



Cuauhtémoc Pérez Medrano

Ficción herética

Disimulaciones insulares en la Cuba contemporánea



PoWeR

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 1

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 1

Cuauhtémoc Pérez Medrano

Ficción herética

Disimulaciones insulares en la Cuba contemporánea

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2019

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2032 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe **Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen** wird herausgegeben von Prof. Dr. Ottmar Ette, Institut für Romanistik der Universität Potsdam.

Dissertation, Universität Potsdam, 2017, erschienen unter dem Titel:
Improntas de la isla: di/simulaciones insulares en la narrativa cubana contemporánea
(dt.: Die Insel als Abdruck: Vert(ä)uschungen in der zeitgenössischen kubanischen Prosa)

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung 4.0 International
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Layout: bären buchsatz, Berlin
Druck: docupoint GmbH Magdeburg

ISSN (print) 2629-2548
ISSN (online) 2629-253X
ISBN 978-3-86956-454-8

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:
<https://doi.org/10.25932/publishup-42449>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-424490>

Quien ha navegado por los canales de Xochimilco en la Ciudad de México ha de percibir la sensación de sentirse en un archipiélago sui generis atestado de disparidades, huertas y jardines flotantes, chinampas; mariachis, vendedores de plástico, ruido y comida: reunión de desmentidos que bajo su agua verdosa esconden cada vez más destajos de un fin de fiesta, aceite y agua, la ilusión de permanecer lacustre a pesar de la tierra, esa contradicción que José Emilio Pacheco refirió en su poesía.

Esa sensación de coexistir entre agua y tierra, heredada por mis padres, oriundos de allá, es la que quizá me ha llevado, extrañamente, a habitar y deshabitar otros islotes, islas y archipiélagos disimulados: la Ciudad de México, mi isla lembrada; Suiza, el disfrazado corazón europeo de mi latido; Berlín y Potsdam, ciudades también insulares y archipiélicas, colmadas de vida, letras y energía. En estas presencias y ausencias se asoman mis agradecimientos.*

* El presente libro emerge del proceso doctoral que se consumó gracias al apoyo inicial de la Anschubstipendium des Doktoratsprogramms *Literaturwissenschaft der Universität Basel*, y el primer impulso del Prof. Dr. Harm den Boer; además y cardinalmente a la beca otorgada por *Internationales Graduiertenkolleg «Zwischen Räumen»* DFG/CONACyT Deutschland/México. Gracias a mis guías, sus alientos, energías y sobre todo las palabras y mundos de cada uno: Prof. Dr. Ottmar Ette, Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Dr. Sergio Ugalde Quintana, Prof. Dra. Monika Walter.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1 Cuba contemporánea	25
1.1 Repertorios	27
1.2 Crisis, conciliaciones y herejías en la narrativa cubana contemporánea	35
1.2.1 Vías de salida	38
1.2.2 De la postsovietización a la globalidad de siglo XXI	43
1.2.3 Del vacío al cero, las vueltas a la herejía	49
1.3 Algunos aspectos finales respecto a la narrativa cubana herética	54
Capítulo 2 Imago mundi o cosmovisión: imágenes vivenciales o disimulaciones	63
2.1 <i>Weltbilder</i> contemporáneas o de la vivencia de la inmovilidad	67
2.2 Mundos e imágenes: <i>Weltbilder</i> o imágenes de mundo cubanas	70
2.2.1 Écfrasis	71
2.2.2 Écfrasis insulares	74
2.2.3 Vivencia insular y écfrasis insulares	78
2.3 Simulación y disimulación: dinámicas de sentido.	93
2.3.1 Disimulaciones	98
2.3.2 Disimulación: dinámicas de sentido en la narrativa cubana	105

Capítulo 3	La insularidad cubana contemporánea	109
3.1	Abilio Estévez, <i>Tuyo es el reino:</i> simulaciones y disimulaciones insulares	109
3.1.1	Las otras islas del reino: transferencias somatopológicas	117
Capítulo 4	Otras islas otras reinos, el mismo	133
4.1	Ena Lucía Portela	134
4.2	Atilio Caballero	147
4.3	Antonio José Ponte	153
4.4	Daniel Díaz Mantilla	158
4.5	Emerio Medina	166
4.6	Orlando Luis Pardo	174
4.7	Anisley Negrín Ruíz	180
4.8	Ahmel Echeverría	186
	Desenlaces	198
	Bibliografía	207

Introducción

Desde sus distintos procesos y casos particulares, las literaturas nacionales o regionales han ponderado para su concepción aspectos geográficos específicos. La imagen de la isla recurrentemente ha provisto de rasgos de identidad a las varias literaturas insulares y Cuba no es la excepción, el detalle lo dilucidan elocuentemente Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez:

Recuérdese [...] cómo Alejo Carpentier hacía notar la importancia que para la novelística hispanoamericana podían tener los contextos de iluminación; pero estos, naturalmente, están en dependencia directa del contexto geográfico, el cual —si bien de manera mediada y no mecánica— influirá en los matices de conformación de los contextos de luz y sombra en las artes (Mateo Palmer, Álvarez 2005: 59).

Como aluden las ideas de Carpentier, la representación de la isla en la narrativa no sólo podría evaluarse bajo un determinismo geográfico, sino que engloba toda una serie de complejidades simbólicas dependientes de la vivencia y sobrevivencia en condiciones históricas y socioculturales del espacio. En otras palabras, las simbologías e imágenes de la cosmovisión, que calificarían al territorio¹ en

1 Según Rita Segato, a diferencia del espacio, la noción de territorio implica ya la idea de espacio representado y apropiado, y por ende su correlación social, en términos económico-políticos de una realidad imaginaria involucraría referentes de propiedad, administración y

específico, nos dirigen hacia otro nivel de análisis algo distinto a la determinación sociopolítica de «territorialidad», prevista por Edward Soja (1993: 183).

Para el caso de la literatura cubana reciente de la isla en sentido territorial (entendida como metonimia del espacio nacional) se halla definida por tensiones y distensiones políticas, históricas y culturales, que fueron acarreadas a lo largo del siglo pasado². En los inaugurales años de siglo XXI se incrementó una sensación de vacuidad que ha asimilado y dispersado los imaginarios socioculturales, modificando los sedimentos simbólicos en las artes cubanas.

En el 1986, el pintor cubano Tomás Sánchez auguraba una compleja conectividad simbólica a través de la representación del espacio natural³. El cuadro intuitivo *La relación*⁴ es elocuente, al referir la correspondencia entre una laguna, una isla y una nube, la cual genera una sensación subjetiva de vacío, pues la isla flotante podría ser el complemento al hueco sobre la tierra; la nube a su vez mantendría reforzamiento simbólico de flotación. El territorio insular así estaría a flote en el aire, pero con relación directa de los elementos acuosos, entre la laguna y la nube. En la transferencia de sentidos que sugiere esta imagen no sólo la representación del espacio sería importante, sino también sus elementos representados de forma individual y en el contexto colectivo del territorio. Es decir,

estrategias de defensa del dominio y de la ideología patriótica o nacionalista de un pueblo. Cfr. Segato (2007: 71–78).

2 El punto de quiebre se puede ubicar en la segunda mitad de la década de los años ochenta, verificándose un incremento exponencial en los años noventa con la desaparición del bloque soviético. Los años noventa cubanos testifican el choque definitivo de los trenes de los idealismos y los pragmatismos; tras el impacto y la devastación.

3 Tomás Sánchez es considerado como un artista que consigue la representación de la naturaleza o paisajes por medio de un lenguaje realista, en ocasiones tridimensional o surreal pero cercano a la precisión de la imagen fotográfica. Véanse Sánchez (2008) y Sulivan (2003).

4 El cuadro podría dividirse horizontalmente entre segmentos, en el primero aparecería una franja verde que figuraría la vegetación, en el centro de este segmento como un agujero casi blanco en la tierra referiría una laguna de forma elíptica; en el segundo segmento, el superior a la laguna aparecerá de manera paralela un trozo de tierra, una isla verde tendida y flotante, proporcionalmente menor al hueco inferior; en el tercer segmento aparecerá una nube blanca también paralela a la isla y a la laguna, casi del mismo color de la laguna. Tanto la isla como la nube contrastan con el tenue azul difuminado que constituiría el cielo en el cuadro. Las proporciones disminuidas de mayor a menor entre la laguna, la isla y la nube hacen percibir un punto de fuga vertical hacia arriba, lo que representaría una disminución de intensidad del color de los objetos en relación.

establecer la noción de cuerpo o materia como un lugar de convergencia y como matriz significativa, entre la materia y su contexto, como lo ha sugerido Terry Eagleton (2005: 52).

La noción de espacio⁵ oscila entre contrastantes parámetros para su definición, por un lado se la describe como un punto localizable y por el otro como el vacío existente entre uno o dos objetos vinculables. Podría sugerirse entonces que, en potencia, el espacio es el vínculo entre objetos, seres humanos, ideas o imágenes, cuya existencia hace patente la vacuidad que las circunda. El ejercicio analítico en la literatura, como lo ha ponderado Ottmar Ette, no aboga únicamente por situar «[...] los lugares debajo de los lugares, sino precisamente los movimientos debajo de los movimientos, los que aluden al entramado de la literatura y movilidad [...]» (Ette 2009: 62). La abstracción de esta sentencia refiere un flujo de ideas, visiones de mundo, creencias y emociones, las cuales están inmersas en la obra literaria. Siguiendo estas ideas, la propuesta encumbra otros postulados como la «estética relacional» de Nicolás Bourriaud (2002 [1998]) o la «poética de relación» de Édouard Glissant (1996).⁶ En particular con estas dos propuestas no se asumen esquemas de univocidad (poética o estética) sino una capacidad de múltiple vinculación bajo los postulados del *spatial turn*. No se trata de solo ubicar el fenómeno, ni tampoco sólo de ‘espacializarlo’, sino ser capaces de visualizar y describir las injerencias del tiempo y el espacio entre los objetos, sujetos y sus cosmologías, es decir la importancia del espacio que genera la conexión de dos elementos de análisis y la importancia que implican los espacios entre sí, la cual está empeñada en describir y analizar las movibilidades existentes en los objetos, momentos, imaginarios y sujetos analizados. Y así mostrar el dinamismo y las contradicciones de la imagen literaria de la isla⁷ existentes en su entorno, relaciones que recorren los análisis socioculturales y hermenéuticos.

5 Si nos referimos a la norma del diccionario el espacio podría ser «una extensión que contiene toda la materia existente»; «parte que ocupa cada objeto sensible»; «la capacidad de terreno, sitio o lugar»; «transcurso de tiempo entre dos sucesos»; o bien, «distancia entre dos cuerpos» (RAE 2014).

6 Es evidente que ambas obras se escriben para distintos paradigmas sean estéticos como en el primer caso, o sean culturales como en el segundo caso. No obstante, lo que se quiere evidenciar es como la idea de ‘relacionalidad’ es vigente en las últimas décadas, como una estrategia necesaria para los análisis estético y sociocultural.

7 Este trabajo plantea la posibilidad de poder desarrollar un debate entre la noción de imagen literaria (écfrasis) y su posible correlación con las imágenes de mundo (Weltbilder).

Tal práctica propone una serie de temáticas que se ven profundamente relacionadas para atender la complejidad de los fenómenos sociales, culturales y estéticos contemporáneos⁸ notorios en la simbología de la isla y su representación literaria.

Isla e islas

La definición de «isla»: «una porción de tierra rodeada por agua» (RAE 2015), azusa una simbología que incluye cierta fascinación que se robustece en sus representaciones en el plano descriptivo, y de manera múltiple en el plano imaginario, figurado y epistémico. En estas capacidades simbólicas se asoma cierta complejidad dentro de la percepción semántica y sintáctica en los imaginarios culturales (Trabelsi 2005: 6), proveniente de distintos discursos, mitologías diacrónicas de lugares heterogéneos.⁹ Casi como un sentencia ineludible, el ser

8 Esta interrelación está en movimiento entre las connotaciones de las imágenes, y también en el mismo observador, lector e intérprete, ambos se encuentran en potencia bajo la movilidad; esto ha sido una interrogante constante en los trabajos de Ottmar Ette, desde los años 80 como dilucidador de ese estado móvil (1985), hasta la actualidad con sus aportaciones conceptuales y metodológicas para re-aprehender el proceso de la admiración, abstracción, descripción, lectura e interpretación del mundo a través de la «literatura en movimiento» (Ette 2001b).

9 Desde los textos homéricos, las islas se han descrito como lugares habitados por monstruos, seres fantásticos o deidades (Lätsch 2005: 203–215); los *isolari* en la Edad Media configuraban una relación descriptivo-pictórica del espacio (Cachey 2010), éstas y otras representaciones fueron en aumento después de los viajes de Cristóbal Colón (Colón 2013), en ellas percibimos ora la reconfiguración del pensamiento medieval sobre el *Orbis Terrarum*, ora la incidencia de los impulsos renacentistas que subrayaban una experiencia del espacio modelada por una cultura en la cual se ha hecho patente la problematización de los componentes naturaleza y cultura, individuo y sociedad (Aínsa 2005: 36). La isla ha implicado un espacio de idealización no sólo en la *Utopía* (1516) de Tomás Moro si no en las narraciones fantásticas de Julio Verne (Cooper-Richet, Vicens-Pujol 2012: 11); también ha representado un elemento de análisis para la vinculación de la ciencia y la sociedad en los trabajos de Charles Darwin, MacArthur y Wilson (Lätsch 2005: 21). Por otro lado, las islas han sido consideradas como microuniversos diseñados con imaginación e idealismo que podrían relacionarse con la alegoría del lugar de aprendizaje, de iniciación vital, como tierra de aventuras en los textos o como zona de conflicto en los textos *The Tempest* (1611 [1623]) de William Shakespeare o *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. Dado que los imaginarios de estas simbologías se han situado entre los límites de lo que se consideraba

humano configura y abstrae el espacio (Aínsa 2006: 18). La isla por su carácter polisémico parte desde las paradojas personal, individual o privada y se dirige hacia lo público, lo exterior, lo universal (Rainbird 2007: 8–10), en este fenómeno sería perceptible una oposición entre las variadas visiones del mundo, sean individuales o sociales, ahí reside su heterogeneidad.¹⁰

La isla ha sido una metáfora importante en el pensamiento occidental u occidentalizado para connotar el exotismo o la penitencia, el esparcimiento o la soledad, la delimitación o la relacionalidad, que hoy en día se ha consolidado como una

otredad e identidad, se da la tipificación de una serie de personajes y tópicos que confrontan interpretaciones bajo las nociones de dependencia, enclaustramiento y vulnerabilidad (McCusker, Soares 2011: xi).

10 Quizá al respecto se debería señalar las posturas que identifican el fenómeno insular dentro de la oposición entre la excepcionalidad y universalismo (McCusker, Goldie 2011: 11–16), o entre centro y periferia (Moser 2005: 408) que se ejemplifican con el contraste del continente e isla de manera antinómica. En este careo se localiza cierta sintomatología constante en el examen de la isla como eje representante de las inquietudes imaginarias y epistemológicas. Ya que a pesar de que para Matthew Boyd Goldie la tradición grecorromana exagera cierta atemporalidad funcional en los planos mítico y religioso expresados en la idealización del espacio (sea de manera positiva como espacio paradisiaco o de manera negativa como zona de castigo); para Christian Moser la oposición descrita más que idealización del espacio, proporciona una aparente ubicación o localización que enfatiza el potencial de la isla como lugar, ubicable y fijo, más que como un espacio con dinamismo y desorden cósmico. Esta estructura antípoda se ahonda y se combina en la fase final del Edad Media y en el incipiente Renacimiento, en donde el espacio insular es determinado casi siempre por una mirada continental del espacio insular y por lo tanto puntualizaría cierto exotismo de la otredad (Goldie 2011: 17–27).

