muchos de los valores que se cifran en él afectan seriamente la identidad y estabilidad emocional de la mujer a esa edad. El primer relato mencionado apunta también el tema del conflicto generacional entre padres e hijos, aunque, en este caso, desde la perspectiva madre-hija.

Uno de los cuentos de mayor interés es "Tan gris como su nombre", pues aborda un tema muy frecuentado por los Novísimos, el del exilio, pero en este caso desde una óptica absolutamente novedosa: la de la madre que recibe al hijo que se marchó hace tiempo. El lector se enfrenta con los míseros, pero no menos humanos sentimientos de una mujer que le reprocha al hijo que la abandonara cuando se fue del país. La visita del vástago es para la madre un nuevo enfrentamiento con el sufrimiento pasado y de ahí el rechazo que le profesa.

Moviéndose en los alrededores de la obra visual hay cuentos en que la autora intenta montar un juego de perspectivas cediéndole la voz del relato a diversos personajes para componer así una figura narrativa compleja o cubista. En "La estola", utiliza esta técnica para acercarse al difícil universo de las relaciones interpersonales. Las dificultades de comunicación en la pareja y el tema del amor prohibido, desde una perspectiva lésbica, se cruzan en este relato.

Una parte importante de la colección está compuesta por textos que suponen serias transgresiones sociales y que se insertarían en la esfera del realismo sucio más desgarrador. "Erre con erre", también construido con diferentes voces narrativas (personajes), gira en torno a otro de los temas dilectos de la época: la prostitución por necesidad en La Habana y otras ciudades turísticas de Cuba. En este caso

encontramos un triángulo entre la mujer, su suegra y su hijo. "En familia" aborda el tema del sexo, de la homosexualidad femenina y del incesto como un paso más en la transgresión social. Otro caso es el de "Razón sietemesino", un duro alegato contra el sufrimiento infantil a través de una disposición que pudiera parecer la inversa: el dolor de un niño disminuido físicamente y que sufre a diario las burlas de sus compañeros se torna en violencia cuando se encuentra en una situación de poder y esto le lleva a cometer asesinato. Los personajes masculinos son escasos en esta segunda obra de Anna Lidia Vega y cuando aparecen suelen resultar bastante estigmatizados, con frecuencia las figuras masculinas son agentes de castración, como el padre intolerante o pasivo o el marido machista. Los niños e hijos aparecen como sujetos pacientes de las necesidades y problemas de los padres. En general son figuras todas poco matizadas y supeditadas funcionalmente a un personaje femenino. Quizá el cuento de mayor fuerza dentro del volumen sea el último, "Rara avis". Nuevamente nos movemos en el terreno del extrarradio social, con una adolescente con una grave alteración psíquica que le impide distinguir los parámetros básicos de la ética social relativos al sexo, a la maternidad y al propio cuerpo.

Anna Lidia Vega encarna uno de los mejores exponentes de la voluntad y necesidad que tiene el subalterno por tomar la palabra. Los personajes marginales de Anna Lidia Vega son desheredados que no sólo carecen del espacio público de expresión, sino también del íntimo. No obstante, se pasa por alto la condición fatal del ser "marginal" y simplemente se le da la palabra a personajes que la sufren.

Su último volumen de cuentos ha sido publicado en el año 2001 con el título *Limpiando ventanas y espejos* y mantiene en líneas generales el tono del anterior.

4.3. Taxonomía del cuento de los Novísimos.

Con el análisis que sigue a estas líneas he pretendido diseccionar el corpus de cuentos de los Novísimos, entendiendo éste como una unidad producida en una cadena discursiva coherente que es la del discurso sociocultural cubano. Tanto en la clasificación tipológica como en la temática, queda constancia puntual de las relaciones que el cuento Novísimo tiene con el *habitus* de la promoción que lo suscribe (expuesto en el capítulo segundo de este estudio) y con la toma de posición de los artistas plásticos (analizada en el capítulo tercero), con quienes comparten dicho *habitus*. La pretensión de este último apartado es no sólo la de poner de manifiesto las relaciones internas que recorren la obra cuentística de los Novísimos, sino también la de facilitar la conexión con diferentes aspectos sociales, culturales e históricos de la Cuba de los noventa, de los que se ocupó este estudio con anterioridad.

El análisis ha seguido dos criterios. En primer lugar atiende a la clasificación tipológica que puede establecerse en función de la técnica narrativa (relato testimonial o ficcional) o del formato adoptado (cuento propiamente dicho, microrrelato, relato fragmentario). En segundo lugar el estudio se centra en los aspectos temáticos dominantes en los cuentos. Existen múltiples concomitancias e intersecciones entre unos apartados y otros, aunque se ha tratado en todo momento de acotar la ejemplificación con los relatos y las obras más significativas.

4.3.1. Tipología.

4.3.1.1. Técnicas narrativas: De la ficción al testimonio.

La narrativa producida por los Novísimos se perfila en torno a dos focos distintos, por un lado, la ficción de corte ensayístico, cercana a la reflexión filosófica, y, por otro, una narrativa realista, que en Cuba se ha dado en llamar “testimonial”, y que es consecuencia y desarrollo de la escuela cubana realista, en la que se educaron los escritores de esta promoción a través de los talleres literarios. La primera línea narrativa tiene sus mejores artífices en los integrantes del grupo “Diáspora(s)”, fervientes militantes, a su vez, del anti-realismo, y en otros autores, como Waldo Pérez Cino, más cercanos a un post-barroco. Ciertamente el ejercicio testimonial y realista ha ido moderándose a medida avanzaba la década, pero ha sido el foco más cultivado en el momento climático de la formación de la promoción. Por otra parte, en la línea de lo dicho en apartados precedentes, es evidente la coherencia existente entre ciertos modos textuales y los grupos en los que se gestan y desarrollan los escritores. Así, por ejemplo, en los autores que se agruparon en torno a “Nos-y-otros” se observa con frecuencia el uso de la técnica fabulística y de recreación pseudohistórica, junto con elementos propios del absurdo para producir el efecto humorístico. En “Diáspora(s)”, amén de la introspección metafísica, se presenta una ficción habitualmente relacionada con el ejercicio literario, es decir, una metaficción literaria, así como una marcada voluntad antirrealista. Estos últimos comparten con otros autores modos de composición propios del discurso hipertextual, en los que los parámetros de orden y desorden se subvierten con el objetivo principal de propiciar reflexiones de diversa índole, siempre bajo el signo de la revisión crítica. Es frecuente encontrar figuras propias de este discurso en numerosos textos novísimos que dan un

nuevo carácter al espacio de la escritura, desviando significativamente los conceptos de autor, lector y del propio texto. La enunciación de estos textos hace patentes los dispositivos de los que emerge, ya sea a través de la cita, del uso de un hipertexto explícito o de otros recursos que modifiquen la linealidad del discurso. En el análisis del capítulo anterior se han citado algunos ejemplos de esta realización textual, pero quizá sirva en este momento detallar algún otro caso. Por poner uno de los ejemplos más claros, Jorge Ángel Pérez en su primer libro de cuentos, *Lapsus calami*, premiado en 1995 con el David, incluía el relato de Virgilio Piñera “En el insomnio”, al tiempo que en otros cuentos del volumen se hacía referencia a él. En estrecha sintonía con los procesos plásticos de la “apropiación”, practicados en Cuba fundamentalmente por los artistas del grupo “ABTV”, y los diversos artífices que integraron la muestra “Palimpsestos”, este texto incide de manera abrupta sobre la noción de autoría, al tiempo que abre el debate de uno de los temas más conflictivos dentro del campo literario cubano, el de los derechos de autor, debido a la precariedad y ausencia de normas legales al respecto.

De manera aislada, Jorge Luis Arzola ha logrado presentar una obra de corte fantástico de gran calidad y novedad, cercana a los postulados que nacen en Poe y se desarrollan en Borges y Cortázar, entre otros. También es perceptible una estela de procedimientos propios del realismo mágico con cierto estilo garciamarquiano en un buen número de narradores menores.

No obstante las posibilidades que presenta el análisis de la ficción, nos interesa aquí centrarnos en el fenómeno testimonial por ser éste, de alguna manera, un uso narrativo novedoso y que conviene poner en contexto. La primera mención crítica que clasificaba los cuentos escritos por los autores del grupo “El Establo”, habitualmente

denominados “cuentos frikis”, bajo la etiqueta de “literatura testimonial” vino de la mano de Jorge Brioso, en 1994. El crítico cubano ligaba esta realización textual a la necesidad de hacer emerger un nuevo sujeto, una voz subalterna, en la literatura cubana.¹ También Ronaldo Menéndez, miembro de “El Establo”, ha prestado especial atención a este subgénero en la cuentística de los Novísimos². Ambos estudiosos se remiten a dos fuentes principales para la acotación y definición del término “testimonio” y del de “sujeto subalterno”, supuesta instancia narrativa, John Beverly y Gayatri Chakravorty Spivak respectivamente. En su complejo y hoy ya clásico artículo “Can the subaltern speak?”, la pensadora india niega que el sujeto subalterno³ tenga la posibilidad real de detentar la voz en ningún relato o discurso de resistencia. Las ideas de Spivak en el marco de la crítica literaria han sido aplicadas al género del “testimonio” tal cual surgió hace aproximadamente tres décadas, sobre obras que se constituyeron como paradigma, como por ejemplo *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elisabeth Burgos. En esta línea, Jean Franco define el género como

(...) una historia de vida relatada por un miembro de las clases subalternas a un transcriptor que, a su vez, es miembro de la intelectualidad. Pertenece a un género que emplea “lo referencial” para legitimar la memoria colectiva de los desarraigados, de los sin techo, de los torturados. Este es, también, el género que registra con mayor claridad el surgimiento de una nueva clase de participantes en la esfera pública.⁴

¹ Vid. “Todo en Cuba pasó en los ochenta”.

² “El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los Novísimos narradores cubanos”, *Encuentro de la cultura cubana*, nº18, 2000, pp.215-222.

³ Este término, que domina hoy día las reflexiones críticas, vendría a equivaler, con ciertos matices, al español “el pueblo”.

⁴ “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, p.99.

Matizando las apreciaciones de Spivak y Franco, John Beverley aclara que se ha de tener en cuenta la noción de “representatividad” a la hora de definir qué es o no es el testimonio ya que hay casos en que

el narrador del testimonio no es el subalterno como tal, sino más bien algo así como un “intelectual orgánico” del grupo o la clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar.⁵

Así pues, el testimonio se referiría tanto al relato transmitido de un interlocutor subalterno a un transmisor, como al relato elaborado sin interlocutor en el que el escritor toma la palabra por él, en su nombre y el de todos los integrantes del mismo colectivo. George Yúdice constata la variedad discursiva que se engloba bajo el término “testimonio” y entiende que la importancia del género radica en “el cambio de sujeto de enunciación”⁶ con respecto a la literatura tradicional. La representación queda entonces en un segundo plano y con ello el texto deja “de plantearse en términos de reflejo o reproducción de la formación social”⁷ para convertirse en un foro activo de discusión. En cualquiera de los casos existe un contrato mimético con el receptor, que afecta tanto a la verosimilitud de lo narrado como a la metonimia que se lleva a cabo a través del narrador protagonista del relato. Con relación a esta idea, existe en los cuentos de los Novísimos una marcada intención de abrir los estrechos muros de la ciudad letrada al “otro”, siendo éste un perfil de múltiples identidades, que podemos calificar como subalterno en cuanto que su posición social o ideológica se sitúa en los márgenes y en territorios ajenos a los de la norma dominante.

⁵ “Introducción”, John Beverley y Hugo Achúgar eds., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº36, 1992, p.9.

Para José Miguel Oviedo⁸, la literatura latinoamericana del siglo XX está marcada por el compromiso que la élite con acceso a la cultura ha adoptado con respecto a la mayoría social marginada y carente de privilegios del continente. No obstante, podríamos entender, siguiendo a Spivak, que se ha tratado de una estrategia a través de la cual el poder ha implantado un saber dominante sobre el que se ha erguido⁹. El relato testimonial, en su acepción más amplia, se enmarca en los críticos años sesenta y setenta, dominados en Latinoamérica por regímenes militares dictatoriales. El testimonio fue la vía contestataria productora de un discurso de resistencia que creó, con la voz de los silenciados (presos, madres de desaparecidos, torturados, etcétera), un espacio de lucha, marcadamente distanciado de la producción literaria canónica a la que parece referirse Oviedo. Paradójicamente, en Cuba, Casa de las Américas institucionalizó el género en 1970, al crear un premio específico, con el objetivo de dar cabida a los documentales y diarios que surgieron en el proceso revolucionario. En diversos aspectos, el testimonio se avenía con los patrones de realismo socialista que se proponían desde las altas instancias del gobierno nacional. Con la práctica testimonial, el poder fomentaba un saber que alimentaba los preceptos que lo sostenían. Yúdice ha señalado la diferencia entre los testimonios surgidos de comunidades en lucha por la supervivencia y el que aparece en Cuba y Nicaragua bajo el amparo institucional y político.

Por todo lo anterior, resulta especialmente significativa la toma de posición que los Novísimos llevan a cabo mediante el ejercicio de un relato de marcado corte

⁶ “Testimonio y concientización”, *Ibid.*, p.209.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Literatura de la opinión*, Barcelona, Planeta, 1992.

⁹ El caso de México, el P.R.I y los elitistas intelectuales que han alimentado el panorama cultural del país durante el siglo XX puede ser el ejemplo más ilustrativo.

testimonial. Tal y como sostiene Bajtín, un determinado género del discurso se construye como un espacio dialógico en el que se insertan numerosas voces que son capaces de dar un nuevo signo y rearticular el género en cuestión. Los escritores cubanos de los noventa se instalan en una zona del discurso literario cubano previamente articulada y codificada con la cual establecen un diálogo encontrado, ya que ésta servía hasta ese momento para “reproducir los valores sancionados por instituciones estatales”¹⁰. Así pues, la toma de posición de los Novísimos a través del testimonio se presenta como “una reformulación de paradigmas y una reescritura del género que opera como diálogo contestatario ante el estremecimiento hegemónico del testimonio institucionalizado”¹¹.

El carácter testimonial de una zona importante de los cuentos de los Novísimos reside en el uso de referentes históricos, en los términos de verosimilitud aplicados y en la representatividad que se desprende del discurso emitido por un autor/narrador/personaje, inscrito en un grupo en nombre del que habla. Los Novísimos recuperan el sentido primigenio del testimonio para proponer vías de pensamiento alternativas y dialógicas. El mismo fenómeno tuvo lugar en las artes plásticas donde el fotorrealismo, tendencia que se había impuesto en el marco histórico revolucionario, protagonizaba una parte de las obras de “Volumen I”. Emparentado con el cartel del realismo socialista y la estética del sistema propagandístico visual del socialismo, el fotorrealismo practicado por los plásticos de los ochenta subvirtió los cánones establecidos, utilizando el mismo formato estético, aunque con un diferente contenido ético. De la misma manera los cuentos

¹⁰ George Yúdice, *op.cit.* p. 211.

¹¹ Ronaldo Menéndez, “El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº18, pp.217-218.

testimoniales de los Novísimos proponen su diferencial ético con respecto al discurso hegemónico y oficial a través de un género legitimado en el campo cultural y en la sociedad cubana. Ya se ha señalado anteriormente y de manera repetida que el impulso básico que ha movido la obra (tomas de posición) de los artistas plásticos y de los cuentistas finiseculares en Cuba, era el de abrir un espacio de discusión inexistente en el país debido a la carencia de una sociedad civil establecida y legalizada a través de organizaciones independientes. Sirva a este efecto la consideración de Yúdice al hablar de la situación política latinoamericana y su relación con el género testimonial.

Es precisamente en este contexto, en el que la sociedad civil, base de la producción y reproducción de subjetividades modernas, casi ha dejado de existir, que el testimonio se practica como medio para hacer demandas y así abrir un espacio público que sería, de otro modo, inaccesible. (...) El testimonio proporciona un escenario privilegiado para desempeñar prácticas democráticas porque la acción política viable -la transformación de las circunstancias- se ha hecho imposible dentro del sistema clientelista de los partidos tradicionales.¹²

Por otra parte, resulta pertinente la consideración bajtiniana, también enunciada por Raymond William, sobre el vínculo que existe entre ciertos géneros literarios y las clases sociales en las que se producen. Siguiendo la idea de estos teóricos, Beverley vincula el testimonio a la clase subalterna, obrera o campesina, familiarizados con

¹² *Op.cit.*, pp. 222-223.

una narración de corte oral centrada en la experiencia propia y estructurada en torno al referente en primera persona. Así mismo, en su opinión, este género, en su más amplia acepción, resulta especialmente idóneo para la reivindicación de cualquier minoría o estrato silenciado como el de las mujeres, los homosexuales o las minorías étnicas, subrayando también la dimensión catártica y liberadora que contiene. Así el testimonio resulta

a fundamentally democratic and egalitarian form of narrative in the sense that it implies that any life so narrated can have a kind of representativity. Each individual testimonio evokes an absent polyphony of other voices, other possible lives and experiences.¹³

Ya con anterioridad se apuntó el origen popular de la mayoría de los Novísimos, amén de considerar que la extensión de las formas de vida y los usos de esta clase se impuso mayoritariamente en Cuba una vez triunfa la Revolución y debido a diversos motivos. Resulta también de lo anterior, como veremos en el próximo apartado, que el espectro temático abarcado por el testimonio pasa por la representación de discursos tradicionalmente silenciados, como el de las mujeres, el de la santería o el catolicismo, el de los enfermos psíquicos o físicos, el de la raza negra o el de otros activismos de índole ideológica y política.

La mayor parte del relato escrito por los Novísimos con un formato testimonial, que habitualmente presenta una dimensión ficcional notable, acoge la temática de la guerra internacionalista o las experiencias de sujetos tradicionalmente evitados y

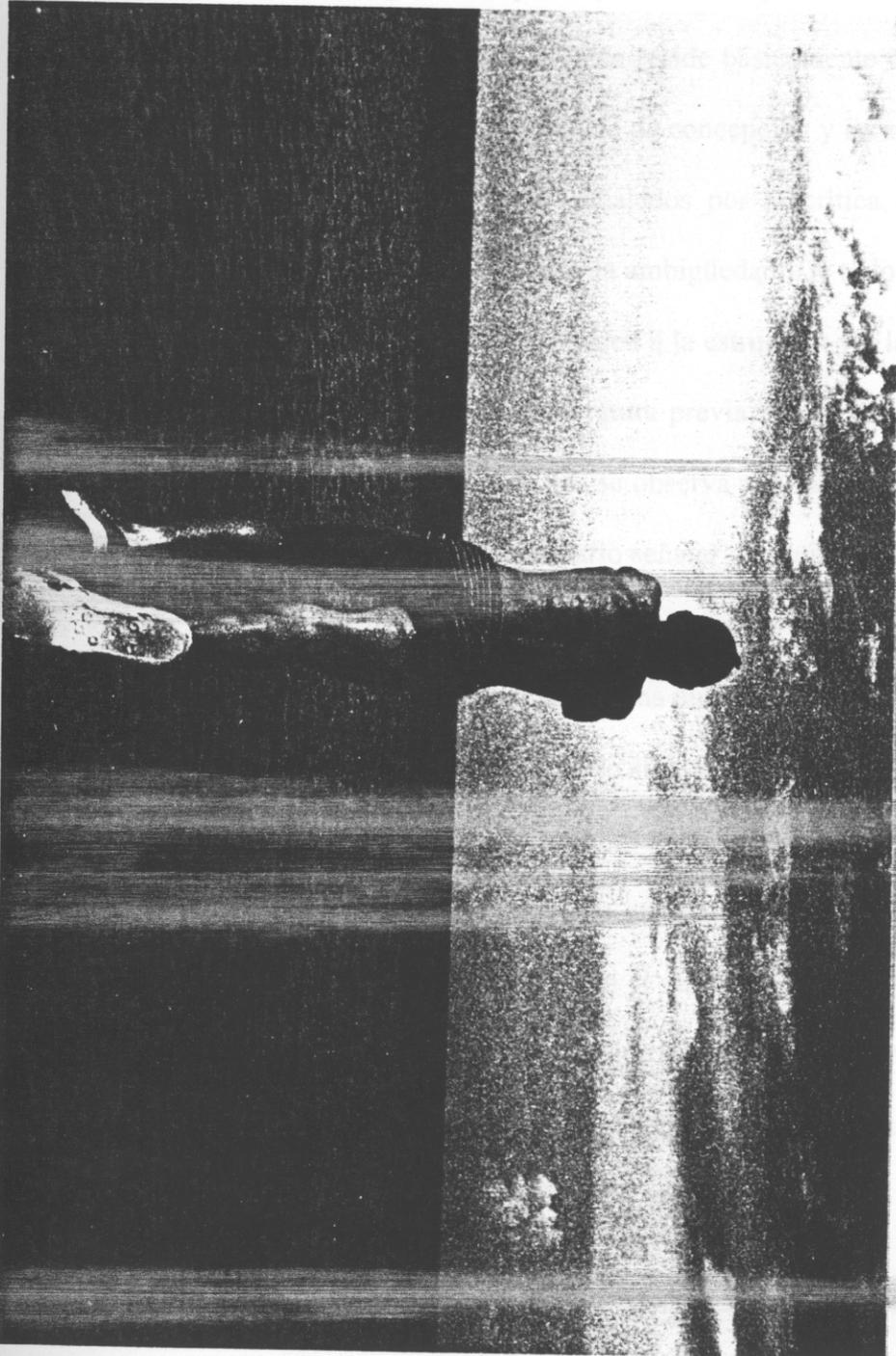
¹³ Vid. "The margin at the center: on testimonio", *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p.75.

silenciados en la narrativa breve cubana, como son los jóvenes “marginales”, o ajenos a la norma de conducta impuesta por la sociedad y la Unión de Jóvenes Comunistas (lo que dio en llamarse cuento “frikí”), mujeres, homosexuales y enfermos. En este sentido, Ángel Santiesteban, autor que ha consagrado su narrativa breve al tema de la guerra, considera que el escritor es un observador que registra su tiempo a través de la escritura y se proyecta con respecto a su obra en la perspectiva de un autor/narrador testigo de acciones y hechos históricamente relevantes o significativos para la sociedad a la que pertenece. En este sentido, Santiesteban se sitúa muy cerca de la obra de Eduardo Heras León y Norberto Fuentes, aunque difiere del tono épico que caracterizó los cuentos de estos últimos y presenta narraciones donde la voz narrativa procede de un sujeto anónimo, obligado a participar en un conflicto al que no pertenece.

En el apartado temático correspondiente se analizarán en detalle cuentos pertenecientes a este género.

Formato: fragmentación y ruptura.

Manuel Piña, "Aguas baldías"



4.3.1.2. Formato: fragmentación y ruptura.

Tal y como hicimos en el primer apartado de este capítulo, evitaremos de nuevo participar de los debates que giran sobre las acotaciones del cuento como modalidad discursiva precisa. Partimos de la idea “viva”, en expresión de Cortázar, que del cuento tenemos, alimentada por la copiosa y excelente producción de las letras latinoamericanas durante el siglo XX. Esta idea reside básicamente en las nociones de brevedad, narratividad, ficcionalidad y unidad de concepción y recepción. De ellas emergen a su vez aspectos repetidamente señalados por la crítica, como son la concentración, la intensidad de la resolución o la ambigüedad. De todo ello participan los cuentos novísimos y en buena parte responden a la estructura y a las técnicas que caracterizan los cuentos magistrales de la literatura previa escrita en castellano. No obstante, en un número considerable de textos se observa una marcada tendencia a la “ruptura” con respecto a lo anterior. Es necesario señalar el término “ruptura”, ya que no se trata de que estos relatos no registren las mencionadas características, sino de que las fragmentan, las deconstruyen para darles una nueva o diversa fuerza. Es decir, las utilizan con un signo diferente o inverso, pero siguen presentes en los textos.

En páginas anteriores de este trabajo se ha utilizado ocasionalmente la terminología establecida por Dolores Koch¹⁴ que distingue entre minicuento y micro-relato en función de la mayor brevedad de éste último, en el que la acción, los personajes y la tensión tienden a difuminarse. El minicuento seguiría entonces el formato clásico del cuento, acentuando su brevedad, mientras que el micro-relato sería una creación de índole más innovadora y rupturista. Para Koch existen constantes en los micro-

¹⁴ *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, 1986, City University of New York, Tesis Doctoral.

relatos; a saber, la ambigüedad genérica (ficción narrativa, ensayo, poema), el desenlace cifrado en una frase ambigua o paradójica, la elipsis narrativa, el uso de personajes o acciones procedentes de textos y contextos conocidos, la actualización de fórmulas clásicas (fábula, bestiario, proverbio, aforismo, adivinanza) e incorporación de formatos extraliterarios (anuncios periodísticos, recetas, avisos)¹⁵. No obstante, una de las características más relevantes es el especial uso que del lenguaje se hace en este subgénero, caracterizado por la agudeza y la selección de los términos ya que es en el propio lenguaje en el que suele residir la resolución del texto. En este sentido y con respecto a la diferencia entre minicuento y micro-relato aclara Dolores Koch que

En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor.¹⁶

Violeta Rojo, que opera en su estudio del género únicamente con la categoría de minicuento, coincide, por su parte, en el “carácter proteico o de ambigüedad genérica”¹⁷ que caracteriza a la minificción y que dificulta la clasificación de los textos.

¹⁵ Especialmente sintético es uno de los últimos trabajos de la autora, “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones”, *El cuento en red*, n°1, primavera 2000, <http://cuentoenred.org>, 08.08.01.

¹⁶ “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, *El cuento en red*, n°2, otoño 2000, p.1, <http://cuentoenred.org>, 08.08.01.

¹⁷ *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Equinoccio, 1996, p.15.

(...) pueden tener características del cuento propiamente dicho, del ensayo, de la poesía en prosa, de géneros literarios arcaicos como la fábula o la parábola, además de otras formas narrativas no consideradas como literarias.¹⁸

Un número importante de los cuentos de los Novísimos entrarían en este género de la minificción, bien como mini-cuentos, con cierta anécdota narrativa, bien como micro-relatos. En ellos encontramos esta “estética transgenérica”¹⁹ que los inclina hacia la poesía, el aforismo filosófico, la fábula, el apólogo, la anécdota, la noticia, el juego o la adivinanza y que nace de una expresa e intensa voluntad de libertad creativa como parte del intento de desarticular las convenciones literarias e ideológicas. Rolando Sánchez Mejías considera que el hecho de que la ficción breve cubana actual tienda a la extrema brevedad tiene su origen en los talleres de formación creados por la Revolución. En ellos se sugería que el “Texto Ideal” debía prescindir de todo lo superfluo, siendo la brevedad una de sus características necesarias.²⁰

Ernesto Santana (1958) es uno de los escritores Novísimos que con mayor frecuencia utiliza el micro-relato, recurriendo a la narración en primera persona o a personajes conocidos por la tradición, arquetípicos o universales en su anonimato, para elaborar un relato que tiende al aforismo de carácter filosófico u ontológico o a la anécdota onírica, siempre con una marcada textura poética. En 1993 publicó una pequeña plaquette que llevaba el significativo título de *Nudos en el pañuelo* y contenía cinco piezas narrativas, dos de ellas de carácter muy breve con las características antes

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Así la denomina David Lagmanovich quien distingue dos posiciones frente al análisis de los relatos breves, una, la de Koch, de la que él participa y a la que denomina “estética narrativista”, y esta otra, la “transgenérica”, que funciona sobre las categorías genéricas y el concepto de “hibridación”, *vid.* “Sobre el microrrelato en la Argentina”, *Foro hispánico, El relato breve en las letras hispánicas actuales*, n°11, 1997, pp. 11-22.

detalladas del micro-relato. En 1996 publicó una colección de cuentos de factura más convencional, *Bestiario Pánico*, que sin embargo presenta características temáticas y estilísticas habituales en los micro-relatos del autor, tales como la concentración expresiva y la influencia de la literatura bíblica. Ocasionalmente siguió publicando minificción en revistas literarias de Cuba. Uno de estos últimos es el siguiente texto que ha sido recogido de manera repetida en antologías y publicaciones periódicas.

ÉL ANFORA DEL DIABLO.

Quiero que me reveles el futuro –le dijo Blas al diablo.

-Podrías asustarte.

-No...Quiero conocer a dónde me llevan mis días.

-Bien, escucha...Te regalaré el ánfora que aquí ves. Ha sido magistralmente modelada, ¿verdad? Pero es tan bella como tan frágil. Y debes conservarla así, pues sólo vivirás mientras el ánfora se conserve intacta.

-Yo solamente te he pedido que me reveles el futuro –replicó Blas, perplejo.

El diablo sonreía cuando dijo: -Está dentro del ánfora.²¹

El escueto diálogo entre dos personajes de antemano conocidos, el diablo y el hombre sencillo, a quien la tradición le ha dado habitualmente el nombre de Blas, encierra una adivinanza que viene a ser un pensamiento alegórico. En la línea de lo formulado por Koch, el relato se cierra con una sentencia ingeniosa y paradójica, que en esta ocasión viene de boca del Diablo, de quien es conocida su inteligencia, y que supone el momento de inversión del texto.

En 1999, Santana publica una nueva plaquette en La Habana, *Mariposas nocturnas*, esta vez íntegramente dedicada a la minificción y compuesta por varias decenas de

²⁰ Vid. "Contar con las palabras", *Encuentro*, n°1, 1996, pp.95-101.