Entre la caracterización antinómica de Goldie y Moser, se asoma una evaluación tanto del tiempo como del espacio, y en la priorización de cada uno de estos elementos es donde se reflejan los matices de cada postura respecto al tiempo se ponderan los términos en torno a la tradición mítico-religiosa que se opone a las innovaciones epistémicas. Mientras que para el caso del espacio el careo sería representado entre las nociones de centro-periferia. Los pensamientos renacentistas se enfrentan a la idea grecorromana con la readecuación espacial simbólica y científica en las ideologías, pensamientos y mitologías con el aumento de la percepción de la globalidad. La representación de la isla (o de las islas) sostiene justamente la problematización de sus perfiles bajo la necesidad de la amplitud del espacio conocido, en donde se equiparan las islas reales con las islas míticas, utilizando similares instrumentos de representación (Moser 2005: 421–422) y la experiencia vivencial del espacio. Esta alternativa confrontaría los discursos de exotismo e idealismo dentro de las controversias sobre la idea global en diversos espacios insulares en Oceanía, en el Caribe o en el archipiélago del Lejano Oriente, por ejemplo McCusker, Goldie (2011: 27–30).

metáfora o categoría de análisis.¹¹ Sin embargo, habría también que considerar las variaciones existentes en la ubicación de los imaginarios de la isla en relación con el espacio utópico y su aprehensión, en tanto dicha vinculación en potencia busca la articulación de otros espacios. Al respecto, Rafael Rojas matiza:

La racionalidad utópica clásica siempre escoge una isla para la representación de mundos alternativos. No así la racionalidad utópica moderna del siglo XIX europeo, que, como bien señala Paul Ricoeur, prefiere micromundos industriales del continente norteamericano. [...] [L]as antiutopías de nuestro siglo, como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, y *1984* de George Orwell, ya no buscan ni siquiera una referencia espacial en el planeta (Rojas 1998: 44).

Desde la pluralidad, en la isla se visualizaría inevitablemente una combinación antinómica desde donde emergen necesidades de conformación de identidades dentro de los límites espaciales y temporales. Por ello como Rafael Rojas sugiere, estos nuevos espacios insulares anómalos pueden acumular disímiles dinámicas, pues los límites horizontales, territoriales o reales se juxtaponen a las zonas multipolares, imaginarias y ficcionales.

Por otro lado, Ottmar Ette asume que dichas dinámicas serían expresadas de mejor manera con las nociones de isla como *Insel-Welt*,

in der sich eine Totalität in ihrer Abgeschlossenheit verräumlicht, um sich sogleich innerhalb ihres Binnenraumes in verschiedene landschaftliche, klimatische, oder kulturelle Teilräume auszudifferenzieren [...] [e isla como *Inselwelt*], die das Fragmentarische, Zersplitterte, Mosaikhafte repräsentiert, das durch vielfältige innere Verbindungen und Konstellationen gekennzeichnet ist (Ette 2005: 124).

11 En siglo XX, estas simbologías de la isla aumentaron bajo los estatutos posmodernos o poscoloniales y arrojaron una reubicación o crítica de los límites espaciales o imaginarios, de esa relación entre el territorio insular y sus elementos simbólicos. Quizá la referencia más evidente sea el ensayo *L'Île déserte* (1953) de Gilles Deleuze en donde se precisa, basándose en la paradoja entre los personajes antagonistas en Robinson Crusoe, una cierta tendencia al abandono de la isla, ya que de alguna o otra manera la partida, el viaje o el mar cobrarán un mayor importancia. Cfr. McCusker, Goldie (2011: 5), Moser (2005: 408–432).

En este planteamiento no existe ninguna oposición binaria sino el trazo de una comunicación entre distintos niveles de la idea de isla en el plano discursivo; es decir, textos que describen y experimentan la vigencia de la fragmentación (en sus aspectos fractales) al igual que la complejidad y el caos que conlleva la idea de isla como elemento analítico y de representación.¹²

Este fenómeno haría patente el poder diacrónico y sincrónico que posee importancia en la epistemología y en la configuración de imágenes con respecto a los valores socioculturales de un lugar y de un tiempo específico. De este modo, se podría hablar de una dinámica entre el *Inselwelt* y el *Insel-Welt*, sólo perceptible en los discursos que se generen para describir las contradicciones y reiterar las construcciones socioculturales y estéticas de la isla, a partir de la experiencia o vivencia del espacio representada en el discurso (Ette 2005: 127).¹³ En otras palabras, el espacio se expresa a través de la transfiguración imaginativa y subjetiva de la experiencia vivida y en ello se condensa, al reproducir el intercambio dentro de los límites de sus propias ideas que definen el espacio mismo, entre mitos y connotaciones imaginarias adquiridas en la vivencia (Aínsa 2005: 37–38), dotándole al mismo tiempo de una lógica que determina las concepciones que se tengan, en este caso, de la condición insular pluralizada, en *mise en abyme* y fragmentada bajo la elocuente noción de «meta-archipiélago» (Benítez-Rojo 1998: 24), en donde se condensa la mayor complejidad de sus habitantes dentro de esos límites que los circundan.

Se podría sintetizar, sin temor al equívoco, que la representación de la isla puede incluir expresiones cósmicas miniaturizadas y refiere un espacio en donde confluyen discursos alineados por la imaginación y la vida bajo dinámicas simbólicas centrípetas y centrífugas, ante todo versátiles y fluctuantes (Trabelsi 2005: 7). Por ello, se podría asegurar que estas dinámicas forman parte de la conformación de una identidad insular por la relación entre el ser y el espacio (Aínsa 2005: 13), y por las «comunidades imaginarias» moldeadas a través de las propias lecturas e historias que una sociedad produce, según ha argüido Benedict Anderson (2006). En ese mismo sentido la isla ilustraría fenómenos y discusiones en el

12 Véase Ette (2005: 18–20).

13 Pues como asume Gaston Bachelard, la representación del espacio es transfigurada por la fantasía o la imaginación y por tanto no puede ser medible plenamente, sino expresa su vivencialidad (2000: 22).

plano sociocultural, ya que la vivencia del espacio en un tiempo en específico refiere el conflicto entre rasgos geográficos, sociales, económicos y culturales, y por supuesto, literarios.

En este sentido la literatura y con la literatura se construyen 'realidades', verdades que se alimentan de elementos vivenciales y simbólicos. «Die Literaturen der Welt konfrontieren uns dank ihrer ästhetischen Erkenntnisleistung mit Lebensformen und Erlebensformen von Wirklichkeit, die in ihrer (kulturellen) Diversität im Grunde als Wirklichkeit gedacht werden können, ja gedacht werden müssen» (Ette 2010: 206). La *isla-mundo* haría visibles las fisonomías ideológicas que construyen los términos de realidad, la vivencialidad del espacio y los cosmos simbólicos autosuficientes y potencialmente mutables con el paso del tiempo.

Este archipiélago ahonda en los rasgos que visibilizan u ocultan la materialización y los simbolismos de la isla, sea por la referencia y tematización de este fenómeno geográfico, o como espacio ficcional con referencias a algún espacio real. Además se plantea un argumento en el que se inscribe el signo de la isla como un elemento propenso a la abstracción o a la metaforización. En este caso, 'la isla' estaría más ligada a las estructuras simbólicas pues podrían estar relacionadas con las condiciones insulares. Por otro lado, se podría hablar de literatura insular cuando esta tiene la característica de poseer un locus de enunciación¹⁴ en específico, en donde se compartirían fenómenos históricos, económicos, sociales y culturales. Esta noción contempla regularmente la internalización de esos fenómenos y de sus expresiones ejecutadas por los sujetos inmersos en estas condiciones, ya sean artistas o intelectuales.¹⁵

14 Por el momento este 'locus' sólo busca diferenciar que esta literatura insular, aunque inmersa en distintos sentidos en estas pugnas discursivas e ideológicas, como plataforma inicial se sitúa en un lugar en específico. Aunque podrían existir algunas connotaciones referentes a la frase 'locus de enunciación' de los postulados de Michel Foucault. En sus propuestas esta frase es parte de los cuatro elementos de la conformación discursiva al estar sujeta al rol social e institucional. Además de la importancia de entender esa frase como un postulado epistemológico postcolonial o de subalternidad (Edward Said, Homi Bhabha o Walter D. Mignolo), al verla como la práctica entre la capacidad de reordenar el sentido de los discursos hegemónicos 'del que habla' como emisor de un mensaje o discurso reapropiado.

15 Aunque puedan parecer aparentemente disímiles las dos nociones de literatura insular, primero como locus de enunciación y posteriormente como tópico para potenciar sus capacidades de abstracción, para este trabajo, tienen gran importancia las representaciones

La tematización de la isla bajo el locus de enunciación se relaciona con los fenómenos socioculturales, ya que estos funcionan como rasgos calificadores de la experiencia vivencial y desde este plano también incrementan su valor simbólico dentro del plano ficcional. En el texto literario difícilmente se pueden separar tajantemente los rasgos que aluden a la referencialidad del espacio y, al mismo tiempo, a la simbología en torno a éste, sin embargo, permanece la convicción de que estas islas o mundos-isla (*Inselwelten*) pueden ser asumidas como puntos de coincidencia en donde el símbolo de la isla puede ser territorializado y desterritorializado¹⁶ a través del universo simbólico de la literatura.

En relación con el espacio americano, la lista de autores e investigadores es tan larga como los discursos que se han producido por más de 500 años sobre la isla.¹⁷

en donde la experiencia insular no sólo se circunscribe al espacio, sino a la conformación de rasgos que se asumirían como elementos socioculturales de una región en específico, pues mirar separadas la 'serie social' y la 'serie literaria' acortarían la plenitud de sentido frente a las macroestructuras culturales a las que pertenece la obra artística (Rama 1982).

16 El término 'desterritorialización' en general ha sido usado de manera consensual en relación a los fenómenos de globalización. No obstante habría que distinguir entre la noción originaria de Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972), como categoría analítica análoga a la idea de 'reterritorialización'. En este caso y en coincidencia con Marisa Gómez se usaría el término desterritorialización como proceso subjetivo e imaginario vinculado al abandono virtual del espacio real. Véase Gómez (2011).

17 Desde las inaugurales representaciones de los primeros cronistas que viajaron o residieron en el conjunto de espacios insulares localizados en la zona caribeña como Cristóbal Colón y su *Carta de anunciación del descubrimiento* (1493); o el considerado primer libro escrito en territorio americano, la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498), escrito por Ramón Pané, o la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas, o de Gonzalo Fernández de Oviedo el *Sumario de la historia natural de las indias* (1851-55); o por otro lado, de Jean Baptiste Du Tertre y Jean Baptiste Labat la *Histoire générale des Antilles habitées par les Français* (1667-71) o *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique* (1722), respectivamente. En esta breve galería se podría percibir la tenue variación entre los modos de observar los elementos del recién conocido archipiélago americano, entre los valores medievales y renacentistas y los valores naturalistas europeos del siglo XVIII, al vincular las tesituras geográfica y geológica con la descripción de las cotidianidades y costumbres del ser insular. Es muy probable que esta tesitura haya aumentado en el siglo XIX con la inclusión de postulados antropológicos y arqueológicos de otras ciencias que centran sus exámenes en las particularidades físicas y sociales de estos espacios (Rainbird, 2007: 26-30), y en este caso, los insulares americanos. En particular en el espacio insular caribeño, para el siglo XX escritores e intelectuales incrementaron las representaciones particulares del habitar la isla y en algunos casos fueron fuertes dispositivos significativos en los distintos procesos culturales que formaron parte de los constructos identitarios. Nótese el caso de Saint John-Perse y su poesía en *Éloges* (1911), Antonio

Pero podríamos, del mismo modo en que Cristina Peri Rossi lo hace, ofrecer las tres principales alegorías acerca de las islas: 1) la isla como utopía o paraíso, sea éste perdido, soñado, mágico, místico, erótico, etc.; 2) isla como cárcel, zona de exclusión, marginación, destierro; y 3) isla como interioridad, espacio subjetivo inalienable del yo (*apud* Molinero 2002: 490). En las cuales, el habitante de la isla y sus prácticas cotidianas son el núcleo de diferenciación, las prácticas del habitante de la isla matiza la imagen que éste tiene de la isla: las implicaciones de la vivencia del espacio insular (Ramos de Hoyos, 2013: 14). Estas vivencias constantemente se cotejan con la idea de universalidad y de periferia en su plano espacial. En este sentido:

[e]l discurso literario refleja la realidad paradójica del espacio cultural del Caribe: lo edénico es rápidamente deteriorado por el pauperismo; el lujo natural, desgarrado en los jirones de lo cotidiano social de un mundo desajustado» (Álvarez Álvarez, Mateo Palmer 2005: 95).

La experiencia de esa realidad paradójica inscrita entre el plano universal y el local se expresa en la interiorización y posterior expresión del espacio vivido, memorado y transfigurado, dichos modos de habitar y expresar esa vivacidad de la experiencia se expresarán en lo que se asume como «insularidad».¹⁸ Aunque la simple representación del espacio insular en sí no conlleva la insularidad, sí puede

Pedreira y su ensayo historiográfico en *Insularismos* (1934), la poesía de José Lezama Lima *Noche insular* (1941), de Aimé Césaire su *Cabier d'un retour au pays natal* (1947), o en la narrativa de George Lamming con su *In the castle of my skin* (1953), además de Édouard Glissant *La Lézarde* (1958), y Antonio Benítez-Rojo *El mar de las lentejas* (1978), sin desestimar la obra del premio Nobel de 1992 Derek Walcott *Omeros* (1990).

18 A través de las definiciones y connotaciones desde la perspectiva de los naturalistas europeos desde el siglo XVIII hasta siglo XIX, las isla vinculó sus planos de carácter geológico y geográfico con los planos de carácter biológico, antropológico y etnográfico, para lograr expresar a través de la noción de 'insularidad' (insularity: insularité: insularität) condiciones del 'ser' o 'habitar' en una isla (Ramos de Hoyos 2013: 14). Estas particularidades congregarían la pertenencia al espacio habitado, pero también la traza psicológica en la percepción del lugar de residencia y las metáforas que ineluctablemente se dirigirían hacia la autorepresentación (Franks 2006: 11). El término insularidad al ser un sustantivo emergente de adjetivación de «lo natural de la isla» (RAE 2015), registra la correlación entre la isla no sólo como referente geográfico sino como representación en el discurso, una caracterización diferenciadora que alude a la experiencia o la vivencia del espacio.

conformar aquella gama de rasgos relacionados en los modos de expresar la vivencia del espacio insular real como un sentido de correspondencia entre el espacio imaginario y el espacio real.

Por ello, dicha relación se vuelve medular, pues como ha explicado Ottmar Ette, existe una afinidad simbólica entre la noción de vida, entre la que se considera realidad y la realidad cotidiana aunado a los particulares aspectos sociales e históricos de la experiencia. El léxico de la praxis del espacio puntualiza las nociones de ‘conocimiento’ y ‘vida’, y de manera oscilante entre lo que se considera ciencia biológica y humana, surge así una terminología que conjuga la idea del conocimiento de la vida (*Lebenswissen*) y conocimiento en la vida con el objetivo de implementarse concretamente en la vida (Ette 2010: 209).

La insularidad es un término que en su núcleo articula la vivencia del espacio insular, pues no sólo expresa el potencial simbólico de la isla, sino que exige algún tipo de experimentación del espacio insular, esto estrechará las configuraciones particulares vivenciales y los referentes potenciales que calificarán la vivencia del espacio insular con el uso de elementos prefigurados en la literatura.

Por este motivo, los contrastes sustanciales estriban no únicamente en su determinación geográfica o temporal, sino en los rasgos e importancia con los cuales una cultura dota al espacio vivencial (Álvarez Álvarez, Mateo Palmer 2005: 89) como se ha iterado hasta ahora. Esta insularidad estaría determinada por la vida y la expresión de las experiencias individualizadas por medio de discursos y representaciones. La insularidad conforma las perspectivas de la identidad, y es entonces el lugar en donde se demarcan las distintas visiones del mundo y las expresiones de apropiación del espacio en los discursos literarios. En palabras de Emeshe Juhász Mininberg:

La figura de la isla aparece como uno de los articuladores de las brechas, entre las diversas tradiciones literarias dentro de la región, y, así se ofrece como un punto a partir del cual se puede elaborar una lectura dialogada. Rebasando las enormes diferencias entre un texto y otro, los variados discursos convergen en la figura de la isla como tropo dominante de una escritura que articula el ser y estar (o no estar) en el Caribe. Como tropo de la escritura dentro de la literatura contemporánea del Caribe, la isla plantea para la crítica literaria una relectura para sus delimitaciones canónicas (1996: 45).

A la par de las historias particulares del Caribe en el fragmento citado y en Cuba para nuestro caso, los caracteres cartográficos o geográficos han superado el valor científico territorial para adoptar cualidades y rasgos dependientes de los modos y saberes de vivir y sobrevivir la isla, determinados por una realidad geográfica y la reminiscencia histórica propia e imaginaria.

La amalgama concentrada en la imagen de la isla en Cuba hace contraponer la ejemplificada subjetividad de los discursos contemporáneos y sus roces diacrónicos con otros discursos que refieren las vivencialidades del espacio insular y la tematización de la imagen insular. Es decir, la pertinencia de lo que Rafael Rojas llama relaciones histórico-poéticas, de «la metáfora participante», de toda una tradición teleológica/ontológica (Rojas 1998: 32–45). Entonces no se trata de un trabajo de recuperación de la historia literaria a partir de esa imagen ya que resultaría larga, posiblemente inabarcable, pues englobaría los parámetros conformadores de una historia y literaturas nacionales. El acento de la propuesta es evidenciar que la representación de la isla no es sólo una sustitución simultánea y lineal, sino que coexisten en la representación de la isla, visibilidad e invisibilidad de valores espaciales que delatan la elemental relación entre el ser humano y el espacio. Tales valores son verificables de manera diacrónica, bajo las condiciones socioculturales específicas, y en contexto con sus representativos discursos en la historia y en los cánones literarios del siglo XX cubano.

Imágenes en la narrativa

Existe un consenso al ubicar en la poesía las simientes de las representaciones insulares: imágenes que han condensado la descripción geográfica y el plano de vivencial de ese hecho.¹⁹ Aceptando la premisa anterior habría que abocarnos a lo que la isla podría significar frente al debate de su propia delimitación, la cierta apertura actual y los reencuentros paulatinos con el exterior y con la historia, es decir, todo aquello que ha hecho del límite espacial un elemento fundamental de debate. De este modo, la imagen de lo insular se reactivaba a la par de la reinserción paulatina de autores y «poéticas del silencio o del olvido» (Rojas

19 Véase Morán (2000: 15–20).

2006: 16–23), segregadas antes por distintas razones políticas o sociales, incluyendo los distintos exilios.²⁰ Dichas personalidades, aunque disímiles, invitan a un armado de piezas, un modelo irregular que busca ser descifrado y descrito en sus relaciones móviles; a este proceso son justamente aplicables los procesos de transtextualidad, palimpsestos, simulaciones y disimulaciones, que hacen patente la intersubjetividad barthesiana y su valor en la narratología y otras artes (Ette 2011: 21–22). Dicho armado parecería ser una red de écfrasis insulares²¹ insertas en dinámicas de simulación, transtextualidad o metalepsis (Genette, 2006: 9), en ellas el silencio es un factor determinante del discurso con base en la idea de dialogismo bajtiniano²² como lo ha señalado Tatiana Bubnova (2006: 105). En general, estas dinámicas evocan tres momentos que al asumirse como imágenes construidas con el lenguaje se dirigen hacia: ‘lo imaginario’, ‘lo simbólico’ y ‘lo real’²³, esto siguiendo las propuestas de Severo Sarduy. Dicho supuesto busca traer a debate los fenómenos de la representación en la narrativa, pensando en la importancia que posee la imagen en el discurso, en la configuración de imaginarios que buscan su materialización simbólica más allá de la propia representatividad mimética. El terreno de su configuración es el que rige las relaciones entre espacio público y espacio privado.

La imagen de la isla en la narrativa cubana de los últimos 25 años se encuentra dentro de ‘lo imaginario’, ‘lo simbólico’ y ‘lo real’, un espacio dinámico donde

20 Se trata de escritores que formaron parte de proyectos culturales como la *Revista Orígenes*, así como de otras publicaciones como *Ciclón* o *Lunes de revolución*, se piensa en Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Julieta Campos, Calvert Casey o Severo Sarduy, Nivaria Tejera, etc.

21 En el apartado 2.2.2 se desarrolla la idea de ‘écfrasis insulares’.

22 La cita a continuación busca ilustrar esta aseveración: «Este silencio significativo debe entenderse como ausencia de la palabra, no como una mera ausencia del sonido no significativo, ‘natural’. El romper el silencio mediante el sonido es una acción mecánica, el romper el callar mediante la palabra es un acto personalizado y pleno de sentido. En el silencio nada suena (o algo no suena); en la taciturnidad nadie habla (o alguien no habla). El callar sólo es posible en un mundo humano (y tiene sentido solamente para el ser humano)» (Bubnova 2006: 105).

23 Esta tríada, a modo de un nudo borromeo, podría ser fácilmente confundida con los *registros* de lo psíquico propuestos por Jacques Lacan: «lo real’, ‘lo imaginario’ y ‘lo simbólico» (Lacan 1982: 4–13). Este trabajo considera, no obstante, que estos tres campos son distintos a los modos en los que el ‘yo’ percibe el mundo (Misky 2000: 90–111) pero son similares campos de análisis topológico dentro nuestro examen hermenéutico (González Requena 1996: 3–32) como el que se propone.

surgen y se intersectan las ékfrasis insulares. La nueva generación de escritores en Cuba, entre ellos los narradores, ha regresado a la revisión de la insularidad, como han apuntado ya muchos autores desde los años ochenta y noventa (Ponte 1998; Rojas 1998, 2006, 2009; Díaz Infante 2002). La insularidad como aislamiento y encierro sobrepasa las representaciones de los narradores contemporáneos, o por lo menos aporta ciertos elementos que hacen percibir ese aislamiento en otros símbolos, los cuales mantienen un referente directo con la idea de isla. El entronque de la literatura cubana en lo que se denomina ‘globalización’, la proliferación de discursos que transfiguran las realidades, aunados a la rearticulación de emblemas, historias y símbolos dentro de distintos sistemas de pensamiento e ideologías, reafirman, en el siglo XXI, el carácter ‘friccional’ que ha distinguido Ottmar Ette (2004).

Las narrativas

Podríamos coincidir con Patricia Waugh cuando sugiere que la metaficción plantea la ilusión de una simultaneidad en la creación de la ficción y la conformación de los fundamentos para la creación de la ficción.²⁴ Ambos procesos alternan las ideas de «creación» y «crítica» (Waugh 2013: 6) en la obra. Este tipo de narrativa, en Cuba, podría ser catalogada con un alto grado de *performatividad* entre la triada: escritor-narrador-lector²⁵ (Benítez-Rojo 1998: 32–46), heredera de las

24 Desde los años 70 teóricos literarios como Robert Scholes, William H. Gass, Robert Alter o Lucien Dällenbach comienzan a trabajar con el término de metaficción para referirse ya sea a las ficciones que incorporan algunas perspectivas de la crítica en la obra en sí (Juan-Navarro 2011: 34); o sea a las obras ficcionales en donde es evidente una autoconciencia de la construcción de la novela misma, que problematiza las relaciones entre realidad y ficción (Wauch: 2013 [1984]: 2; Alter, 1975: x–xii); o bien, como táctica para examinar la narrativa que se vincula con la autoreferencialidad del Nouvelle Roman (Zavala: 2007: 191). Unos años después, el estudio *Narcissistic Narrative* de Linda Hutcheon (2014 [1980]) aporta una serie de tipificaciones en relación con el tipo de metaficción entre Europa y Norteamérica, presentando la imposibilidad de crear un examen que no generalice los distintos paradigmas de la metaficción en la literatura. Linda Hutcheon ofrece la idea de metaficción barroca para referirse a la literatura latinoamericana, pero además distingue la metaficción diegética y lingüística de la metaficción tematizada y actualizada. Véase Hutcheon (2014).

25 Cualidad hiperespacial por la tridimensionalidad.

estéticas narrativas y plásticas de los años 80 cubanos, y enfrentada a la realidad y sus vicisitudes en la isla de los años 90.

Por ello se podría asumir que *Tuyo es el reino* (1997), la novela de Abilio Estévez, es una novela que aglutina y presenta écfrasis insulares, reactivando la conformación de modelos de simulación que logran una disimulación de esta misma insularidad en la narrativa, reavivando el diálogo con los modelos precedentes de vivir y sobrevivir la isla. La novela privilegia el estrato espacial y la caracterización del encierro, pero también, paradójicamente, ofrece una red de mecanismos que de manera simultánea estructuran diversos substratos diegéticos (principalmente mediante las voces narrativas), tendiendo hacia la apertura de la narración principal, muchas veces fracturando y pluralizando la imagen de la isla. El espacio cobra mayor importancia no sólo por la configuración de la simulación de 'la isla', sino porque esa acción configura los niveles ficcionales y vivenciales del autor y de la obra, lo que permitiría distintos modos de simulación insular y la verificación de las écfrasis insulares. El análisis que plantea configurar una red de imágenes insulares en la narrativa cubana contemporánea hace necesario comprobar si éstas responden al modelo de simulaciones planteado. Se asume que la sensación de vacío prevaleciente en los estratos socioculturales ha influenciado la configuración de la imagen de la isla, la ha hecho mutar hacia la pluralización que traslada sus simulaciones desde lo imaginario hasta lo simbólico. El último capítulo es el planteamiento del análisis de esos narradores de distintas generaciones sean, novísimos, postnovísimos o generación cero: 'herejes', entendidos no como una generación de narradores, sino una condición o una conducta activa individual de elección y exacerbada por el hartazgo de la condición insular. Tales autores bajo las subjetividades postutópicas y presentistas (desde los años noventa) han desarrollado técnicas de simulación y disimulación de la isla de carácter somatopológico, es decir, que va del plano social al plano individual. Por ello en este análisis veremos intrincados los valores que plasman las écfrasis insulares con el denominador común de representar un espacio delimitado. Se examinarán obras de Ena Lucía Portela como «Una extraña entre las piedras» (1999), «El Viejo, el asesino y yo» (2000), «Huracán» (2007); además de la novela de Atilio Caballero, *La última playa* (1998). Asimismo serán parte importante del análisis el cuento «Un arte de hacer ruinas» (2005) de Antonio José Ponte, y tanto las minificiones de Daniel Díaz Mantilla como su novela *Regreso a Utopía* (2007) y los relatos de Emerio Medina «La isla» (2012), «La salida» (2010) y «Un malecón para

la ciudad» (2005). Igualmente la narrativa de Orlando Luis Pardo Lazo en dos de sus relatos cortos, «Tokionoma» e «Isla a mediodía», del libro *Boring Home* (2009) se comparará con los relatos de Aneshly Negrín intitulados «Isla a mediodía» (2014) y «De la metafísica y el tiempo» (2008). Finalmente de Ahmel Echeverría serán analizados el relato «Esquirlas» de su libro *Inventario* (2006) y el cuento «Isla» de *Días de entrenamiento* (2012).

A lo largo del recorrido por estos narradores, la isla expresaría traslados de sentidos que implicarían variaciones somatopológicas: desde el espacio insular de la casa a un edificio o una ciudad imaginarias, desde espacios a veces sólidos a otros tambaleantes, recreados en una balsa, un sarcófago, un mesa, una silla o un cuerpo humano. En esta dinámica serían visibles las potencias de simulación y disimulación. La variedad simbólica se propone vasta y depende de los constructos culturales e imaginarios de los autores. Así pues la isla, como espacio geográfico, refiere por extensión visual al agua que la circunda y 'delimita', la playa, la fluidez, el viaje y la fuga, el contacto con la continentalidad u otras islas, archipiélismo, etc.

Capítulo 1

Cuba contemporánea

Respecto a la cultura y sobre los cambios históricos sociales, Desiderio Navarro (en consonancia con Yuri Lotman) afirma que,

[c]ada cultura posee un determinado repertorio, históricamente variable, de situaciones comunicacionales sociales. Y lo que en última instancia decide la variación de esos repertorios son los cambios en las relaciones, conflictos y aspiraciones de clase de colectividad dada (2007: 170–171).

Para el caso de Cuba no podemos perder de vista que su repertorio histórico está determinado por variables fundamentales. Por esa razón partamos de su relación endogámica como método de conformación ideológica, que podría ser caracterizada por un sistemático proceso de reivindicación y consolidación de memorias sociales y culturales bajo la constante adecuación de la ideología socialista cubana. El resultado es un conjunto de aspiraciones de colectividad que desde hace algunas décadas se han percibido «agujereados» tanto en el espacio social, como en el intelectual y el cultural (Rojas 2009: 151–175). Las simbologías derivadas de estos trayectos, sean positivas, negativas o radicales sobre Cuba, han conformado una imagen discordante tanto para su población dentro de la isla, como para los distintos exilios y para el imaginario internacional.

Estas posturas emergen dentro de los contextos social y político, interno y externo, han rearticulado y criticado la imagen totalitaria soviética. Tras los impulsos utópicos de los años 60 y el endurecimiento ideológico en las décadas posteriores

el «desencanto»¹ señalado por Jorge Fornet ha tocado distintas aristas (2001: 38–45; *apud* Fornet 2003: 3). Por ejemplo, la ‘revolución’ como sustantivo podría expresar positiva o negativamente ciertas continuidades históricas, simbólicas, sociales y culturales de la isla.² A consecuencia de su estrépito innovador real, como hecho histórico, la revolución constituyó y conformó no sólo un discurso político sino prácticas cotidianas que han influido la conformación de una literatura nacional; tales síntomas están acotados por el dogmatismo en distintos términos entre comunidad y política que han permeado las conceptualizaciones con respecto a ‘lo cubano’ como síntoma cultural.³

En esta trama, no deben perderse de vista las situaciones excepcionales, la fragilidad y la dependencia de sus soportes económicos que llevaron al país a padecer una crisis económica en los años noventa, y por supuesto, del embargo económico estadounidense aún vigente. Es importante tampoco olvidar la reconfiguración del mundo a partir de la polarización ideológica y política revolucionaria que generó una red de intercambios y comunicaciones con los países socialistas que, bajo el sustento de los postulados internacionalistas, ocasionaron ciertos cambios socioculturales que se arraigaron en las imágenes de mundo del cubano. Bajo

1 Rafael Rojas asegura que el desencanto como símbolo cubano en el espectro occidental es estrenado por Jean-Paul Sartre en su viaje a la isla en 1960. Véase Rojas (2006: 374).

2 No es el objetivo de este trabajo verificar las relaciones simbólicas del término *revolución* en la literatura ni en las expresiones artísticas en Cuba, pero se toma muy en cuenta la aportación al respecto de Duanel Díaz Infante (2014), cuando observa que bajo el tema de revolución existen crisis entre la literatura y la historia, y entre el arte y la cotidianidad. A lo largo de la supresión del capitalismo por el socialismo convirtió a la Revolución y a sus calificativos en «un producto de consumo» que ha sido ofrecido por el turismo tradicional, tanto a turistas extranjeros como a nativos. Cfr. Díaz Infante (2014: 53–55). Así mismo, en esta temática se consideran fundamentales las propuestas de reestructuración simbólica por oposición propuestas por Rafael Rojas en muchos de sus trabajos (1998, 2006, 2012). Pues presenta una serie de relaciones simbólicas en distintos procesos políticos sociales en Cuba y fuera de Cuba que en los últimos 30 años. El desmantelamiento de estos símbolos han llevado la reproducción de rasgos como la ingravidez, lo ruinoso, las nostalgias y melancolías.