²¹ *Revolución y cultura*, n°3, 1993, p.27 y también en la antología *El ánfora del diablo, Novísimos cuentistas cubanos*, Salvador Redonet ed., Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1996, p.7.

textos. Sus constantes más sobresalientes son la narración en presente o pasado indefinido, con un léxico escueto y esmeradamente seleccionado que abunda en recreaciones de carácter parabólico o alegórico. La reflexión filosófica sobre el sentido del universo y de los seres se realiza desde el cuestionamiento de las percepciones tradicionales y a través de la inversión de algunos paradigmas generalmente asumidos. En este sentido, la influencia de los libros sagrados del cristianismo es evidente en el lenguaje, los personajes y la temática, aunque se juegue con el sentido primigenio de los referentes clásicos, subvirtiéndolos o recreándolos. En el siguiente micro-relato se plantea el peligro de las prenociones y del juicio que nace al considerar exclusivamente el mundo desde nuestra propia experiencia.

“Abeja y escorpión”.

Desde su helado submundo de piedra, el escorpión trata de imaginar el fantástico veneno que la abeja elabora. Y, mientras tanto, ella, desde su cálido bosque en el viento, intenta adivinar la extraña miel que, lentamente, en lo oscuro, obra el escorpión.²²

En otros textos no mucho más extensos se plantean cuestiones de índole ontológica como las difusas fronteras entre el bien y el mal, la invalidez de las interpretaciones unilaterales sobre los fenómenos cruciales de la naturaleza humana, la fragilidad del ser y la inconsistencia del poder que pretende detentar o la irremediable soledad del hombre y su imposible conjunción con sus semejantes.

Otro nombre importante en este apartado es el de Radamés Molina (1968), autor fundamental en las primeras movilizaciones en el campo literario de finales de los

²² *Mariposas nocturnas*, La Habana, Extramuros, 1999, p.4.

ochenta, pero que, debido a su temprano exilio en España²³, únicamente cuenta con textos en publicaciones periódicas y antologías. Cercano a las posiciones de “Diáspora(s)”, sus micro-relatos plantean un doble debate interno, el metaliterario y el metafísico. La influencia del pensamiento filosófico occidental es incuestionable, fundamentalmente de Kant y Wittgenstein. Cuestiones de índole ética afectan tanto al desarrollo de lo narrado como al de la propia narración. Una constante de su, hasta ahora, breve obra es el cuestionamiento de los límites establecidos, mediante polos antinómicos y dicotómicos, en los planteamientos morales y éticos de la cultura judeo-cristiana. El uso de la paradoja, del oxímoron ideológico, del juego de palabras e ideas lo relaciona con algunos textos de Santana, mientras que simultáneamente se aprecia un tono próximo a lo fragmentario en la línea de Sánchez Mejías. Un texto ilustrativo del ideario de Radamés Molina es “El autor”²⁴, compuesto por siete párrafos que se corresponden, a excepción del último, con unidades oracionales y se configuran como fragmentos escénicos que involucran tanto al autor y al lector como al personaje anónimo de la historia, envuelto en un dilema existencial. La paradoja surge en el inicio del relato ya que las dos primeras frases presentan actitudes irreconciliables, la del autor frente a la del lector.

El autor niega los detalles y circunstancias de su historia.
El lector no debe olvidar que son ineludibles.

²³ Radicado en Barcelona, es miembro de la redacción de la revista “Lateral”, en la que han aparecido varios de sus artículos y micro-relatos.

²⁴ *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos*, Salvador Redonet ed., Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1996, p.37.

Queda así invalidada la comunicación entre ambas instancias, ya que voluntariamente el autor se niega a establecer sus bases, por otra parte invalidadas en el momento en que el lector se enfrenta al texto. El resultado parece ser la negación final de la historia que, sin embargo, ha sido presentada en su trama básica. Se presenta así el micro-relato como un pequeño ejercicio de nihilismo en la línea de los *koan* y dichos del budismo zen. Un planteamiento similar es el de “El espía” uno de los textos iniciales del autor que se reproduce a continuación de manera íntegra.

Infiltran un espía entre el enemigo y en poco tiempo es nombrado jefe supremo. Con sus informes salva a los suyos de las ofensivas que él mismo dirige y nadie sospecha que un jefe que lucha con tanto arrojo sea a su vez un espía. Cumple con tal habilidad su misión que los hombres bajo su mando casi aniquilan a sus compañeros. El enemigo ataca, no hay sobrevivientes, y festeja el rescate del jefe supremo. Los informes llegan con puntualidad hasta que le piden que regrese. De vuelta le preguntan cómo llevó las cosas a ese extremo y responde que le era imposible delimitar en qué medida era un espía y en qué medida un jefe supremo.²⁵

Próximo a Molina en cuanto a su concepción del micro-relato como un género idóneo para la creación de textos híbridos, a caballo entre la reflexión filosófica y la literatura está Rolando Sánchez Mejías. Sus micro-relatos presentan una doble vertiente, aunque es posible apreciar de manera uniforme en todos ellos las características propias del estilo del autor. En primer lugar, abunda en la obra designada por el propio autor como poética, publicada bajo el título de *Derivas I*, un tipo de composición que podría ser considerada como micro-relato de índole lírica. En este grupo estaría “La guillotina”, dilucidación filosófica que asocia las características y efectos de este instrumento con la retórica y el discurso narrativo de la sociedad que

lo produjo. Aborda uno de los temas recurrentes del autor, la problemática del lenguaje (y de las lenguas), resultado de un complejo entramado mental que abarca tanto una lógica de pensamiento como una lógica de acción y es, por lo tanto, la expresión moral e intelectual de la sociedad en que se manifiesta. Dice así el texto antes citado, “la decapitación de un chino, por ejemplo, no podría ser contada con la simplicidad narrativa de un acta judicial, ni siquiera con la silogística de un aforismo kafkiano”²⁶. Para Sánchez Mejías la fragmentación del relato está relacionada con la lucha que la narrativa sostiene con el poder, pues “escribir un cuento corto en tales condiciones implica un goce económico: nada mejor que *fragmentos* que se arquean como erizos en una mismidad del tamaño del absoluto”²⁷.

Por otra parte, la última obra publicada por el autor, *Historias de Olmo*, está formada por un centenar de micro-relatos protagonizados por el particular personaje que le da título a la obra y que tiene algunas similitudes con personajes literarios previos, como el Bustrófedon de *Tres tristes tigres* y los cronopios de Cortázar, y ciertos aspectos de *alter ego* del propio escritor. Gabriela Mora ha denominado a este tipo de cuentos “cíclicos o integrados”. En el caso de Sánchez Mejías esta realización contribuye esencialmente a la consecución de una literatura del fragmento que le da el tono a toda su obra. Ésta se percibe como un caleidoscopio de elementos que se alinean para formar una figura que presenta aristas propias del ensayo filosófico y de la reflexión sobre el lenguaje y la propia creación literaria. Quizá uno de los textos de la obra que más fielmente representa el problema de lengua y pensamiento sea “Decepción”.

²⁵ *Los últimos serán los primeros*, Salvador Redonet ed., La Habana, Letras Cubanas, 1993, p.213.

²⁶ *Derivas I*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

²⁷ “Contar con palabras”, *Encuentro*, nº1, 1996, p.101.

Olmo llega muy abatido, se sienta en el sofá y explica su decepción con el lenguaje. Explica que las palabras ya no sirven para nada:
- ¿Qué es la palabra *calabaza* sino una calabaza vacía?
Dice también acerca del lenguaje:
- De acuerdo. Es una escalera para subir a las cosas. Pero una escalera con defectos. Subes y te caes.
Se ve muy abatido. Entonces a la abuela de Olmo se le ocurre la idea de cantarle una nana y Olmo se va quedando dormido y tiene un sueño muy bonito en un mundo sin palabras.²⁸

El uso del micro-relato se extiende en esta promoción de escritores de manera general por los motivos arriba señalados. En el apartado de autores se hizo referencia a textos de Arzola, del Risco y otros que están genéricamente encuadrados dentro de la minificción. Por otra parte y para terminar, conviene subrayar la evidente conexión entre este tipo de escritura y la obra plástica, basada, entre otros aspectos, en que el tiempo de su lectura no excede al que habitualmente se utiliza en la visualización de un cuadro o una fotografía. En ambos géneros se alude al conocimiento del lector-espectador para sugerir y evocar aspectos que no tienen cabida narrativa por su particular configuración genérica. En virtud de la coincidencia temática, son múltiples las relaciones que se pueden señalar entre los micro-relatos y ciertas obras plásticas del momento, fundamentalmente con las de Sandra Ramos, José Ángel Toirac, Marta María Pérez Bravo, “Los carpinteros” y las acciones grupales de “Artecalle”. Por poner algunos ejemplos, el propio Sánchez Mejías escribió fragmentos que acompañaban a una serie de fotografías del artista Pablo Cabado relativas a la realidad social habanera²⁹ y Marta María Pérez se sirvió de frases

²⁸ Madrid, Siruela, 2001.

²⁹ *Laminares, Cuba años 90*, Hong Kong, Everbest Printign Co., 1999.

extraídas de la obra de Lydia Cabrera para dar mayor fuerza a una serie de imágenes relativas a la santería.

Por otra parte, es frecuente apreciar en los relatos de los Novísimos cierta fragmentación del discurso literario que parece obedecer al intento de encontrar el cauce expresivo idóneo para la realidad descompuesta y exhausta que caracteriza a la sociedad occidental de finales del siglo XX. Por un lado, próximo al concepto de “literatura transversal” de Argullol, el relato fragmentario se presenta envuelto en cierta indefinición genérica que bordea la poesía, el ensayo y, como marco último, la narrativa breve. También Juan Armando Epple vincula la fragmentación con el micro-relato y señala al *Museo de la novela de la eterna* como “novela fragmentada” inaugural en la literatura latinoamericana, entendiendo que obras como *Rayuela*, *De donde son los cantantes*, *Tres tristes tigres*, *La feria* o *Farabeuf* siguen la estela de la obra de Macedonio Fernández para “reconfigurar simbólicamente los dilemas gnoseológicos y éticos de un sistema nacional, social y culturalmente segmentado”³⁰. En opinión de Epple, la novela fragmentada ha sido la antesala del micro-relato, y tanto en estos como en la poesía fragmentaria domina una lógica de la discontinuidad que arranca del pensamiento científico finisecular. Me interesa señalar en este punto que el presente estudio entiende al micro-relato como una posibilidad de la fragmentación del relato breve, pero no la única. Dentro de los textos novísimos aparecen con relativa frecuencia otros tipos de realizaciones marcadas por la ruptura de la coherencia textual que no responden al formato de la minificción. En primer lugar podríamos hablar de cuentos *ad usum* donde la fragmentación se presenta en la disposición sintáctica y discursiva. Estaríamos por tanto ante una descomposición de

las nociones compositivas tradicionales, pero ejecutada sobre un texto con el formato y las dimensiones tradicionales del género. Esta desestructuración se presenta generalmente a través de la ruptura de los párrafos, de las secuencias e, incluso, de las oraciones, que quedan aisladas, pero insertas en una unidad que no opera con los paradigmas habituales sobre la totalidad. En el cuento de Ricardo Arrieta “Recuerdos obligatorios del olvido”, el personaje dice practicar la escritura fragmentada y a través de él, el autor nos ofrece la explicación de la poética de sus cuentos.

le ofrecía la posibilidad de, al releer alguna que otra cuartilla tomada al azar, descubrirse a sí mismo en un pasado cualquiera y saberse viviendo una continuidad a saltos a pesar de ser tan ajeno a sí mismo todo el tiempo. Se dejaba abordar por el otro Javier que en la próxima hoja ya era otro y a la vez era el mismo, o se convertían en él a fuerza de asumirse como uno. Su unidad dislocada en polivalencias que no significaban nada, a lo sumo recuerdos obligados del olvido, salpicaduras de memoria señalizadas con tinta criminológica para ser observadas desde la total pasividad.³¹

El cuento de Pedro de Jesús López “Imágenes interrogatorio sobre muerte mujer bella”, analizado al hablar del autor, hace alusión a su composición fragmentaria desde el propio título y el narrador lo llega a denominar “espantoso crucigrama”. En él se construyen seis series de fragmentos, cada una con un destinatario específico, formando todos ellos, junto con el narrador, parte de la propia narración. Sólo en el último fragmento el lector puede construir la historia cabalmente y recibe el “golpe de gracia” con la inversión de las expectativas.

Destaca en los cuentos que componen *La demora* de Waldo Pérez Cino la división de sus relatos en fragmentos numerados con un sentido rítmico y compositivo

³⁰ “Novela fragmentada y micro-relato”, ponencia presentada en el I Coloquio Internacional de

complejo. Algo parecido sucede en “Nunca antes habías visto el rojo” de José Manuel Prieto, en el que los fragmentos dan la múltiple visión del mundo del narrador. La fragmentación, en su noción más amplia, sugiere la propuesta de una realidad múltiple, alejada de las unidades y totalizaciones de cualquier signo, ya sean políticas, ideológicas o económicas. En el contexto cubano se adivina una construcción fragmentaria del discurso literario como puesta en práctica de una sociedad múltiple y discontinua que, no obstante, puede funcionar unitariamente, siempre y cuando se valore la individualidad y la diferencia.

Se puede hablar también de una realización textual novedosa, la “cuentinovela”, que resultaría un híbrido de la “novela fragmentada” y del micro-relato “cíclico”. Al igual que este último, la cuentinovela resulta de la conjunción de múltiples textos que comparten personaje, atmósfera o tema y que, de manera global, forman un mosaico textual que podría acercarse a una novela de ambiente, sin una trama precisa y sin un desarrollo cronológico identificable. La diferencia radica en que el formato de las unidades de la cuentinovela responde al que entendemos como “cuento”. El compendio textual que resulta no sólo posee las analogías de los micro-relatos cíclicos, sino que además contiene coherencia secuencial, tanto en el desarrollo de las acciones como en la evolución de los personajes. En ese caso estaría la obra de Daniel Díaz Mantilla *Las palmeras domésticas*. Fragmentada en cinco piezas, que pueden funcionar con autonomía, perfila un dibujo final próximo a una figura geométrica en la que los personajes parecen atrapados y obligados a integrarla. Para este autor la fragmentación narrativa y textual es la única manera de entender y analizar una realidad compleja distante de las manifestaciones usuales del realismo,

así como la multiplicidad y desestructuración del yo. Influida por la teoría matemática de Mandelbrot con respecto a la condición y composición multiforme y geométrica, en forma de “fractales”, de la naturaleza, y otras manifestaciones de la hiperrealidad, como la obra de Aldous Huxley, su obra se ocupa de dar cauce expresivo a la totalidad y, ante la imposibilidad de aprehenderla con la lógica espacio-temporal, la representa a través de su diversidad fragmentada. Un caso similar sería *La hora fantasma de cada cual* de Raúl Aguiar, obra emblemática de la temática juvenil y *freaki*. Ésta se presenta como una colección de cuentos o relatos autónomos que forman a su vez parte de una superestructura de la que, sin embargo, podrían extraerse sin perder su fuerza y sentido total³².

También se entiende por “cuentinovela” el relato que quiebra los límites “aceptados” y se extiende de una manera ambigua, ya que no llega a desplegarse como una novela *ad usum*. El crítico y escritor cubano Reinaldo Montero la ha definido así,

Allí donde se quiebra el límite de las colecciones de cuentos porque no soportan ni una pulgada más de expansión, es donde aparece la nueva criatura genérica, la cuentinovela (...) parece como una marca entre dos reinos que exige sagacidad política para comprender, casi intuir ese punto de equilibrio y ruptura entre dos vastos señoríos.³³

Tras el rastro de “El perseguidor” de Julio Cortázar, estos cuentos largos o novelas breves (*nouvelle*) muestran una anfibología genérica que permite insertarlos en el estudio de uno u otro género. Destacan aquí *Mata* de Raúl Aguiar, *Los doce apóstatas* y otras obras de Eduardo del Llano, *La milla* de Alejandro Hernández y *Cañón de*

³¹ Incluido en la antología *Toda esa gente solitaria*, Madrid, La Palma, 1997, p.163.

³² Se habló detenidamente de esta obra en el apartado dedicado al autor en 4.2.

³³ “Interregno y realengo de la cuentinovela”, *La Gaceta de Cuba*, nº3, 1995, p.56.

retrocarga de Alejandro Álvarez Bernal, centradas estas últimas en el tema del éxodo ilegal marítimo y de la guerra internacional respectivamente.

4.3.2. Temática.

Resultaría prácticamente imposible llevar a cabo una sistematización total de los temas que incluye un corpus tan numeroso de obras, especialmente por el hecho de pertenecer éste a toda una promoción de escritores. En el estudio de los autores más cualificados y representativos ha quedado constancia de sus características y de las relaciones que han establecido con el campo de producción al que pertenecen. No obstante, resulta interesante y útil acercarse de una manera analítica a ciertos aspectos temáticos que han marcado de una manera particularmente significativa la cuentística cubana de la década de los noventa. Ahora se examinarán un número de temas que han incidido tanto en la producción como en la recepción de los cuentos novísimos. Probablemente desde el punto de vista de su recepción internacional, los temas que mayor relevancia han adquirido sean el de la homosexualidad, la prostitución y el tratamiento de los elementos característicamente vernáculos. Es necesario, no obstante, entender lo que a continuación se expone a la luz de lo previamente dicho al tratar del campo literario, del cuento como género y de los autores, pues en muchos sentidos profundiza en lo anteriormente apuntado. Por otra parte, puede resultar de utilidad una aproximación centrada en los temas tratados que de cuenta de la unidad habida en la producción del corpus.

4.3.2.1. Política.

Si existe una *intentio operis* común en el corpus de cuentos elaborado por los Novísimos esa es, sin ninguna duda, el carácter político que lo domina. Es evidente que este aspecto no ha de traducirse directamente en una obra de referente social explícito, tal y como se entendía en días pasados la noción de literatura comprometida³⁴. Los Novísimos se definen como una minoría en el sentido de que son portadores de un nuevo *habitus*, o lo que es lo mismo, de un nuevo horizonte de perspectivas y de una diferente concepción del mundo. Esto los enfrenta al discurso hegemónico revolucionario amparado por lo que podríamos llamar la “mayoría”, en virtud de variantes y condiciones diversas basadas en el proyecto generacional de los años cincuenta, en el sometimiento impuesto por la dictadura y en otros factores. Gilles Deleuze entendía que la literatura que surge de cualquier minoría como portadora de un contradiscurso está bañada necesariamente de un contenido político.

En una literatura menor todo es político, su espacio reducido hace que cada problema individual se vuelva entonces tanto más necesario (...) lo que el escritor dice es necesariamente político (...) si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca más aún en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar medios de otra conciencia y de otra sensibilidad.³⁵

El crítico y poeta Víctor Fowler se pregunta si “¿Es marginalidad o inadaptación su sustancia?”³⁶, refiriéndose al discurso de la más reciente narrativa cubana. En su opinión el concepto de “marginal” le pertenece a sujetos que, precisamente por

³⁴ Sirva a este respecto la obra de Julio Cortázar, Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970.

³⁵ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, México, Era, 1978, pp.29-30.

³⁶ “Para días de menos entusiasmo”, *La Gaceta de Cuba*, n°6, 1999, p.35.

detentar esa condición, no tomarán nunca el espacio de la escritura. Cree más bien que la tendencia a la destrucción que se observa en los textos de los Novísimos y que proviene de sujetos ajenos a la conducta oficial, pero portadores de un notable nivel cultural, es la consecuencia de una crisis de los valores de la sociedad en la que se encuentran, una crisis de “modelo del mundo”.

(...) el estrechamiento del mañana genera una explosión de la escritura en la que se vuelven tópicos, comunes hasta el hastío, la tendencia a la destrucción, la revisión de la Historia, la insignificación del lenguaje, la ausencia de una noción de futuro; a ello se suma la proliferación de escrituras sectoriales; femenina, gay y lesbiana, marginales, incluso las que tematizan la fuga.³⁷

Por otra parte, una vez superado el realismo socialista que caracterizó la nefasta, al menos en el terreno artístico, década de los setenta, la obra de explícito contenido político quedó estigmatizada bajo la acusación de “panfletaria”. Son los Novísimos en su más amplio sentido generacional, es decir, músicos, artistas plásticos, escritores y actores, quienes traspasaron esa barrera simbólica e iniciaron tomas de posición orientadas políticamente, aunque invirtiendo las consignas del realismo socialista y del régimen revolucionario. Ese fenómeno, que en Cuba se llamó “interdicción”, es el exponente y la más firme marca homológica de las diferentes tomas de posición del campo artístico y cultural que ocupan los Novísimos a partir de mediados de los ochenta. En esa zona dialógica podemos interpretar y conectar obras producidas a partir de 1987 aproximadamente, como las de los pintores Lázaro Saavedra, Fernando Rodríguez y Alexis Somoza, con cuentos de Enrique del Risco, Francisco García González o Jorge Luis Arzola. Sucede el mismo fenómeno en la música de los

grupos que surgen en esos años, “Habana Oculta”, “Garaje H”, Pedro Luis Ferrer o “Superávit”³⁸, y en las obras de teatro escritas por Joel Cano o Víctor Varela.

Las estrategias que la narrativa de los Novísimos va a adoptar para hacer frente a la opresión ejercida sobre los derechos individuales y de expresión son de diversa índole. La mayor parte de ellas pasan por crear sujetos y personajes narrativos con una identidad subalterna, marginales, jóvenes inadaptados, homosexuales, prostitutas, prófugos, etcétera. A través de ésta se procura abrir el espectro social a sujetos que no estaban representados ni tenían legitimidad dentro de él y crear con esta ampliación simbólica un espacio real de debate público en el que sean acogidas actitudes, visiones, ideas e ideologías ajenas a la homogénea y ortodoxa impuesta por el régimen político.

Uno de los cuentos más líricos referente, entre otros aspectos, a la realidad sociopolítica de Cuba durante los últimos cuarenta años, tanto en su dimensión interior como en la relación con el “enemigo capitalista”, pertenece a Waldo Pérez Cino. En consonancia con el característico estilo de este autor, el cuento resulta una alegoría construida sobre una base legendaria que remite a la historia antigua y a la mítica grecolatina, el uso de la ironía en el párrafo final sirve de golpe de efecto, junto con el título, para proporcionar un cierre intenso. Gracias a su formato minimalista lo reproduzco íntegramente a continuación.

³⁷ *Ibid.* p.36.

³⁸ Las letras de las canciones de estos músicos podrían ser estudiadas comparativamente con los cuentos ya que presentan muchos puntos analógicos. El escritor Enrique del Risco ha analizado someramente algunas de estas conexiones, nacidas del *habitus* que comparten ambos colectivos. *Vid.*

Del nuevo Laoconte (*sic*) y la nueva Troya.

Durante el acoso de Döltburg, larga en murallas, el enemigo se esparcía por el campo muchas veces, y se demoraba en los pozos; lo que hizo suponer a Otto Frigius, caudillo perspicaz, que los otros envenenaban las aguas; por eso los sitiados no consumieron el agua del estanque central, que era un hito en una red de canales que se comunicaban entre sí, y contra el que principalmente (supusieron) atentaban los otros.

Poco resistieron, entonces, los soldados de Döltburg: primero se les fue muriendo la piel y la vista, y luego todo el cuerpo, y al fin el alma huyó, porque largo es el suplicio de la sed. Los enemigos ultimaron a unos pocos sobrevivientes, pero creyeron su victoria demasiado fácil para ser cierta; agudamente, previeron una trampa, y huyeron.

Una noche sin luna se levantó el asedio, que ya duraba dos años. Por supuesto, nadie pudo saber a ciencia cierta qué pasó tras los muros, porque ninguno de adentro sobrevivió para contarlo: la derrota de ambos bandos es una fábula, pero bien pudiera ser correcta, aún no su fondo.

En el siglo XII ya los hombres conocían el silogismo y la sospecha, que confunde el ensueño, y no se hubieran atrevido a hacer un caballo de madera para tomar una plaza; perferían soñarlo o temerlo, porque ya habían echado a andar la rueda interminable de la duda, donde toda ingenuidad es intencionada o conspicua.³⁹

La ingenuidad de los troyanos y la suspicacia de los germanos medievales conducen, paradójicamente, al mismo desenlace, la derrota. De ahí que la desaparición de Troya resultara, en última instancia e incluso si Laoconte hubiera sido escuchado, irremediable. Una de las posibles interpretaciones del texto podría hacer hincapié en su proyección sociopolítica e histórica. Según ésta, Cuba se adivina en el relato como una nueva Troya en la que el asedio se impone tanto desde instancias ajenas como desde su propio interior. Por ello está abocada a morir sofocada bajo el yugo implacable de un doble cerco.

“El último exilio o nuevas posibilidades de lo cubano”, ponencia leída en el congreso “Con Cuba en la distancia. I Encuentro de Exilio y Creación”, Cádiz, noviembre 2001.

³⁹ *Doce nudos en el pañuelo*, Salvador Redonet ed., Mérida, Mucuglifo, 1995, pp.16-17.

Con un hilarante despliegue paródico, “Sucedió que, como en toda ceremonia que se respeta, decidieron izar la bandera” de Ronaldo Menéndez⁴⁰ es uno de los textos más irreverentes de los referentes a la situación política. El cuento se abre con la alusión al elenco de personajes que lo integran, “Yo, los Espectadores, los Elegidos, el Jefe, el gran Jefe y la Bandera” que representan el espectro total de la sociedad cubana. La intervención del Jefe y del Gran Jefe presenta una sátira que remeda el comportamiento, el discurso y la retórica de los altos cargos oficiales en Cuba, así como los del líder máximo. El ludismo marca todo el cuento ya que el narrador establece el juego de la creación en virtud de las directrices que le dan el Jefe y el Gran Jefe, las cuales, sin embargo, resulta imposible cumplir debido a la rebeldía que personifica la Bandera. Ésta, dotada de voluntad propia, no accede a ser izada y se aferra al medio asta, por lo que los Espectadores y el narrador se ven obligados, con el fin de mantener la coherencia escénica, a dar muerte al Gran Jefe.

Para Rolando Sánchez Mejías el mero hecho de dedicarse a la escritura en Cuba supone un acto político debido al cerco que el poder ejerce sobre cualquier actividad que suponga la expresión de una opinión. En opinión de este autor, los noventa han resultado, como los setenta, una década en que el cerco redujo sus estrechos márgenes, aunque encontró una respuesta diferente a la que tuvo la promoción previa. Valga recordar que más de un cincuenta por ciento de los artistas y escritores estudiados viven hoy día en el exilio. En un artículo que tuvo como consecuencia

⁴⁰ Includido en *Alguien se va lamiendo todo*.

precisamente la cruda reacción de las instituciones políticas cubanas comentaba Sánchez Mejías al respecto,

Nadie sabe el placer que causa vivir a plenitud relaciones asfixiantes con *el poder*: nadie lo sabe, hasta que lo escribe.⁴¹

No resulta difícil ver implicaciones de índole ideológica y política en el tratamiento de otros temas, por lo que resultaría inconvenientemente extenso una mayor ejemplificación en este momento. Parece conveniente por tanto dar cabida a otros ámbitos temáticos que siguen abundando en el hasta aquí tratado y amplían la perspectiva ofrecida.

⁴¹ “Contar con las palabras”, *Encuentro*, nº1, 1996, p.101.



Pedro Álvarez

4.3.2.2. Identidad.

La construcción de la identidad nacional cubana a lo largo de la década de los sesenta y setenta, en consonancia con las corrientes sociológicas occidentales, se asentó sobre el parámetro de clase, en términos sociales y económicos. Este fenómeno se vio reforzado en el caso específico de Cuba debido a la revolución socialista. Sin embargo, el discurso sociológico europeo y norteamericano de los últimos treinta años ha pasado de un concepto de la identidad basado en la igualdad a otro que se mueve en torno a la diferencia. De ello se hacen eco los cuentos de los Novísimos, en los que la construcción de la identidad pasa primeramente por un proyecto subjetivo e individual que afecta, como hemos observado, a la focalización de los relatos y al uso de determinados temas. Ian Craib señala que la construcción de la identidad se realiza a través de diferentes disciplinas y discursos, que pueden variar en intensidad e importancia⁴². Puesto que el discurso político marcó la definición de la identidad cubana desde 1959, se percibe en el pensamiento de los noventa un intento de potenciar otras áreas de representación que amplíen la percepción ortodoxa. En este sentido, junto a la elaboración de la identidad de género, probablemente la más desarrollada, existe un llamativo interés por la construcción de una identidad “étnica”, que atiende fundamentalmente a los elementos específicamente representativos y diferenciadores de la cultura cubana.