3 Desde antes del incipiente proceso revolucionario hasta los años noventa se ha divagado entre las conceptualizaciones del ser, sea latinoamericano, caribeño o cubano. Este último es uno de los más importantes debates a consecuencia de las distintos procesos migratorios. De ahí que exista la matización entre ‘lo cubano’, ‘cubanidades’ y ‘cubanías’. Interesante es el paso histórico de lo que ha representado la definición de ‘lo cubano’ dentro de Cuba así como sus relaciones directas con la idea de individuo y sociedad dentro de los valores revolucionarios. Véase Torres-Cuevas (2006).

estas directrices surgen eventos que han servido de epítomes que redirigen y re-codifican ‘imágenes de mundo’, emblemas socioculturales representados en las literaturas cubanas.

1.1 Repertorios

Bajo el discurso de la Revolución marxista-socialista en siglo XX, a nivel local, Cuba cobijó ilusiones y aspiraciones de superar aquella sensación de «nacionalismo frustrado» (Lambie 2010: 119–130). De manera global acaparó las esperanzas de las distintas izquierdas internacionales, latinoamericanas y europeas, tras la oscuridad del estalinismo.⁴

Los modos de fabular y delimitar estéticas del arte se volcaron en la relación entre el artista y el compromiso crítico revolucionario, pero también entre la refutación de los vanguardismos ‘pequeño burgueses’ y el realismo socialista, lo que escindió y polarizó aún más los debates.⁵ En los años 70, Cuba poco a poco se alineó, para bien y para mal, con las políticas sociales y culturales socialistas, por medio de la cooperación y el intercambio de la Unión Soviética con los países del Este⁶. Según Ambrosio Fornet en este periodo se ubican las contradicciones de la

4 Para poder hacer un recorrido sociocultural tangible es necesario hacer perceptibles las urdimbres político-económicas de la Cuba contemporánea. Carmelo Mesa-Lago argumenta la existencia de por lo menos dos ciclos económico-políticos fluctuantes en Cuba: los postulados idealistas y los pragmáticos, que se habrían turnado permanentemente la batuta de la economía y la política desde 1959 (Mesa Lago: 2012: 25–52). Sin embargo, en los últimos 25 años cubanos han acontecido eventos exógenos y situaciones internas que han dejado distendidos los lazos hacia un estancamiento político-económico desde los años de crisis finiseculares y un debilitamiento paulatino de las fases idealistas, a lo que se suma una aceleración pragmática en términos económicos que habría provocado desgaste o mejor dicho una sensación suspensión ideológica (Casamayor-Cisneros 2013) que será perceptible en expresiones culturales y estéticas.

5 Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Roberto Fernández Retamar son intelectuales y escritores que apoyaron y fueron apoyados por el aparato revolucionario. En el otro extremo están escritores como Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, José Rodríguez Feo, Fernando Ortiz Calvert, Casey, Severo Sarduy, Nivaria Tejera, Reinaldo Arenas, etc.

6 Me refiero a la coincidencia de crear institutos unitarios que rigieron el desarrollo y creación de las políticas y poéticas culturales, ambos con sus particularidades, pero representadas en Rusia UEAS (1932–34) y en Cuba por la UNEAC (1967).

rigidez ideológica del sistema político cubano, en el llamado *Quinquenio Gris de los años 70*, (apud Heras León 2007).

Por otro lado los años 80 fueron llenos de contrastes.⁷ Para la población en general, las guerras internacionalistas significaron un estandarte de lucha ética y moral. Por ese motivo los resultados agrícolos de la guerra de Angola⁸ además de las distintas tensiones políticas y económicas que desembocaron en la ocupación de la Embajada de Perú⁹ y el incremento de migración fueron determinantes

7 Para algunos el binomio año 80-crisis migratoria, conocido como *El Mariel*, es el punto de mayor desencuentro entre la población cubana y el régimen revolucionario (Ojito 2005, Martín Sevillano 2008). Por otro lado, el año de 1986 en el marco del III Congreso del Partido Comunista de Cuba se aprobó poner en práctica el ‘Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas’ que tenía por objetivo resarcir los problemas en materia económica, particularmente en la austeridad del gasto y la reducción de la burocracia y la ineficiencia económica. Pero dichas rectificaciones enmendaba las contradicciones existentes en el plano ideológico más que en el político (Rodríguez Beruff 1995: xviii–xix). Este proceso complejo buscaba dotar al ambiente de cierta estabilidad económica basada en la inmovilidad de ciertos preceptos como lo afirma Sonia Behar: «El proceso de rectificación de errores requi[rió] un mayor control gubernamental y una estricta ortodoxia ideológica, que contrastan marcadamente con la tendencia hacia las reformas de tipo liberal que se producían en la Unión Soviética durante el gobierno de Gorbachov» (2009: 16).

8 Por otro lado, a finales de esa década cobra importancia la participación en la guerra de Angola y la presencia de las tropas cubanas en África. Cuba antes que la misma Unión Soviética había decidido apoyar a las fuerzas rebeldes del *Movimiento Popular para la Liberación de Angola* en el contexto de su guerra civil en 1975. Las tropas cubanas se enfrentaron en contra de las tropas con ideológica capitalista del *Frente Nacional de Liberación de Angola* y la *Unión Nacional para la Independencia Total de Angola* con apoyo de Sudáfrica, Zaire y la CIA estadounidense. Bajo el nombre de *Operación Carlota* el apoyo de Cuba en la guerra africana fue decisiva y positiva, además de permanente en rubros materiales y con factores humanos bélicos y de instrucción. Los beneficios de la guerra angolana en materia de costo humano y bélico fue percibida de manera desigual, ya que aunque para algunos críticos fue de cierta manera exitosa (Gómez Chacón 1989, López Blanch 2008), mientras que para otros fue de un costo muy alto en términos de capital humano (Martín Sevillano 2008: 45–47; Jiménez Gómez 2009: 11–13).

9 Ana Martín Sevillano aduce que la violencia vista en la toma de la Embajada de Perú en 1980 tiene relación directa con la guerra de Angola ya sea por su costo económico, político y psicológico de esta última. Si bien las luchas internacionalistas cobraron mayor importancia en estas décadas lo cierto es que también los discursos de constante defensa imaginaria o real de los embates del capitalismo aunados a las acometidas irregulares de la dureza ideológica estimularon así mismo los fenómenos migratorios masivos de ese año. Por otro lado, la misma Martín Sevillano aporta un interesantísimo pasaje casi desconocido de la historia caribeña: el papel de Cuba en la intervención en la isla de Granada. El rol jugado por Cuba, el acoso de Estados Unidos y la incomunicación entre sus generales

en el cambio de ruta para muchos. De ahí que los juicios del Caso Ochoa en 1989¹⁰ representaran una mella social y moral definitiva para la población. Pues el proceso guiado por la expectación a través de un seguimiento mediático en la televisión y la radio cubanas hacía recordar los juicios estalinistas y lo oscuro del Caso Padilla. La conclusión de los cargos imputados a Ochoa fue la aceptación completa de su culpabilidad¹¹. Estos elementos lograron cimbrar al

provocó que un acto de defensa, que al inicio fue visto como heroico, terminó siendo en realidad una rendición casi caricaturesca. Con ello afirma Martín Sevillano, dentro de la opinión pública cubana, «se socavó la imagen y el paradigma de heroicidad del revolucionario y, por ende, de la Revolución» (Martín Sevillano 2008: 49). Con la suma de desencantos y el conjunto de frustraciones se perturbó paulatinamente el ideal revolucionario en la población en general, también en las esferas de intelectuales. Así un discurso forjado durante más de 20 años su fue mermando ya desde la tensión de los misiles, la zafra de los 10 millones y el caso Padilla, hasta al final de los años 80 con el Caso Ochoa.

10 El General Arnoldo Ochoa fue uno de los generales más condecorados en la era revolucionaria. Su participación en las campañas internacionalistas en África había sido ejemplar hasta que en 1989 se le comenzó un proceso judicial junto con el ministro del Interior José Abrantes y otras personas. Los cargos imputados fueron corrupción, traición, abuso de poder, traición a la patria, contrabando y narcotráfico. Para más datos existe el reportaje de todos el proceso judicial editado bajo el título, *Causa 1/89*, (1989). La posterior ejecución de Ochoa junto con otros oficiales sembró dudas y sospechas en la opinión pública tanto dentro de la isla como en el prensa en el exterior.

11 Se reproduce un fragmento del discurso final del Gral. Ochoa: «yo 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, llegará, 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. Gracias» (*Causa 1/89* (1989: 483). Dentro de estas últimas palabras del General Ochoa se pueden percibir la esperanza de vida en la aceptación de las culpas y el refrendo de la fidelidad revolucionaria, además de la idealización de un proceso social y a su líder, que como la sentencia del mismo Fidel Castro, quedará abierta al escrutinio de la historia.

Para tener un panorama crítico sobre este asunto y otros del mismo periodo podría revisarse el texto testimonial *Dulces guerreros* (2000) de Norberto Fuentes.

Se considera el cargo de narcotráfico fue el más delicado dada la relación de éste con lo que significaba el vicio y el capitalismo dentro de los estatutos revolucionarios. También se especuló del posible conocimiento de los hermanos Castro de todas estas actividades o aún más perverso se piensa que el juicio representó la eliminación de un adversario político, según Gonzalo Celorio. La debilidad de los cargos imputados y el proceso judicial tuvo todos los rasgos de una escenificación de Estado que resultó en el enconado desprestigio individual y moral del general Ochoa para, de algún modo, salvaguardar la imagen de la Revolución. Véase Celorio (2010).

imaginario popular de los valores de la heroicidad como muchos de los paradigmas revolucionarios.

Durante muchos años las guerras internacionalista y en particularmente la angolana había significado una fortaleza para la solidificación de la imagen bélica de Cuba, la cual se encumbró en sus líderes. Los rasgos beligerantes estaban centrados en la idea heroica del ‘hombre nuevo’.¹² La transformación a través del trauma de la situación límite de la guerra terminó perturbando a un tiempo a los valores éticos humanos de la población.

A esto le siguió un profundo viraje en la percepción de la revolución cubana local y globalmente. Los cambios, fracturas y desvanecimientos de los discursos idealistas en Cuba se incrementaron en las últimas décadas, durante y tras los años de crisis económica. La desintegración del bloque socialista y las distintas crisis configuraron un entorno social, intelectual y culturalmente agujereado por las constantes migraciones (Rojas 2009: 151–175).¹³

El desmoronamiento del Muro de Berlín fue paulatino y sus efectos fueron matizando el desenlace de una de las confrontaciones políticas e ideológicas más tensas bajo el contexto de la Guerra Fría y el inicio de la desaparición de la Unión Soviética. El bloque socialista terminó su contrato con las historias particulares de los países firmantes y simpatizantes del *Pacto de Varsovia*. Estas naciones y sus economías ‘aisladas’ o ‘defendidas’ como Cuba, tuvieron que afrontar las presiones económicas y políticas ejercidas por el capitalismo y que debieron conllevar los

12 En cualquier caso, la apariencia bélica de las huestes del ‘hombre nuevo’ expresaba el carácter viril o quizá mejor dicho, lo explotaba, como una ideal en donde el ‘hombre’ heterosexual, blanco y revolucionario era recibido con una mayor reputación en la sociedad cubana (Rojas 2000: 44). Aunque la Revolución por su carácter socialista implementó programas de inclusión social y de igualdad de género exitosamente, dentro de la práctica cotidiana continuó teniendo mayor prestigio el carácter heterosexual o hipermasculinizado, acotando la relación entre la sexualidad expresada socialmente y la asumida en el espacio privado (Álvarez 2003: 13–35; Valladares-Ruíz 2012: 20–43).

13 Al respecto se podría hablar de varios momentos de emigración cubana. Los primeros como resultado de la situación límite del inicio de la Revolución, y a la opacidad de su rigidez y control político. La primera ola de emigración se ubicaría allende 1959 al inicio de la revolución cubana. La segunda dramáticamente más nutrida se situaría en el año 80. Las siguientes migraciones podrían ser calificadas como salidas del país por motivos políticos pero en su mayoría serían impulsados por factores netamente económicos y perceptible en el notorio incremento de la emigración legal e ilegal de los años 90.

síntomas más agresivos de la soviétización¹⁴. Las consecuencias en un inicio fueron devastadoras para la población en general, que en tales circunstancias perdió empleos y sufrió de un desabasto de productos alimenticios y de primera necesidad. Bajo este contexto proliferó la pauperización de la población por el creciente racionamiento de muchos productos, lo que llevó al aumento del mercado negro de bienes¹⁵. La emigración ilegal se incrementó de tal modo que ha figurado como la única salida para mucha gente, pese a las fuertes restricciones y peligros (Ichikawa 2008: 76–78). Aquellos que se quedaron en la isla tuvieron que encontrar la manera para poder sobrevivir con una moneda local que era insuficiente y desequilibrada, en ocasiones los recursos para poder sobrevivir exclusivamente provenían de todo tipo de actividades ilegales, ‘anti-éticas’ bajo los valores de la ideología revolucionaria. Las idealizaciones de Cuba como país de vanguardia y revolucionario circulaban antagónicamente en las realidades cubanas cotidianas. El ideal de ‘hombre nuevo’, planteado por Ernesto Guevara se olvidaba cuando las necesidades más primarias se volvían inabarcables (Behar 2009). Estos fenómenos tuvieron un impacto en las cotidianidades y el pensamiento del ciudadano cubano promedio ya que se acrecentó tanto el absentismo cuanto la poca productividad, el robo y el creciente ‘mercado negro’¹⁶.

14 Desde los primeros años de la década de los noventa en Cuba se rechazó imitar el modelo de Gorvachev mediante la estrategia de la *perestroika* (Lievesley 2004: 4). Es por eso que comenzaron a gestarse una serie de reformas y adecuaciones económicas para sobrellevar el periodo de crisis tras la pérdida de privilegios con los países del Este y acrecentados por la rigidez del bloqueo económico estadounidense. Esta fase llevó el nombre eufemístico de Periodo especial en tiempos de paz. Tales reformas de emergencia buscaron aunque sin éxito la protección de los servicios sociales (Mesa Lago 2012: 39) y se basaban principalmente en resarcir la reducción casi total de las industrias agrícolas-ganaderas y de transportes debido al desabasto de hidrocarburos; lo hacían mediante la permisividad sobre las actividades comerciales de particulares y reduciendo los beneficios y subsidios estatales.

15 La economía se reconvirtió con la inadecuación de reformas en el sentido pragmático (Lago Mesa 2012: 37–38), es decir, con la obtención de divisas por medio del turismo y con el impulso incipiente de la inversión extranjera, y con ello la despenalización del dólar y la creación de una moneda convertible (Naranjo Orovio 2009; Lievesley 2004). La duplicación de la moneda cubana (CUC y CUP) para lograr el intercambio de dólar ha generado un incremento de las brechas sociales entre las personas que accedían a divisas y los que obtenían sólo moneda nacional.

16 En general, todos estos golpes económicos se convirtieron casi naturalmente en golpes y trastornos al «comportamiento, el pensamiento y moral de amplias capas [sociales], sobre todo en las ciudades» (Opatrny 2009: 183–184). A causa de las medidas económicas de

La globalización capitalista de posguerra amplió su círculo de influencia y la globalización socialista ahora casi inexistente tuvo que adecuarse a los regímenes económicos vigentes en el mundo. Las derivaciones son vastas en oprobios, crisis, violencias y desigualdades. Los acres años noventa en Cuba fueron de ensanche de pauperización social y moral, de migración masiva y continua, y de ampliación de estratos sociales, esta condición fue de algún modo sobrellevada por cierta estabilidad dependiente de las divisas y la cooperación extranjera. Todo esto hendiría profundamente el imaginario popular sobre el detrimento moral de los héroes revolucionarios¹⁷, como potenciales enemigos del mismo régimen (Martín Sevillano 2008: 53). Por otro lado, las relaciones dirigidas por procesos de autocrítica, rearme ideológico y el abatimiento de los discursos anti/comunistas generados en los distintos exilios, mellaron de algún modo los distintivos revolucionarios.¹⁸

Los giros pragmáticos de la economía cubana y la rearticulación de la ideología socialista de finales de siglo XX mostraron un reacomodo político y alianzas con países con directrices de izquierda como Venezuela, Brasil, Bolivia o China. La alianza con Venezuela y el gobierno de Hugo Chávez fue fundamental para superar la crisis en el rubro energético.¹⁹ Este cuadro llegaría a configurar un

apertura hacia el mercado, así como del minucioso control y contención social fue desarrollándose poco a poco un ambiente que acrecentaba distancias económicas, contradicciones sociales y dejaba perceptibles algunos vicios aún insuperables (Opatrny 2009: 173–175).

17 Según Carmelo Lago Mesa, para el segundo lustro de la década de los años noventa se había generado una ligera recuperación económica basada en las medidas pragmáticas de mercado equiparables con la erosión ideológica. A esta recuperación le siguieron algunos periodos de estancamiento económico, impulsados por políticas de restricción a los nuevos elementos de trabajo por cuenta propia. Todo esto como medida de contención de la descolectivización, la descentralización de los poderes político y económico, así como por el impacto de las tensiones que daban cuenta de las desigualdades por la existencia de dos distintas monedas (2012: 41–43).

18 Por otro lado, Jorge Cabezas Miranda percibe que en el discurso y las acciones oficiales sostienen el ideal utópico revolucionario mediante recrudescimiento de los aparatos de censura y de contención social en específico en el plano de la libertad de expresión (2012: 182).

19 Irving Louis Horowitz asegura que: «Venezuela supplied Cuba with more than fifty thousand barrels of oil a day—about a third of the island's requirements.» (Horowitz; Suchlicki 2003: XV). Esta nexa de ayuda no sólo se llevó acabo en materia energética, industrial o tecnológico sino que se mantuvieron los lazos de cooperación en sectores médico, educativo, cultural y de seguridad.

periodo de transición hacia otros caminos distintos, en donde las tecnologías comenzarían a ser un factor en la organización de las imágenes de mundo dentro y fuera de Cuba. En los últimos lustros, estas variaciones prácticas le han cambiado el rostro a la isla, dotándole, por un lado, de cierta apertura económica que, sin embargo, se contraponen a la constricción irregular de ciertas libertades sociales e individuales a sus habitantes.²⁰

El cambio presidencial en 2008, de Fidel a Raúl Castro, ha sido ambivalente, pues a la par de la creciente migración se aceptó públicamente en el 2010 que la economía «cubana había llegado una situación intolerable» (Romeo 2012: 25), por lo que se buscó aligerar el acceso a la tecnología, los viajes al extranjero, y la apertura de más negocios particulares. Esta supuesta apertura no ha resarcido muchas de las desigualdades quizá hasta se han acrecentado las contrariedades acarreadas desde la década pasada.²¹ La presencia de Raúl Castro ha demostrado hasta ahora cierta inestabilidad y dependencia económica y una rigidez política que devela las institucionalidades de la revolución como lo ha acotado Josef Opatrny (2009: 145).

La elección de Barak Obama como presidente de los Estados Unidos en 2009 azuzó las expectativas de reactivar la relaciones diplomáticas con Cuba, de abolir el bloqueo económico a la isla y además redefinir el papel de Guantánamo en los estatutos judiciales norteamericanos. Después de la reformas migratorias durante el mandato de Raúl Castro en 2012 no ha descendido la migración dirigida principalmente a Estados Unidos, México, Panamá, España, Francia, Italia y Alemania. A finales del 2014 con las conversaciones mediadas por el Vaticano y realizadas en Canadá, Estados Unidos y Cuba han comenzado impulsar la

20 Aunque es difícil evaluar el verdadero impacto en la sociedad, debe incluirse el surgimiento de proyectos que responden a medidas de contención ideológica, en los años finales del siglo XX en escritos como *La patria de todos* (1997) de Vladimiro Roca, Marta Beatriz Roque, Félix Bonne Cáceres y Rene González Manzano, o *Desde Manto Negro: Yo acuso* (2001) de Maritza Lugo Fernández (Díaz 2001: 21), o *el Proyecto Varela* (1998–2001), de Osvaldo Payá Sardiñas (Rivero 2001: 27–30). No obstante, aún con el sesgado acceso a las nuevas redes de comunicación como el internet que ha funcionado desde 1996 en Cuba, es interesante ver como estos textos cobran importancia en algunos círculos de intelectuales disidentes.

21 Aunque la apertura económica sigue siendo la propuesta en los primeros lustros del siglo XXI, el desafío está en la nivelación de las desigualdades sociales, además de la apertura en los planos de los derechos individuales.

reactivación paulatina de sus relaciones diplomáticas²² por medio de una serie de conversaciones y acuerdos, este hecho podría modificar en los siguientes años la reconfiguración migratoria.

De este modo en Cuba se ubicarían procesos de marginación y desigualdades, o en su conjunto rasgos que la dirigen hacia una «latinoamericanización» (Fornet 2006: 106). A finales del 2014 después de más de 50 años de ruptura, Estados Unidos comienza la reactivación paulatina de sus relaciones diplomáticas con Cuba, por ello los últimos 25 años resultan fundamentales para entender y visualizar los procesos socioculturales, o sea las visiones de mundo que representan u ocultan las relaciones entre espacio, sociedad y cultura. La sociedad cubana en estos años afronta una acompasada transición económica ante la persistencia de algunos valores revolucionarios oficiales y el estupor de ‘abrupta’ metamorfosis en los sectores más vulnerables de la población; experimenta así la pérdida de confianza e idealización del futuro y las regresiones nostálgicas (o ensimismamientos tendenciales o tecnológicos como ‘zonas de confort individual’), lo cual sería un síntoma de la creciente de una descolectivización *sui generis*. Todo esto ha condicionado de cierta manera el establecimiento de directrices culturales y artísticas que aglutinan distintos motivos temáticas y símbolos partes de las imágenes de mundo cubanas en siglo XXI.

Los procesos de marginación, desigualdades y desencantos, aparecen evaluados en las diversificaciones de los *imago mundi* cubanos, es decir, un resultado de los sumarios de las convivencias, consciencias y cosmovisiones cobijadas entre el surgimiento de los calificativos: «posmoderno», «postsoviético» o «postutópico». Estas perspectivas se enfrentarían a la apertura de mercado y un comunismo deslucido; por ello para tratar de reactivarse dentro del mundo aparentemente empobrecido de discursos unitarios y cuya profusión hacia el surgimiento de comunidades transnacionales, quizás a causa de las reiteradas migraciones y el acceso a tecnologías, hace patente esa sensación de movilidad, disgregación y globalidad en los albores de siglo XXI (Nuez 1998).

22 Hasta el 2014 límite temporal de análisis de este trabajo no se había concretado la reactivación diplomática entre Estados Unidos y Cuba. No obstante desde julio/agosto de 2015 la apertura de embajadas en ambos países es una realidad, con lo que se vuelve aún más interesante la delimitación del periodo como un comparativo y bisagra para posteriores análisis.

De este modo, los referentes históricos particulares se entrelazan en un devenir que podría leerse inocentemente como lineal, no obstante, en estos últimos 25 años en Cuba (1989–2014), los referentes históricos multiplicados se dirigen para entender las sistemáticas culturales y artísticas como modelos complejos, sincréticos y (lo más importante) anacrónicamente decodificados.²³

1.2 Crisis, conciliaciones y herejías en la narrativa cubana contemporánea

Al final de la novela-diario de Wendy Guerra *Todos se van* (2006), el personaje narrador, situado alrededor del década finisecular, declara:

Estoy en la Habana, lo intento, trato de avanzar cada un poco más. Pero una vez helado el mar del Caribe, no hay posibilidad alguna de llegar a ningún sitio. De este lado sigo escribiendo mi Diario, invernando en mis ideas, sin poder desplazarme, para siempre condenada a la inmovilidad. (Guerra 2006: 285).

En el texto, como preludeo a las temáticas que se buscan tratar a continuación, pueden concebirse varios fenómenos. Se avizora cierta indolencia dependiente de la inmovilidad determinada por la voz narrativa que se expone como única en la certidumbre privada del yo. El personaje Nieve Guerra nació a finales de los años 70, y el pasaje citado está ubicado en el umbral de los años noventa, su sensibilidad podría ser un ejemplo de las generaciones que experimentaron el desencanto acumulado de las décadas finiseculares; consecuencia de la deriva que representó la desintegración del bloque soviético, de las posteriores migraciones y de las reivindicaciones de ciertos occidentalismos (Rojas 2009: 83–84).

Para el crítico literario Jorge Fornet el desencanto social e ideológico de los años 90 no necesariamente significó un «trastorno» ideológico» (2001: 38–45, *apud*

23 Rafael Rojas insta justamente a desentrañar el significado y simbolismo que la Revolución cubana contiene, así mismo azuza para no mirarla como un hecho definitivo, sino criticable y decodificable, y observar los procesos históricos que dejó cercenados la revolución: los aspectos, republicanos, anexionistas y democráticos. Véase Rojas (2012).

Fornet 2003: 3) en términos negativos, sino que dicha sensación dirigió la reubicación de los valores en la sociedad, y por supuesto, de las *imágenes de mundo* como prolongación ambivalente de la ideología y los desgastes sociales ya existentes en las décadas precedentes. No se podría argumentar que tal sensación posea rasgos de unanimidad en la sociedad cubana, pues dicho desencanto ha sido una constante como elemento de reivindicación social y cultural. Si bien la crisis económica de los años noventa hizo más visibles los rasgos negativos de los vicios existentes a lo largo de los distintos procesos revolucionarios, también es cierto, que la crisis trajo consigo el reacople de la sociedad cubana (Guzmán Moré 2010: 70) bajo otra dinámica de autorepresentación, que en términos del texto de Guerra figura en el dolorido sentimiento de pertenencia que evoca a una realidad delimitada.

La nueva reubicación simbólica y espacial de los años noventa, hizo que La Habana se consolidara como el centro de la ficcionalización narrativa. En ella han coincidido de cierta manera todas Las Habanas posibles, las cuales se mezclan y se confunden proliferando una sensación de teatralización e ingravidez, como lo ha explicado Rafael Rojas (2009: 58–59).

La práctica de la reinscripción selectiva²⁴ e incompleta de autores y poéticas exiliadas o insiliadas, ha provocado que las generaciones literarias en Cuba se hayan nutrido de nuevos posicionamientos sobre su propia literatura en plano simbólico del ejercicio literario pero también en la crítica literaria. En este caso Ambrosio Fornet ha identificado que en el examen de la diáspora cubana²⁵ se mantienen las nociones: diáspora, exilio, identidad, idioma, y nacionalidad, como ejes de problematización (Fornet: 2001: 22–29).

Los años noventa y la primera década del siglo XXI han sido las décadas de la prolongación prácticas anteriores pero también impulsoras de diversificaciones

24 Imeldo Álvarez en su análisis de la narrativa cubana de los años 80, refiere que existe cierta imposibilidad de determinación generacional concreta, pues su paso ha estado marcada por «avatares de selección-eliminación-reincorporación» (*apud* Huertas 1993: 13), la cual continúa siendo vigente.

25 Las distintas migraciones cubanas han modificado la conformación de lo que la diáspora cubana significa, así mismo los mecanismos culturales y sociales han variado de una radicalización anticastrista, hasta tópicos de reconciliación cultural dependientes a la aceptación y reclamo de la derivación de lo que 'lo cubano' denota fuera de la isla. Véase Duany (ed. 2014).

estéticas, de encuentros o desencuentros de valores. La realidad cubana en crisis hizo que la narrativa estuviera plagada de problemáticas cotidianas, como la prostitución, la migración, la guerra, el hambre, la disgregación familiar, las cuales estarían muy apegadas a las distintas crisis vividas en los lustros finiseculares. Esta dinámica de figuración literaria estaría aún vigente, al agregar los matices sociohistóricos y culturales, emergidos después de la caída del Muro de Berlín, las configuraciones de sociedades y sensibilidades, que en su afán de superar ese proceso, aceleraban su reinscripción a las tradiciones estéticas de Occidente.

En términos generales, las generaciones de artistas e intelectuales en este momento estarían supeditadas a la aparente depreciación de valores revolucionarios en la praxis y el incremento de hambre de globalidad contrastada por el incremento de una sensación de encierro y aislamiento, no sólo en la literatura sino también en la sociedad en general, que mantendría aun vigente la idea de crisis y sus distintos niveles de depresión.

Los aportaciones teóricas surgidas fuera de Cuba permean de algún modo las evaluaciones de la crítica local, lo que podía ser útil para reformular, a la sombra de algunos emblemas 'revolucionarios', la sensación de desmoronamiento o expiración de algunas utopías revolucionarias.

De ahí que los debates en torno a la posmodernidad, como componentes de discusión occidental, hayan venido configurando rasgos particulares estéticos y sociales, entorno a los acontecimientos de las décadas finiseculares. Además aunque al inicio no fueron tan efectivos los calificativos postrevolucionario²⁶, postsoviético o postcomunista sí han fungido como denominadores históricos, y en la actualidad comienzan a ser visitados para salir de una doble enajenación. Pues como lo puntualiza Rafael Rojas, los «cubanos de una o dos generaciones [son] los únicos latinoamericanos que vivieron la sensación de pertenecer a otro mundo» (2009: 83) y de ahí han sido utilizados como parangón con los procesos globales en el mismo periodo y buscan caracterizar los efectos de los traumas y las practicas sociales y culturales.

26 La categoría 'postrevolucionaria' sería significativa sólo en el hecho que determinaría que a estos narradores «el proceso y el mismo destino de la revolución no parece preocuparles» (Fornet 2006a: 4). Sin embargo, no determinaría la conclusión tajante de lo que se ha denominado proceso revolucionario, por lo menos dentro de los discursos oficiales.

1.2.1 Vías de salida

En la segunda mitad de siglo XX y con el auge de los debates de posguerra proliferaron las querellas conceptuales que ampliaron el campo semántico bajo las connotaciones e interpretaciones y flexibilidad que ofrece el concepto de posmodernidad.²⁷ En este caso al hablar de posmodernidad en Latinoamérica (y aún más en Cuba) se debe ser cuidadoso, ya que se enfrentan batallas en los campos de la teoría e historia literarias latinoamericanas.

Las opiniones se dividen cuando se habla de lo que representa la revolución cubana dentro de los estatutos de la posmodernidad. Si bien es cierto que la Revolución cubana se rearticuló con una actitud crítica y frontal contra los posturas políticas y económicas de una modernidad basada en la acumulación del capital, también se puede afirmar que las tácticas de reactivación de los caracteres nacionales y de consolidación se centraron en la coyuntura política, económica y cultural. Lo cual a la larga buscaba el replanteamiento de otro tipo de modernidad (Araujo Fontalvo 2010: 60–63). Con ello se solidificaron los imaginarios nacionales prolongando ciertos rasgos aún modernos que tendieron hacia la univocidad (López Sacha 1995: 48). Por eso aunque la Revolución cubana pareció ser la oportunidad de salir de las paradojas modernas capitalistas para conformar una postura original desde el plano político hacia el cultural; la verdad es que dentro de los vericuetos históricos de la isla, no se llegó a concretar completamente esta premisa. Para Aníbal González, la posmodernidad para Latinoamérica, emergió desde

27 En general se puede hablar de varias acepciones que califican a la «posmodernidad» (Loytard 1986). Muchas de ellas se usan como armatoste de un discurso que si bien aporta un aire nuevo a las metodologías de las ciencias humanas, no induce, en muchos casos, al replanteamiento del debate conceptual. Se ha puesto en tela de juicio la división entre lo unitario y lo plural, es decir, entre la idea de la solidez del locus enunciativo y la flexibilidad de éste frente de los distintos modos de enunciación, por lo general periféricos. No obstante, con la incidencia de la posmodernidad el contacto entre ésta y los elementos de las dicotomía epistemológicas se sugiere transversal (Bermejo: 2005: 3–10). Bajo estos postulados se puede aceptar que la épocas culturales se han desarrollado de manera irregular y nunca superándose de manera paulatina sino trasladándose de una a otra y dejando en sus tránsitos: ripios, tesoros, y paisajes recurrentes y de reactivación cultural. La posmodernidad no sólo se ha debatido etnocéntricamente en Europa y Estados Unidos, sino que en su potencial pluralizador ha repercutido en distintas y hasta antagónicos procesos históricos, sociales y por ende culturales y estéticos.

el anuncio de un serio cuestionamiento de las bases ideológicas de la crítica telúrica, [...] un ímpetu a los acercamientos marxistas y sociológicos de los hechos culturales y literarios; [...] las nuevas metodologías europeas como el Estructuralismo, la Semiótica, el Postestructuralismo; [...] las crisis económicas y sociales en Hispanoamérica [produciendo una migración importante de intelectuales visible aún en los últimos años] (González, González 2006: 432).