La presencia temática de las religiones afrocubanas en los cuentos, al igual que en la obra plástica, surge tanto de la prohibición que el régimen castrista había impuesto sobre ellas, como del hecho de ser un aspecto exclusivo de la cultura cubana que no

⁴² Vid. *Experiencing identity*, Londres, Sage, 1998.

comparte en los mismo términos con ningún otro país latinoamericano⁴³. En este sentido la influencia de Servero Sarduy, en el terreno literario, y de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, a través de sus ensayos antropológicos y socioculturales, resultan fundamentales. *De donde son los cantantes* (1967) es probablemente el primer texto en el que se observa la elaboración de una cosmogonía sincrética sobre la herencia china, africana y española, piezas sobre las que se construye la noción de la identidad cubana actual. Por otra parte, tanto *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* como *El monte*, de Ortiz y Cabrera respectivamente, son referencias constantes en la literatura cubana actual. A pesar de estar realizada en el exilio, la obra de Lydia Cabrera, que toca tanto la literatura como el estudio antropológico, se centra exclusivamente en las prácticas religiosas, sociales y lingüísticas de los diferentes cultos o “reglas” existentes en Cuba. De ellos, ha sido la Santería el que más se ha extendido y el que más expectación despierta en el seno de la sociedad cubana. En el cuento de los Novísimos esto se traduce en el continuo aflorar de alusiones a prácticas concretas y a elementos característicos, como son las ofrendas, los “trabajos”, los collares, etc... Su uso literario se entiende simbólicamente como una vía de definir la identidad individual a través de la herencia cultural religiosa. Es necesario insistir en que la represión ejercida sobre las prácticas religiosas convirtió cualquier confesión o adhesión de culto en un ejercicio de resistencia. El proceso de transculturación hizo posible ciertas equivalencias entre las creencias africanas y las católicas, de ahí que todas las deidades afrocubanas tenga su correspondencia en santos pertenecientes a la historia del cristianismo. Recordemos que la obra plástica

⁴³ Las religiones sincréticas de América Latina muestran numerosas analogías entre sí, pero al mismo tiempo contienen diferencias radicales debido al diferente grado de conservación de los ritos originales

de Belkis Ayón resultaba una iconografía de la Sociedad Secreta Abakuá, también llamados ñañigos, originaria de Nigeria. Pese a que en la narrativa breve no encontramos un equivalente a la obra de esta artista, sí existen cuentos en los que los elementos propios de los cultos afrocubanos cobran cierta relevancia. En *Las palmeras domésticas* de Daniel Díaz Mantilla, uno de sus fragmentos compositivos gira en torno a la penitencia que un anciano cumple caminando descalzo para honrar a San Lázaro. Como ya se dijo, el día de San Lázaro, sincretizado con Babalú Ayé, celebrado el 17 de diciembre, es la festividad religiosa más importante de Cuba. Cada año unas cien mil personas⁴⁴ procedentes de todo el país realizan la romería, generalmente en virtud de una promesa hecha al santo y orisha, que los lleva hasta “El rincón”, una pequeña localidad próxima a La Habana. Para los fieles, tanto de un lado como de otro, no existe diferencia entre la representación católica y la de la santería, San Lázaro y Babalú Ayé tienen los mismos atributos y están encargados de las enfermedades crónicas y contagiosas.

Con un tratamiento muy diferente del tema, Pedro Juan Gutiérrez nos muestra a través del yo narrador y protagonista de sus cuentos, la íntima incorporación de prácticas propias de la Santería en la vida cotidiana. En “Tipos duros”, el protagonista, al verse afectado por una grave crisis económica, decide ir a consultar a su santera, recordando que ésta le había aconsejado “que debía de tener un guerrero”⁴⁵, es decir, una protección. En “Aplastado por la mierda” es una anciana de color la que le insta a rezar a sus orishas protectores, Ochún y Changó⁴⁶, la guerra y el

y a los diferentes procesos de transculturación. Este último concepto fue utilizado por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

⁴⁴ La cifra la dan Natalia Bolívar y Román Orozco, *Cuba Santa*, Madrid, El País-Aguilar, 1998, p.474.

⁴⁵ *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998, p.26

⁴⁶ Sincretizadas en la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, y Santa Bárbara.

amor, para que le ayuden a sobrellevar la terrible crisis que afectaba al país. La naturalidad con la que se presenta el diálogo entre los personajes y el juego que se urde en virtud de los significados simbólicos de las deidades mencionadas pretende mostrar cómo la santería es parte fundamental de la visión del mundo de una parte importante de la población cubana.

Pedí algo de comer en alguna casa, pero la hambruna era fuerte. Todo el mundo pasaba hambre en La Habana en 1994. Una negra me dio unos pedazos de yuca y cuando me miró a los ojos me dijo:
- ¿Por qué estas así? Tú eres hijo de Changó.
- Y de Ochún también.
- Sí, pero Changó es tu padre y Ochún es tu madre. Rézales, hijo, y pídeles. Ellos no te van a dejar abandonado.⁴⁷

Resulta sintomático que, en la actualidad y tanto dentro como fuera de la isla, a la hora de hablar de la identidad cubana se haga referencia casi exclusiva a tres aspectos: la religión y cultura afrocubana, la política y el humor.

El debate sobre las claves de la identidad es uno de los más concurridos en los círculos intelectuales cubanos. Se percibe en ellos el deseo de establecer una continuidad de pensamiento entre las teorías surgidas a finales del siglo diecinueve y principios del veinte, al calor de la lucha y la consecución de la independencia, con el discurso del régimen revolucionario, centrado en el principio de soberanía nacional⁴⁸. Desde este punto de vista, la identidad queda estrechamente ligada a la formación nacional y, siguiendo a Homi Bhabha, en un análisis histórico de la Modernidad resulta evidente la vinculación de la conciencia nacional con la narrativa.

⁴⁷ *Op.cit.* pp.59-60.

⁴⁸ A estos efectos resulta interesante la obra de Enrique Ubieta Gómez, *Ensayos de identidad*, La Habana, Letras cubanas, 1993.

La Revolución cubana fue un proyecto moderno que se acompañó de una narrativa, la de la violencia, como parte orgánica de su programa político y del concepto de “nación” afín a sus intereses. Abrir las posibilidades del discurso y del proyecto político del régimen de Fidel Castro pasa por ensanchar los límites establecidos sobre las nociones de “nación” y de “identidad cubana”. De ahí el interés de los Novísimos por crear un foro activo y plural en sus cuentos del que emerja un coro polifónico de voces silenciadas, de sujetos hasta ahora carentes de “identidad” debido a los límites establecidos por el discurso ideológico revolucionario. Las palabras de Enrique del Risco en una de sus últimas tomas de posición públicas resultan ilustrativas.

(...) la nación rebasa la referencia geográfica con la que se le suele identificar. La nación se ha expandido y reconfigurado con cada exilio, con cada exiliado (...). Hablar de la isla y el exilio como interior y exterior, adentro y afuera, sería una comodidad solo capaz de generar más confusión. A veces el exilio ha sido capaz de generar modos de lo nacional más profundos que en la propia isla (...). El exilio no es pues un afuera de la nación sino una parte de ella misma
...⁴⁹

Cabe entender, por otra parte, que la negativa de los integrantes del proyecto “Diáspora(s)” a participar del debate y de la construcción de “nación” en su narrativa, radique, precisamente, en la manipulación que la política ha hecho habitualmente del término y del concepto. Sánchez Mejías ha precisado que no existe una voluntad de prescindir de lo cubano en el grupo por el fundado, aunque sí de construirlo a través de términos “folclóricos” al uso (la santería, el barroco, etcétera). “Diáspora(s)” posee una voluntad de estilo compleja que incorpora elementos del discurso filosófico

⁴⁹ “El último exilio o nuevas posibilidades de lo cubano”, *Con Cuba en la distancia, I Encuentro de exilio y creación*, Cádiz, Cuba Nuestra, 2001, p.1.

occidental y de la narrativa universal, amparándose en el supuesto de la “calidad” y no en el de la significación sociocultural.

Bajo una consideración más amplia de la identidad resulta interesante la idea que tiene Stuart Hall de este concepto, ya que lo define como la unión de

(...) discourses and practices which attempt to “interpellate”, speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be “spoken”. Identities are points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us.⁵⁰

Es evidente esta concepción entra en íntima relación con la definición que Bourdieu ha hecho del *habitus*, que no se entiende sino como parte activa de la identidad del sujeto portador. Por lo tanto, la visión del mundo que se expresa a través del *habitus*, y que este estudio ha querido aprehender a través de la práctica del cuento, supone en sí misma, y entre otras cosas, una identidad específica.

⁵⁰ “Who needs identity?”, en Stuart Hall y Paul Du Gay eds., *Questions of cultural identity*, Londres, Sage, 1996, p.5.



Sandra Ramos,
Los enigmas de la identidad (1997)

4.3.2.3. Homosexualidad (*Queer*⁵¹).

En el análisis de la obra individual de los autores se destacó la preeminencia de un discurso de género, y específicamente homosexual o *queer*, en los cuentos de Ena Lucía Portela (tema lésbico) y Pedro de Jesús López (tema gay). Si nos remontamos a los primeros textos que se construyeron sobre este aspecto, obligadamente debemos citar “¿Por qué llora Leslie Caron?” (1988) de Roberto Urías (1959), aunque su repercusión no fue tan amplia como la de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1991) de Senel Paz, escritor perteneciente a la hornada previa a los Novísimos.

En el cuento de Urías, un transexual expresa su amargura por no ser acreedor de respeto ni derechos debido a su condición. Narrado en primera persona como si se tratara de un monólogo interior, el lector recibe directamente el discurso de este sujeto marginado y se sitúa más cerca de su punto de vista. Esta afirmación pública de lo *queer* es, siguiendo a Judith Butler, tanto un desafío como una legitimización⁵² y marca el carácter reivindicativo que abunda en la obra de los Novísimos. Por otra parte, el relato de Senel Paz muestra la gestación y desarrollo de una amistad entre un joven revolucionario y un artista homosexual, sujetos enemistados tradicionalmente. El tema se aborda con una mirada más distante pues la voz del relato proviene de un narrador inscrito en la norma ortodoxa de la conducta

⁵¹ Del inglés, “extraño”, “excéntrico”. Este término ha cobrado vigor en los últimos años para referirse al campo de estudios interdisciplinar que analiza identidades sexuales ajenas a la norma en diverso tipo de discursos y las representaciones que tienden a deshacer las nociones canónicas de sexualidad y género. Su uso alude a la crítica de la política de la identidad establecida en las ideologías y saberes dominantes.

⁵² Vid. *Bodies that matter. On the discursive limits of “sex”*, Nueva York, Routledge, 1993.

social revolucionaria, heterosexualidad incluida. Éste defiende los dogmas y las consignas del sistema y propone un aperturismo en el terreno del respeto de las libertades individuales, pero siempre desde una lógica orgánica. El texto de Senel Paz carece de la irreverencia que existe en el de Urías y en el resto de los textos escritos por Novísimos sobre el tema. Ciertamente la favorable recepción que obtuvo “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” no se debió tanto a su calidad, ni a haber sido premiado con el premio internacional de cuento “Juan Rulfo”, como a que Tomás Gutiérrez Alea extrajera de él el guión de su film de mayor repercusión internacional, “Fresa y chocolate”. En cualquier caso, todo ello nos habla de la necesidad que existía en la esfera artística y cultural cubana del pronunciamiento de un discurso contrario a la tradición homofóbica revolucionaria. De hecho, la película de Titón se concibe como un crisol de la sociedad cubana y de sus concepciones y prejuicios. Emilio Bejel la entiende como una “alegoría nacional” en la que se pueden identificar, en cada uno de los personajes, los diferentes discursos que atraviesan la Cuba de principios de los noventa, formando de esta manera un “subtexto histórico” de carácter simbólico. En relación con esto, considero que lo que subyace bajo la necesidad de dar cabida a la identidad homosexual en el espectro social de Cuba es la de abrir el espacio a discursos ajenos al homogéneo e impuesto por la Revolución. Como ya se dijo, el sujeto homosexual tuvo cabida en la sociedad revolucionaria en la medida en que se insertara en los parámetros establecidos por el dogma ortodoxo y ese fue el caso de algunos dirigentes del ámbito de la cultura⁵³. La teoría del “hombre nuevo” elaborada entre otros por Ernesto Guevara y defendida como necesaria para el

⁵³Remito de nuevo a mi artículo “De Reinaldo Arenas a Virgilio Piñera: homosexualidad o disidencia”. Vid. también la entrada dedicada a Senel Paz en David William Foster, *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, Londres, Greenwood, 1994, pp.305-308.

mantenimiento del proceso de cambio iniciado por la Revolución, sirvió en gran medida para establecer un patrón de conducta que encerrara la ortodoxia política del comunismo. Intelectuales de la talla de Lezama Lima, Virgilio Piñera o Reinaldo Arenas fueron censurados debido a que su obra literaria y sus tomas de posición no seguían los dictados del realismo socialista, pero siempre se hizo utilizando el subterfugio de su condición homosexual.

No obstante, la representación del sujeto homosexual ha tenido en Cuba un desarrollo histórico notable que tiene su punto inicial en la novela de Alfonso Hernández Catá *El ángel de Sodoma* (1928) y que alcanza una considerable fuerza en el periodo republicano a través de las tomas de posición (en su obra y en el campo literario) de José Lezama Lima y Virgilio Piñera. Particularmente éste último, en su artículo crítico sobre el poeta Emilio Ballagas, proponía la asimilación de un sujeto homosexual con voz en el discurso literario cubano y la identificación de las marcas textuales con funcionalidad en ese aspecto. No es de extrañar que la huella de Piñera sea notable en los escritores cubanos actuales con una proyección de género en la articulación de sus obras como Pedro de Jesús, Jorge Ángel Pérez, Norge Espinosa o Abilio Estévez. Siguiendo la línea cronológica, la narrativa de la violencia que se desarrollara en el periodo revolucionario no sólo eludió el discurso homosexual que iniciaran los escritores inmediatamente precedentes, sino que critica a estos sujetos que entraban en contradicción con los valores del momento, cifrados en la fuerza y las dotes militares. Recordemos lo expuesto a propósito de la obra de Pedro de Jesús López sobre la particular concepción de la homosexualidad en el Caribe. El agente activo de la relación sexual, portador de una conducta viril, no es considerado “homosexual” (el término coloquial que recibe es el de “bujarrón”) ya que

simbólicamente es el que ejerce el poder. El homosexual es únicamente el sujeto pasivo, el “afeminado”, el sometido y que, como la mujer, no es portavoz ni representativo del discurso épico del momento.⁵⁴ Paralelamente a esa narrativa, se desarrollaba en las afueras de lo legitimado la obra de Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, surgidas de una poética del exceso que se cierne constantemente en torno al deseo y al homosexual.

El deseo de abordar un relato de temática *queer* nace del afán general en toda la promoción de los Novísimos de construir un espacio de discusión pública en el que se muevan discursos diferentes que enriquezcan la estrecha y unilateral identidad que produjo el sometimiento a los preceptos políticos del partido comunista. En este sentido, y como se dijo en el epígrafe dedicado al aspecto político, un buen número de temas de los Novísimos, así como el tratamiento que reciben, nacen de esa intención de abrir, a través del texto (o en su caso de la obra plástica), el oxidado debate cultural e ideológico. Volviendo al antes citado artículo de Bejel, señala el crítico cubano a este respecto,

Si el sistema de opresión desapareciera por completo, desaparecería la necesidad de una identidad subalterna. La ironía de toda política de liberación es que se afirma en una *diferencia* con la esperanza implícita de una *semejanza* o una universalidad. En el momento en que el sujeto homosexual (...) sale del espacio privado al espacio público, se hace visible en la esfera sociopolítica.⁵⁵

⁵⁴ Aunque los trabajos elaborados sobre la genealogía de la voz homosexual en la literatura cubana son aún escasos y breves, destacan los de Emilio Bejel, Víctor Fowler y Jesús Jambrina, citados en la bibliografía.

⁵⁵ “Fresa y chocolate o la salida de la guarida. Hacia una teoría del sujeto homosexual en Cuba”, *Revista Casa de las Américas*, nº196, 1994, p.22.

Pese a que el cuento de Roberto Urías haya sido paradigmático en este aspecto, hasta el punto de seguir siendo reproducido en antologías actuales, este autor no llegó a ver publicado en Cuba el volumen al que éste pertenecía y que lleva por título *Fábulas afables*. De su siguiente libro de relatos, también inédito, *Infórmese, por favor*, el cuento homónimo ha aparecido en diversas antologías. Expulsado de su puesto de trabajo como editor en Casa de las Américas, el autor se exilió en Miami en 1995.

Un tanto diferente resulta el cuento de Alexis Díaz Pimienta “Historia íntima y pública de un hombre”, pues en él se reflexiona sobre los estrictos parámetros de la masculinidad que se impusieron en la Cuba revolucionaria y la crueldad que el sistema irradió con ellos sobre la conducta social. Con un interesante juego compositivo en el que se alternan puntos de vista y registros lingüísticos, el cuento va develando la humillación y el sufrimiento de un hombre heterosexual, pero amanerado. El cuento contiene una actitud próxima a la de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz en el que, siguiendo a Víctor Fowler, “el homosexual, inscrito en situaciones que operan como metáforas de la macrohistoria, sirve como vehículo para discutir aspectos del proyecto revolucionario”.⁵⁶

En opinión de Fowler existe otro tratamiento del tema en el se aborda “una problemática intergrupala, un drama íntimo focalizado en la salida al espacio público o en el autorreconocimiento de la identidad”.⁵⁷ Quizá es ahí donde podríamos ubicar, aunque con una proyección mucho más amplia y densa, a Ena Lucía Portela, de quien ya se hablara en el análisis de la obra individual de los autores más relevantes. Conviene ahora, al hilo del tema que nos ocupa, detenerse en uno de sus cuentos, no incluido en el volumen *Una extraña entre las piedras*, pero de indudable calidad, que

⁵⁶ *La maldición. Una historia del placer como conquista*, La Habana, Letras Cubanas, 1998, p.144.

lleva por título “Sombrío despertar del avestruz”. A pesar de ser uno de los textos iniciales de esta autora, presenta la exquisita factura que observamos en todos sus cuentos. La instancia narrativa varia constantemente y nos ofrece un narrador, alter ego de la autora, desdoblado en una primera y una tercera persona que, ocasionalmente, activa una voz narrativa en segunda, destinada a la protagonista del relato. Con el tono sarcástico y profundamente crítico de esta autora, se nos narra el despertar y la asunción de la homosexualidad de un personaje marcado por la frivolidad y la estupidez, simbolizado en el símil del avestruz. De manera explícita, y como hiciera en su volumen de cuentos, la autora expone su credo literario en el que no existe un linde efectivo entre lo real y lo ficticio. La crítica y la ironía se centran en el pseudoculturalismo, en la conducta heterosexual y en los valores masculinos, patrones legitimados y representativos del discurso ideológico oficial. La reivindicación de la libertad en la elección sexual pasa por ser un símbolo de la necesidad de libertad en un sentido total. Ena Lucía Portela no duda en atacar y derribar mitos e ídolos, así como en desenmascararse ella misma para romper las barreras de lo establecido como ortodoxo y moral. Llevar al espacio literario lo íntimo, en su acepción más cruda, es parte del ejercicio literario en el que el cuerpo se torna un material paralelo al lingüístico.

Con todo, podemos afirmar que es la obra de Pedro de Jesús López la que, sin duda, resulta más interesante con respecto a la construcción de un sujeto y un discurso homosexual en la narrativa breve cubana. En ella el conflicto no reside en la asunción de la identidad homosexual, como en los cuentos de otros autores, sino que se extiende desde ella a aspectos más universales.

⁵⁷ *Ibid.*

En términos generales, puede decirse que, en consonancia con el pensamiento occidental, el debate y la construcción de la identidad gay en Cuba sigue las ideas foucaultianas sobre el carácter cultural de la sexualidad y su construcción a través de discursos legitimados por el poder y el saber dominante. A pesar de la todavía precaria situación legal y jurídica, el colectivo cubano está siguiendo pautas similares a las adoptadas por el español durante la última etapa del franquismo y la transición democrática. La importancia del papel jugado por el cuento en esta época es la de haber creado un territorio de legitimación e identificación en la escritura que no existía en otros campos. En el mundo occidental los numerosos lugares de ocio y asociaciones para un público gay, inexistentes en Cuba, contribuyeron decisivamente a reforzar la identidad propia de cada sujeto y a enfrentar las limitaciones de la sociedad tradicional. En la estela de los estudios de Foucault, el sociólogo español Ricardo Llamas analiza las múltiples contradicciones que existen en las reivindicaciones y los discursos elaborados en el contexto homosexual. La deconstrucción y el análisis minucioso de las ideas y teorías al uso, surgidas de un régimen sexual cultural y específico, pasan por ser una de las necesidades para salvar las imprecisiones y contradicciones en que se mueve el discurso homosexual. Éstas surgen repetidamente en los cuentos de los Novísimos y probablemente en este mismo discurso crítico que los analiza, pero no deja de ser un proceso necesario para la configuración de un pensamiento ausente.

4.3.1.4. Postivismo.

Esto sería otra manera

de la noche, pero no

parte de los autores que

caracterizaban el discurso

artístico que dominaba

el pensamiento. Se trata

de una manera de

negocio de la profesión

en Cuba, pues así lo

centro su pública vida

negocio de la profesión

laura "sexual". En

vezada, la trayectoria

que se van en la vida

en el mundo.

Decidido. En este

relacionado a la

perforación (trabajo

humano). Como

objetiva en la



René Peña, Don Algodón, 1993.

¹⁰ Ver Ysla, p. 15-184.

4.3.2.4. Prostitución.

Este tema entra directamente en el discurso de lo femenino, es decir, de lo escrito sobre la mujer, pero generalmente desde el punto de vista masculino, ya que la mayor parte de los autores que sobre él han escrito son hombres. Una de las consignas que caracterizaban el discurso castrista era la de haber acabado con el impune tráfico sexual que dominaba la Cuba de la República, bajo el ala de la protección norteamericana. Sobre este logro liberador existe un número nada desdeñable de relatos escritos durante el periodo revolucionario.⁵⁸ A lo largo de tres décadas el negocio de la prostitución era escaso y clandestino. El fenómeno del negocio sexual en Cuba nace con la crisis del Periodo Especial, momento en el que el gobierno centra su política económica en el turismo y favorece la dedicación femenina al negocio de la prostitución, dando lugar así a un turismo específico que se ha dado en llamar “sexual”. Aunque la profesionalización al respecto ha ido avanzando con la década, la mayoría de estas mujeres suelen ser estudiantes o jóvenes profesionales que se ven en la necesidad de aliviar el hambre y la penuria familiar. En muchos casos el intercambio no es el de placer físico por dinero, al uso tradicional en Occidente. En realidad resulta relativamente poco rentable, ya que la remuneración económica a veces no existe y el pago es comida, ropa o artículos de higiene y perfumería (traídos estos últimos por los turistas desde su país y con un coste mínimo). Como se observa en algunos relatos, la prostituta cubana tiene como objetivo entablar una relación seria con alguno de sus clientes (en su mayor parte

⁵⁸ Vid. Víctor Fowler, “Erotismo y Revolución”, *Rupturas y homenajes*, La Habana, Unión, 1998, pp.156-184.

españoles e italianos, conocidos coloquialmente como “turipepes”) que la “salve” sacándola del país. La mayoría de ellas no se consideran prostitutas y creen que su dedicación es momentánea y justificada por el objetivo digno de conseguir una vida mejor. En “Aniversario”⁵⁹, de Karla Suárez, uno de los pocos ejemplos sobre el tema escrito por una mujer, asistimos a una conversación telefónica que sostienen dos mujeres, una de ellas alojada en un hotel de lujo con un extranjero. De hecho, el texto se construye sobre el enunciado producido por esta última, sobreentendiéndose las presuntas y escasas intervenciones de su interlocutora. En una réplica le advierte “no bromees, tú sabes que no soy una jinetera, esto es casualidad”⁶⁰. El cuento se erige como parodia, ya que la mujer adopta el discurso del extranjero ensalzando la condición única de Cuba y defendiendo el discurso conmemorativo del asalto al Cuartel Moncada realizado anualmente por Fidel Castro. Así mismo, en los cuentos de *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, algún personaje dedicado a la prostitución utiliza términos propios del habla de España, como “joder” o “paleta”, fenómeno habitual entre las jineteras cubanas que les sirve como marca de distinción. Tras la legalización del dólar y su establecimiento como moneda con la que acceder a bienes de consumo inexistentes en el pobre mercado del peso cubano, la jinetera alcanzó un poder adquisitivo que pocos tenían. Esto le confirió un extraño *status* que le ha procurado el desprecio, pero también la envidia del resto de ciudadanos. El negocio de esta prostitución *amateur* fue amparado por el Régimen hasta que las ramificaciones que originó pusieron en cuestión la estructura social y política de

⁵⁹ Pertenece al libro *Espuma*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.

⁶⁰ *Ibid.*, p.42.

Cuba. La intensidad del fenómeno se ha sentido en la narrativa cubana de tal manera que el tema aparece tanto en los Novísimos como en el resto de narradores precedentes en activo. Incluso el escritor español Javier Marías en su novela *Corazón tan blanco* (1993) hace desfilar con aguda ironía a un “turipepe” español y una jinetera.

Uno de los primeros textos que abordaron el problema y se convirtió en un referente habitual fue “El caso Sandra” de Luis Manuel García. Este escritor, perteneciente al grupo de los Nuevos, fue orientador de algunos Novísimos en el taller literario de la Casa de la Cultura del municipio habanero de Playa. En este caso se utiliza la técnica del reportaje, afín al texto testimonial que luego primaría en los relatos de los Novísimos. La diferencia entre los textos de las diferentes promociones sigue siendo el diferente ángulo de mira que adoptan los Novísimos, carente del didactismo y carácter ejemplificador de otros cuentos, como los de Miguel Barnet, Miguel Mejides y Marilyn Bobes, entre otros⁶¹.

En “Merchy” de Raúl Aguiar, el narrador nos presenta, a través del discurso indirecto libre, una escena sexual en la habitación de un hotel. Mientras suena de fondo Neill Diamond, se narran simultáneamente el acto sexual y las imágenes que ocupan la mente de la protagonista. Ésta, una joven jinetera, se obliga a imaginar recuerdos agradables de su infancia para poder acceder a los deseos del cliente. El final del acto sexual y el pago por los servicios contienen el momento de fuerza del cuento, que es su final también. En él el narrador expresa la liberación que la mujer experimenta

⁶¹ Cfr. Martin Franzbach, “Un tema nuevo en la literatura cubana: el jineterismo” en Sybille Grosse y Axel Schönberger eds., *Dulce et decorum est philologiam colere*, Berlin, Domus Editoria Europaea, 1999, pp.233-237.

cuando finaliza su trabajo y acto seguido se produce un cambio narrativo al discurso inmediato, lo que acerca al lector al punto de vista de la mujer.

-¿Cuánto es?
Merchy lo mira y baja los ojos.
-Treinta y cinco.
-¿Cuánto?
Merchy alza la cabeza y sonríe.
- Treinta y cinco.
El otro se encoge de hombros y rebusca en los bolsillos del pantalón, cuenta los billetes y los deja caer sobre la cama.
- Toma. Que los disfrutes.
Ella cierra los ojos para no ver la espalda que se aleja en dirección a la puerta.⁶²

Lejos de esta presentación dramática, con el humor y la ironía como ingredientes básicos, Francisco García González presenta en “En la Aurora” una de las más sutiles aproximaciones al tema, cuestionando toda la retórica del gobierno revolucionario cubano con respecto al tema de la prostitución⁶³. En la misma línea humorística, Eduardo del Llano, a través de Nicanor, el *alter ego* que protagoniza muchos de los relatos de *Cabeza de ratón*, recrea una estampa satírica en la que están involucrados diversos personajes, representativos de tipos sociales. El cuento lleva el título de “Joint Venture”⁶⁴ y en él, dos hombres de negocios cubanos intentan llegar a un beneficioso acuerdo comercial con un empresario español. La cita para la resolución de los términos del contrato tiene lugar en un restaurante al que el español acude acompañado por una jinetera. Ésta, caracterizada por el habla de los barrios

⁶² *Fábula de ángeles*, Salvador Redonet y Francisco López Sacha eds., La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.102.

⁶³ *Vid.* Entrada del autor en “Otros nombres”, en el apartado 4.2 de este trabajo.

⁶⁴ Término de la economía norteamericana que designa la asociación de dos entidades para realizar una inversión.

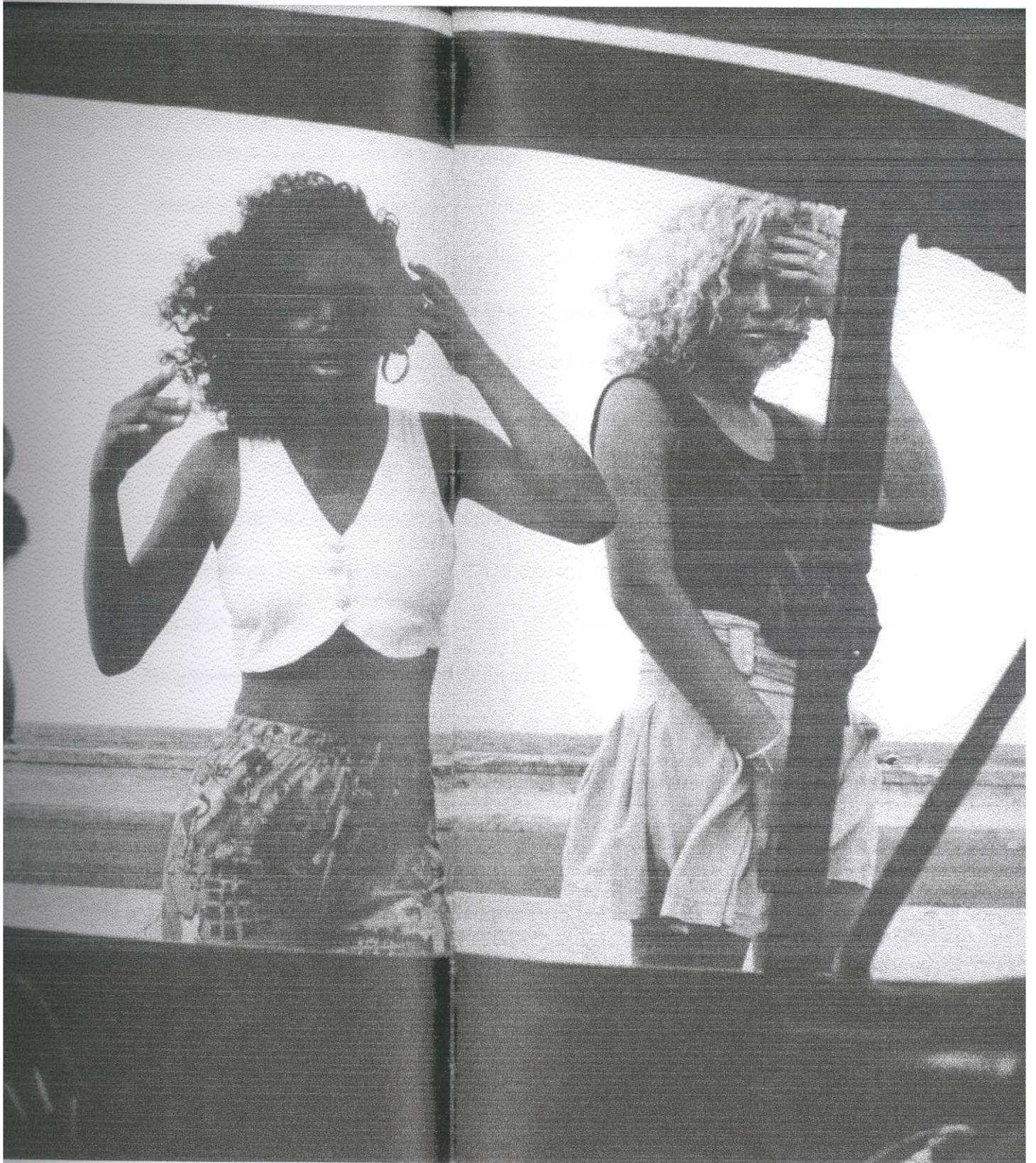
bajos de La Habana, se niega a compartir “su gallego” y boicotea sagazmente el proyecto de los desesperados y frustrados negociantes. La representación del habla coloquial cubana, que recreara magistralmente Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, aparece repetidamente en los cuentos de los Novísimos, especialmente en los autores que se caracterizan por el humor.