En la década de los 80, la profesionalización de la academia más los requerimientos de la industria cultural provocaron que las nociones de posmodernidad y sus derivados hayan proliferado de manera global. En el caso latinoamericano y caribeño, empero, se debe estar consciente también, que el cuestionamiento surge hacia la modernidad occidental desde las izquierdas norteamericana y europea, y se lee en Latinoamérica como «excusas retóricas al autoritarismo» de ahí que, basándose en los postulados de Roger Bartra, los postulados posmodernos se lean en consonancia con una posibilidad crítica a las figuras de sujeción, como argumenta Rafael Rojas (Rojas 2000: 18–19). Para el caso de Cuba, la crítica a las ideologías telúricas será determinante. De ello emanan afanes de superar los discursos predecesores a través de neologismos y la saturación de los prefijos «post» para darle fin a un emblema unitario, sea histórico, estético, generacional o social.

La entrada de la categoría posmodernidad en la Isla coincidió con la reformulación de los «ideologemas» revolucionarios en los años ochenta.²⁸ Aunque podría ser una categoría inexistente bajo los paradigmas socialistas, esto no ha impedido que la noción tenga sus influjos dentro de la estética y el pensamiento crítico en los años posteriores en Cuba. En esos mismos periodos algunos investigadores

28 La crítica literaria contemporánea ubica a Jorge Luís Borges como un precursor de la estética catalogada como posmoderna. Por eso debe traerse a la memoria que la publicación de antología de Jorge Luís Borges fue fraguada por Roberto Fernández Retamar allende 1985, después de una entrevista con Borges en Buenos Aires. La entrevista tenía el objetivo que Borges, personaje con poca simpatía por la revolución cubana, permitiese la publicación de sus textos (Mira 2011). La importancia de este hecho radica en la posible aumento de influencia de tras la publicación de la obra de Borges dentro de las esferas intelectuales cubanas, pero por supuesto no significa que Borges no hubiera sido leído ya antes en Cuba.

literarios comenzaron a recorrer el trecho de analizar lo posmoderno.²⁹ El debate surge bajo incentivos externos, ajenos si se quiere, por ello su interacción estaba subordinada a una reticencia producto del ‘auto encierro’, como Alberto Abreu Arcia puntualiza:

Un país socialista bloqueado, no sólo económicamente, que ha practicado una especie de autobloqueo contra toda tendencia, moda de Occidente o Norteamérica tributaria de esos postulados y en donde los textos de solamente dos o tres de sus principales teóricos han visto la luz de manera dispersa, fragmentada en revistas de poca circulación... Es como para desistir de la aventura [posmoderna]³⁰ (2007: 255).

Cuba entra en el debate de la posmodernidad a finales de los años 80 y noventa de siglo XX, y si para Margarita Mateo Palmer la noción discurre entre las nociones de «—episteme, condición, estilo, ideología, visión del mundo, dominante cultural, sensibilidad, época— [...] [esta discusión] venía a complicar aún más las candentes confrontaciones y debates nacionales» (Mateo Palmer 2007: 5–6).

Para el investigador Alberto Abreu Arcia, habría que hacer una puntualización entre los elementos de fragmentación, heterogeneidad y multiculturalidad, pues no hay que olvidar que

el ethos fragmentado que implica lo posmoderno, está en la génesis misma de lo cubano [...]. [Y] [l]o multicultural deviene consecuencia del problema dialógico, lleno de contradicciones, que es nuestra condición (post) colonial y el montaje temporal en medio del cual se configura el imaginario de nación. (Abreu 2007: 273–274).

29 Cabe resaltar que en Cuba la inclusión de temáticas de alguna manera coincidentes con nociones posmodernas, como el estructuralismo y post-estructuralismo, estuvieron presentes en la teoría estética desde el proyecto editorial de los años setenta en la *Revista Criterios* del traductor Desiderio Navarro; en donde y en algunos casos, por primera vez, fueron traducidos textos de Tzvetan Todorov; Mijaíl Bajtín, Terry Eagleton, Iván Slávov, Iuri Lotman, Jonathan Culler, Pierre Bourdieu, Gerard Genette y Umberto Eco, sólo por citar algunos. <http://www.criterios.es/revista.html>. [consultado 11.XII.2014].

30 Los corchetes son míos.

Quizá por esas razones la crítica cubana abordó la posmodernidad a cuentagotas en los lustros finiseculares.³¹ Sin embargo, se podría suponer que quizá sin ser nombrada de ese modo, la crítica estética y sociológica ya ya notaba los rasgos comunes existentes, los cuales se incrementaron de forma práctica tanto en las artes plásticas como en la narrativa. Muy probablemente esto sucedió a consecuencia del desencanto ideológico, la caída del socialismo real, el subsiguiente 'periodo especial'. En palabras de Iván de la Nuez, esta etapa sería prolífica en la reformulación de símbolos y valores, y sería vista como una necesidad (1991: 28). A pesar de que los discursos oficiales se mantenían vigentes, la fragmentación de ellos en varios niveles sociales y culturales se hizo una realidad, y este rasgo es el que se asume como característica de la praxis de lo posmoderno.

El deterioro del unitarismo del discurso oficial cubano plantea una crítica que quiere las estructuras públicas desde sus expresiones sensibles y privadas (Rojas 2012: 135–136). La discusión del aspecto posmoderno en la Cuba da cuenta de la construcción y rehabilitación de textos que hacen uso de la «subversión o parodia» (Nuez 1991: 32), que atisban la práctica posmoderna como un «espíritu» de cambio (Ravelo 1997: 97–98) o simplemente como una «tendencia estética» (Pardura 2000: 132; Redonet 1999: 15–21) que ante todo expresa un «discurso» crítico (Ichikawa 1996: 29–30).

Las relecturas críticas pusieron en tela de juicio los símbolos que atañen a las escrituras de la nación y de la historia. Por ello, Alberto Abreu afirma que «[l]a historia ahora deviene ejercicio de recuperación y representación de la «contramemoria», es decir, una reubicación del pasado» (Abreu 2007: 289).³²

31 Aunque haya habido un incremento de crítica literaria respecto a las nociones de *modernidad* y *posmodernidad*, en algunos casos, los análisis se centraron no únicamente en la literatura contemporánea, sino a develar los mecanismos, estrategias y rasgos asumidos como posmodernos en obras previas a los periodos de crisis. Entre ellos sobresalen los existentes en las vanguardias latinoamericanas incluso en la inconclusa cubana, y en autores del así llamado 'boom' de los años sesenta.

32 Cabe puntualizar que esa 'contramemoria' no sólo se encuentra en los símbolos insulares nacionales, pues los fenómenos de migración y exilio han matizado también la construcción de estos caracteres de manera transnacional. Quizá por ese motivo existe una convivencia entre conceptos o lenguajes relacionados con la posmodernidad que mantienen como único lazo la reconfiguración de discursos, sean nacionales o sean canónicos (Abreu 2007: 290).

Por otro lado, también Salvador Redonet deja entrever que lo posmoderno recorre un pasado que se acuña primero en el arte y desde ahí atraviesa las nociones modernas de emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia (1996: 68–75). Con estas prácticas se buscaba invalidar la permanencia de las tendencias y los resplandores modernos aún vigentes en el espacio del intelectual cubano, es decir, la permanencia de héroes, utopías, historia y demás asideros discursivos³³ que exhiban la necesaria ‘contramemorización’ como salida a la encrucijada de los años de crisis.³⁴

En los años ya de nuevo siglo, no sólo se podría hablar de una estética agresiva y de reactivación de valores críticos, pues en la estética y en la práctica literaria permanecen activos elementos modernos y posmodernos de difícil escisión en torno los asideros discursivos privados y públicos. Odette Casamayor-Cisneros propone mirar los términos posmodernos desde los rasgos éticos entendidos como una sensibilidad (2013: 23), tal como ha sido entendida por Ravelo Cabrera (1997: 97–98) y por Margarita Mateo Palmer (2007: 6). Para Casamayor-Cisneros esta sensibilidad marca una quebradura respecto a «ese vivir sin ilusiones en que el sujeto no persigue ya un orden regidor y consigue inventarse una ética absolutamente desinteresada de los mitos fundacionales de la modernidad» (2013: 271), lo que traería como consecuencia las representaciones de ‘seres suspendidos’ en la literatura. Dicha impresión mantiene un parangón con lo propuesto por Iván de la Nuéz en el libro *La balsa perpetua* (1998) donde por medio de la metáfora de «la balsa» evoca una sensación oscilante plena de irregularidades, y que en fuga

33 Odette Casamayor, basándose en estudios de Jameson y Bauman, explica que esos asideros podrían ser modelos que expliquen ‘identidad’, ‘pertenencia’ y ‘comunidad’. Véase Casamayor Cisneros (2013: 265–272).

34 La categoría de «metamodernidad» (Vermeulen/Van den Akker 2010) podrían coincidir con la contramemorialización. Diana González Martín utiliza esta categoría dentro de un análisis artístico narrativo, entre performances y pintura. En literatura la propuesta es interesante pues podría recuperar la importancia del binomio espacio-tiempo, lo que podría aducir una relación efrática la cual no es percibida conscientemente ni expresada por esta autora. Para González Martín con la metamodernidad se podría analizar la actual sensación de vacío los artistas contemporáneos frente el desafío de la memorialización en el arte no como la simple recuperación del pasado, sino como una prolongación espacio-temporal plenas en las ausencias y las presencias, pensadas en una futuridad y basada en la responsabilidad de configurar la propia cotidianidad, una memoria emancipadora (2015: 70–89).

oscila desde el adentro y hacia fuera de los propios límites, anunciando ya cierta oquedad en el plano ético.³⁵

Es evidente que la recreación de los símbolos se dirigen hacia la heterodoxia, hacia un trazo de correlaciones que anulan u ocultan los mitos fundacionales a través del aparejo de imágenes. En este caso no actúan como dualidades sino como zona límite que toleran nociones de diversidad, ajenidad e individualización que circulan en un contexto de vaciado en el contexto global y local. De cualquier modo, con esta práctica que alude a la crítica de los ideales modernos que indudablemente harían visible la creciente sensación de vacuidad e incertidumbre en las imágenes y representaciones de las sociedades incluidas en los procesos y dinámicas de la denominada globalidad en siglo XXI de las cuales Cuba es partícipe.

1.2.2 De la postsovietización a la globalidad de siglo XXI

Otro vocablo que juega un papel muy importante en la configuración crítica respecto a las historia, cultura y literatura cubanas en la actualidad es el término «postsoviético». El uso de la categoría de postsoviético como adjetivo para la isla de Cuba no esta exenta de polémica, ya que en sí misma refiere tanto una superación de la influencia de la URSS como un momento político económico pero también cultural y social como veremos aquí mismo.

El 8 de diciembre de 1991 se da por terminada la relación entre las naciones miembros de la URSS, esta fecha ha significado para muchos intelectuales la justificación inapelable del uso de la categoría que hace evidente la superación de

35 La ética en Casamayor parte de la concepción griega del *êthos* refiriéndose al conjunto de ideas y afectos que caracterizan a un grupo humano (Casamayor 2013: 18). También asume una distinción entre las características modernas y posmodernas desde los planteamientos filosóficos, para desentrañar qué tipo de utopías u distopías siguen vigentes en Cuba, y añade la ingravidez como una característica común en los escritores más cercanos a las características filosóficas posmodernas. Según Casamayor Cisneros la «altermodernidad» (Bourriaud 2009) ayudaría a escapar también al círculo entre lo global y lo local, globalización y tradición, pero sobre todo ayudaría a identificar esa suspensión en la amorfía e indiferencia a las polarizaciones y definiciones, con los cuales la autora califica a la «ética ingravida cubana» (2013: 322–323).

una 'dependencia' a la URSS (Dettman 2012: 3) y con ello se adquiere casi automáticamente la cualidad de postsoviético.³⁶

Pero pensando en términos estrictos, Cuba al no haber sido un *soviet* más sino un estado con relaciones económico comerciales con la URSS, la categoría toma otros niveles de análisis. Pues aunque el nexo no es tan definitivo sí posee otras aristas incluso hasta culturales que deben diferenciarse primero del espectro *socialista*. En palabras de Rafael Rojas, en la actualidad:

Como en Venezuela, Bolivia o Ecuador, en Cuba existe un socialismo gubernamental, para el que pesan más los símbolos que las ideas y que concentra sus discursos en barato espiritismo en torno a figuras de Bolívar, Martí o el Che y el culto a la personalidad de Fidel Castro y Hugo Chávez. Pero también existe un socialismo subalterno, más marxista que populista, comprometido con la autogestión popular, el respeto a la diversidad racial, sexual, la libertad de asociación y expresión y el Estado de derecho. Si el lenguaje del primer socialismo gira en torno a al noción de apología, el concepto básico del segundo sigue siendo la crítica (Rojas 2014: 207).

Dentro de la configuración de las nociones de superación de lo socialista se localizaría primero la correspondencia con una actitud crítica del socialismo subalterno. Práctica que se aleja de la inamovilidad gubernamental de las apologías. En este caso Rojas estaría más cercano a la superación de un compromiso ideológico, y por ello a la superación de esta etapa asumida como parte de la historia cubana. Por ello el aspecto crítico, como contrapeso, inquiera de forma directa a los efectos negativos de las crisis económicas y en sus reacomodos en la economía global, lo que nos acercaría más a la búsqueda de lo postsoviético en el fundamento de los valores propios.

Por otro lado, Rafael Rojas asegura que la caída del muro se convirtió en una certeza individual que implicó una reubicación cubana en Occidente, tal como

36 La relación entre Cuba y la URSS comenzó explícitamente desde los primeros años de la revolución cubana y consolidándose con la posterior integración en el año 72 al *Consejo de Ayuda Mutua Económica* y la soviétización del proceso revolucionario (Bain 2007: 26–27). Aunque no se puede negar la importancia de esta relación, si se asegurara que esa relación ha sido vasta y definitiva se exageraría.

lo experimentaron algunos países del este. «Los viejos exotismos literarios de la isla, de Casal a Sarduy, aquel inveterado impulso de fuga y peregrinación reaparece como voluntad para afirmar la voluntad occidental del escritor» (Rojas 2009: 84).

En términos prácticos, la idea de postsoviético haría notar que dentro de la esfera cultural cubana estaría en uso la equivalencia entre lo soviético y lo ruso, ya que aglutinaría los elementos del espectro soviético como asegura Jaqueline Loss (2013: 2), y en muchos casos, esta práctica dejaría de lado la multiplicidad étnica y cultural que subyace en el término.³⁷

Por ello, más allá de la simple dependencia e intercambio económicos evidentes, se podría afirmar que la influencia de la URSS en Cuba, podría superar el imaginario de los soviético, dirigiéndose a un orientalismo *sui generis* en torno a la fuga o a la peregrinación simbólica en dónde en ocasiones lo utópico y lo soviético caminan de la mano.³⁸

Aunque el pasado soviético en la isla, según Rojas, «se ha vuelto un tabú en la esfera pública cubana» (Rojas 2009: 22) es innegable que en la cotidianidad y en el plano doméstico se localizaría esa ausencia de lo soviético: sociedad, individuos, praxis y subjetividades que expresan los encuentros y desencuentros

37 Por otro lado, la influencia teórica cultural fue mediada por los grupos de intelectuales, para muestra está la lista de contenidos de la revista de crítica literaria y estética, *Revista Criterios* de Desiderio Navarro. Este proyecto emergió de la *Gaceta de Cuba* en los años 70, en donde se publicaron artículos traducidos al español de la lengua original (ruso, polaco, checo, eslovaco, búlgaro, húngaro) y muchas veces de forma inédita en el espectro hispanohablante. Son ejemplos los autores: Mihail Bajtin, Yuri Lotman, Miklós Szabolcsi, Dmitri Lijachóv, Stefan Żółkiewski, Tódor Pavlów, Iván Slávov, Igor Chernóv, Henryk Markiewicz, Felix Vodička, František Miko, Felix Vodička, etc. Otro ejemplo por supuesto, son la sentencias de orden estético en los que favoreció el realismo social como única estrategia de ficcionalización, o las poéticas y personajes del espectro soviético.