Una inversión paródica del tema la encontramos en el cuento “Wunderbar” de Jesús Vega (1954) en el que son los extranjeros el objetivo de la crítica. En el cuento varias turistas alemanas someten a prácticas “vejatorias” a un desentendido cubano que se ve arrastrado por el supuesto exotismo de su identidad. Numerosos factores han contribuido en los últimos años a crear una imagen tópica y superficial de la identidad cubana, fruto en muchos casos de la incompreensión de códigos culturales y del significado del régimen político de Cuba en el panorama internacional. Tópicos y esquemas simplificadores abundan en los extranjeros que llegan a la Isla minimizando la identidad personal de los cubanos en favor de una colectiva tendencia a la diversión, la promiscuidad y el desenfreno sexual. Refiriéndose a la prostitución masculina (“pingueros”) dice el escritor Pedro de Jesús López, “Los gays extranjeros pululan por las calles de Cuba cazando a los nativos. Buscan en nosotros la sexualidad salvaje, empobrecida y devastadora que los estereotipos nos endilgan”.⁶⁵ En la misma línea está “La causa que refresca” de José Miguel Sánchez, posiblemente el mejor texto del autor. Éste presenta en segunda persona narrativa el discurso de un jinetero dirigido a la mujer europea o norteamericana que llega a Cuba con los ideales tradicionales de la izquierda occidental. Cargado de ironía, el relato

⁶⁵“El temblor del deseo” (entrevista), *Zero*, nº3, 1998, p.24.

posee una notable composición rítmica y un acertado uso del lenguaje y la sintaxis, sin recurrir a realizaciones particulares del castellano en Cuba.

El crecimiento de la prostitución derivó en negocios particulares múltiples y, en su mayor parte, clandestinos. Casas de comidas y de citas, pero también proxenetas, traficantes de drogas y la delincuencia consiguiente por hacerse con el control de una parte de tan lucrativo negocio, obligaron al gobierno a poner en marcha una operación que atenuara la visibilidad de la prostitución que estaba menoscabando la moral del bastión del socialismo. El operativo se denominó “Lacra” y tuvo lugar en octubre de 1998, momento desde el que la prostitución se concentra en lugares especializados y ha dejado de ser la nota de color del casco monumental de La Habana y las playas cálidas del Caribe.



Autumn 2014

Issue 10

4.3.2.5. Enfermedad.

La enfermedad, en su acepción más amplia, y el sujeto que la sufre aparecen frecuentemente en la narrativa novísima cediendo el espacio de la literatura y, por extensión, de la cultura, a un sujeto relegado en la vida social. Varias ideas de las expuestas por Susan Sontag en su trabajo dedicado al tema sirven para ilustrar este aspecto. La pensadora norteamericana exponía que no era difícil percibir que a lo largo de la historia “illnesses have always been used as metaphors to enliven charges that a society was corrupt or unjust”.⁶⁶ El proyecto social revolucionario se basó en la creación de un colectivo de sujetos “sanos”, apoyándose en la noción del “hombre nuevo”, y de ahí que quedara excluida de su discurso cualquier alusión a procesos degenerativos físicos o mentales. La narrativa de la violencia, que surgiera como expresión de dicho proyecto y como elemento activo en la creación del nuevo imaginario, se nutrió de personajes con una excelente forma física y que únicamente perecían en el campo de la lucha armada. Si los Novísimos recurren con frecuencia al tema de la enfermedad mental es, precisamente, por el hecho de haber sido un aspecto vedado en la narrativa precedente debido a su profunda carga crítica. Dos son las enfermedades que abundan en los cuentos que estudiamos, una mental y otra física, las dos emblemáticas, la locura y el SIDA.

El uso de la locura en el cuento cubano contemporáneo sigue la línea que nace en Tomás Moro y se desarrolla hasta nuestros días. El loco está fuera de las normas sociales, ajeno a deberes y exento de derechos, por lo que no le afectan tampoco las imposiciones ni es juzgado en función de sus actos. En un sistema de represión y ausencia de libertad de expresión es el único emisor de un discurso genuinamente

⁶⁶ *Illness as metaphor*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, p.72.

sincero, aunque presuntamente su palabra no sea tomada en cuenta en el escenario de lo real. No sólo su discurso es “libre”, sino que usualmente los personajes de los relatos muestran modos de vida que son considerados “insanos” en los parámetros tradicionales, no forman parte del grupo, del colectivo, no son productivos ni “compañeros”. En el caso cubano, los locos son los únicos disidentes del proyecto revolucionario que han logrado permanecer en el territorio insular y no han sido expulsados ni han sentido la necesidad de exiliarse. Son, por tanto, la única oposición “legitimada” en tanto que no son perseguidos. Es por todo esto que una zona importante de la narrativa de los Novísimos los elige como protagonistas. La locura es uno de los temas centrales en los cuentos de Jorge Luis Arzola y, como ya se dijo, sus personajes se instalan en las fronteras de las percepciones psicológicamente aceptadas. Anna Lidia Vega se acerca desde una óptica más íntima, asociando el padecimiento mental a la condición femenina, lo que se traduce en una doble marginación. En “La reina invisible”, asistimos al discurso inmediato de una joven con una percepción absolutamente dislocada de la realidad y desde ese campo limitado, se nos presenta el abuso sexual que sufre y la incompreensión del medio. Tanto en el primer libro de relatos de esta autora, *Bad painting*, como en el segundo, *Catálogo de mascotas*, al que pertenece el cuento antes citado, aparecen personajes femeninos afectados por conductas patológicas, siempre en una línea autodestructiva. Diferente es el acercamiento de Enrique del Risco, ya que la locura en su obra aparece como uno de los más firmes aliados del humor, que es ingrediente fundamental en la obra de este cuentista. Es una locura carnavalesca, una inversión del mundo, cercana en muchos momentos al absurdo, que sirve, siguiendo a Bajtín, de contradiscurso político. En uno de sus cuentos más conseguidos técnicamente,

“Cantar de gesta”, analizado en el apartado dedicado al autor, la locura surge de la confusa, y en ocasiones absurda, lógica revolucionaria. Por último, merece señalar que en la obra de Ena Lucía Portela la locura se traduce como una actitud rebelde; resulta ser una realización vital basada en la diferencia, como la de la propia autora, que no contempla ni considera el medio que la rodea y que se autoabastece de su propio universo.

Tal y como expone Susan Sontag, la enfermedad ha sido narrada en Occidente con un lenguaje belicista que la ha revestido con la imagen de un ejército enemigo, ajeno a los límites nacionales, contra quien toda la sociedad debe “luchar” en pro del bien común. El SIDA ha sido utilizado como arma política por todos los gobiernos de los países afectados y, significativamente, en Cuba fue considerado una enfermedad propia del capitalismo, fruto de la degradación moral de sus costumbres y de la ausencia de control sobre actividades “ilícitas” y “perniciosas”, como la homosexualidad, la prostitución y la drogadicción⁶⁷. El enfermo de SIDA ha sido un sujeto doblemente discriminado, en primer lugar por ser portador de una enfermedad contagiosa y mortal y, en segundo, por haber infringido las normas éticas y legales. No sólo se le ha considerado un enfermo, sino también un delincuente, por lo que la reclusión resultaba obligada y contribuía a garantizar la seguridad del resto de la sociedad. Sin embargo, el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida deja de ser una lacra del mundo capitalista para convertirse en una realidad de la sociedad cubana a mediados de los años ochenta, momento en que la generación a la que pertenecen los Novísimos se iniciaba en el sexo y en el consumo de drogas. Por ello el tema aparece

⁶⁷ No sólo el estado cubano tuvo esta respuesta represiva con el objetivo de controlar la enfermedad, hubo algunos otros casos, incluso en Europa. Vid. Barry D. Adam, “The State, Public Policy and AIDS discourse”, *Contemporary Crises*, nº13, 1989, pp.1-14.

con cierta frecuencia en los textos de los primeros años de la década. En 1986, los portadores del virus fueron internados en un sanatorio de Santiago de las Vegas, localidad cercana a La Habana en la que naciera Italo Calvino, que recibió el nombre de la finca en que se ubicó, “Los Cocos”. En su calidad de hospital especializado, los enfermos allí internados eran atendidos con rigor médico y tenían a su alcance medicinas y alimento que, en buena parte, faltaban en la mayor parte de los hogares cubanos en aquel momento. No obstante, su régimen de estancia era en calidad de reclusos y solamente podían salir de la clínica con permisos especiales.

Uno de los colectivos más afectados por la enfermedad fueron los jóvenes con tendencias rebeldes o antinormativas (en función de los cánones del dogma oficial), muchos de ellos vinculados con la música rock. Es precisamente por ello que, en 1993, los miembros de “El Establo” Raúl Aguiar, Daniel Díaz Mantilla y José Miguel Sánchez, quienes habían publicado ya un número importante de textos que trataban de legitimar la voz de estos jóvenes, iniciaron una labor de divulgación sobre el SIDA. Radicados en la asociación “El patio de María”, lugar de reunión y trabajo alternativo de jóvenes artistas de diferentes áreas, crearon el grupo “Grujucult”, que se proyectó como una continuidad de “El Establo”, siempre con el objetivo primordial de constituir un amplio foro de debate en el que cupieran voces marginales segregadas de los reducidos órganos de expresión en Cuba.

En 1997, apareció una más de las antologías que han caracterizado la puesta en escena de los textos de los Novísimos, aunque en esta ocasión estaba dedicada en su totalidad a textos versados sobre el SIDA⁶⁸. Los cuentos pertenecían en su mayor parte a escritores Novísimos, pero compartían la edición con algunos pertenecientes a

⁶⁸ *Toda esa gente solitaria*, Madrid, La Palma, 1997.

enfermos residentes en “Los cocos”, donde se había creado un taller literario que llevó por nombre “La montaña mágica”. La edición estuvo a cargo de Lourdes Zayón, asesora literaria, y José Ramón Fajardo (1957), escritor Novísimo. A diferencia del tratamiento de este tema en otras literaturas, en Cuba no ha ido ligado necesariamente al de la homosexualidad, pero sí al desarrollo de la vida de los jóvenes, signados en ese momento histórico por el deseo de cambio y remodelación social, confluyendo entonces en una doble marginalidad. En algunos relatos, se percibe una intención divulgativa, donde el tratamiento del tema se realiza desde una comprensión humanizadora e integradora. No encontramos personajes “enfermos de SIDA”, sino sujetos tangibles con una identidad y problemática propia. El relato que abre la antología, “Ejercicios de la imaginación”, del escritor Jorge Alejandro Camacho (La Habana, 1964), dibuja la delgada línea que separa el placer de la condena impuesta por la enfermedad. Con estructura circular y narración en primera persona del plural, el destinatario es un joven afectado por el virus. Tal y como indica el título, se elabora como hipótesis el momento en que el muchacho contrajo la enfermedad, con motivo de un juego de seducción habitual entre los jóvenes. Lo cotidiano de ese episodio y la técnica narrativa proyectan la sombra de la amenaza sobre el propio lector y, por ende, sobre toda la sociedad. El relato de Alexis Díaz Pimienta, “Huitzel y Quetzal”⁶⁹, enlaza el tema del SIDA con el de la prostitución de las jóvenes cubanas y el foco de contagio que la relación con los clientes extranjeros supuso para ellas. Es necesario subrayar que por las características específicas de la sociedad cubana⁷⁰, las

⁶⁹ Perteneciente al volumen de relatos *Los visitantes del sábado*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, pp. 5-13.

⁷⁰ La ausencia de un colectivo homosexual, debido a la represión, coincide con la libre y abierta práctica sexual (heterosexual), incluyendo la de las mujeres, que, sin embargo, coexiste con un patrón de conducta de tradición católica que afecta a la actuación de las mujeres y a su rol sexual, como, por

mujeres y, especialmente las prostitutas, han sido el colectivo de mayor riesgo. Debido a ello, la mayor parte de los personajes de los cuentos que tratan el tema del SIDA son mujeres. A través de ellos se abre la discusión sobre el desfase que existe entre ciertos comportamientos sociales, debido a prácticas irradiadas desde el dogma revolucionario, y el sustrato de la tradición y de la cultura cubana.

En una línea diferente, sin ningún tipo de contenido divulgativo, están los textos de los componentes de “El Establo”, siguiendo más bien el trazo de la poética del escándalo con textos centrados en la marginalidad de grupos juveniles. “La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar”⁷¹ de Ronaldo Menéndez narra la voluntaria marginación de unos jóvenes que se inyectan el virus en un ritual carnavalesco. De él se desprende el hecho que vincula a los Novísimos con los infectados de SIDA, el hecho de formar parte de una comunidad diferente, una comunidad que no participa de los valores de la gran mayoría y que autoproclama su derecho de elección. En consonancia con esto dice Susan Sontag,

(...) to get AIDS is precisely to be revealed, in the majority of cases so far, as a member of a certain “risk group”, a community of pariahs. The illness flushes out an identity that might have remained hidden from neighbors, jobmates, family, friends.⁷²

El cuento de Ricardo Arrieta, “Recuerdos obligatorios del olvido”, recoge en cierta medida el testigo del anterior, pero otorga mayor riqueza a los personajes y especial hondura a la composición narrativa. En la línea de los cuentos publicados en *Alguien se va lamiendo todo*, este peculiar escritor construye el relato sobre un aparato

ejemplo, a la para ellas psicológicamente incómoda negociación sobre el uso del preservativo. Cfr. Worth en la bibliografía pertinente.

⁷¹ Perteneciente a *Alguien se va lamiendo todo*.

metaliterario que corre parejo a la acción. Su estilo muestra el influjo de usos y técnicas propios de los medios audiovisuales que se traducen en una composición fragmentaria del discurso, sin marcas sobre los cambios temporales. Todo ello exige un lector atento, cooperativo y con una concepción del género fuera de lo canónico ya que éste se configura como un montaje fotográfico o un corto cinematográfico sin linealidad cronológica. En este cuento, Jorge, el personaje, escribe habitualmente de manera fragmentaria, como reflejo de su actitud vital, sin orden ni intención. Narrador y lector asistimos en primera instancia al análisis sintáctico y semántico de la frase “Recordaré a Mónica como una muchacha que siempre llevaba en la cartera un manojito de preservativos”. Desde esa plataforma lingüística accedemos a la trama en la que se nos narra la relación íntima entre Jorge y Mónica, portadora del virus. El desenlace vuelve a situarnos en esa tendencia autodestructiva y apocalíptica que se observa en muchos textos de los Novísimos, cuando Jorge, voluntariamente y sin hacérselo saber a su pareja, mantiene relaciones con ella sin medidas preventivas. Es evidente en estos relatos (en general en los textos iniciales de los miembros de “El Establo”) el énfasis que se ejerce sobre la condición marginal, la voluntad de estar y permanecer en las “afueras” y el desprecio por valores tradicionales, incluso por el de la vida.

Como cierre de este apartado, valga decir que la enfermedad crónica, la locura o el SIDA en estas instancias, es la metáfora más obvia para entender un estado social en el que no es posible realizar curas externas y cuya reconstrucción ha de ser orgánica y de base, previa disección autocrítica, proyecto en el que radica la literatura de los Novísimos.

⁷² *AIDS and its metaphors*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1988, pp.24-25.

4.3.2.6. El cuerpo.

El tratamiento del cuerpo en la narrativa de los Novísimos entra en íntima relación con aspectos ya tratados como el de la enfermedad y el homoerotismo, por lo que no será necesario incluir en apartado citas específicas. Ya Bajtín y Foucault se han ocupado de analizar la representación del cuerpo en el discurso literario, fundamentalmente estableciendo paralelos entre la concepción del cuerpo y el régimen político de la sociedad en que éste se localiza. El pensamiento social de Pierre Bourdieu le concede una importancia trascendental al cuerpo, pues lo considera portador de un alto “capital simbólico” que lo convierte en una fuerza social sometida al saber/poder legitimado. El cuerpo es tanto la expresión de una determinada clase social y de un *habitus* específico como un medio con el que mantener un orden de las cosas favorable a la élite dominante. Bryan Turner, posiblemente uno de los estudiosos que mejor ha escrutado las relaciones entre el cuerpo y la sociedad, entiende que una de las características específicas de los gobiernos socialistas, siguiendo la antropología marxista, es el hecho de que niegan la satisfacción del deseo en pro de la satisfacción de las necesidades⁷³. En este sentido, resulta fácilmente perceptible la aplicación de esta idea en la historia reciente de la doctrina sociopolítica cubana, que converge con la concepción de un sujeto revolucionario, “el hombre nuevo”, modélico, basado en la salud, la fuerza y la productividad, del que quedaban excluidos los enfermos, débiles y aquéllos que no siguieran cabalmente los parámetros de lo “productivo”. Por ello los homosexuales,

⁷³ “The mode of desire”, *The body and society*, Nueva York, Basil Blackwell Publisher, 1984, pp.10-29.

improductivos sexualmente, y los artistas no militantes del realismo socialista no contarán con representación en el nuevo dibujo del cuerpo social.

Al hilo del análisis de la obra de Carmen Ollé, Jean Franco señalaba que “no puede haber esfera pública de debate que no incluya al cuerpo, hasta ahora privado”⁷⁴. Por tanto, parece lógico que si la toma de posición literaria de los Novísimos se establece como intento de abrir un debate público inexistente, se esfuerce por elaborar contrucciones corporales ajenas al canon producido desde el discurso oficial. Ya se señaló anteriormente como en muchos de los cuentos que establecen un discurso de género o *queer*, especialmente en la obra de Pedro de Jesús López y Ena Lucía Portela, es central y recurrente la representación de cuerpos en prácticas eróticas homosexuales. En estos cuentos no sólo se da visibilidad a construcciones corporales vinculadas a discursos excluidos hasta ese momento de la sociedad, sino que también se explora sobre las características asociadas tradicionalmente a esos cuerpos. Las prácticas sexuales y vitales de los protagonistas de “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio” de Ena Lucía Portela suponen un intento de decodificar el sentido que la tradición y el poder le han dado al sexo y que, en opinión de Judith Butler, hacen que asumamos como naturales construcciones culturales como son el género y el sexo.

El erotismo, relegado en la narrativa cubana de los últimos cuarenta años, es el tema principal o recurrente en cuentos de Pedro Juan Gutiérrez, Alberto Garrido, Alberto Garrandés, Michel Perdormo, José Miguel Sánchez y Alejandro Aguilar. En ellos aparece precisamente como vía para legitimar la satisfacción del deseo, carente de

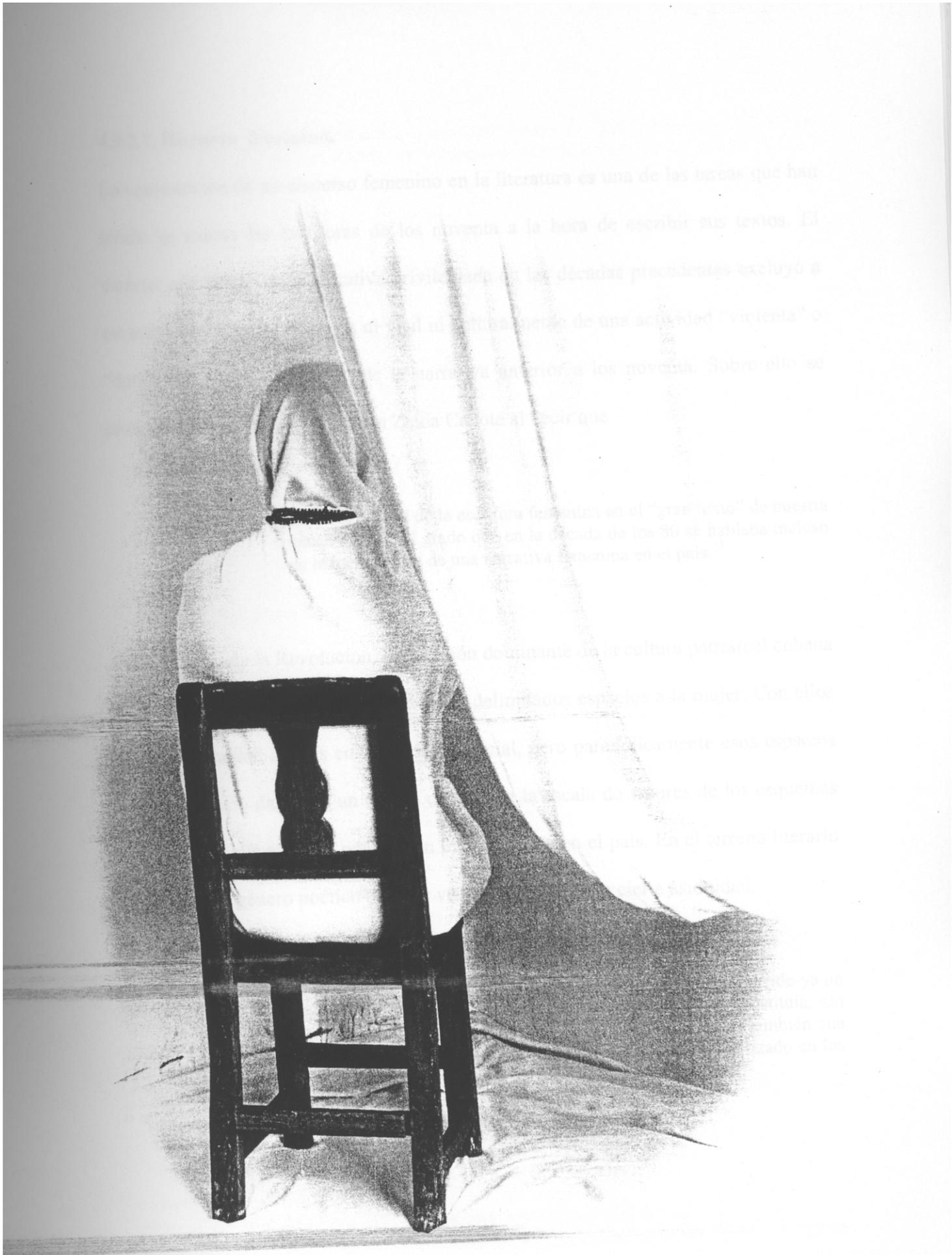
⁷⁴ “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, p.110.

utilidad social en el discurso ortodoxo. Ya se dijo que la profusión del tema en la obra plástica llevó al crítico Rufo Caballero a hablar del “boom del falo”.

Por otra parte y como también se analizó más arriba, resulta sin duda llamativo el elevado número de personajes enfermos, pacientes de patologías físicas o psíquicas, que atraviesan los cuentos de los Novísimos con el objetivo de encarnar un diferente cuerpo social. Llaman la atención específicamente los personajes de Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega, Jorge Luis Arzola y Daniel Díaz Mantilla. A través de ellos no sólo se legitiman otras posibilidades físicas, es decir ideológicas, sino que estos cuerpos enfermos proyectan a su vez la existencia de un cuerpo social enfermo y desvirtuado que precisa ser restituido. La pintura de los Novísimos ilustra muy bien este aspecto con la profusión de cuerpos deformes, mutilados o grotescos de los que la obra de Tomás Esson sea quizá la más atractiva.

“Corazón partido bajo otra circunstancia” es uno de los cuentos que Alberto Guerra (La Habana, 1963) incluyó en *Blasfemia del escriba*, volumen en el que reunió cuentos escritos a lo largo de los noventa. Es éste uno de los cuentos más brillantes de todo el corpus perteneciente a los Novísimos y resultaría sin duda necesario en cualquier antología de género. La riqueza del texto lo convierte en susceptible de múltiples análisis, uno de los cuales puede ser el de la representación del cuerpo como alegoría social. La técnica utilizada es un exquisito ejercicio de imaginación y capacidad narrativa, deudora de usos propios de la cinematografía, que explícitamente hace del lector espectador de la imaginación del narrador, frontera y hacedor del cuento. Éste se centra en un día crucial en la vida de la protagonista ya que es raptada y violada en el momento en que, irónicamente, debería estar recibiendo público reconocimiento por su trabajo, de manos de un alto cargo político.

La mujer, de escasos atributos físicos, le da voz a la “heroína” romántica de una radionovela de gran éxito en el país la cual está dotada, en la imaginación de los oyentes, de un hermoso y atractivo cuerpo. Cuando el personaje intenta salvarse de la agresión recurriendo a revelar su identidad social, es decir, por la que es conocida, el violador, incapaz de diferenciar la ficción de la realidad, se niega a creerla y se burla de sus pretensiones. El desfase existente entre el “cuerpo” creado en los *media*, producido por el discurso ideológico, y el “cuerpo físico”, que debe afrontar las vicisitudes cotidianas, dibuja una insalvable quiebra social. El final del relato vuelve a valerse de la ambigüedad de los símbolos al confrontar dos desnudos femeninos, el de la mujer que huye del agresor y el de otra, en cuya casa se refugia la primera, después de haber realizado el acto sexual. Se confrontan dos construcciones irreconciliables del mismo cuerpo, la primera intangible, puesta al servicio de una causa política, la segunda carnal, que sufre los deberes impuestos por la primera. En el relato, el cuerpo como tema comparte su protagonismo con el azar, siendo perceptible la huella de Cortázar y Auster, la casualidad como agente fundamental de la Historia y de las múltiples y particulares historias.



Marta María Pérez, "Lo que Allí se siente..."

4.3.2.7. Discurso femenino.

La construcción de un discurso femenino en la literatura es una de las tareas que han tenido en cuenta las escritoras de los noventa a la hora de escribir sus textos. El carácter que primó en la narrativa privilegiada en las décadas precedentes excluyó a las autoras que no participaron ni vital ni culturalmente de una actividad “violenta” o “dura” que fue el eje central de la narrativa anterior a los noventa. Sobre ello se pronuncia la investigadora cubana Zaida Capote al decir que

La invisibilidad de la escritura femenina en el “gran texto” de nuestra época llegó a tal grado que en la década de los 80 se hablaba incluso de la inexistencia de una narrativa femenina en el país.⁷⁵

Con el triunfo de la Revolución, la tradición dominante de la cultura patriarcal cubana sufrió fisuras que abrieron determinados y delimitados espacios a la mujer. Con ellos se dio legitimidad a éstas en la actividad social, pero paradójicamente esos espacios se han resultado dar pie a un escaso cambio en la escala de valores de los esquemas tradicionales, que aún hoy operan con mucha fuerza en el país. En el terreno literario únicamente el género poético dejó oír voces femeninas con cierta asiduidad.

En 1984 era evidente que las mujeres cubanas habían recorrido ya un largo trecho en el camino de su liberación, lo que constituía, sin dudas, uno de los grandes logros de la Revolución, y era también una hazaña de cada una de ellas; pero esto no aparecía tematizado en los

⁷⁵ “La doncella y el minotauro”, *Temas*, n25, 1996, p.124.

extos narrativos de ese cuarto de siglo ni daba muestras de haber sido concientizado por la autoras y, mucho menos, por los autores.⁷⁶

Precisamente por esto, la mayor parte de las narradoras actuales construyen sus textos con una marcada voluntad de crear un discurso femenino antes inexistente. Coincido con la opinión de la escritora y crítica cubana Mirta Yáñez, en que el saber cultural y literario legitimado, masculino por definición hasta nuestros días, se ha encargado de trazar una delimitación entre “literatura” y “literatura femenina”, sin considerar las diferencias terminológicas que separan la última de las acepciones de la de “discurso femenino”, que entraría en cualquier comprensión cabal de la historia de la literatura.⁷⁷ Asimismo, hemos de diferenciar entre “el discurso de lo femenino” que ha sido construido en una literatura dominada por hombres que le ha otorgado a la mujer una serie de anquilosadas imágenes y reducidos conflictos y que ha perpetuado su relegada posición social a través de los textos, de un “discurso femenino”, nacido de la voluntad de unas mujeres por hacer visible una identidad propia y libre de estigmas en el seno social. No necesariamente la literatura escrita por mujeres pasa por la edificación de ese discurso femenino, aunque en muchas escritoras se impone la necesidad y la voluntad de construirlo para combatir un discurso del que no participan y abrir un resquicio a una voz que ha sido históricamente silenciada. La construcción de ese discurso pasa por hallar una identidad femenina y una interpretación del mundo propia, desinhibida y despojada de los complejos surgidos al desoír e incumplir códigos y obligaciones, combativa, pero no resentida ni

⁷⁶ Luisa Campuzano, “La voz de Casandra”, *La Gaceta de Cuba*, nº4, 1996, p.52.