38 Las expresiones en la narrativa que dan cuenta del influjo soviético aún no terminan de trazarse. No obstante podrían percibirse varios casos, en donde, la vivencia de la realidad soviética fuera de Cuba ha sido tan determinante como los lazos familiares o el interés temático como eje rector de la propia poética. Se podría avistar en el ejemplo de Emerio Medina, quien después de su estancia laboral como ingeniero en Uzbekistán en los años ochenta, recientemente se perfila como uno de los autores más representativos; asimismo José Manuel Prieto es un narrador y traductor actualmente muy reconocido quien ha centrado su narrativa en el espectro de las realidades soviéticas. Por otro lado están Ana Lidia Vega Serova (1998) y Polina Martínez Shvietsova escritoras ruso cubanas residentes en la Cuba. Véase Prieto Samsonov; Martínez Shvietsova (2008).

con lo que fue la Unión Soviética. Podría aseverarse que la presencia soviética en Cuba sería más evidente en términos imaginarios (Loss 2013). Luego que la existencia de artefactos y elementos cotidianos, tras el 'periodo especial', se alojaron entre la *Ostalgie a la cubana* (Loss, Prieto 2012: 27–65) y la delación de los «vasos comunicantes» con un tiempo inexistente sólo persistente en la memoria (Loss, Prieto 2012: 69–130). Me refiero al tipo de cine proyectado en los cines, los mismos cines, las caricaturas transmitidas en TV, comida importada a la isla, herramientas, utensilios, etc. De ahí que el impacto de elementos culturales y artefactos cotidianos sea un elemento innegable al hablar de la influencia soviética.³⁹ La huella de la presencia de lo soviético en Cuba es constante aunque silenciosa:

[...] la cultura rusa fue una influencia subyacente, pero sólida y constante en muchas esferas de la cotidianidad, símbolo contradictorio, a la vez, de modernidad y fealdad, de resistencia extrema y falta de calidad, ambivalencia que moduló por décadas la actitud de los cubanos hacia todo lo ruso [...] (Yoss 2004: 141).

Como categoría, lo postsoviético⁴⁰ ha llegado también a significar el momento de libertad en donde el ser cubano se encuentra indefenso frente al mundo sin polos (Cuesta: 2012: 4). Su utilización conllevaría incluso una necesidad de hallar un lugar en la historia global y también de manera preponderante desde la perspectiva individual, del *ethos* o del cuerpo como medios para expresar la incertidumbre tras todo lo que con llevó el año 1989 (Casamayor-Cisneros 2013: 22). En este rubro esas experiencias, vivencias y subjetividades estaría en estrecha relación con palabra «*postutópico*» (López 2012), la cual debe leerse como el cúmulo de representación de valores pasados y aspiraciones ideales que han sido superados por el contraste entre las realidades individual y colectiva.

39 Véase Loss, Prieto González (2012).

40 Caridad Tamayo (2015) en un artículo al respecto menciona que existe cada vez más un la última década un incremento al análisis del pasado soviético, sea en el con el documental de Enrique Colina *Los bolos en Cuba* (2010); en libros como el Damaris Puñales (2012) o en la página virtual con bibliografía en perenne actualización al respecto: <http://sovietcuba.com/bibliography-on-the-topic-continually-updating> [consultado 16.V.2014].

Estas subjetividades podrían estar situadas dentro de los parámetros cubanos, entre un movimiento pendular del nihilismo a la univocidad, que históricamente determinaría un sentido vacuo (Rojas 1998: 60, 69). Una necesidad que históricamente alude una aspiración de futuridad truncada tanto antes de 1959 como después de 1989. Y estaría ubicada en el presente a través de una hambre de categorías que refrenden la identidad, la pertenencia y la comunidad a pesar del espacio y el tiempo: «Ser nadie, después de haber sido algo tan «grande», tan saturado de representaciones, —símbolo del socialismo en el Tercer Mundo—, «primer territorio libre del hemisferio», «vanguardia», «futuro», «modelo», «faro» de América Latina ... —, no significa, desde luego, ser nada» (Rojas 2009: 90).

Por esta razón el nihilismo y la vacuidad sean hoy la coincidencia entre los cubanos dentro y fuera de la isla, quizás a causa de la sensación de alejamiento y peregrinaje de las comunidades de las distintas diásporas cubanas. Todas aquellas migraciones hacen perceptible, en los indicios literarios, un estado postnacional cubano, tal como «el vislumbre, acaso fallido, de una nación sin nacionalismo» como afirma Rafael Rojas (2006: 427–428). Esto hace patente intermitentemente la ruptura con el espectro soviético y hasta revolucionario, en tanto se conciban como fórmulas acrílicas, dentro y fuera de Cuba. Todo esto hace evidente una necesidad de caracterizar primero las sensibilidades que demuestran los desencantos, desmoranamientos y readecuaciones de la sociedad cubana frente a sus propias realidades.

Según Magdalena López, «el desencanto se delata en alienación de la sociedad cubana actual; al mismo tiempo, su ética —asumida desde el pasado— lo empuja a involucrarse en esa misma sociedad» (2012: 233). Esta premisa delata una paradoja descolectivizadora que hallaría cabida en la conformación individual de las imágenes de mundo dirigidas por una conducta postutópica de la comunidad en el presente.

Ya en el plano literario esto no significan *de facto* la abolición del canon literario cubano sino una reactualización de tópicos y técnicas narratológicas que trazan impulsos de transformación de la narrativa y las paradojas estéticas contemporáneas en su confrontación con la historia que se percibe como un régimen cada vez más «presentista» frente a la globalidad: «mañana casi como una eterna repetición del hoy» como lo atesta Gustavo Guerrero respecto a las ideas de François Hartog (2016: 114). La sensación unánime de un presente inmóvil nos dirige hacia un hartazgo y nos remite inevitablemente a una metáfora más, la de la ‘fuga del espiral’ por ello para los escritores cubanos la huida no significa:

el abandono del arte o la renuncia de toda opción emancipatoria de producción estética. La huida [ha sido] el escape a cualquier instrumentación política que subordinara los sentidos, y las imágenes del arte o la literatura a la construcción del poder o la legitimación de un orden unitario o totalitario (Rojas 2013: 41–42).⁴¹

Esa fuga, siguiendo la metáfora, recorrería los propios límites una y otra vez cediendo una sensación de repetición y por supuesto del ‘rodear el vacío’. Quizá este sea el rasgo en donde puede ser percibida la extrapolación de lo occidental contemporáneo, en tanto que en la figura se realice el replanteamiento de la contraposición de tiempos pasado-futuro, en el presente vacío y cotidiano tras recorrer los límites.

La posmodernidad, lo postsoviético o lo postutópico⁴² han sido algunas de las propuestas para solventar la sensación de vacío frente a las transformaciones, cambios y permanencias sociales en sus expresiones e imágenes de mundo de la Cuba después de 1989. Los prácticas estético-culturales hoy en día estarán determinados por las maneras de «asumir todos los patrimonios posibles y de tratar de modificarlos mediante la violación de los códigos patrimoniales» (Vázquez Montalbán 1996: 12). Por ello, frente a los distintos procesos de adecuaciones socioculturales en nuestra era global en Siglo XXI, la elección individual se concentra en el proceso de optar por la adecuación de las ‘verdades’ propias y distintas según las necesidades prácticas de la propia realidad vivida, y para este caso, dentro de la isla. De tal modo si no se piensa únicamente en la concepción

41 El fragmento citado es extraído del análisis que Rafael Rojas hace a autores considerados como ‘vanguardia peregrina’. La metáfora completa es la ‘fuga del espiral’ en referencia a un poema de Nivara Tejera. En su examen Rojas se centra en autores exiliados y participantes principalmente en proyectos editoriales como *Revista Orígenes*, *Ciclón* y *Lunes de Revolución*. No es el interés de Rojas capitalizar la metáfora del espiral para la narrativa o la poesía contemporánea, no obstante me parece interesante, que en la actualidad muchas de las características que se han promovido entorno al exilio llegan a coincidir con la actividad literaria dentro de Cuba, de ahí que sea usada la metáfora para hacer claro este vínculo sin querer de ningún modo hablar de una vanguardia cubana contemporánea, pues el planteamiento de tal fenómeno requeriría un análisis más extenso. Véase Rojas (2013).

42 En conjunto podríamos referirnos a una sensación de fractura y oscilación en la zona límite de los mitos fundacionales ya citados anteriormente: identidad/diversidad, pertenencia/ajenidad y comunidad/individualización.

convencional, este ejercicio de transgresión de los códigos propios podría vislumbrarse como una praxis «hereje».⁴³

1.2.3 Del vacío al cero, las vueltas a la herejía

En un fragmento de la novela *Herejes*⁴⁴ (2013) de Leonardo Padura; Conde, su emblemático personaje detective se enfrenta visualmente en una calle habanera a la reunión de jóvenes, entre ellos, «*emos, rockeros, frikis, rastas, metaleros, hip-hoperos y mikis*». Para el detective la escena es un espectáculo curioso e incomprensible que podría haber sido sacada de alguna película de la saga de *Star Wars*.⁴⁵ Pues retrata una concentración de aburridos e inconformes, más autoexcluidos que marginados, «naci[do]s cuando todo estaba más jodido y no se creen ningún cuento chino y no tienen la menor intención de ser obedientes ... Su aspiración es estar, *out*, fuera...» (Padura 2013: 353). Este es el panorama con que Padura encarna la juventud nacida en entre las décadas de los 80 y 90, pero también podría representar a las individuos nacidos en los 70 que coinciden en aspiración y en realidad con la sensación de estar *out*.

El calificativo de «herejes»⁴⁶ se ancla justamente en esas anomalías de la autoexclusión y del hartazgo de la contemporaneidad, tal como han venido a configurar variadamente las praxis narrativas contemporáneas. Si asumimos que no existe una estricta delimitación generacional en la narrativa hoy escrita, entonces

43 Las nociones de herejía que sugiere la Real Academia de la Lengua, como «un error sostenido con pertinacia en lo que atañe a alguna doctrina religiosa; una sentencia errónea contra los principios ciertos de una ciencia o arte; o una acción desacertada» (RAE: 2015), conllevan un matiz un tanto negativo. En nuestro caso, el término de herejía apela a su origen etimológico del latín tardío *haereticus* y del griego (αἱρετικός) *hairetikós*, adjetivo derivado del sustantivo αἵρεσις — *haíresis*, que significa división, elección. Lo que referiría la práctica de preferir algo sobre otra cosa.

44 En la ficción Padura nos narra la historia de un pintor judío discípulo de Rembrandt, la historia de uno de los descendientes judíos del St. Louis, un barco que buscaba evadir el Holocausto en 1939, al cual no le fue permitido desembarcar en La Habana. También narra paralelamente cómo su detective Conde busca resolver el caso de una adolescente 'emo' y desaparecida; las historias aunque diacrónicas terminan por reunirse en La Habana del 2011.

45 Serie de películas de ciencia ficción concebidas por George Lucas, la primera fue proyectada en 1977.

46 El rasgo herético en las generaciones más jóvenes ha sido analizado e impulsado también a partir de la obra referida de L. Padura por Ana María Martínez Perreras (2015) y por Elizabeth Mirabal (2013: 77–84).

trataremos de ubicar las coincidencias y diferencias de las distintas ‘generaciones’ en las cuales al adjetivo ‘herético’ sería procedente.

El título de *herejes* para calificar a un grupo artistas o de narradores, no es una novedad en el espectro cubano, desde hace algunas décadas se le ha relacionado con el quehacer artístico⁴⁷ generalmente vinculado a la transgresión o a la heterodoxia. Específicamente en la praxis narrativa, el rasgo podrá ser vinculado a la fingimiento de la oralidad a consecuencia de la narración del suceso inmediato.⁴⁸ Entonces más que ser una generación como tal, podría significar una condición, incluso ni siquiera particular a la juventud aunque sí propia de una conducta activa. Ésta no tendría la necesidad del impacto social, sino el impacto primario del individuo y la expresividad del hartazgo frente a la inmovilidad presentista. Aquí los niveles de ‘pertenencia’ apriorísticamente se encontrarían inalcanzables, irrealizables o simplemente se ubicarían en un nivel superficial.

Los narradores herejes en la actualidad convivirían de lo mucho que escrituralmente heredaron de los ochentas, noventas o del actual momento vivido en donde la vacuidad estaría determinada por un apuro presentista inusitado y digno de un recorrido en los décadas anteriores.

La generación de narradores, y artistas denominada como «novísimos» (Redonet 1993, Martín Sevillano 2002) fue determinante para construir un aparato de discusión teórica alterna. Esta generación vinculó el quehacer escritural con el de las artes plásticas lo cual modificó los tópicos y los matices de los discursos⁴⁹, esta mixtura es también aún vigente en algunos casos para los calificativos como «postnovísimos» o «transnovísimos» (Redonet 1996; 1999; 1999a) en donde se hacen visibles aún rasgos de fragmentación, indeterminación, duda, incertidumbre, escepticismo, respecto a los modelos narrativos modernos y/o posmodernos, desconstruccionismos; además de la exacerbación de la intertextualidad,

47 Algunos ejemplos al respecto pueden ser: Ripoll (1986); García Borrero (2002); Rey Yero (2010); y González Machado (2013).

48 Ronaldo Menéndez Plasencia para la generación denominada ‘novísimos’ realiza una tipología del cuento de la primera mitad de los años noventa, divide la praxis narrativa en: cuento temático: cuento testimonio, cuento fábula; en textos happening, nominal, y escritura. Para Menéndez estos últimos se acoplarían al ímpetu narrativo de la época. Véase Menéndez Plasencia (1995: 53–55).

49 Las expresiones artísticas plásticas como la pintura, principalmente, propusieron virar los ojos hacia un espíritu crítico de la realidad cubana. Este hecho nuevamente tensó el diálogo con las autoridades (Martín Sevillano: 2008).

autorreflexión y el aislamiento ficcionales y metaficcionales. En los narradores de los años noventa y aún de inicio de milenio es perceptible una *contaminatio* generacional lo que ha hecho que las categorías bajo los términos de Redonet, deban ser relativizados y ampliados.

El paso de milenio y los cambios tecnológicos en la isla han permitido que se busquen otras maneras de comunidad, otras posibilidades de configurar una identificación de pertenencia.⁵⁰ Con el proyecto de ‘generación 0’⁵¹ han surgido varias posibilidades y en específico para la narrativa y la poesía. Contradictoriamente esta comunidad busca el rechazo del unitario vínculo generacional, parte de la reivindicación de la coincidencia de publicar a partir del inicio de siglo XXI⁵² y esta segura de compartir

un espacio con determinadas lecturas, nombres, maneras de asumir la tradición, talleres de formación. [...] Marcar una especie de tiempo cero, o casi

50 Otra idea de congregación generacional se centran en la provocadora propuesta cuasi sociológica de Yoani Sánchez, a través de la denominada «generación Y» (2007), la cual ha permanecido como intento de sismo más político que literario. Sánchez hace uso de un blog en línea para propiciar un diálogo generacional apelando a la gente nacida en los setenta y ochenta, quienes sus nombres comienzan con Y, gente «marked by Schools in the Countryside, Russian cartoons, illegal emigration and frustration». Véase Beidler (2014).