⁷⁷ Vid. “Y entonces la mujer de Lot miró...”, prólogo de la antología *Estatuas de sal*, La Habana, Unión, 1996, pp.11-43.

agresiva. No se puede hablar entonces de una literatura femenina, escrita por mujeres, sino, en algunos casos, de una literatura que elabora un discurso femenino. Éste discurso va a enfrentar necesariamente al previo y dominante, que lo ha excluido en el pasado. Parte importante de la crítica literaria femenina considera que la clave no reside en averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente a los hombres, sino en explorar las relaciones de poder. El discurso femenino que se describe en algunas de las nuevas narradoras cubanas proviene de un sujeto subalterno, segregado del texto literario canónico que se enfrenta políticamente a ello tratando de crear un espacio en que se legitime y desaparezca esa diferencia.

Dejando a un lado el aspecto lésbico en la obra de Ena Lucía Portela, señalábamos en el epígrafe que se le dedicó en el apartado anterior, el pronunciamiento de la autora con respecto a su discurso feminista. En él, se percibe el deseo de alejarse de la reivindicación victimista, asumiendo la diversidad que existe entre el propio colectivo de “mujeres”. La tendencia que se observa en el grueso de los textos escritos por las Novísimas toca de lleno el feminismo cultural de la diferencia que hoy domina el discurso de los principales grupos europeos y norteamericanos. Con ese común denominador surgen cuentos que se acercan a la construcción en la literatura de un sujeto femenino, aunque desde diferentes realizaciones.

Mirta Yáñez y Marilín Bobes, dos de los pocos nombres de escritoras cubanas surgidas en los setenta, publicaron en 1996 la antología de cuento *Estatuas de sal*, dedicada íntegramente a autoras cubanas desde el inicio de la literatura nacional. Además de la meramente literaria, tenían también la intención de llamar la atención sobre el escaso, en muchos casos nulo, número de autoras que se incluían en las incontables antologías que se estaban editando en la Isla y fuera de Cuba. Desde el

propio título se aludía al castigo que ha caído sobre aquellas mujeres que han querido ver y contar. De las escritoras pertenecientes a la promoción que nos ocupa aparecían Adelaida Fernández de Juan (1961), Mylene Fernández Pintado (1963), Verónica Pérez Konina y Ena Lucía Portela.⁷⁸ De esta última y de Anna Lidia Vega, quienes construyen con mayor fuerza y calidad un discurso femenino en sus obras, se habló detenidamente en el apartado anterior, señalando el intenso afán desestabilizador con respecto a los paradigmas oficiales y tradicionales de poder y saber. En referencia al cuento de Mylene Fernández incluido en la citada antología, “Anhedonia”⁷⁹, éste resulta bastante controvertido ya que pretende construir un discurso femenino, sobre lo específicamente femenino, dando lugar más bien a un espacio de confusión donde se acaba amparando el patrón tradicional de mujer que ha implantado el discurso patriarcal. El relato opone las voces de dos mujeres que tuvieron una relación de amistad en el pasado, ambos personajes representan los dos polos a los que la sociedad parece querer relegar a la mujer. El personaje que toma la palabra en primer lugar es una mujer educada, bella e inteligente, sin necesidad de demostrar esto último, que opta por acceder al papel de esposa y madre, aunque íntimamente no esté satisfecha totalmente con ello. En el polo “opuesto” aparece el segundo personaje, una mujer independiente, que domina su propia vida, para lo que se ha visto en la necesidad de renunciar a una relación emocional con un hombre. En principio, podría parecer que el texto pretende cuestionar la necesidad que la mujer contemporánea tiene de encasillarse en uno de estos roles. El lector cree entender que el texto se

⁷⁸ Junto a estas aparecen también dos autoras que cronológicamente podrían ser consideradas Novísimas, Gina Picart Baluja (1956) y Zoé Valdés (1959). Sin embargo, ninguna de ellas se incluyen en este trabajo por razones de *habitus* y, en el caso de Valdés, por no haberse dedicado al cuento en su creación literaria en Cuba.

⁷⁹ Escrito en 1994 y publicado en el libro homónimo, La Habana, Unión, 1999.

encamina a la subversión y desestructuración de la innecesaria dicotomía que se ha establecido entre ambos esquemas y a refutar lo irreconciliable de optar por responsabilidades femeninas tradicionales bajo una identidad propia e independiente. Sin embargo, el relato resulta empobrecedor al no encauzar el sentido del discurso hacia lo anterior y aceptar la dicotomía establecida. Más allá de eso, la fuerza del relato se inclina en contra de la mujer emancipada, cuando esta reconoce, a través de un monólogo interior, la frustración y vacuidad de su vida, así como la disciplina y el sacrificio que implican seguir ese camino. El reencuentro de ambas después de años de silencio no va a tener continuidad precisamente por la envidia que siente la mujer sola ante el espectáculo de un hogar feliz que le ofrece su antaño amiga.

Me ha costado muchos años rebasar la frustración de no ser ella. Volver a estar tan cerca de todo lo que quiero y no tengo, echaría por la borda tantos años de férrea disciplina espiritual y no puedo darme el lujo de una recaída.⁸⁰

Es revelador el contenido del texto si consideramos que deja aflorar el sentir de cierto estrato conservador, en el que se incluyen, por supuesto, mujeres, de la sociedad cubana. El hecho de que la voz del relato tome esa actitud puede tener que ver con el *habitus* de esta autora, que se inserta de manera tardía en el proceso desarrollado por los Novísimos y no comparte con ellos parte de los presupuestos renovadores. La voluntad de obrar sobre lo específico y genérico se cruza aquí con una fuerte herencia social contra la que la autora no parece poder reaccionar. Elabora un discurso político de lo femenino que marca las carencias que se le imponen en el patrón de lo

⁸⁰ *Estatuas de sal*, p. 333. En el libro *Anhedonia*, no aparece la primera frase recogida en la cita.

social, haciendo tras de ello una reivindicación que, como explica Alessandra Bocchetti, puede consolar, pero no sirve como vía de acción y de cambio⁸¹. La obra de Mylene Fernández se reduce al volumen de cuentos en que se incluye el aquí citado y todos ellos presentan una correcta realización formal dentro de los cánones clásicos.

Por el contrario, Verónica Pérez Konina, autora del libro *Adolesciendo*⁸², presenta una marcada voluntad de estilo que se traduce en ejercicios experimentales, y una fuerte elaboración de un discurso femenino. Éste se modula en un tono de duda e imposibilidad, en un deseo de ser que sufre el potente arrastre de toda una tradición cultural. Representativo es el relato “Ernesto II”, incluido por Salvador Redonet en su primera antología de cuentos novísimos, en el que cada párrafo es un pequeño movimiento, cargado de lirismo, que conforma la imagen total del relato, fruto de un ejercicio onírico o imaginativo marcado por el absurdo. La narración proviene de una voz femenina que desea compartir con el personaje masculino del relato el protagonismo del mismo. Para ello debe adoptar diferentes formas (“máscaras”), sin que ninguna de ella acabe de satisfacerla. Como réplica al hombre, que se hizo balón para seducirla, la mujer intenta adoptar la misma forma, pero “Duele tanto. Nunca lograré ser redonda al extremo. Siempre sobresale algún ángulo irreverente, alguna espina que sólo es capaz de lastimarme a mí misma”⁸³. Constantemente el relato se mueve en un plano simbólico sobre las formas y actitudes que se le exigen a la mujer si quiere ser parte integral del “texto”. El tono de pesimismo que inunda todo el volumen de cuentos marca también el final del relato que nos ocupa.

⁸¹ *Lo que quiere una mujer*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁸² La Habana, Letras Cubanas, 1989.

⁸³ *Los últimos serán los primeros*, Salvador Redonet ed., La Habana, Letras Cubanas, 1993, p.218.

Ernesto se ha marchado definitivamente. Ahora añoro el papel de madre que tanto se ajustaba a sus perpetuas murumacas. Me moldeo y adquiero la forma de una eficiente mujercita. Me seco las manos en el delantal de lienzo. Es hora de hornear el pastel. Me siento humillada, al cabo del rato, a pesar de haber elegido yo misma el personaje. Además, me deprime este parque sin árboles, el hueco entre dos edificios, con arena artificial y bancos grises.⁸⁴

Adolesciendo es el único libro de esta autora, que regresó a Bielorrusia, su país natal, con la llegada de los noventa. El libro forma parte del proyecto ideológico que dio sentido al grupo “El Establo”, al que pertenecía la autora. Comparte con sus compañeros de filas el interés por el cuento testimonial. La problemática de la adolescencia, desde la mirada femenina, el afán rupturista e irreverente, conviven, al igual que en Ena Lucía Portela, con una percepción pesimista e irresoluble del mundo.

Para cerrar este epígrafe, es necesario mencionar a Karla Suárez (1969), escritora que entró en el campo literario de los Novísimos una vez éste había tomado forma y, desde sus primeros textos, encauzó su obra en pos de un discurso femenino. Desde 1997 desarrolla su actividad vital y literaria en Italia. En 1998, consiguió *ex aequo* con Ronaldo Menéndez el premio de novela de la editorial española “Lengua de trapo” con la obra *Silencios*. Un año después publicaba su primer volumen de relatos, *Espuma*, en el que se aprecia una construcción convencional del relato y una fuerte influencia de las técnicas cortazarianas de superposición de tiempos e identidades. Destaca en él el propósito de indagar en emociones y estados de ánimo de la mujer,

⁸⁴ *Ibid.*

sobresale en este sentido el relato que da título al volumen, y que gira en torno a los sentimientos encontrados de la protagonista que ha perdido irreversiblemente a su pareja. En otro de los textos, “Elena & Elena”, se exploran los lazos de la amistad y de la solidaridad femenina a través de la relación de dos mujeres. Es aquí donde encontramos de manera explícita cierta combatividad frente a la lógica masculina imperante y a la dinámica destructora que se establece en relaciones de pareja donde el papel masculino ejerce su poder a través de la fuerza. Probablemente el relato más intenso de esta colección sea “Un poema para Alicia”, en el que aborda la temática del incesto, presente también en cuentos de Ena Lucía Portela y Anna Lidia Vega, con un fuerte desarrollo erótico y con el propósito de cuestionar y reflexionar sobre la conducta de la mujer en relaciones de pareja con abuso de poder. En este relato asistimos a las confesiones que una joven de veinte años le hace a su profesor sobre los abusos físicos que su pareja, un hombre de mayor edad, comete con ella. El golpe de efecto sobreviene cuando se hace explícito el parentesco entre ella y su pareja, que resulta ser su padre. La relación, cuestionada hasta entonces, pero aceptada, queda ilegítimada súbitamente por la consanguinidad. El acertado tratamiento que recibe el tema pone sobre la mesa ciertos patrones sociales que, aunque indeseables, se han asumido.

4.3.2.8. Violencia.

Como ya se adelantó al hablar del grupo “Seis del ochenta”, la línea de continuidad que establecen ciertos Novísimos con la narrativa de la violencia que dominó la cuentística cubana en la década de los setenta tiene que ver con el patronazgo y la influencia de Eduardo Heras León. Las obras de Ángel Santiesteban, de Alberto Garrido o de Amir Valle “son inconcebibles sin los modelos narrativos de *Los pasos en la hierba* y *La guerra tuvo seis nombres* de Eduardo Heras”⁸⁵. Si el propósito de aquellos narradores de la violencia era el de construir un relato épico que formara parte del acontecer histórico revolucionario, el de éstos es el de rebajar aquel ideario anterior y desplazar el contenido semántico del término “épico”. Se aprecia ahora una perspectiva intimista del conflicto, en el que los héroes no tratan de resolver cuestiones de política internacional relacionadas con los grandes relatos ideológicos, sino que deben esforzarse por solventar cuestiones inmediatas y de prosaica cotidianeidad. El volumen de relatos *Sueño de un día de verano* de Ángel Santiesteban, premiado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1995, está íntegramente dedicado a la participación de los soldados cubanos en la guerra civil angoleña. En los relatos que se centran en el acontecer bélico predomina la reflexión sobre aspectos humanos olvidados en el discurso anterior. Aspectos como la venganza, el miedo, la traición a la causa y a uno mismo, lo irreconciliable entre la supervivencia y las actitudes altruistas o los meros sentimientos contribuyen a relegar la visión idealizada del soldado cubano para acercarse más a los hombres que sufrieron la crudeza de la guerra. Una novedad de esta narrativa es afrontar el conflicto desde el punto de vista de las consecuencias, especialmente desde los

⁸⁵ Salvador Redonet, “Vivir del cuento (y otras herejías)”, *Temas*, n°4, 1995, p.113.

efectos que tuvieron en las familias cubanas las pérdidas humanas. En “Carta amarilla” el narrador es un niño que escribe a su padre, muerto en la guerra, rogándole que regrese. El efecto del relato reside en que, a pesar de su presunta inocencia infantil, el muchacho hace patente su sufrimiento mientras presenta la desaparición paulatina de la presencia paterna en el suceder de los días, hasta el punto de ser reemplazado por otro hombre. “Sur Latitud 13”, inserto en esta colección, ha sido uno de los más frecuentes en las ediciones panorámicas sobre el cuento cubano de los noventa. El relato presenta el formato testimonial, con la salvedad de que el narrador se inserta como testigo. A través de su punto de vista limitado, el lector se acerca al personaje sobre el que gira el relato, al tiempo que observa los sentimientos encontrados que las acciones de éste tienen sobre el narrador. Todos los personajes, incluido el narrador, son soldados en acción en la selva angoleña, con la particularidad de que uno de ellos atrae el rechazo del resto por su condición de músico. El relato presenta su comportamiento como una forma de mantener su integridad e identidad personales, para lo cual establece una relación exclusiva con su violín y no participa del sentimiento corporativo del resto de los soldados. La sensibilidad artística, valorada y útil en el orden habitual de las cosas, resulta contraproducente y egoísta en un medio adverso. A través de este contraste se cuestionan las nociones de heroicidad y compromiso ético que han sido claves fundamentales del discurso ideológico del sistema revolucionario.

Sintomáticamente, Arturo Arango publica en 2001 una novela que enfoca el tema a través de un grupo de guerrilleros cubanos que en los años 60 se preparaban para la lucha en Latinoamérica⁸⁶. En ella se enfrentan el credo épico y la fe ideológica con el

⁸⁶ *El libro de la realidad*, Barcelona, Tusquets, 2001.

devenir prosaico y rebajante de los sucesos cotidianos. El hecho de que un autor de esa generación hasta cierto punto “perdida” que es la de los setenta (nacidos en los primeros cincuenta)⁸⁷, elija un conflicto que ha sido renovado por los Novísimos no deja de ser significativo. También en cuentos actuales de Eduardo Heras León podemos apreciar un intento de incorporar en su visión del mundo los hallazgos de los jóvenes narradores.

Existen otras perspectivas y tratamientos que se superpusieron a la de los integrantes del grupo de Heras León al abordar los conflictos bélicos. Estos autores, a pesar de haber deshecho numerosos tópicos de la narrativa de la violencia fundada en los sesenta, no dejaron de abordar el tema con la misma seriedad. Diversos autores se han acercado al tema con una mirada irónica, desacralizadora y, en ciertos aspectos, más catártica que la anterior. En la ya citada *Mata*, de Raúl Aguiar, hay momentos en los que el humor, sarcástico o escatológico a veces, se hace protagonista, aportando, desde el distanciamiento del narrador, un fondo patético al hecho de la intervención bélica. En el caso de la obra de Francisco García González se da en ocasiones un tratamiento mucho más original y novedoso de la violencia como uno de los elementos fundacionales del discurso revolucionario. En su primer volumen de relatos, *Juegos permitidos*, encontramos diversos minicuentos que se acercan al tema desde la parodia y la ironía. “El mundo reporta I” presenta el formato típico de una noticia periodística transmitida desde una zona en conflicto y parodia el lenguaje épico que ha utilizado la prensa cubana en este tipo de textos. La parodia reside en que el cuento refiere la toma del Paraíso donde “nuestras Fuerzas Armadas avanzaron

⁸⁷ Con la excepción de Reinaldo Arenas, los autores que se ubican entre la promoción del 60, artífice de la narrativa revolucionaria de la violencia, y los Novísimos, han producido hasta el momento obras de escasa proyección internacional.

victoriosas hasta el lugar del mítico y pernicioso Árbol” y allí, con la información suministrada por Eva, capturaron y fusilaron ejemplarmente a Adán, la Serpiente y los ángeles. La violencia sirve, conforme el ideario de las luchas intervencionistas, para deshacer el curso de la historia de la humanidad, en este caso desde los orígenes establecidos en *La Biblia*. Conforme a la costumbre revolucionaria “se acordó, además, levantar donde estaba el Árbol, un monumento conmemorativo a los héroes caídos en combate por suprimir el adefesio de un país de delicias perpetuas”⁸⁸. La alegoría bíblica y el uso del lenguaje propio del discurso fidelista y revolucionario, altamente militarizado, le sirve a García González para establecer los símiles entre la Tierra tras el pecado original y la Cuba revolucionaria como tierra de promisión.

⁸⁸ *Juegos permitidos*, La Habana, José Martí, 1994, pp.45-46.

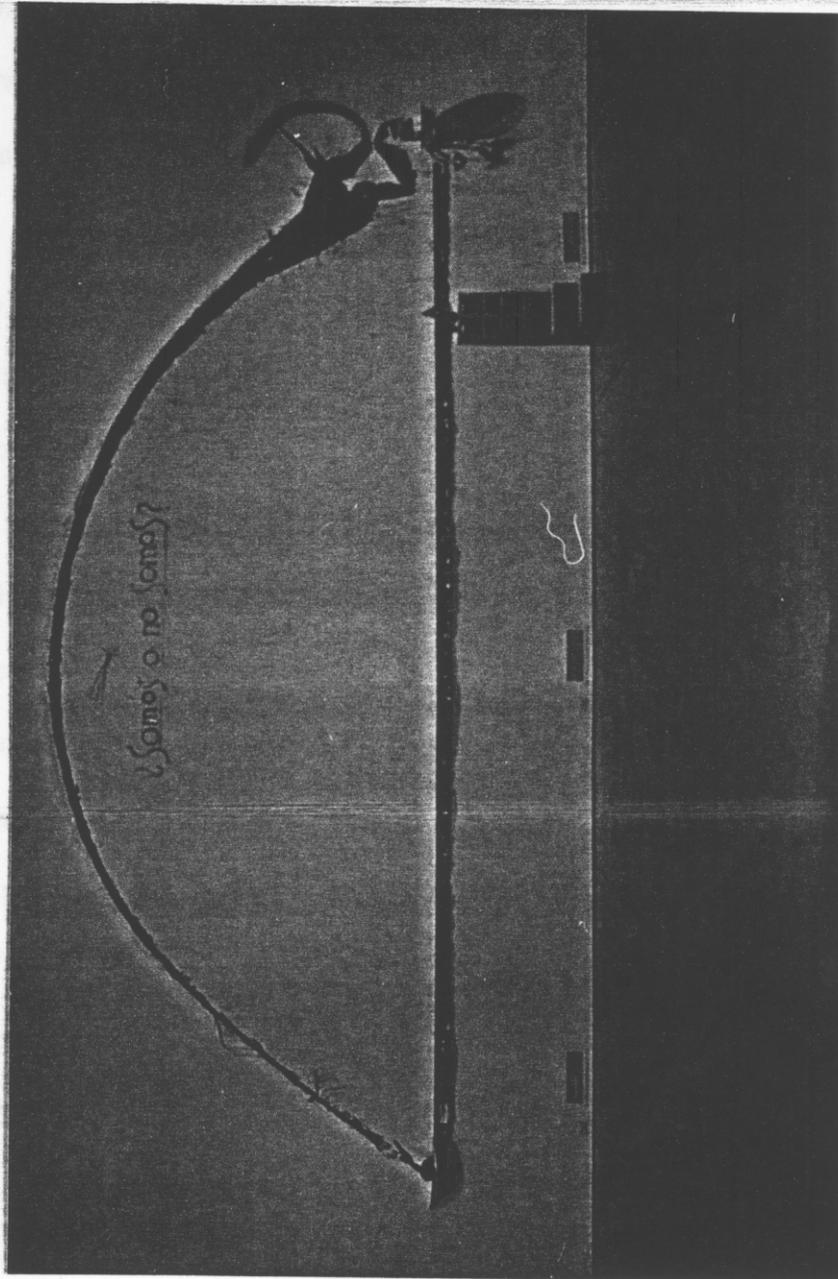


imagen del hombre como una isla que en su interior de sí mismo...
sino a sus habitantes. Subyace en la imagen la relación entre Cuba y sus
"compañeros" y, al tiempo, habitantes, que son repetidamente rechazados por los
movimientos políticos que sacuden el país e imposibilitan el diálogo y la
comunicación en su seno. Se vuelve sobre el tema de la incomunicación aplicada al
contexto insular en uno de los textos más breves del volumen.

José Bedía, "Angola-La Habana"

4.3.2.9. Éxodo.

El éxodo marítimo incontrolado y precario en momentos críticos de la reciente historia cubana ha sido uno de los acontecimientos que con mayor intensidad han convulsionado y marcado a la sociedad. En el desarrollo textual de los Novísimos, este fenómeno se presenta con mayor fuerza a partir de agosto de 1995, cuando se produjo la mayor crisis de la historia revolucionaria, después de los sucesos desencadenados tras la ocupación de la Embajada del Perú en 1980. Si los artistas plásticos han representado el fenómeno de la salida en balsas reiteradamente, la cuentística lo ha acogido más como ambiente que como tema, aunque no ha dejado de ser tema central de diversos cuentos e, incluso, de la novela de Alexis Díaz Pimienta *Prisionero del agua*, publicada en 1998 en España.

Con un tratamiento alegórico del éxodo se presentan dos micro-relatos de Ernesto Santana que pudieran ilustrarse con algunas de las obras pictóricas de Sandra Ceballos. En “Historia de naufragos”, asistimos al sueño de un hombre perdido en el mar; en él éste se transfigura en una isla a la que acaban llegando sus compañeros de navío, quienes le habían dado por muerto. Al intentar comunicarse con ellos para hacerles saber que sigue vivo, los hombres caen al agua, sacudidos por el movimiento de la tierra que brevemente les resguardó y perecen. Una vez más, se nos presenta la imagen del hombre como una isla que en su intento de autoenunciación expulsa de su seno a sus habitantes. Subyace en la imagen la relación entre Cuba y sus “compañeros” y, al tiempo, habitantes, que son repetidamente rechazados por los movimientos políticos que sacuden el país e imposibilitan el diálogo y la comunicación en su seno. Se vuelve sobre el tema de la incomunicación aplicada al contexto insular en uno de los textos más breves del volumen.

La isla.

Hubo en un tiempo una isla habitada por los hijos de la noche y por los hijos del día. Y unos consumaban su vigilia en el sueño de los otros.⁸⁹

El dramatismo suele ser la tónica de los cuentos de balseiros debido al duro impacto que el fenómeno ha tenido sobre la sociedad cubana. En el cuento de Michel Perdomo “La yerba atrae a los tiburones”⁹⁰, la fuga es la única verdad posible para escapar de la alienante realidad en la que viven los protagonistas. En la narración se superponen de manera ambigua dos posibilidades de huida, ambas extenuantes y terribles, la llevada a cabo a través del mar en balsa y la que se produce con el consumo de drogas. El cuento de Perdomo muestra numerosas analogías con “Las palmeras detrás”, de Ronaldo Menéndez, en el que eran también tres los hombres que encontraban en la huida por mar la salvación eterna. En el cuento fragmentario de Daniel Díaz Mantilla “Las palmeras domésticas”, una de las piezas que lo integran narra la marcha ilegal hacia el norte de un joven. Éste encarna la ruptura del discurso en sí mismo, pues al despedirse de su pareja y de su país, y enfrentar el incierto futuro, siente la falta de coherencia del destino que él mismo se está forjando.

Ahora que todo es remar y ver en la distancia el cuerpecito de Sandra parada en adiós sobre el muro, ahora que todo es muro, cordón umbilical rodeando el cuello, pared amniótica que revienta ad vacuum, ahora que todo es vacuum más allá de las costas, ahora, Manuel recuesta su frente afiebrada sobre un hombro, rema temblando, rodeado de miedos, y teme pensar que no encuentre otros nortes, sólo mar: como un náufrago.⁹¹

⁸⁹ *Mariposas nocturnas*, La Habana, Ediciones Extramuros, 1999, p.29

⁹⁰ *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de trapo, 1999, pp.267-277.

⁹¹ *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996, p.19.

En términos generales, las alusiones y metáforas referentes a la travesía, a las dos orillas, a la imposibilidad de romper el doble aislamiento de la isla y a todos los aspectos relacionados con la fuga o la huida a través del mar hasta Miami, pasan a formar parte activa tanto del discurso coloquial como del artístico. Por citar un ejemplo que ilustre este aspecto, el relato de Rolando Sánchez Mejías “Cuerpos rotos”, centrado en la reflexión sobre la vacuidad del ser humano y su irremediable falta de centro y unidad, termina con un diálogo que utiliza el símil del éxodo marítimo para referirse a la propia condición humana.

-¿Qué estás haciendo?

- Un puente.

- ¿Es importante?

- Une una orilla con otra. Debe serlo.

Manuel pensó: “Sí, el salto, la buena o la mala suerte, la otra *orilla*. Vaya.”⁹²

⁹² *Escrituras*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.20.



José Bedia, "Visión de la Isla desde lejos"

5. CONCLUSIONES.

La idea de la que he partido al abordar la presente Tesis Doctoral radica en presentar cómo la generación de escritores nacida en el seno de la Revolución Cubana ha abordado el hecho literario desde una nueva perspectiva que la diferencia de las precedentes y entra en estrecha relación con las circunstancias que han acompañado su experiencia. Como ya se ha expuesto, las obras literarias y artísticas de esta promoción, que alcanza su madurez en los años ochenta y noventa, muestran idéntica visión del mundo, hecho que aquí se ha analizado a la luz de las teorías de Pierre Bourdieu y específicamente de su noción de *habitus*. Éste se entiende como un sistema de categorías de percepción y apreciación adquiridas que se modifica en virtud de acontecimientos de amplio impacto social y a medida que los agentes transforman las estructuras con sus acciones. El *habitus* explica las prácticas artísticas y literarias, denominadas “tomas de posición” por el sociólogo francés, que los agentes llevan a cabo en un determinado momento histórico. Gracias a la afinidad existente entre lo expuesto por Bourdieu en el terreno sociológico y lo desarrollado por Mijail Bajtín en el literario, ha resultado útil aplicar ciertas nociones del investigador ruso con el objetivo de dar mayor fuerza a la tesis defendida. Ambos coinciden en la idea de que el hecho literario no es un producto del medio, sino parte activa y productiva de ese medio, una más de las prácticas sociales.

El análisis sociológico realizado, basado en los presupuestos de Bourdieu, ha servido para identificar los acontecimientos históricos que transformaron las categorías de percepción de los Novísimos. El estudio de las artes plásticas ha obedecido tanto a su importancia y calidad como a las similitudes que presenta con el cuento, nacidas del *habitus* que comparten artistas y escritores. Durante la década de los años noventa el

cuento y las artes plásticas dominaron la escena del campo artístico y cultural cubano debido a que sus particulares características satisfacían los intereses de los creadores.

Al analizar el desarrollo y la práctica del cuento en el campo cultural cubano entre 1985 y 2000 aproximadamente se ha expuesto la relación entre los hechos históricos, el *habitus* de los creadores y las prácticas artísticas. De todo ello podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Los escritores y artistas que hemos denominado Novísimos, nacidos entre 1959 y 1970 y formados en Cuba, comparten un mismo *habitus* que los conecta en cuanto a su visión del mundo y a sus prácticas artísticas. Dicho *habitus* entra en contradicción abierta con el discurso ortodoxo, promulgado desde los órganos e instituciones estatales, por lo que las prácticas de los creadores han atentado frecuentemente contra la integridad de un sistema que ellos consideran caduco e inservible. En la formación del *habitus* destacan ciertos episodios históricos de relevancia para el conjunto de la sociedad cubana y que se pueden apreciar en el análisis de la obra literaria y artística.

A saber,

- El diálogo establecido en 1978 entre exiliados y el régimen de La Habana que se tradujo en una cierta apertura de la Isla y una reconfiguración de valores.
- Los flujos migratorios del pueblo cubano que se manifestaron con especial violencia en 1980 y 1994. En la primera ocasión el éxodo se produjo por el puerto de El Mariel y, en buena parte, fue dirigida por las autoridades para expulsar del país sujetos considerados contrarrevolucionarios. Ésta fue la primera ocasión, desde 1959, en la que se produjeron disturbios sociales. Se calcula que por esta vía un total de 125.000 cubanos abandonaron la Isla. En 1994 la salida adquirió matices más violentos ya que muchos cubanos

abandonaron Cuba en precarias embarcaciones con el objetivo, no siempre logrado, de alcanzar tierras norteamericanas.

- Las medidas económicas adoptadas por el gobierno cubano desde mediados de los años ochenta que han sido insuficientes para mantener la economía nacional y han originado graves desigualdades sociales. Al desaparecer la Unión Soviética, Cuba perdió su mayor fuente de ingresos por lo que la continuidad del sistema se vio en peligro. A pesar de que se introdujeron una serie de medidas, entre las que destacan la apertura del país al turismo internacional, la legalización del dólar americano como moneda de curso legal y la ley de inversiones extranjeras, el gobierno cubano se negó a adoptar una reforma completa. La consecuencia de ello es un estado de emergencia permanente que se ha denominado “Periodo Especial”.
- Las campañas de internacionalismo bélico que minaron la integridad de muchas familias cubanas y pusieron en duda los valores de la Revolución. El caso de la intervención en Angola supuso la campaña más larga y costosa de las emprendidas por el ejército revolucionario. La pérdida de vidas humanas, unas 10.000, tuvo un trágico impacto en la sociedad cubana. Muy diferente fue el caso de Granada, donde hubo escasas pérdidas de vidas humanas, aunque la credibilidad del sistema y del gobierno de Fidel Castro se vieron seriamente afectadas.
- El fusilamiento del General Arnaldo Ochoa y sus subordinados en 1989, hecho que de nuevo hizo dudar a la sociedad cubana sobre la integridad de sus dirigentes.

- Tanto la obra literaria como la obra plástica de la generación de los Novísimos se ha abierto como un foro público de discusión para cubrir las carencias existentes en el campo de los derechos civiles en Cuba. A través de las prácticas artísticas, los creadores han discutido valores y preceptos fundamentales para la evolución de su sociedad y han llevado a cabo acciones que han tomado el lugar de elementos inexistentes en Cuba como las asociaciones civiles, los medios de comunicación independientes o los partidos políticos alternativos. Por ello, se entiende que la obra artística del periodo estudiado es necesariamente una obra de dimensiones políticas que forma parte activa de la sociedad de la que emerge. Aproximadamente el cincuenta por ciento de los Novísimos escritores y artistas ha optado por el exilio. Las dimensiones de la población exiliada son de tal magnitud que, en la actualidad, el campo cultural cubano incluye tanto a los artistas, escritores e intelectuales que operan desde el territorio cubano como a aquéllos que lo hacen desde diferentes puntos de la geografía mundial.

- Debido al diferente *habitus* de la generación de los Novísimos, el campo cultural, en el que intervinieron activamente, sufrió una serie de reajustes con respecto a su estado previo, que respondía a estructuras acordes a los intereses del gobierno. Como medio de fuerza los escritores se asociaron en grupos que fueron de radical importancia en el desarrollo cultural de la época. De ellos destacan “El Establo”, “Nos-y.Otros”, “Diáspora(s)” y “Seis del ochenta”. Gracias a esta inicial corporación y a haber aprovechado los elementos propicios del sistema, los autores consiguieron desarrollar y publicar su obra.

- Entre los años 1985 y 2000 el cuento cubano asiste a una importante renovación que ha originado la existencia de un corpus de gran calidad. Independientemente del

futuro literario de cada uno de los autores que formaron parte de esta renovación, el conjunto de cuentos publicados es ya significativo tanto para la historia de la literatura como para la historia de los procesos sociales, con la cual la literaria está íntimamente ligada. Del conjunto de la promoción de los Novísimos es posible ya hoy apreciar la importancia literaria de ciertas figuras que han ido consolidándose en el panorama literario cubano y latinoamericano y que han resultado de especial relevancia en el desarrollo del campo literario cubano desde 1985. Éstas serían las de Jorge Luis Arzola, Pedro Juan Gutiérrez, Ena Lucía Portela, Ronaldo Menéndez y Rolando Sánchez Mejías.

La bandada infinita, segundo y último libro de cuentos de Jorge Luis Arzola, muestra gran madurez literaria a través de la destreza compositiva y de la tensión y fuerza contenidas en sus relatos de corte fantástico. Arzola se presenta en una línea literaria tradicionalmente poco frecuentada ya que aúna el cultivo de lo fantástico y lo popular.

Pedro Juan Gutiérrez es el autor que mayor reconocimiento internacional ha obtenido hasta ahora con el volumen de cuentos *Trilogía sucia de La Habana* y las novelas *El rey de La Habana* y *Animal tropical*. Su estilo se adscribe al realismo sucio de influencia norteamericana, aunque ha conseguido un tono personal característico. Pedro de Jesús López se ha convertido en un referente necesario a la hora de hablar del nuevo panorama literario cubano debido a la especificidad de su obra. *Cuentos fríos* es un conjunto de relatos que no sólo exhibe la gran habilidad narrativa del autor, sino que además contiene un novedoso credo literario homosexual.

El extraordinario potencial de Ena Lucía Portela radica tanto en su compleja técnica narrativa como en la particular concepción ética que expone en sus cuentos.

Probablemente por ello su voz sea la más crítica y renovadora de la literatura cubana actual. La amplitud de su registro lingüístico, la novedosa composición y al agudo dibujo de sus personajes hacen de los cuentos de *Una extraña entre las piedras* piezas sobresalientes dentro del conjunto del corpus que hemos estudiado.

La trayectoria de Ronaldo Menéndez ha evolucionado desde el testimonio y el afán experimental de *Alguien se va lamiendo todo* hasta la hondura reflexiva y la sobriedad narrativa de los cuentos de *El derecho al pataleo de los ahorcados*. Su importancia dentro del campo cultural cubano actual no se fundamenta sólo en su obra de creación, sino también en su labor crítica, que resulta necesaria para un acercamiento cabal al estudio de lo sucedido en la escena literaria cubana de los últimos años.

La editorial Siruela ha publicado recientemente *Historias de Olmo* de Rolando Sánchez Mejías, conjunto de micro-relatos y última obra escrita por el autor. En ella Sánchez Mejías mantiene la ética de la escritura que caracterizaba ya sus primeros relatos en el volumen *Escrituras*. La literatura como único ejercicio posible es la idea que subyace en toda la obra de este escritor que trabaja con esmerado cuidado cada texto.

- El cuento se convirtió en este periodo, en el género más cultivado por los escritores debido a que las particulares características de éste se avenían con sus necesidades y objetivos. En el corpus producido entre 1985 y 2000 aproximadamente se pueden apreciar las siguientes características:

- El uso de ciertas técnicas narrativas de las que destaca el testimonio. Éste se manifiesta como una renovación del género que se consolidó en Latinoamérica, especialmente en Cuba y Nicaragua, durante los años setenta.

De esta manera, los Novísimos hacían uso de una estrategia literaria previamente legitimada con el fin de exponer sus nuevas concepciones, dándole un signo diverso y, en ocasiones, inverso con respecto a los relatos producidos con anterioridad. Los Novísimos cedieron el espacio narrativo a sujetos que no tenían representación legítima en la sociedad cubana dándole un espacio público a voces marginadas.

- La tendencia en el formato del cuento a la minificción y a la fragmentación. En el primer caso el uso del texto breve o muy breve enlaza con su fuerza semántica y significativa que favorece el tratamiento de temas de carácter político, filosófico o moral. La fragmentación entra en consonancia con las tendencias postmodernas que apuntan a la imposibilidad de un discurso único y total.
- La constante presencia de una ética de la escritura que afecta al relato en un nivel metanarrativo, característico, en términos generales, de la narrativa contemporánea occidental.
- La existencia de una serie de temas recurrentes, presentes también en las obras plásticas, que entran en relación directa con el marco histórico, político y social. La selección temática, en relación directa con la técnica testimonial, obedece a la voluntad de abrir un espacio de debate público en el que se recojan ideas, puntos de vista, actitudes y formas de vida que difieren de la homogénea y ortodoxa dictada por el discurso político revolucionario. Por ello el tema político está presente en la mayor parte de los cuentos analizados, conviviendo con otros, como el de la identidad, estrechamente ligado a él. La literatura ha colaborado junto con otras realizaciones artísticas a que

colectivos marginados, como el de los homosexuales, los disidentes exiliados o los enfermos, hayan sido reconocidos de alguna manera como parte de la sociedad cubana. Temas como el de la prostitución o la militarización de la sociedad han jugado un papel fundamental en la retórica del discurso revolucionario y en los últimos años han adquirido un nuevo significado para la sociedad cubana que se registra también en cuentos de los Novísimos. Asimismo, encontramos temas que son hoy día habituales en la literatura occidental, como el discurso femenino y el cuerpo.

Como conclusión general podemos decir que el cuento escrito por los Novísimos a partir de 1985 contribuyó, junto con la obra plástica, a desestructurar el campo cultural cubano establecido por la Revolución. Éste había ido deteriorándose paulatinamente desde finales de los años sesenta debido a la constante injerencia del gobierno y, a principios de los años ochenta, estaba prácticamente inmovilizado. La obra literaria, y especialmente el cuento, cobró en este momento histórico un relevante significado social en tanto se reveló como espacio público de discusión. No sólo por su importancia social, sino por la fuerza literaria que manifiestan los cuentos estudiados resultan un capítulo imprescindible de la historia de la literatura cubana contemporánea.

6. BILIOGRAFÍA

1. Obras de los Novísimos.

- Antologías de cuento.¹

- *Letras cubanas*, nº9, Arturo Arango ed., 1988.
- *Cuentos cubanos contemporáneos*, Madeline Cámara ed., Xalapa, U. Veracruzana, 1989.
- *Los muchachos se divierten*, Senel Paz ed., La Habana, Abril, 1989.
- *El submarino amarillo*, Leonardo Padura ed., México, Coyoacán, 1993.
- *Los últimos serán los primeros*, Salvador Redonet ed., La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- *Fábula de ángeles*, Salvador Redonet y Francisco López Sacha eds., La Habana, Letras cubanas, 1994.
- *Dorado mundo y otros cuentos*, Arturo Arango ed., México, Unión, 1994.
- *Anuario de narrativa*, La Habana, unión, 1994.
- *Doce nudos en el pañuelo. Jóvenes cuentistas cubanos*, Salvador Redonet ed., Mérida (Venezuela), Mucuglifo, 1995.
- *Der Morgen ist die letzte Flucht*, Berlin, Diá, 1995.
- *La baia delle gocce notturne. Racconti erotici cubani*, Danilo Manera ed., Lecce, Besa, 1995.
- *A labbra nude. Racconti dall'ultima Cuba*, Danilo Manera ed., Milán, Feltrinelli, 1995.
- *Retratos nuevos*, Juan R. de la Portilla ed., Pinar del Río, Hermanos Loynaz, 1995.
- *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos*, Salvador Redonet ed., Veracruz, Instituto veracruzano de cultura, 1996.
- *Nuevos cuentistas cubanos*, 2 vol., La Habana, colección Pinos Nuevos, Letras Cubanas, 1996.
- *La isla contada*, Francisco López Sacha ed., Donostia, Gakoa, 1996.
- *Cuentos desde La Habana*, Omar F. Mauri ed., Alicante, Aguacilara, 1996.
- *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, 1996.
- *Rumba senza palme né carezze*, Danilo Manera ed., Lecce, Besa, 1996.
- *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, Julio Ortega ed., México, Siglo XXI, 1997.
- *Cuentos habaneros*, México, Selector, 1997.
- *Poco antes del 2000. Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, Alberto Garrandés ed., La Habana, Letras Cubanas, 1997.

¹ Se sigue un criterio cronológico para su ordenamiento.

- *El cuerpo inmortal. 20 cuentos eróticos cubanos*, Alberto Garrandés ed., La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- *Toda esa gente solitaria. Cuentos cubanos sobre el SIDA*, L.Zayón y José R. Fajardo eds., Madrid, La Palma, 1997.
- *The voice of the turtle. An anthology of cuban stories*, Londres, Quartet Books, 1997.
- *Vedi Cuba e poi muori*, Danilo Manera ed., Milán, Feltrinelli, 1997.
- *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Salvador Redonet ed., Zaragoza, Prensas Universitarias, 1999.
- *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, Alberto Garrandés ed., La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- *Líneas aéreas*, Eduardo Becerra ed., Madrid, Lengua de Trapo, 1999.
- *El ojo de la noche. Nuevas cuentistas cubanas*, Amir Valle ed., La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- *Islas en el sol*, Francisco López Sacha y José R. Lantigua eds., Santo Domingo, Comisión Permanente de la Feria del Libro, 1999.
- *Cuba y Puerto Rico son*, Francisco López Sacha ed., La Habana, Memoria-Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 1999.
- *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld ed., Madrid, Siruela, 2000.
- *Junge Erzähler aus Kuba*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
- *Irreverente eros*, Pedro Pérez Rivero ed., La Habana, José Martí, 2001.
- *Des nouvelles de Cuba*, Paris, Metalié, 2001.
- *Palabra de sombra difícil*, La Habana, Letras cubanas-Abril, 2001.

- **Cuento.**

- ABREU, Armando, *Ciertas tersuras del odre*, Pinar del Río, Hermanos Loynaz, 1992.
----- *Cara y cruz*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- AGUIAR, Raúl, *La hora fantasma de cada cual*, La Habana, Unión, 1995.
----- *Daleth*, Extramuros, 1996.
- ----- *et. al.*, *El Establo, Revista Literaria Juvenil*, nº1-2, La Habana, 1988.
- ÁGUILA DE BORGES, Rafael, *Último viaje con Adriana*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- AGUILAR, Alejandro, *Paisaje de arcilla*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
----- *Figuras tendidas*, Las Tunas, Sanlope, 2000.
- ARRIETA, Ricardo y Ronaldo Menéndez, *Alguien se va lamiendo todo*, La Habana, Unión, 1997.
- ARZOLA, Jorge Luis, *Prisionero en el círculo del horizonte*, La Habana, Letras Cubanas, Colección Pinos Nuevos, 1994.
----- *La bandada infinita*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- BERMÚDEZ, Vladimir, *El perdón o la agonía de la vida*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- CABALLERO, Atilio, *Las canciones recuerdan lo mismo*, La Habana, Letras Cubanas, 1991.
----- *El azar y la cuerda*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
----- *Tarántula*, La Habana, Cemí, 2000.
- CABRERA ENRÍQUEZ, Carlos J., *Con zarpas de terciopelo*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- CEVEDO SOSA, Sergio, *La noche de un día difícil*, La Habana, Unión, 1989.
----- *Anglóstica*, Medellín, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, 1996.
- CURBELO, Jesús D., *Cuentos para adúlteros*, Buenos Aires, Movimiento Chau Bloqueo, 1995.
----- *Diario de un poeta recién cazado*, Santiago de Cuba, Oriente, 1999.
- DÍAZ MANTILLA, Daniel, *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996.
----- *en.trance*, La Habana, Abril, 1997.
- DÍAZ PIMIENTA, Alexis, *Los visitantes del sábado*, La Habana, Letras Cubanas, 1994
- DOMINGO, Jorge, *Diacronía y otros sucesos*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- ESTÉVEZ, Abilio, *El horizonte y otros regresos*, Barcelona, Tusquets, 1998.

- FERNÁNDEZ DE JUAN, Adelaida, *Dolly y otros cuentos africanos*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- ----- *Oh vida*, La Habana, Unión, 1998.
- FERNÁNDEZ ERA, Jorge, *Obra inconclusa*, La Habana, José Martí, 1994
- FERNÁNDEZ PINTADO, Mylene, *Anhedonia*, La Habana, Unión, 1999.
- FRAGA, Miguel Ángel, *Ahora*, La Habana, Extramuros, 1998.
- GALA, Marcial, *El juego que no cesa*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- GALIANO, Alfredo, *De las palabras y el silencio*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco, *Juegos permitidos*, La Habana, José Martí, Colección Pinos Nuevos, 1994.
- ----- *Color local*, La Habana, Extramuros, 1999.
- GARRANDÉS, Alberto, *Artificios*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- ----- *Salmos paganos*, La Habana, Unión, 1996.
- GARRIDO, Alberto, *El otro viento de cristal*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- ----- *Nostalgia de septiembre*, Las Tunas, Sanlope, 1994.
- ----- *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1999.
- GUERRA, Alberto, *Blasfemia del escriba*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- ----- *Melancolía de los leones*, La Habana, Unión, 2000.
- LLANO, Eduardo del, *Criminales*, La Habana, Poramor, 1994.
- ----- *El beso y el plan*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- ----- *Cabeza de ratón*, La Habana, Abril, 1998.
- LÓPEZ, Pedro de Jesús, *Cuentos fríos. Maneras de obrar en 1830*, La Habana, Unión, 2000 y Madrid, Olalla, 1998.
- MARTÍNEZ CORONEL, José A., *Los hijos del silencio*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- MENÉNDEZ, Ronaldo, *Hipocampos*, Pinar del Río, Loynaz, 1997.
- ----- *El derecho al pataleo de los ahorcados*, La Habana, Casa de las Américas, 1997 y Madrid, Lengua de Trapo, 1999.
- MITRANI, David, *Modelar el barro*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- NOS-Y-OTROS, *Basura y otros desperdicios*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- PACHECO, Gumersindo, *Oficio de hormigas*, La Habana, Letras Cubanas, 1990.
- PÉREZ, Jorge Ángel, *Lapsus calami*, La Habana, Unión, 1996.
- PÉREZ CHANG, Ernesto, *Últimas fotos de mamá desnuda*, La Habana, Unión, 1999.
- PERDOMO, Michel, *Los amantes de Konarak*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.

- ----- *En el borde*, La Habana, Unión, 1997.
- PICART, Gina, *La poza del ángel*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- PONTE, José A., *Cuentos de todas partes del imperio*, París, Deleatur, 2000.
- ----- *In the cold of the Malecón and other stories*, San Francisco, City Lights, 2000.
- PORTELA, Ena Lucía, *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- PORTILLA, Juan R., *Olvida ese tango*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- PRIETO, José M., *Nunca antes habías visto el rojo*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- RISCO, Enrique del, *Obras encogidas*, La Habana, Editora Abril, 1990.
- ----- *Pérdida y recuperación de la inocencia*, La Habana, Letras Cubanas, Colección Pinos Nuevos, 1994.
- ----- *Lágrimas de cocodrilo*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1998.
- RIVERÓN, Rogelio, *Subir al cielo y otras equivocaciones*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- ----- *Buenos días Zenón*, La Habana, Unión, 2000.
- RODRÍGUEZ, Jorge Félix, *La inevitable oscuridad de las calles*, La Habana, José Martí, 1994.
- RODRÍGUEZ SALVADOR, Antonio, *Hágase un solitario*, Santa Clara, Capiro, 1997.
- SÁNCHEZ, José Miguel, *Timshel*, La Habana, Unión, 1989.
- ----- *W*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- SANTANA, Ernesto, *Nudos en el pañuelo*, La Habana, Poramor, 1993.
- ----- *Bestiario pánico*, La Habana, Abril, 1996.
- ----- *Mariposas nocturnas*, La Habana, Extramuros, 1999
- SUÁREZ, Karla, *Espuma*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- VALLE, Amir, *Yo soy el malo*, La Habana, Letras Cubanas, 1989.
- VEGA SEROVA, Anna Lidia, *Bad painting*, La Habana, Unión, 1998.
- ----- *Catálogo de mascotas*, La Habana, Letras cubanas, 1998.
- ----- *Limpiando ventanas y espejos*, La Habana, Unión, 2001.
- VIDAL,Guillermo, *Se permuta esta casa*, La Habana, Unión, 1987.
- ----- *Confabulación de la araña*, La Habana, Unión, 1995.

- **Novelas.**

- AGUIAR, Raúl, *La estrella bocarriba*, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- ÁLVAREZ BERNAL, Alejandro, *Cañón de retrocarga*, La Habana, Unión, 1997.
- CABALLERO, Atilio, *Naturaleza muerta con abejas*, Madrid, Olalla, 1997.
- ----- *La última playa*, La Habana, Unión, 1999.
- CURBELO, Jesús David, *Inferno*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- DÍAZ PIMIENTA, Alexis, *Prisionero del agua*, Barcelona, Alba, 1998.
- ESTÉVEZ, Abilio, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- FERNÁNDEZ FE, Gerardo, *La falacia*, La Habana, Unión, 1999.
- GARRANDÉS, Alberto, *Capricho habanero*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- GARRIDO, Alberto, *La leve gracia de los desnudos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan, *El rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- ----- *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, Alejandro, *La milla*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- LLANO, Eduardo del, *Los doce apóstatas*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- ----- *Arena*, La Habana, Unión, 1996.
- ----- *Obstáculo*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- LÓPEZ, Pedro de Jesús, *Sibilas en Mercaderes*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- MENÉNDEZ, Ronaldo, *La piel de Inesa*, Madrid, Lengua de trapo, 1999.
- NOS-Y-OTROS, *Virus*, La Habana, Abril, 1994.
- PACHECO, Gumersindo, *María Virginia está de vacaciones*, La Habana, Letras cubanas, 1994.
- ----- *María Virginia y yo en la luna de Valencia*, La Habana, Abril, 1997.
- ----- *María Virginia, mi amor*, Bogotá, Norma, 1999.
- PORTELA, Ena Lucía, *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana, Unión, 1998 o Barcelona, Casiopea, 1999.
- ----- *La sombra del caminante*, La Habana, Unión, 2001.
- PORTILLA, Juan Ramón, *La mujer de Maupassant*, La Habana, Unión, 2000.
- PRIETO, José Manuel, *Enciclopedia de una vida en Rusia*, México, Conacult, 1998.
- ----- *Livadia*, Barcelona, Mondadori, 1999.
- RODRÍGUEZ SALVADOR, Antonio, *Rolandos*, La Habana, Letras Cubanas 1997.
- RIVERÓN, Rogelio, *Mujer, mujer*, Santa Clara, Capiro, 1998.
- SUÁREZ, Karla, *Silencios*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999.
- VIDAL, Guillermo, *Matarile*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- ----- *Las manzanas del paraíso*, Santo Domingo, Casa de Teatro, 1999.

2. Estudios sobre los Novísimos y literatura cubana contemporánea.

- ALONSO ESTENOZ, Alfredo, "Tema homosexual en la literatura cubana de los 80 y los 90: ¿renovación o retroceso?", *La Habana Elegante*, n°11, 2000, www.habanaelegante.com, 13.08.01.
- AGUIAR, Raúl, "La última ola. (Algunos aspectos de la narrativa más reciente escrita por mujeres en Cuba)". Inédito.
- ----- "Tratar de ganar la batalla", *El Caimán Barbudo*, n°289, 1998, p.10.
- ÁGUILA BORGES, Rafael de, "¿Pathos o marketing?", *El Caimán Barbudo*, n°292, 1999.
- ARAÚJO, Nara, "La escritura del cambio: Novísimas narradoras cubanas", *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp.213-220.
- ARRUFAT, Antón, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana, Unión, 1994.
- BEJEL, Emilio, "Fresa y chocolate o la salida de la guarida", *Casa de las Américas*, n°196, 1994, pp.10-22.
- ----- "Cuentos fríos: la búsqueda de una voz elidida", *La Habana Elegante*, n°15, 2001, habanaelegante.com, 16.08.01.
- ----- *Gay Cuban Nation*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2001.
- BOUDET, Rosa Ileana, "El teatro cubano hacia otro paradigma", *Conjunto*, n°94, 1999, pp.54-64.
- BRIOSO, Jorge, "Todo en Cuba pasó en los ochenta", *Osamayor*, n°8, Pittsburgh, 1994, pp.83-95.
- CABEZAS MIRANDA, Jorge, *Novísima poesía cubana*, Salamanca, Colegio de España, 1999.
- CAMPUZANO, Luisa, "La voz de Casandra", *La Gaceta de Cuba*, n°4, 1996, pp.52-53.
- ----- "Ser cubanas y no morir en el intento", *Temas*, n°5, 1996, pp.4-10.
- ----- "La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia", Mirta Yáñez (comp.), *Estatuas de sal*, La Habana, Unión, 1996, pp.351-372.
- CAPOTE, Zaida, "La doncella o el minotauro", *Temas*, n25, 1996, pp.122-125.
- DAROQUI, María Julia, *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998.
- DÍAZ MANTILLA, Daniel, "En los límites de lo posible", *Temas*, n°16-17, 1999, pp.194-204.

- FRANZBACH, Martin, "Un tema nuevo en la literatura cubana: el jineterismo", Sybille Grosse y Axel Schönberger eds., *Dulce et decorum est philologiam colere*, Berlin, Domus Editoria Europaea, 1999, pp.233-237.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl (ed.), *Filosofía, teología, literatura: aportes cubanos en los últimos 50 años. Revista Concordia*, n°25, Aachen, 1999.
- FOSTER, David W., *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*, Londres, Greenwood, 1994.
- FOWLER, Víctor, "Miradas a la identidad en la literatura de la diáspora", *Temas*, n°6, 1996, pp.122-132.
- ----- "Erotismo y revolución", *Rupturas y homenajes*, La Habana, Unión, 1998, pp.156-184.
- ----- *La maldición. Una historia del placer como conquista*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.
- ----- "Para días de menos entusiasmo", *La Gaceta de Cuba*, n°6, 1999, pp.34-38.
- GARCÍA, Luis Manuel, "Crónica de la inocencia perdida. La cuentística cubana contemporánea", *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, 1996, pp.121-127.
- GARRANDÉS, Alberto, "La cuentística cubana en la Revolución (1959-1988)", *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, 1993, pp.5-44.
- ----- *La poética del límite*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- ----- *Síntomas, ensayos críticos*, La Habana, Unión, 1999.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan, "Viejas tesis sobre el cuento", *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, 2000, pp.211-214.
- ICHICAWA, Emilio, "El escritor y el político", www.cubancenter.org, 16.08.2001.
- JAMBRINA, Jesús, "Sujetos *queers* en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica", *La Habana Elegante*, n°11, 2000, www.habanaelegante.com/Fall2000/Pasion.htm, 13.08.01.
- LEAL, Rine, "¿Qué pasa con el actual teatro cubano?", *Primer acto*, n°2228, 1989, pp.12-15.
- LLANO, Eduardo del, "En silencio han querido que sea", *Aquelarre*, n° 1, La Habana, 1993, pp.2-3.
- ----- "Cada escritor es un lobo solitario", *El Caimán Barbudo*, n°289, 1998, p.9.
- LÓPEZ SACHA, Francisco, *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Unión, 1994.
- ----- "La generación de los Novísimos", *La palabra y el hombre*, n°93, 1995, pp.148-151.

- "Para días de mayor entusiasmo", *La Gaceta de Cuba*, nº2, 2000, pp.26-31.
- "Tres revoluciones en el cuento cubano y una reflexión conservadora", *La letra del escriba*, nº6, 2001, pp.2-3.
- MARTIN, Randy, "The Revolution after the Revolution", *The Drama Review*, nº1, vol.1, 1990, pp.38-59.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén, "Anuario de narrativa", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp.286-290.
- "Posmodernidad creadora en Cuba", *Caleta*, Cádiz, n 4, 1997, pp. 101-105.
- "Breve bosquejo de la joven literatura cubana", *Leer*, n 9, Madrid, 1999, pp. 56-62.
- MENÉNDEZ, Ronaldo, *De la plástica al cuento: interdefinición para una teoría de los campos*, Universidad de La Habana, 1995, inédito. (Tesina de licenciatura).
- "De Novísimos y crítica, hipótesis y tipologías. El pez que se alimenta de su cola", *La Gaceta de Cuba*, nº3, 1995, pp.53-55.
- "Novísimos narradores cubanos", *Camión de ruta*, nº11, Perú, 1997, p.46.
- "El pataleo de la retórica", *El Caimán Barbudo*, nº289, 1998, p.9.
- "El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº18, Madrid, 2000, pp.215-222.
- MENTON, Seymour, *Prose fiction on the Cuban Revolution*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- MONTERO, Reinaldo, "Interregno y realengo de la cuentinovela", *La Gaceta de Cuba*, nº3, 1995, pp.56-57.
- OCHANDO AYMERICH, Carmen, *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- OVERHOFF, Carolin, *Vom Tötem alter Wunden. Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas seit mitte der 80er Jahre*, Berlin, Vistas, 1999.
- PADURA, Leonardo, "Dos vueltas de péndulo: el cuento cubano contemporáneo", *El submarino amarillo, (Cuento cubano 1966-1991)*, México, UNAM, 1993, pp.7-19.
- PÉREZ CINO, Waldo, "Canon, diáspora, palabras, discurso y figura", *La Gaceta de Cuba*, nº5, 2000, pp.13-17.

- PESCHEL, Annett, *Die Kinder der Revolution. Kubanische cuentistas zwischen Tradition und Wandel*, Berlín, Universidad Humboldt, 2000, inédito. (Tesina de maestría).
- PONTE, Antonio J., "Orgullo de Rolando", *La Gaceta de Cuba*, nº4, 1994, pp.55-56.
- REDONET, Salvador, "Tomar el cuento por asalto", *Letras cubanas*, n 9, La Habana, 1988, pp. 284-296.
- ----- "Para ser lo más breve posible", *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas - Embajada de España, 1993, pp.5-31.
- ----- "Los últimos serán los primeros", *Revolución y Cultura*, nº3, 1993, pp.22-27.
- ----- "Mi cuento por una pregunta", *La Gaceta de Cuba*, nº4, 1993, pp.7-10.
- ----- *Vivir del cuento*, La Habana, Unión, 1994.
- ----- "En los umbrales del siglo XXI: jóvenes cuentistas cubanos (y otras etcéteras), Conferencia leída en el Encuentro Nacional de Narrativa, Sancti Spiritus, 1995.
- ----- "Vivir del cuento (y otras herejías)", *Temas*, nº4, 1995, pp.112- 120.
- ----- "Otro final promisorio: (Post)novísimos ¿y/o que?", *Unión*, nº22, 1996, pp.68-75.
- ----- "Bis repetita placent (Palimpsesto)", *Para el siglo que vienen: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1999, pp.9-23.
- -----
- REINSTÄDLER, Janett y Ottmar Ette eds., *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt, Vervuert, 2000.
- RISCO, Enrique del, "Épica y tragedia locales", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº19, Madrid, 2001, p. 195-196.
- ROJAS, Rafael, *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económico, 2000.
- RUBIO CUEVAS, Iván, "La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos", Alicante, Actas del Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000.
- ----- "Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda", *Todas las islas la isla*, Frankfurt, Vervuert, 2000, pp.79-89.
- SÁNCHEZ, José Miguel, "Algunos vienen lamiendo a todos", *Unión*, nº31, 1998, pp.91-92.
- ----- "Sin presión atmosférica", *El Caimán Barbudo*, nº289, 1998, p.10.
- SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando, "Contar con las palabras", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº1, 1996, pp.95-101.

- SMORKALOFF, Pamela, *Hacia una historia social de la literatura cubana del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1986.
- SOLER CEDRÉ, Gerardo, “Pinos Nuevos en la balanza: ¿ser o no ser?”, *La revista del libro cubano*, nº4, 1997, pp.20-23.
- VALLE, Amir, “Abril el compás de la crítica”, *Revolución y Cultura*, nº5, 1996, pp.33-35.
- ----- “Escribir como el mejor de los libros posibles. Entrevista a Alberto Garrido”, *La Gaceta de Cuba*, nº2, 1999, pp.3841.
- ----- “Últimas revelaciones de Eva y/o ¿qué hay con la más reciente narrativa femenina en Cuba?”, *El Caimán Barbudo*, nº287, 1998, pp.18-19.
- V.V.A.A. , “Pinos Nuevos II”, *Revista del libro cubano*, nº2, 1997, pp.48-51.
- ----- *Diccionario de la Literatura Cubana*, 2 vol., La Habana, Letras Cubanas, 1984
- YÁÑEZ, Mirta, “Y entonces la mujer de Lot miró...”, *Estatuas de sal*, La Habana, Unión, 1996, pp.11-43.
- ----- *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000.
- ZURBANO, Roberto, *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.

3.Otras obras citadas y consultadas.

- Metodología.

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- ALTMANN, Werner, "Salir del armario. Los estudios "gays" en España", *Iberoamericana*, nº1, 2001, pp.182-195..
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines", *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1995.
- ARENDT, Hannah, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 1988.
- ARGULLOL, Rafael, "Escritura transversal: literatura y pensamiento", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº253, 1995, pp.33'38
- BHABHA, Homi K., *Nation and narration*, Londres, Routledge, 1990.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Speech genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.
- ----- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- ----- *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- ----- *Art and answerability*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- ----- *Toward a Philosophy of the Act*, Austin, University of Texas Press, 1993.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- ----- *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- ----- *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980
- BATESON, Gregory, "El nacimiento de una matriz o doble vínculo y epistemología", *Más allá del doble vínculo*, Milton Berger comp., Barcelona, Paidós, 1993, pp.53-77.
- -----, Don. D. Jackson, Jay Haley y John Weakland, "Hacia una teoría de la esquizofrenia", *Más allá del doble vínculo*, Milton Berger comp., Barcelona, Paidós, 1993, pp.21-43.
- BEVERLEY, John, *Subalternity and representativity*, Durham_London, Duke University Press, 1999.

- ----- y Hugo Achugar eds. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº36, 1992.
- -----
- BERGMANN, Emile L. Y Paul J. Smith eds., *¿Entiendes? Queer readings, hispanic writings*, Durham-London, Duke University Press, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971
- ----- *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- ----- *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 1985.
- ----- *Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- ----- *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.
- ----- *Language & Symbolic power*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- ----- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- ----- (dir.), *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999.
- ----- *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- ----- *Contrafuegos: reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- ----- "Disposición estética y competencia artística", *Lápiz*, nº66, 2000, pp.35-43.
- ----- *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2000.
- BEVERLEY, John, *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- ----- *Subalternity and representativity*, Durham, Duke University Press, 1999.
- ----- y Hugo Achugar eds., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº36, Pittsburgh, 1992.
- ----- et. al., *The postmodernism debate in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1995.
- BURGER, Alan R. ed., *Marxism, science, and the movement of history*, Amsterdam, Br. Grüner, 1980.
- BURKITT, Ian, *Bodies of thought*, Londres, Sage, 1999.
- ----- "The death and rebirth of the author: the Bakhtin circle and Bourdieu on individuality, language and revolution", *Bakhtin and the human sciences*, M. Mayerfeld ed., Londres, Sage, 1998, pp.163-180.

- BUTLER, Judith, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, Nueva York, Routledge, 1993.
- ----- "Sujetos de sexo/género/deseo", *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp.26-76.
- ----- "El marxismo y lo meramente cultural", *New Left Review*, nº2, Madrid, Akal, 2000, pp.109-121.
- CALLINICOS, Alex, "La teoría social ante la prueba de la política: Pierre Bourdieu y Anthony Giddens", *New Left Review*, nº2, Madrid, Akal, 2000, pp.137-159.
- CHÁVEZ-SILVERMANN, Susana y Librada Hernández eds., *reading and writing the "ambiente": queer sexualities in Latino, Latin American and Sapiñs culture*, Wisconsin University of Wisconsin Press, 2000.
- CORTÁZAR, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores", *Último round*, Madrid, Debate, 1995, pp.42-55.
- ----- "Algunos aspectos del cuento", *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1973, pp.133-152.
- ----- , Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970
- CRAIB, Ian, *Experiencing identity*, Londres, SAGE, 1998.
- DONHAM, Donald L., *History, power, ideology central issues in Marxism and anthropology*, Cambridge, University Press, 1990.
- DURKHEIM, Emile, *Las reglas del método sociológico*, Madrid, Morata, 1984.
- EPPLE, Juan Armando, "Novela fragmentada y micro-relato", <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/epple.htm>, 10.29.01.
- FOSTER, Hal, *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.
- ----- *Postmodern culture*, London, Pluto, 1985.
- ----- *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI ed., 1970.
- ----- *Historia de la sexualidad*, 3 v., Madrid, Siglo XXI ed., 1980.
- ----- "Qu'est-ce que les Lumières?", *Dits et écrits*, vol.IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, pp.679-688.
- FOWLER, Bridget, *Pierre Bourdieu and Cultural Studies*, Londres, Sage, 1997.
- ----- (ed.), *Reading Bourdieu on Society and Culture*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.

- FRANCO, Jean, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.
- FRASER, Nancy, "Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo: una respuesta a Judith Butler", *New Left Review*, nº2, Madrid, Akal, 2000, pp.123-134.
- FRÖHLICHER Peter y Georges Güntert eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997.
- FUKUYAMA, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- ----- *Las culturas populares en el capitalismo*, La Habana, Casa de Las Américas, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- ----- *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GRILLER, Robien, "The return of the subject? The methodology of Pierre Bourdieu", *Pierre Bourdieu*, Derek Robbins ed., Londres, Sage, 2000, 4. vol., pp.187-211, vol.I.
- GUERRERO, Francisco, "Habermas versus Foucault: apontamentos para um debate impossível", *Síntese*, nº85, pp.239-248.
- HABERMAS, Jürgen, *Teoría y praxis: estudios de filosofía social*, Madrid, Técnos, 1990.
- ----- "Modernity versus Postmodernity", *Postmodern perspectives, Issues in Contemporary Art*, Howard Rissati ed., New Jersey, Prentice-Hall, 1990, pp. 53-64.
- HALL, Stuart, "Who needs identity?", Hall y Du Gay eds., *Questions of cultural identity*, Londres, Sage, 1996.
- HASSAN, Ihab, *The postmodern turn, essays in postmodern theory and culture*, Columbus, Ohio state University Press, 1987.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1985.
- ----- *Sociología del arte*, Barcelona, Guadarrama 1982.
- ----- *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*, Barcelona, Guadarrama, 1982.
- HIRST, Paul Q., *Marxism and historical writing*, Londres, Routledge, 1985.
- HUNTINGTON, Samuel P., *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona, Paidós, 1997.
- HUYSEN, Andreas, *After the great divide: modernism, mass, culture, postmodernism*, Basingstoke, Macmillan Press, 1988.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer theory: an introduction*, Nueva York, NY University, 1996.
- JAMESON, Fredrik, *Art and philosophy*, Milán, Giancarlo Politi, 1991.

- *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Londres, Verso, 1992.
- *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*, Londres, Verso, 1998.
- KELLNER, Douglas, *Critical theory, Marxism and modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989.
- KOCH, Dolores M., *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, 1986, City University of New York, Tesis Doctoral.
- “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones”, *El cuento en red*, nº1, primavera 2000, <http://cuentoenred.org>, 08.08.01.
- “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, *El cuento en red*, nº2, otoño 2000, <http://cuentoenred.org>, 08.08.01.
- LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, Madrid, Siglo XXI ed., 1998.
- LUHMANN, Niklas, *Social Systems*, California, Standford University Press, 1995.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, “El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº28, 1999, vol.1, pp.267-282.
- MANDELROT, Benoit B., *The fractal geometry of nature*, San Francisco, W.H.Freeman, 1982.
- MAYERFELD, Michael y Michael Gardiner ed., *Bakhtin and the human sciences*, Londres, Sage, 1998.
- MOLLOY, Sylvia y Robert Mckee Irwin eds., *Hispanisms and homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998.
- MORA, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1985.
- OSTROW, James M., “Culture as a fundamental dimension of experience: a discussion of Pierre Bourdieu’s theory of human *habitus*”, *Pierre Bourdieu*, Derek Robbins ed., Londres, Sage, 2000, 4 vol., pp.302-322, vol.I.
- OVIEDO, José Miguel, *Literatura de la opinión*, Barcelona, Planeta, 1992.
- PACHECHO Carlos y Luis Barrera comp., *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993.
- PLEKHANOV, G. V., *In defence of materialism. The development of the monist view of History*, Londres, Lawrence & Wishart, 1947.
- *Art & Social Life*, Londres, Lawrence & Wishart, 1953.

- POE, Edgar Allan, *Ensayos y crítica*, Madrid, Alianza, 1973.
- POUTLANZAS, Nicos, *Estado, poder y socialismo*, México, Siglo XXI, 1979.
- ROBBINS, Derek, (ed.), *Pierre Bourdieu*, 4 vol., Londres. Sage, 2000.
- ROJO, Violeta, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Equinoccio, 1996.
- ROSSBACH, Stefan, *The author's care of himself of Friedrich nietzsche, Michel Foucault and Niklas Luhmann*
- SEPÚLVEDA, Emma ed., *El testimonio femenino como escritura contestataria*, Santiago de Chile, Asterión, 1995.
- SHILLING, Chris, *The body and social theory*, Londres, Sage, 1993.
- SONTAG, Susan, *Illness as metaphor*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- ----- *AIDS and its metaphors*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "Can the subaltern speak?", *Marxism and the interpretation of culture*, C. Nelson y L. Grossberg ed., Londres, Macmillan, 1988, pp. 271-313.
- ----- "Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía", *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp.265-290.
- TURNER, Bryan S., *The body and society*, Nueva York, Basil Blackwell Publisher, 1984.
- TURNER, William B., *A genealogy of queer theory*, Temple University Press, 2000.
- VALLEJO, Catharina V. de, *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Miami, Universal,1992.
- WATZLAWICK, Paul, Janet Beavin y Don D. Jackson, *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder, 1993.
- ----- y Giorgio Nardone, *Terapia breve: filosofía y arte*, Barcelona, Herder, 1999.
- WEBER, Max, *Estructuras de poder*, Buenos Aires, La pléyade, 1977.
- ----- *La acción social, ensayos metodológicos*, Barcelona, Península, 1984.
- ----- *Sobre la teoría de las ciencias sociales*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- YÚDICE, George, "Testimonio y concientización", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº36, 1992, pp. 207-277.
- ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa Calpe,1991.

- Análisis socio-histórico de Cuba.

- ACKERMAN, Holly, "An analysis and demographic profile of Cuban balseros, 1991-1994", *Cuban Studies*, nº26, Miami, 1997.
- AGUILAR, Luis E., *Cuba: Conciencia y Revolución*, Miami, Universal, 1972.
- ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- AZCUY, Hugo E., "Estado y sociedad civil en Cuba", *Temas*, nº4, La Habana, 1994, pp.105-110.
- BEHAR, Ruth ed., *Bridges to Cuba*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- BENEMELIS, Juan F., *Castro, subversión y terrorismo en África*, Madrid, Ediciones San Martín, 1988.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- BURGOS, Elisabeth, "Señores de la guerra", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº18, Madrid, 2000, pp.197-210.
- CAMPA, Román de la, "La latinidad de Norteamérica", *Paisajes después del Muro*, Iván de la Nuez ed., Barcelona, Península, 1999, pp.222-241.
- CARRANZA, Julio, "Cuba: los retos de la economía", *Cuadernos de Nuestra América*, nº19, Centro de Estudios sobre América, La Habana, 1992.
- -----, L. Urdaneta y P. Monreal, *Cuba. La reestructuración de la economía. Una propuesta para el debate*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1995.
- CASAL, Lourdes, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*. Miami, Universal, 1971.
- CASTRO RUZ, Fidel, "Palabras a los intelectuales", *Revolución Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp.7-33.
- ----- *Obras escogidas, 1953-1962*, vol.1, Madrid, Fundamentos, 1976.
- COLOMER, Josep M., "Salida, voy y hostilidad en Cuba", *América Latina Hoy*, nº18, Salamanca, 1998, pp.5-17.
- COTMAN, John Walton, *The Gorrión tree. Cuba and the Grenada Revolution*, New York, Peter Lang Publishing, 1993.
- DÍAZ, Jesús, "El fin de otra ilusión. A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº16-17, Madrid, 2000, pp.106-119.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel, "El caso Padilla: crimen o castigo", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº4-5. Madrid, 1997, pp.88-96.

- DOMINGUEZ, Jorge I., *To make a world safe for Revolution. Cuba's foreign policy*, Cambridge –Massachusetts-, Harvard University Press, 1989.
- ----- “¿Comienza una transición hacia el autoritarismo en Cuba?”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº6-7, Madrid, 1997, pp.7-23.
- EDELSTEIN, Joel (ed.), *Cuba in the 90's: A Resource Guide*, Ann Arbor, Pierian Press, 1996.
- EDWARDS, Jorge, *Persona non grata*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- ENRÍQUEZ, Doribal, “Instituciones culturales. Puntos cardinales de la cultura cubana: Casa de las Américas, UNEAC, Casas de la Cultura”, *Filosofía, teología, literatura: aportes cubanos en los últimos 50 años. Revista Concordia*. Nº25, Aachen, 1999, pp.286-295.
- FUENTES, Norberto, *Dulces guerreros cubanos*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- FUENTES DE LA PAZ, Ivette, “Las revistas literarias como testimonio de la evolución de la crítica y el ensayo en Cuba”, *Filosofía, Teología, Literatura: Aportes cubanos en los últimos años. Revista Concordia*, nº25, Aachen, 1999, pp. 331-351.
- GIULIANO, Maurizio, *El caso Cea: Intelectuales e inquisidores en Cuba. ¿Perestroika en la isla?*, Miami, Universal, 1998.
- GUEVARA, Ernesto, “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp.34-48.
- GONZÁLEZ-PANDO, Miguel, *The Cuban Americans*, Londres, Greenwood Press, 1998.
- HARNECKER, Martha, *Cuba ¿dictadura o democracia?*, México, Siglo XXI, 1975
- HART, Armando, *Cambiar las reglas del juego*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- ----- “Identidad, economía y cultura”, *La Gaceta de Cuba*, nº1, La Habana, 1994, pp.46-47.
- HERNÁNDEZ, Rafael, “La sociedad civil y sus alrededores”, *La Gaceta de Cuba*, nº1, La Habana, 1994, pp.28-31.
- ----- *Mirar a Cuba: ensayos sobre cultura y sociedad civil*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- HIRSCHMAN, Albert O. *Exit, Voice and Loyalty. Responses to decline in Firms, Organizations and States*. Cambridge –Massachusetts-, Harvard University Press, 1970.
- HOFFMANN, Bert, “La reforma que no fue”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, nº10, 1998, págs. 71-83.
- JIMÉNEZ LEAL, Orlando, *8-A: la realidad invisible*, Miami, Universal, 1997.
- LAGO, David, “XX aniversario del éxodo masivo Embajada de Perú-Puerto de El Mariel”, *Revista Hispano Cubana*, nº7, Madrid, 2000, pp.79-124.

- LARZARELE, Alex, *The 1980 Cuban boatlift*, Washington D.D., National Defense University Press, 1988.
- LEOGRANDE, William M., *Cuba's policy in Africa, 1959-1980*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- LINZ, Juan J., "Totalitarian and Authoritarian Regimes", *Handbook of Political Science*, vol.3, Reading (Massachusetts), Fred Greenstein and Nelson Polsby ed., 1975.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén, "De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: homosexualidad o disidencia", *Revista Hispano Cubana*, nº4, Madrid, 1999, pp.77-86.
- MENTON, Seymour, *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- MEEKS, Brian, *Caribbean revolutions and revolutionary theory: an assessment of Cuba, Nicaragua and Grenada*, Londres, McMillan, 1993.
- MESA-LAGO, Carmelo, *Breve Historia económica de la Cuba socialista. Políticas, resultados y perspectivas*, Madrid, Alianza, 1994.
- ----- "¿Recuperación económica en Cuba?", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº3, Madrid, 1996-7, pp.54-65.
- ----- "Hacia una evaluación de la actuación económica y social en la transición cubana de los años noventa", *América Latina Hoy*, nº18, Salamanca, 1998, pp.19-34.
- NUEZ, Iván de la, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- ----- "El espejo cubano de la posmodernidad. Más acá del bien y del mal", *Plural*, nº238, 1991, pp. 30-35.
- ----- "Un fragmento en las orillas del mundo", *Cuba: la Isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, pp.25-33.
- ----- "Mariel en el extremo de la cultura", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº8-9, Madrid, 1998, pp.105-109.
- ORTÍZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- PADILLA, Heberto, *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.
- PÉREZ, Louis A., *Cuba between reform and revolution*, New York, Oxford University Press, 1995.
- PÉREZ-STABLE, Marifeli, *The Cuban Revolution. Origins, course and legacy*, New York, Oxford University Press, 1993.

- ----- "Misión cumplida: de cómo el gobierno cubano liquidó la amenaza de diálogo", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº1, Madrid, 1996.
- ----- "La crisis invisible: la política cubana en la década de los 90", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº8-9, Madrid, 1998.
- RAVELO, Paul, "La posmodernidad en la intelectualidad cubana de los noventa", *dissens. Revista internacional de pensamiento latinoamericano*, nº3, Tübingen, 1997, pp.91-101.
- REED, Roger, *The Cultural Revolution in Cuba*, Ginebra, Latin American Round Table, 1991.
- RISCO, Enrique del, "El último exilio o nuevas posibilidades de lo cubano", *Con Cuba en la distancia. I Encuentro de Exilio y creación*, Cádiz, 2001, inédito.
- RODRÍGUEZ, Carlos Rafael, "Problemas del arte en la Revolución", *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp.49-85.
- RODRÍGUEZ, Rolando, *Cuba: la forja de una nación*, 2 v., Barcelona, Ediciones B, 1999.
- RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Ernesto, *Emigración cubana actual*, La Habana, Ciencias Sociales, 1997.
- ROJAS, Rafael, *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami, Universal, 1998.
- ----- "La diferencia cubana", *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, pp.34-41.
- ----- "Entre la revolución y la reforma", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº4-5, Madrid, 1997, pp.122-136.
- ----- "Políticas invisibles", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº6-7, Madrid, 1997, pp.24-35.
- ----- "El intelectual y la revolución", *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº16-17, Madrid, 2000, pp.80-88.
- SERRANO, Pío E., "Cuatro décadas de políticas culturales", *Revista Hispano Cubana*, nº4, Madrid, 1999, pp. 35-54.
- ----- "De la Revolución al modelo totalitario (1959-1998)", V.V.A.A., *Cien años de historia de Cuba*, Madrid, Verbum, 2000, pp.221-248.
- SMITH, Wayne S., *The closest of enemies. A personal and diplomatic account of U.S.-Cuban Relations since 1957*, New York, Norton & Co., 1987.
- SOREL, Julián B., *Nacionalismo y Revolución en Cuba. 1983-1998*, Madrid, Fundación Liberal José Martí, 1998.
- UBIETA, Enrique, *Ensayos de identidad*, La Habana, Letras cubanas, 1993.

- URIARTE, Miren, “Los cubanos en su contexto: teorías y debates sobre la inmigración cubana en los Estados Unidos”, *Temas*, nº2, La Habana, 1995, pp.64-75.
- VALDÉS, Nelson P., “El Estado y la transición en el socialismo: creando nuevos espacios en Cuba”, *Temas*, nº9, La Habana, 1997, pp.101-111.
- VALDÉS GUTIÉRREZ, Giberto, “La alternativa socialista: reforma y estrategia de orden”, *Temas*, nº6, La Habana, 1996, pp.101-112.
- V.V.A.A., *Causa 1/89. Fin de la conexión cubana*, La Habana, Editorial José Martí, 1989.
- *La guerra de Angola*, La Habana, Editora Política, 1989.
- *Historia del contingente internacionalista de Granada*, Sindicato Nacional de Trabajadores de la Construcción, Secretaría de divulgación, La Habana, 1984.
- “Informe del Buró Político”, *Granma*, (27.3.1996).

- **Artes plásticas.**

- AGUILERA, Alejandro, Alexis Somoza y Félix Suazo, "La fuerza tiene un castillo", *El Caimán Barbudo*, nº258, 1989, pp.24-25.
- ÁLVAREZ, Lupe, "Trincheras de ideas...diez artistas cubanos", *A imaxe e o labirinto*, Vigo, Consello da Cultura Galega, 1998, pp.39-80.
- BARRERA, Petra, "Ana Mendieta. A historical overview", *Ana Mendieta: a retrospective*, New York, The New Museum, 1987, pp.28-41.
- BATET, Janet, "Retos para un salón contemporáneo", *Arte Cubano*, nº2, La Habana, 1996, pp.34-40.
- ----- y Elvia Diéguez, "Un acercamiento al Palimpsesto", *Arte Cubano*, nº1, La Habana, 1996, pp.66-68.
- BERNHARDT, Rolf, *Joseph Beuys: el sentido del arte*, Madrid, Instituto Alemán, 1992.
- BOLÍVAR, Natalia, "Sobre el sincretismo religioso en Cuba", *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, pp.142-155.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., *Neo-avantgarde and culture industry*, Cambridge (Massachusetts), M.I.T. Press, 1999.
- CABALLERO, Rufo, "Los recuerdos del cómplice", *Revolución y Cultura*, nº3, La Habana, 1994, pp.10-18.
- ----- "Haciendo con los dioses el invierno", *Revolución y Cultura*, nº6, La Habana, 1995, pp.44-45.
- ----- "La apostillas del maníaco", *Revolución y Cultura*, nº2, La Habana, 1997, pp.29-32.
- CAGE, John, *Silence*, Cambridge (Massachusetts), M.I.T. Press, 1966.
- CAMNITZER, Luis, *New Art of Cuba*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- CASTRO, Antón, "La isla estética como microutopía del presente", *La isla futura. Arte joven cubano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1998, pp.37-47.
- DREYFUS, Charles, *Happening & fluxus*, Paris, Galerie 1900-2000, 1989.
- ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milán, Tascabili Bompiani, 1977.
- ELIGIO, Antonio, "Trece que fueron uno", *Revolución y Cultura*, nº7, La Habana, 1987, pp.49-55.
- ----- "70, 80, 90... tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba", *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pp. 281-301.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor y Jean Franco, "El arte latinoamericano en Europa", *Nexos*, nº146, 1990, pp.12-23.
- ----- "La historia del arte Latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista", *Catálogo de la V Bienal de La Habana*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp.37-41.
- GABLIK, Suzi, *The reenchantment of Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1991.
- GODFREY, Tony, *The new image painting int the 1980's*, Oxford, Phaidon, 1986.
- HAYNES, Deborah J., *Bakhtin and the visual arts*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- HERNÁNDEZ, Erena, "La boommanía", *Revolución y Cultura*, nº2, La Habana, 1997, pp.26-28.
- HERRERA YSLA, Nelson, "El ajiaco cubano de los 80", *La Gaceta de Cuba*, nº2, 1992, pp.10-13.
- ----- "Desafíos y provocaciones de los artistas jóvenes en Cuba", *Arte Cubano*, nº1, 1995, pp.37-44.
- MATEO, David, "Belkis Ayón en confidencia irregular", *La Gaceta de Cuba*, nº2, 1997, pp.50-51.
- ----- "No soy un artista del performance. Entrevista a Antonio Eligio (Tonel)", *La Gaceta de Cuba*, nº1, 1998, pp.38-41.
- ----- "Más cerca del otro y de su circunstancia", *La Gaceta de Cuba*, nº1, 2001, pp.14-16.
- MOLINA, Juan Antonio, "Historia del gesto detenido", *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pp.267-280.
- MOSQUERA, Gerardo, *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- ----- "Renovación en los años ochenta", *Revolución y Cultura*, nº2, La Habana, 1988, pp.32-39.
- ----- "Los hijos de Guillermo Tell", *Plural*, nº238, México, 1991, pp.60-63.
- ----- *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, Londres, International Visual Arts, 1995.
- ----- "Reporte del hombre en La Habana", *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, pp.131-141.

- “Hacia una postmodernidad “otra”: África en el arte cubano”, *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pp.229-251.
- “Introducción al arte cubano actual”, *A imaxe e o labirinto*, Vigo, Consello da Cultura Galega, 1998, pp.24-38.
- *et. al.*, *Contemporary artists*, London, Phaidon Press, 1999.
- “Arte y cultura crítica en Cuba”, *La dirección de la mirada*, Zürich, Voldemeer, 1999, pp.8-20.
- NESBITT, Judith, *The revolution is us, Joseph Beuys*, Liverpool, Tate Gallery, 1993.
- NOCEDA, José M. “El papel soporta casi todo”, *Arte cubano, más allá del papel*, Madrid, Turner, 1999, pp.29-40
- NUEZ, Iván de la, “Un fragmento en las orillas del mundo”, *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, pp.25-33.
- “Arte cubano e intemperies globales”, *La isla futura. Arte joven cubano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1998, pp.23-36.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970.
- PINO-SANTOS, Carina, “Carlos Estévez: la verdadera historia de la creación”, *La Gaceta de Cuba*, nº1, 1996, pp.42-44.
- RISATTI, Howard (ed.), *Postmodern perspectives, Issues in Contemporary Art*, New Jersey, Prentice-Hall, 1990.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “La isla futura”, *La isla futura. Arte joven cubano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1998, pp.13-22.
- SÁNCHEZ, Osvaldo, “Children of utopia”, *No man is an Island: Young Cuban Art*, Pori, Museo de Pori (Finlandia), 1990, pp.57-59.
- “Sincretismo, postmodernismo y cultura de resistencia”, *Cuba O.K.*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1990, pp.18-26.
- “Los últimos modernos”, *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995, pp.101-109.
- STOKSTAD, Marilyn, *Art History*, New York, Harry N. Abrams, 1995.
- VALDÉS FIGUEROA, Eugenio, “Espacios fragmentados: Arte, poder y marginalidad”, *Catálogo de la V Bienal de La Habana*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994, pp.67-71.
- “El arte de la negociación y el espacio del juego”, *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pp.95-110.

----- “La dirección de la mirada”, *La dirección de la mirada*, Zürich, Voldemeer, 1999, pp.26-54.

- WOOD, Yolanda, “Arte y enseñanza en Cuba. No hay que pintar como el maestro”, *Revolución y Cultura*, nº3, La Habana, 1994, pp.7-9.

Catálogos.

- *I Bienal de La Habana*, La Habana, Centro Wifredo Lam, 1984.

- *New Art from Cuba*, New York, SUNY, 1985.

- *II Bienal de La Habana*, La Habana, Centro Wifredo Lam, 1986.

- *III Bienal de La Habana*, La Habana, Centro Wifredo Lam, 1989.

- *IV Bienal de La Habana*, La Habana, Letras Cubanas, 1991.

- *V Bienal de La Habana*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994.

- *Cuba: a view from inside. 40 years of cuban life in the work and words of 20 photographers*, Max Kozloff, Center for Cuban Studies, New York, 1985.

- *Contemporary Art from Havana: José Bedia, Magdalena Campos, Consuelo Castaneda, Tomás Esson, José Franco, Flavio Garciandía*, London, Riverside Studios, 1989.

- *La Habana en Madrid*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989.

- *No man is an Island: Young Cuban Art*, Pori, Museo de Pori (Finlandia), 1990.

- *Cuba O.K.*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1990.

- *The nearest edge of the world: art and Cuba now*, Brookline (Massachusetts), Polarities, 1990.

- *Discursos paralelos: arte joven cubano*, Valencia, Universidad Politécnica, 1993.

- *Cuba: la isla posible...*, Barcelona, Destino, 1995.

- *Mundo soñado: joven plástica cubana*, Madrid, Casa de América, 1996.

- *Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.

- *I Salón de Arte Cubano Contemporáneo*, La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1996.

- *Historia de un viaje: artistas cubanos en Europa*, Valencia, Consorcio de Museos, 1997.

- *La isla futura. Arte joven cubano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1998.

- *A imaxe e o labirinto: 10 artistas cubanos dos '90*, Vigo, Consello da Cultura Galega, 1998.

- *Crossings*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1998.

- *Entre cielo y suelo*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 1999.

- *La dirección de la mirada: arte cubano contemporáneo*, Zürich, Voldemeer, 1999.

- *Arte cubano, más allá del papel*, Madrid, Turner, 1999.

- *Cocido y crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- *Territorios ausentes*, Madrid, Casa de América, 2000.
- *Kcho: la columna infinita*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

- Otra.

- ADAM, "The State, Public Policy and AIDS discourse", *Contemporary Crises*, nº13, pp.1-14.
- ARIAS, Arturo, *Itzam Na*, La Habana, Casa de las Américas, 1981.
- BOLÍVAR, Natalia y Román Orozco, *Cuba santa*, Madrid, *El País-Aguilar*, 1998.
- BURGOS, Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México, Siglo XXI, 1985.
- CABRERA, Lydia, *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, La Verónica, 1940.
- ----- *El monte*, Miami, Universal, 1992.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- ----- *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- ----- *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- ----- *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, 3.vol..
- HERAS LEÓN, Eduardo, *La guerra tuvo seis nombres*, La Habana, Unión, 1968.
- ----- *Los pasos en la hierba*, La Habana, Unión, 1990.
- HUBER, Joan y Beth E. Schneider eds., *The social context of AIDS*, Newbury Park, SAGE, 1992.
- LEZAMA LIMA, José, *Cuentos*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- MUÑOZ, Mario, "El cuento mexicano de tema homosexual", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº6, 1997, pp.16-22.
- NOVÁS CALVO, Lino, *Obra narrativa*, La Habana, Letras Cubanas, 1990.
- PAZ, Senel, "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", *Unión*, nº12, 1991, pp.27-37.
- PEREIRA, Armando, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1995.
- PIÑERA, Virgilio, *La isla en peso*, La Habana, 1943
- ----- *Cuentos*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- SARDUY, Severo, *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993.

- VIETA, Ezequiel, *Pailock*, La Habana, Letras Cubanas, 1991.
- WORTH, Dooley and Ruth Rodríguez, "Latina Women and AIDS", *Radical America*, n°20, pp.63-67.

7. APÉNDICES.

1. Autores y cuentos antologados.

Abreu, Alberto: “Memorias de un regaño”, *Los últimos serán los primeros*.

“Conversación con Felipe”, *Retratos nuevos*.

“Lección I”, *Poco antes del 2000*.

Aguilar, Raúl: “Aquel”, *Los últimos serán los primeros*.

“Merchy”, *Fábula de ángeles, El cuerpo inmortal*.

“Maximotritón”, *Anuario de narrativa*.

“Apoptosis”, *El ánfora del diablo, Toda esa gente solitaria*.

“Hoguera”, *Aire de luz*.

Aguila de Borges, Rafael: “Hombre y lombriz”, *Poco antes del 2000*.

Aguilar, Alejandro: “Poco antes del siglo XXI”, *Irreverente eros*.

Aguilera, Carlos A.: “Cronología”, *El ánfora del diablo*.

Arrieta, Ricardo: “La horma”, *Los últimos serán los primeros*.

“Alguien se va lamiendo todo”, *Fábula de ángeles, Anuario de narrativa, The voice of the turtle, Cuba y Puerto Rico son*.

“La ficción más auténtica que la realidad Dulce Cannabis”, *El ánfora del diablo*.

“Recuerdos obligatorios del olvido”, *Toda esa gente solitaria*.

Arzola, Jorge Luis: “Prisionero en el círculo del horizonte”, *Los últimos serán los primeros, Fábula de ángeles, The voice of the turtle*.

“Ruinas”, *Poco antes del 2000*.

“Cosas esenciales”, *Nuevos narradores cubanos*.

Bermúdez García, Vladimir: “Un paseo por la alameda”, *Poco antes del 2000*.

Busto Hernández, Aldo: “No llores por mí, Argentina”, *Nuevos cuentistas cubanos, Cuentos habaneros.*

Caballero, Atilio: “Pertenencias”, *Los muchachos se divierten.*

“El Arte escapatoria de Lucio Sutilo”, *Anuario de narrativa.*

“De rerum novarum”, *Poco antes del 2000.*

Calcines, Carlo: “Mañana es fin de curso”, *Los muchachos se divierten.*

“Informe”, *Los últimos serán los primeros.*

“El gallo”, *Fábula de ángeles.*

Camacho, Jorge A.: “Gris”, *Los últimos serán los primeros.*

“Ejercicios de la imaginación”, *Toda esa gente solitaria.*

Casanova, Omar: “El butacón”, *Los últimos serán los primeros.*

Cavedo Sosa, Sergio: “Rapsodia bohemia”, *Cuentos cubanos contemporáneos.*

Clausell, Ángel: “Fujicolor Air Line”, *Para el siglo que viene.*

Curbelo, Alberto: “La gente cambia”, *Los muchachos se divierten.*

Curbelo, Jesús David: “Humo”, *El cuerpo inmortal, Aire de luz.*

“Contigo en la distancia”, *Palabra de sombra difícil.*

Díaz Mantilla, Daniel: “El punk”, *Los últimos serán los primeros.*

“La manzana magenta”, *Anuario de narrativa.*

“La puerta”, *El ánfora del diablo.*

“Una semana de clases”, *Poco antes del 2000.*

“Hermanos”, “Otro”, etcétera, *Para el siglo que viene.*

“Enki”, *Nuevos narradores cubanos.*

Díaz Pimienta, Alexis: “La vecina”, “La memoria es un don”, *La baia delle gocce notturne.*

“La memoria es un don”, *Cuentos habaneros*.

“Cosas de este mundo”, *Poco antes del 2000, Vedi Cuba e poi muori*.

“Huitzel y Quetzal”, *Toda esa gente solitaria*.

“La familia infinita”, *Vedi Cuba e poi muori*.

“La guagua”, *Nuevos narradores cubanos*.

Deus, Carlos M.: “VII”, *Los últimos serán los primeros*.

Encinosa Fú, Michel: “Hic et nunc?”, *La baia delle gocce notturne*.

“Noche de agosto”, *Vedi Cuba e poi muori*.

Estévez, Abilio: “Fraternidad”, *Cuentos cubanos contemporáneos*.

“La Tosca”, *El submarino amarillo*.

“¡Oh, vida!””, *A labbra nude*.

“Enviado del otro mundo”, *La isla contada*.

Fajardo, José Ramón, “Aquella dura noche”, *Los muchachos se divierten*.

“Armstrong, el del segundo piso”, *El submarino amarillo, A labbra nude*.

“Cuando termina el primer día”, *Cuentos desde La Habana*.

Fariñas, José Luis: “Fermentación”, *El ánfora del diablo*.

“Desprendimiento”, “Compromiso”, *Para el siglo que viene*

Fernández-Larrea, Gustavo: “El otro Dios”, *Los últimos serán los primeros*.

“El acertijo”, *Anuario de narrativa*.

“Carlota, la cotorra, la jaula, el diablo y yo”, *Doce nudos en el pañuelo, El ánfora del diablo*.

Fernández-Larrea, Ramón: “Catedral”, *Der Morgen ist die letzte Flucht*.

Fernández Cosme, María Cristina: “Devaki”, *Nuevos cuentistas cubanos*.

“La red”, *Para el siglo que viene*.

“Procesión lejos de Bretaña”, *El ojo de la noche*.

Fernández Era, Jorge: “Ausencia”, *A labbra nude*.

“Confesiones de un campeón”, *Cuentos habaneros*.

Fernández Fe, Gerardo: “Aunque me cueste la vida”, *Para el siglo que viene*.

Fernández de Juan, Adelaida: “Los egipcios”, *Estatuas de sal*.

“Oh, vida”, *Rumba senza palme né carezze*.

“Dolly”, *Cuentos habaneros*.

“Clemencia bajo el sol”, *Vedi Cuba e poi muori, Nuevos narradores cubanos*.

Fernández Pintado, Mylene: “Anhedonia”, *Estatuas de sal, Rumba senza palme né carezze, Cuba y Puerto Rico son*.

“El día que no fui a Nueva York”, *Nuevos narradores cubanos*.

“Vampiros”, *El ojo de la noche*.

Fraga, Miguel Ángel, “¡Ay, Virgilio!” , *Toda esa gente solitaria*.

“De nalgas al fondo”, *Irreverente eros*.

Gala, Marcial: “Anoche, mientras estabas fuera”, *Poco antes del 2000*.

“La violencia de la luz”, *Aire de luz, Palabra de sombra difícil*.

Galiano, Alfredo: “Regino en dos actos”, *Los últimos serán los primeros*.

“Gitana”, *Retratos nuevos*.

“Cuando saltes el muro”, *Poco antes del 2000*.

García González, Francisco: “En la aurora”, *Dorado mundo, Cuentos desde La Habana*.

García Mora, Elvira: “Parto”, *Los últimos serán los primeros*.

Garrandés, Alberto: “Kermesse”, *Los últimos serán los primeros*.

“La aventura”, *Anuario de narrativa*.

“El relator”, *El ánfora del diablo*.

“Fábula de un amor feliz”, *Poco antes del 2000*.

“Mar de invierno”, *El cuerpo inmortal*.

“Isabeau”, *Aire de luz*.

Garrido, Alberto: "Larga conversación con el padre en no sostenido mayor", *Letras Cubanas* n° 9, *Cuentos cubanos contemporáneos*.

“Desde el jardín”, *Los últimos serán los primeros*, *Cuentos desde La Habana*.

“El brazo y el lienzo”, *Fábula de ángeles*, *La isla contada*.

“En el vórtice”, *Dorado mundo*.

“La noche”, *Anuario de narrativa*.

“Monólogo del cuerpo”, *Doce nudos en el pañuelo*.

“El último grito de la tarde”, *A labbra nude*.

“Los tejedores de Anna Wessel”, *El cuerpo inmortal*, *Aire de luz*.

“Diana Cazadora en Colorado Springs”, *Nuevos narradores cubanos*.

“El muro de las lamentaciones”, *Palabra de sombra difícil*.

González, Andrés Jorge: “El canto de las sirenas”, *Los últimos serán los primeros*.

Guerra Naranjo, Alberto: “Giros”, *Los últimos serán los primeros*.

“Disparos en el aula”, *Anuario de narrativa*, *Cuentos desde La Habana*.

“Los heraldos negros”, *Aire de luz*.

“Corazón partido bajo otra circunstancia”, *Nuevos narradores cubanos*.

“Rapsodia para los amantes del segundo piso”, *Irreverente eros*.

Henríquez Lagarde, Manuel: "La escampada", *Letras Cubanas* n° 9, *Los últimos serán los primeros*.

Lastre, Roberto Luis: "El día de las cartas", *Letras Cubanas* n° 9.

Lizárraga, Félix: "Las aguas del abismo", *Letras Cubanas* n° 9, *Nuevos narradores cubanos*.

"El polvo y la gloria", *Los muchachos se divierten*.

Llano, Eduardo del: "El beso y el plan", *El cuerpo inmortal*.

"Las treinta monedas de la virgen", *Aire de luz*.

"Greenpeace", *Nuevos narradores cubanos*.

Llópiz, Jorge Luis: "Del diario de Judas", *Dorado mundo*.

Lombas, Julio A.: "El prisma", *Los últimos serán los primeros*.

López, Pedro de Jesús: "La carta", *Anuario de narrativa, El cuerpo inmortal*.

"El retrato", *Poco antes del 2000, Aire de luz, Nuevos narradores cubanos, Irreverente eros*.

"Ay, esa música", *Para el siglo que viene*.

Martín, Rita: "Elisa o el precio del sueño", *Los últimos serán los primeros*.

"Epílogo introductorio", *Doce nudos en el pañuelo*.

Martínez Coronel, José A.: "Mañuco el dios", *Anuario de narrativa*.

"Letanía del aire", *Poco antes del 2000*.

Mauri, Omar F.: "Corpus tren", *Anuario de narrativa, Cuentos desde La Habana*.

Medina Hernández, Reinaldo: "Bar de Ida", *Cuentos desde La Habana*.

"Viajero nocturno", *Cuentos habaneros*.

Menéndez, Ronaldo: "Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos", *Los últimos serán los primeros*.

"La bandera", *Doce nudos en el pañuelo*.

"El jugador", *El ánfora del diablo, Aire de luz*.

"Mientras se agoniza", *Nuevos cuentistas cubanos*.

“La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar”, *Toda esa gente solitaria*.

“Una ciudad, un pájaro, una guagua”, *Para el siglo que viene*.

“Carne”, *Líneas aéreas, Palabra de sombra difícil*.

“La verticalidad de las cosas”, *Nuevos narradores cubanos*.

Mendoza, Karina: “Las señales y la flauta”, *Los últimos serán los primeros*.

Mitrani, David: “La calle”, *A labbra nude*.

“1980”, “Un joven de pelo largo”, *Cuentos habaneros*.

“Adúlteros principiantes”, *Vedi Cuba e poi muori*.

“No hay regreso para Johnny”, *Nuevos narradores cubanos*.

“Modelar el barro”, *Irreverente eros*.

Molina, Radamés: “La torre de Babel” *Letras Cubanas* n° 9.

“El espía”, *Los últimos serán los primeros, Cuentos desde La Habana*.

“Los apologistas”, *Doce nudos en el pañuelo*.

“El autor”, *El ánfora del diablo*.

Nos y Otros: “Desempleo”, “Prospecto”, *Cuentos desde La Habana, Cuentos habaneros*.

Ortega, Ricardo: “Solo de violín y viejo”, *Cuentos cubanos contemporáneos, Los muchachos se divierten, El submarino amarillo, Cuentos desde La Habana*.

Pacheco, Gumersindo, “Nos visita el escritor”, *Los muchachos se divierten*.

“ErrAtAs OlvIdAblEs”, *Fábula de ángeles*.

“En su propia trampa”, *Anuario de narrativa*.

Palacio, Elena María: “El amor oscuro”, *Los últimos serán los primeros, El cuerpo inmortal*.

Perdomo, Michel: “Los amantes de Konarak”, *Poco antes del 2000, Aire de luz*.

“La yerba atrae a los tiburones”, *Líneas aéreas*.

“Entre la tierra y el cielo”, *Irreverente eros*.

Pérez, Ernesto, “Solución de noche (I)”, “Solución de noche (II)”, “Despedida número uno”, “Intransigencia”, *Los muchachos se divierten*.

Pérez, Félix L.: “La última pelea de Tonka Walkán”, *Los muchachos se divierten*.

Pérez Chang, Ernesto: “La sogá”, “Como todos los juegos...”, etcétera, *Para el siglo que viene*.

“Un ladrón de mangos en el jardín de Academos”, *Palabra de sombra difícil*.

Pérez Cino, Waldo: “Vir dolorum”, *Dorado mundo*.

“Del nuevo Laoconte y la nueva Troya”, *Doce nudos en el pañuelo*.

“El polvo de los pétalos”, *El ánfora del diablo*.

“Los gemelos”, *Poco antes del 2000*.

“La reja”, *Para el siglo que viene, Nuevos narradores cubanos*.

“Custos rotalorum”, *Líneas aéreas*.

Pérez Kónina, Verónica: “A diario” *Cuentos cubanos contemporáneos*.

“Ernesto II”, *Los últimos serán los primeros*.

“Sergio”, *Estatuas de sal*.

Pérez Sánchez, Jorge Ángel: “Ejercicio”, *Cuentos desde La Habana*.

“Transfiguración del bailarín”, *Palabra de sombra difícil*.

Picart Baluja, Gina: “Mímesis S.A.”, *Estatuas de sal*.

“La poza del ángel”, *Aire de luz*.

El ojo de la noche.

Ponte, Antonio José: “Un arte de hacer ruinas”, *Nuevos narradores cubanos*.

Portela, Ena Lucía: “La urna y el nombre (Un cuento jovial)”, *Los últimos serán los primeros*, *Estatuas de sal*, *El ojo de la noche*.

“Últimas conquistas de la catapulta fría”, *Doce nudos en el pañuelo*.

“Sombrío despertar del avestruz”, *El ánfora del diablo*, *El cuerpo inmortal*, *Aire de luz*, *Irreverente eros*.

“El pájaro: pincel y tinta china”, *Para el siglo que viene*.

“El viejo, el asesino y yo”, *Nuevos narradores cubanos*, *Palabra de sombra difícil*.

Prieto, José Manuel: “El tartamudo y la rusa”, *Poco antes del 2000*, *Nuevos narradores cubanos*.

Portilla, Juan Ramón de la: “En el techo”, *Anuario de narrativa*, *Para el siglo que viene*.

“Olvida ese tango”, *El cuerpo inmortal*, *Retratos nuevos*.

Ribeaux, Ariel: “Les demoiselles d’Avignon”, *Poco antes del 2000*.

Risco, Enrique del: “Contrato social”, *Der Morgen ist die letzte Flucht*.

“Pequeña crónica de Indias (e indios)”, *El ánfora del diablo*.

“El laberinto del cautivo”, *Cuentos habaneros*.

“El predestinado”, *Poco antes del 2000*.

Riverón, Rogelio: “El hombre que quería subir al cielo”, *Los últimos serán los primeros*.

“Ah, la piedad”, *Poco antes del 2000*.

“Jezabel”, *El cuerpo inmortal*.

“Vincent van Lezama”, *Palabra de sombra difícil*.

Rodríguez, Jorge Félix: “¿No se escucha la voz de los muros?”, *Dorado mundo*.

“Al otro lado del mar, un pueblo pequeño y con gaviotas”, *A labbra nude*.

“Se equivocaron de historia de amor”, *Retratos nuevos*.

Rodríguez, Manuel Antonio: “En la tierra de la reina Maud”, *A labbra nude*.

Rodríguez, Roberto L.: “La pecera”, *Los muchachos se divierten*.

“Anticipación de la nada”, *Toda esa gente solitaria*.

Rodríguez, Ulises: “El señor de las tijeras”, *Los últimos serán los primeros*.

Rodríguez Quintana, Arsenio: “Epitalamio”, *Los últimos serán los primeros*.

“Señales sobre Egipto”, *Fábula de ángeles*.

“Graffiti”, *Anuario de narrativa*.

“Otra carne”, *Doce nudos en el pañuelo, El ánfora del diablo*.

“Masa de coco”, *Toda esa gente solitaria*.

Rodríguez Salvador, Antonio: “A pierna suelta”, *Líneas aéreas*.

Rodríguez Tosca, Alberto: “Miguel” *Letras Cubanas* n° 9, *Los muchachos se divierten, Los últimos serán los primeros*.

“Mi reino por una pregunta”, *El submarino amarillo, Anuario de narrativa, A labbra nude, Cuentos desde La Habana*.

“Alacranidad”, *Doce nudos en el pañuelo*.

Sánchez, José Miguel: “Rufus el suicida”, *Los últimos serán los primeros, Fábula de ángeles*.

“Las avispas no saben llorar”, *Anuario de narrativa*.

“Reina es la noche”, “Despertarme, sentirte, pensar,...”, *La baia delle gocce notturne*.

“Baltasur S.A.”, *A labbra nude*.

“Carne de cercanía”, *El cuerpo inmortal, Irreverente eros*.

“En la diversidad”, *Toda esa gente solitaria*.

“Hermes”, *Aire de luz*.

“La causa que refresca”, *Nuevos narradores cubanos*.

Sánchez Mejías, Rolando: "La noche del mundo" *Letras Cubanas* n° 9, *Cuentos cubanos contemporáneos*, *A labbra nude*, *La isla contada*.

“Diez mil años”, *Los muchachos se divierten*, *Aire de luz*.

“Cuerpos rotos”, *El submarino amarillo*, *Fábula de ángeles*.

“Escrituras”, *Los últimos serán los primeros*, *Dorado mundo*.

“Umbral”, *Anuario de narrativa*, *Der Morgen ist die letzte Flucht*, *The voice of the turtle*.

“La noche del mundo”, *Doce nudos en el pañuelo*.

“Cuarto del confín”, *Las horas y las hordas*.

“Historias de Olmo”, *Nuevos narradores cubanos*.

Santana Ernesto: “En el vórtice”, *Los muchachos se divierten*.

“Fábula de ángeles”, *Fábula de ángeles*.

“Nudos en el pañuelo”, *Doce nudos en el pañuelo*.

“El ánfora del diablo”, *El ánfora del diablo*, *Cuentos desde La Habana*.

“Historia de unos ojos y una voz”, *Poco antes del 2000*.

“November rain”, *Toda esa gente solitaria*.

Santiesteban, Ángel: “Sur: Latitud 13”, *Los últimos serán los primeros*, *Fábula de ángeles*, *Dorado mundo*, *La isla contada*, *The voice of the turtle*, *Aire de luz*.

“Sueño de un día de verano”, *Anuario de narrativa*, *Cuentos desde La Habana*.

“Después del silencio”, *Poco antes del 2000*.

“Lobos en la noche”, *Nuevos narradores cubanos*

Saunders, Rogelio: "Coronación" *Letras Cubanas* nº 9, *Anuario de narrativa*.

“El mediodía del bufón”, *Los últimos serán los primeros*.

Semidey, Patricia: “Puede ocurrir”, *El ánfora del diablo*.

Soud, Eduardo, “La mochila se aleja”, “El hambre hace soñar”, “También le hacía falta”, *Los muchachos se divierten*.

Suárez, Karla: “Fuego”, *La baia delle gocce notturne*.

“Algo de luna y mar”, *Nuevos cuentistas cubanos*.

“Elena y Elena”, *Rumba senza palme né carezze*.

“Desvaríos”, *Líneas aéreas*.

“Un poema para Alicia”, *Nuevos narradores cubanos*.

“El ojo de la noche”, *El ojo de la noche*.

Torralbas, José M.: “Saber perder”, *Los muchachos se divierten*.

“Último tren a Londres”, *Los últimos serán los primeros*.

Urías, Roberto: “¿Por qué llora Leslie Caron?”, *Letras Cubanas* nº 9, *Cuentos cubanos contemporáneos*, *Fábula de ángeles*, *Anuario de narrativa*, *Cuentos desde La Habana*, *The voice of the turtle*, *Nuevos narradores cubanos*.

“Infórmese, por favor”, *Los últimos serán los primeros*, *Der Morgen ist die letzte Flucht*.

“Reos”, *Doce nudos en el pañuelo*.

Valdés Montalván, Adrián: “Metamorfosis del otro”, *Para el siglo que viene*.

Valle, Amir: “Cambiar”, *Letras Cubanas* nº 9.

“Por amor al arte”, *Cuentos cubanos contemporáneos*.

“Serpa”, *Los muchachos se divierten*.

“Miedo”, *Los últimos serán los primeros, Cuentos desde La Habana.*

“En la llanura”, *Anuario de narrativa.*

“Mambrú no fue a la guerra”, *Aire de luz.*

“Cirios, rostros grises y una flor en la solapa”, *Líneas aéreas.*

“Laura”, *Irreverente eros.*

Vega, Jesús: “Wunderbar!”, *A labbra nude.*

Vega Serova, Anna Lidia: “Collage con fotos y danzas”, *Aire de luz.*

“Esperando a Elio”, *Nuevos narradores cubanos.*

“Naturaleza muerta con hierba”, *El ojo de la noche.*

“En el fugaz límite del silencio”, *Palabra de sombra difícil.*

Vidal, Guillermo: “¿Qué es la felicidad?”, *Cuentos cubanos contemporáneos, La isla contada.*

“Se permuta esta casa”, *Los muchachos se divierten, Aire de luz.*

“Den paso a la cieguita”, *Cuentos desde La Habana.*

Vilar, Roger D.: “Cantar de gesta: los nibelungos”, *Los últimos serán los primeros*

“Llamamiento de Eliseo”, *Anuario de narrativa.*

2. Trabajo de campo y entrevistas realizadas.

La investigación llevada a cabo para la elaboración de esta Tesis Doctoral incluye tres estancias en Cuba: en el mes de septiembre de 1994, en los meses de marzo, abril y mayo de 1996 y, por último, en agosto y septiembre de 1998. La primera fue financiada por la Agencia Española de Cooperación Internacional (a través del proyecto Intercampus) y tuvo como destino la Universidad de La Habana, donde conté con la oportunidad de recibir cursos monográficos impartidos por los profesores Salvador Redonet, Ana Cairo y Margarita Mateo. El curso del doctor Redonet, individualizado, supuso el inicio del presente trabajo que fue supervisado por él hasta 1998. La tutora que me fue asignada, Diony Durán, realizó una labor generosísima al ponerme en contacto con todas las Instituciones Culturales de la capital cubana y proporcionarme medios para la investigación. La rigurosidad del trabajo de los mencionados profesores ha sido fundamental en mi aproximación a la Literatura Cubana.

Los tres meses que pasé en Cuba en 1996 constituyen la base central del presente trabajo y fueron posibles gracias a la beca de investigación de la Universidad Complutense que disfruté entre 1995 y 1998, gracias al aval académico de quien fuera primer director de esta tesis, el profesor Jesús Benítez y, posteriormente, de Juana Martínez Gómez. Durante ese periodo entré en contacto con un buen número de escritores de los que aún permanecían en la Isla, mantuve reuniones semanales de trabajo con el profesor Redonet y asistí a diferentes encuentros literarios: en la azotea de Reina María Rodríguez, en la galería de arte Aglutinador, en el Congreso Anual de Literatura de Isla de Pinos, etcétera. Asimismo, viajé al interior de la Isla para

entrevistar a escritores de provincias y recopilar el material publicado por las editoriales locales. En La Habana conté con el apoyo de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y de Casa de las Américas para realizar todas las tareas vinculadas con el trabajo de investigación.

La estancia de 1998 fue financiada con una ayuda especial de la Universidad Complutense para los becarios de investigación; fui invitada por el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas de La Habana donde la ayuda de Jorge Fornet, director del mismo, y de Caridad Tamayo, investigadora, resultaron indispensables, ya que pusieron a mi disposición sus medios y ayuda. En esta ocasión también fui invitada a diferentes congresos y encuentros en el Instituto Cubano del Libro y en el Congreso Nacional de Narrativa, con el fin de exponer mi opinión sobre la nueva narrativa cubana y sus relaciones con la literatura española actual.

No todas las entrevistas que realicé tuvieron lugar en Cuba, pues, como es sabido, muchos de estos escritores se encuentran en el exilio desde mediados de los noventa. Cuando se hicieron tenían como objeto, fundamentalmente, perfilar la noción de *habitus* y conocer la visión del mundo que caracteriza a la generación que integran los Novísimos. Siguiendo las pautas de investigación sociológica de Bourdieu¹, nunca utilicé grabadora pues el resultado no hubiera sido fiable, especialmente en el trabajo realizado en Cuba. En algunos casos tomé notas directamente y en otros lo hacía una vez terminado el encuentro. Debido a la particular circunstancia de los cubanos tampoco formulaba preguntas en escala, sino que intentaba orientar el tema y esperar un flujo en la conversación. Tal y como

expone Bourdieu, el procedimiento utilizado buscaba eliminar en la medida de lo posible la “violencia” que sobre la comunicación se ejerce con la intrusión que supone la entrevista tradicional. Del mismo modo, se trató de equilibrar la asimetría y desajustes que surgen en la relación entrevistador/entrevistado al “establecer una relación de escucha activa y metódica, tan alejada del mero *laisser-faire* de la entrevista no directiva como del dirigismo del cuestionario”². Creo que este procedimiento ha sido el más adecuado si consideramos el escenario histórico y político de Cuba, aunque esté en disonancia con la investigación tradicional. Sirva el precedente de obras fundamentales en el análisis de la sociedad cubana como las del profesor Jorge I. Domínguez y la del periodista e investigador Roger Reed (ambos recurrieron al mismo sistema de conversaciones y entrevistas sin registrar directamente en soporte). La información extraída de las entrevistas está apoyada siempre en otras fuentes, y no se han incluido nunca aquellos datos que no fueran verificables a través de otros medios o individuos. Las personas a quienes entrevisté, formal o informalmente, durante mi investigación, son las siguientes:

-Raúl Aguiar, escritor; La Habana, 1996, 1998.

-Alejandro Aguilar, escritor; La Habana, 1998.

-Ricardo Arrieta, escritor; Las Tunas, 1998.

-Jorge Luis Arzola, escritor; Isla de Pinos, Ciego de Ávila, 1996.

-Sergio Cevedo Sosa, escritor; La Habana, 1996,1998.

-Jesús David Curbelo, escritor; Camagüey, 1996.

-Alberto Garrandés, escritor y crítico literario; Las Tunas, 1998.

¹ Vid. “Comprender”, *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, pp.527-543.

- Alberto Guerra Garrido, escritor; Las Tunas, 1998.
- Daniel Díaz Mantilla, escritor; La Habana, 1996,1998.
- Ronaldo Menéndez Plasencia, escritor y crítico literario, La Habana, 1996,1998; Madrid, 1999.
- Pedro de Jesús López, escritor; La Habana, 1994, 1996.
- Francisco López Sacha, presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; La Habana, 1994.
- Michel Perdomo, escritor; La Habana, 1998.
- Ricardo Alberto Pérez, escritor; La Habana, 1994, 1996.
- Marta María Pérez Bravo; artista plástica, Madrid, 1997.
- Ena Lucía Portela, escritora; La Habana, 1996.
- Salvador Redonet, profesor y crítico literario; La Habana, 1994,1996,1998.
- Enrique del Risco, escritor; Madrid, 1997-1998; Nueva York, 1998.
- José Miguel Sánchez, alias Yoss, escritor; La Habana, 1996,1998.
- Rolando Sánchez Mejías, escritor; La Habana, 1994, 1996, 2001.
- Amir Valle, escritor y crítico literario; La Habana, 1998.

² *Ibid.* p.259.

3. Bibliotecas y financiación.

La bibliografía que ha sido utilizada para la realización de esta tesis, exceptuando las obras de creación, pertenece en su mayor parte a los fondos de las bibliotecas de los siguientes centros: Agencia Española para la Cooperación Internacional en Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de La Habana, Casa de las Américas de La Habana, Universidad de British Columbia en Vancouver e Instituto Iberoamericano de Berlín. Los fondos con los que se han financiado los años de investigación y las estancias en los centros extranjeros fueron facilitados por la Universidad Complutense de Madrid, la Agencia Española para la Cooperación Internacional, el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y el Servicio Alemán de Intercambio Académico.