51 Recientemente se editó la antología *Nuevarrativa cubana* (2013) con el prólogo de Orlando Luis Pardo, en donde aparecen cuentos de: Abel Fernández-Larrea, Ahmel Echevarría Peré, Carlos Esquivel, Erick Mota, Gleyvis Coro Montanet, Jhortensia Espineta, Jorge Alberto Aguiar Díaz, Jorge Enrique Lage, Lia Villares, Lien Carrazana, Lizabel Mónica, Michel Encinosa Fú, Orlando Luis Pardo Lazo, Osdany Morales, Polina Martínez Shviétsova y Raúl Flores. En torno a la ‘generación 0’, véase Fernández (2012); Carrazana Lau (2008); Villalobos (2012); Lage, Echavarría (2013); y <http://www.samponiaway.org/features/2013/08/06/antologia-nuevarrativa-cubana/>. [consultado 31.III.2015].

52 Esta generación 0 encuentra cabida al diálogo mediante la virtualidad en blogs como *Cacharros*, *Disparo en Red*, *The Revolution Evening Post*, *La Caja de la China*, 33 y 1/3 o *Proyecto Desliz* (Risco 2008). Estos impulsos o discursos, refieren un espacio de coincidencia ‘virtual’ en mayor o en menor medida, con distancias espacial y temporal. Caridad Tamayo Fernández asegura que el *Centro Onelio Jorge Cardoso*, dirigido desde los noventa, por Eduardo Heras León o Francisco López Sacha, ha sido una institución fundamental para la conformación de este grupo, pues muchos de los miembros son sus egresados. Además estilísticamente esta institución ha influenciado las formas narratológicas: meta escritura, intertextualidad de algunos autores, aunado a las formas breves, narraciones lineales, etc. Véase Tamayo Fernández (2013). Además de la UNEAC, existe el *Centro Cultural Dulce María Loynaz* como ocasional punto de reunión, además alberga material bibliográfico especializándose en la literatura cubana reciente.

fuera del tiempo, como que se acabó la historia. No fácticamente, es evidente que no, pero sí, simbólicamente, hay algo que está agotado. En el entorno algo pasó, algo se diaporizó, se atomizó, y en ese momento empezamos nosotros a entrar. Pero no es que tengamos algo así como un manifiesto (Pardo Lazo 2008).

Esta generación es una prole que se asume como dispersa y sólo es concreta en contadas ocasiones pues acepta la virtualidad y el consumo de una artefactos tecnológicos que van de los juego de videos, a los dispositivos de entretenimiento musical y aplicaciones digitales en las computadoras personales. Con esta despena tecnológica estas generaciones se enfrenta por un lado a la «remembranza de un estado de crisis, recontextualización de las vanguardias, como los umbrales de siglo ante las debacles», y por otro lado a la subversión del «ahorro cotidiano, [...], la florestación abundante y nutricia de la palabra, en la profundidad de la metáfora, la plasticidad de la imagen, la velocidad lumínica de una secuencia cinematográfica» (Encinosa 2013). Esta generación 0 posee una asimilación obligada a la saturaciones de la imagen y el sonido propias del siglo XXI.

Por otro lado, ya en términos narratológicos, según Ahmel Echevarría, esta generación

frecuenta un realismo menos militante, a menudo cortado con elementos surrealistas, del absurdo y de la ciencia-ficción; un realismo, también, mucho más íntimo, más (des)localizado en el Yo, donde los personajes no necesariamente pretenden encarnar dramas y desvelos colectivos (Lage, Echevarría 2013).

Pero además que busca mantener algunos lineamientos de los que se resalta su aparente anarquía y tolerancia estilística y temática, en virtud de la escritura como obligación lúdica (Lage, Echeverría 2013).

Aunque no sea el objetivo de la generación 0, ésta prospecta algo benéfico y práctico en términos socioliterarios, es decir, la delimitación grupal de escritores. Las características que se plantean como definitorias están en relación con la configuración de nuevos espacios sociales y virtuales, amén de reproducir temáticas y técnicas escriturales bajo parámetros modernos/posmodernos en algunos casos.

En ese sentido los narradores que forman parte de este grupo podrían aportar rasgos presumiblemente distintivos de una *ingravidéz ética*, es decir, en virtud al carácter descolectivizador y lúdico ostentarían una indiferencia para la Historia y para los emblemas históricos como elementos utópicos (Casamayor-Cisneros 2013: 21–24). De ahí que el rasgo con mayor importancia para los últimos 25 años en la narrativa sea el afán de superación de los discursos utópicos (López 2012) o modernos. La pluralidad y fragmentación en tanto tópicos y rasgos estilísticos se mantienen arrinconados, paradójicamente, dentro de una necesidad de globalidad.

A inicios del 2012 el escritor cubano Arturo Arango comentó en la Ciudad de México, en la presentación de su libro *Vimos arder un árbol*, que la literatura cubana mantiene una realidad con referentes reiterados, agotados sin búsqueda estética, una dictadura en la praxis.⁵³ No obstante, con tal alusión ‘dictatorial’, Arango demuestra justamente la contradicción entre los niveles modernos de pensar la realidad como referente en la ficción y una demanda de experimentación percibida como posmoderna o postutópica.

Quizá el nexo fundamental entre la cita de Encinosa y la de Arango sea la transgresión de los emblemas a partir de la descripción del espacio como imagen de estructura visual, cinematográfica poética o narrativa. Dicha descripción nos llevaría a la obligada relectura del potencial de la iconotextualidad en la narrativa, ámbito en el que antes que cualquier otro discurso se mantendría vigente y partirá en muchos casos de la condición geográfica.

Durante los momentos más plausibles de la Revolución cubana, Iván de la Nuez, percibe la fuerza iconotextual de la representación de la isla como espacio geográfico:

Tratamos, en fin, con una mezcla complicada que esta destinada a ser el sujeto de la Revolución en una Isla del tesoro, la Isla del doctor Moureau, Utopía,

53 Aquí la transcripción completa del comentario de Arango: «Tengo la certeza de que la literatura cubana está en un mal momento. Hay una realidad muy dominante, que se ha establecido como un referente único y reiterado, agotado, desde hace varios lustros, y una ausencia casi absoluta de búsquedas estéticas. En estos cuentos quise usar algunos recursos de ciertas poéticas cinematográficas contemporáneas para escapar de esa, digamos, dictadura». Para leer la entrevista completa véase: <http://noctambulosfce.blogspot.de/2013/02/semblanza-de-arturo-arango-autor-de.html> [consultado 12.VIII.2013].

la Isla del misterio, el paraíso sexual, la última Tule del proyecto comunista o la Llave del Golfo. Todos esos seres en uno, todas esas islas en una (Nuez et.al. 2001: 11).

Para la actualidad, los discursos postsoviéticos, postmodernizados y posutópicos aún se enfrentan al potencial icónico de la isla. La sensación de apertura que la tecnología ofrece (esa pujante virtualidad como deseo fuga) se confronta con la permanencia en los espacios delimitados de la isla, de ahí que el límite y la transferencia de simbología del espacio se vuelvan importantes y ejerzan un constante panorama de simultaneidad. Los narradores en la actualidad, sean novísimos, postnovísimos o generación 0, personajes y entes heréticos, vinculan sus intereses estéticos a la elección individual. Y así se traza una red de significaciones y sentidos (iconotextos o elementos cronotópicos) que condensan la posibilidad de cotejar espacios y tiempos. La prioridad de la vivencia presentista y herética vendría en la necesidad de individualizar las representaciones espacio-temporales bajo imágenes distintas, buscaría reproducirlas e incluso transgredirlas dirigiéndolas otros niveles simbólicos.

En otras palabras, la reconceptualización de símbolos culturales y la relación con la figuración de espacios privados hacia los espacios públicos y viceversa, hacen ostensible una dinámica que estaría en vínculo con la noción de simular y disimular el espacio insular, que en las generaciones más actuales parece convertirse justo en una de las vías más fundamentales para ejercer las propias condiciones heréticas. Este es, a mi parecer, un patrón característico y definitorio para esta época.

1.3 Algunos aspectos finales respecto a la narrativa cubana herética

La posmodernidad o las técnicas posmodernas practicadas en la narración serían sólo un cúmulo de estrategias, «artimañas escriturales», que nos permiten el debate de la configuración de los mundos individuales a través de la reformulación sus propios conceptos (Abreu 2007: 275). En los años noventa, el mayor reto habría sido la problematización de lo posmoderno en las técnicas narrativas y en representación del espacio y tiempo; esto demostraría cierta inestabilidad y

1.3 Algunos aspectos finales respecto a la narrativa cubana herética

movimiento en el discurso estético, pero también nos ofrece la evidencia de permanencias en diferentes niveles de significación, algo así como la percepción de la autofagia literaria (Redonet 1996: 69–70). Por su parte Amir Valle afirma que existe un cambio fundamental entre la década de los años 90 y las anteriores décadas en la narrativa cubana.⁵⁴

Si en la narrativa del 60, el 70 y el 80, el sujeto de la historia era el hombre en su razón de «ser social» dentro de un contexto donde el individuo pasa a ocupar el plano de coprotagonista junto a otros muchos, aunque sea él quien lleva el hilo del discurso anecdótico en la literatura, en la del 90 esto no ocurre: el sujeto se individualiza e independiza y se rebela contra el determinismo histórico de tener obligatoriamente que proyectarse como «ser social» en un contexto que le importa sólo cuando lo afecta en su vida personal, de ahí que [...] el existencialismo es un aspecto recurrente en la mayoría de estos autores, alcanzando en algunos la categoría de individualista (importa sólo la salvación o el destino de uno mismo), como también ha sucedido en la narrativa de este período en otros países de América y en España (Valle 2001: 36).

Estos rasgos evidentemente dan cuenta del incremento de los postulados bajo el contraste modernos/posmodernos en torno a la exacerbación de la individualidad y su alejamiento de 'lo colectivo' de los símbolos e «ideogramas» como los llama Rafael Rojas (2008: 35). Las generaciones de narradores cubanos desde los años noventa⁵⁵ se han alejado de las estilísticas regidas por los aparatos ideológicos cubanos, han paulatinamente escudriñado en lo ideotemático y en lo estilístico, en la obra de autores predecesores, insiliados y velados dentro de Cuba, como por ejemplo los centrales casos de Lezama Lima y Virgilio Piñera⁵⁶, pero

54 En lo que refiere a la narrativa según Amir Valle, los grupos literarios, *Seis de Ocbenta* (1984), *El Establo* (1987), *Diáspora(s)* (1993) combinaron sus directrices estilísticas y temáticas y fueron un incentivo para la configuración de los llamados *novísimos*.

55 Cabe señalar que en muchos casos las producciones literarias de los años 80 no vieron la luz sino tiempo después de haber sobrepasado la crisis económica. Para una holgada ejemplificación en términos de la crisis en el ámbito cultural. Véase Guzmán Moré (2010).

56 Duanel Díaz Infante, en su consistente y generoso libro *Los límites del origenismo* (2005) afirma que la existencia de un *renaissance* de los autores de la *Revista Orígenes* ya desde los años 80, reactivó también las tensiones y polémicas entorno a este grupo, pero

también autores como Guillermo Cabrera Infante, Antonio Benítez-Rojo, Lorenzo García Vega y Reinaldo Arenas⁵⁷, entre otros. En su conjunto la referencia a estas tradiciones literarias activa la espontaneidad y la reflexión sobre los valores éticos que vuelven a centrarse en las realidades del país haciendo patente una filiación origenista y nostálgica, esta perspectiva impondría otros rigores ideoes-téticos (Cabezas Miranda 2012: 116–117), mediante el ensayo de posturas transformadoras o experimentales en las letras cubanas. Estos escritores e intelectuales finiseculares fungieron en muchos casos como el ojo periodista o cronista de una realidad con inéditos personajes que regularmente se oponía al ideario utópico revolucionario cubano (Jiménez del Campo 2002: 14). Los personajes apócrifos en la narrativa de los noventa proliferaron dentro y fuera de Cuba, las nuevas temáticas en lo general evocaban procesos diferentes de interés en la diversificación de personajes, ambientes, técnicas y discursos, haciendo notar la necesidad de expresar todo lo que la Revolución había obviado.⁵⁸

Desde la pluralidad que evocan estas tendencias modernas/posmodernas, la praxis literaria reseña dinámicas de fragmentación, miniaturización, intertextualidad, y mecanismos entre la semántica y la pragmática como señala Ana Araujo (Araujo 1998–9: 213). En esta mismo periodo surgen los debates en torno a la desigualdad racial, social, de género, de contextos políticos generacionales, geográficos e imaginarios⁵⁹. Durante los lustros finiseculares, las revistas culturales (publicadas dentro de la isla así como fuera de ella) han generado y azuzado el debate de la situación cultural e ideológica en Cuba, me refiero concretamente

también significó una salida a la canonización de dos centros dominantes en el campo cultural cubano: Nicolás Guillén y Alejo Carpentier.

57 Estos últimos personajes serán más recurridos en los años finales y de inicio de siglo, pues hasta la mitad de los años noventa Rafael Rojas se sigue percibiendo, un desprecio del Estado ideológico por autores asumidos como exiliados, los cuales aunados a autores como Hannah Arendt, Isaiah Berlin, Karl Raimund Popper, François Furet, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Paul Ricoeur, Roberto Calasso, George Steiner, etc., no han logrado un proceso de socialización en las esferas públicas. Véase Rojas (2009: 11–13).

58 Sin embargo, esta realidad descrita y expresada, se volvió para muchas editoriales extranjeras una novedad de venta bajo las expectativas de la desintegración del bloque soviético. Véase Strausfeld (2000: 18).

59 Aún en los noventa permanecía el estela de impacto que las generaciones de escritores de los 80.

1.3 Algunos aspectos finales respecto a la narrativa cubana herética

a publicaciones como *Azoteas*, *La Gaceta de Cuba*, *Temas*, *Unión*, *El Caimán Barbudo*, *Encuentro de la Cultura Cubana* o *Diario de Cuba*.⁶⁰

En el nuevo siglo de nuevo aparecen las sombras del neobarroco y el absurdo, los estilos asimétricos de Nivaria Tejera, Guillermo Vidal, Jesús Díaz, Guillermo Rosales, Severo Sarduy o Calvert Casey.⁶¹ En esta agónica lucha por el eliminar del relato el ‘dramatismo’ narrativo iniciado por el cuento realista (que a inicios del milenio se vio incrementado en cantidad), los nuevos narradores de esa línea parecen decir:

El cuento es escritura, no nos complace el argumento creciente, ni el clímax, ni el desenlace». [...] [Q]uienes, en la mayoría de sus historias, difuminan la anécdota, desdibujan personajes, quiebran el conflicto y la unidad de sentido para hablarnos del mundo marginal en las ciudades, de la angustia, la soledad del individuo. Sus ficciones son hijas del minimalismo y la posmodernidad, y algunos de sus textos resultan un verdadero rompecabezas para la crítica. Son historias audaces, desprovistas de centro, cuyo tono se acerca al ensayo, la poesía y la literatura de reflexión (López Sacha 2006: 252).

Ya desde los años noventa se había incursionado en la reconfiguración del sujeto, lo cual en los primeros lustros de siglo XXI se incremento en lo idiomático y estilístico de la ficción, pero también en la estructura, ya que

[c]uando este sujeto incapacitado para organizar escatológicamente su existencia no puede producir, como expresa Jameson, algo más que cúmulos de fragmentos, su creación cultural se convierte en una práctica azarosa de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio (Casamayor-Cisneros: 2013: 24).

Estas características están ya contempladas *grosso modo* en la antología *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos* (2001) prologada por Salvador

60 Quizá por esa razón, como afirma Rafael Rojas el ensayo sea el género de reencuentro de autores de distintas filiaciones y zonas del mundo (2006: 455).

61 Prueba de ello son cuatro de los últimos seis ensayos de ganadores del premio Alejo Carpentier que se centran en tanto en Piñera, como en Casey, Cabrera Infante o Sarduy. Véanse Leyva González (2010); Medina Ríos (2012); Fowler (2013); o Jesús (2014).

Redonet⁶² desde la cual, a modo de resumen, se podría dilucidar una serie de elementos que en lo orgánico y lo narratológico podrían aportar algunas pistas que resaltar. La primera es la *contaminatio* inevitable entre las ‘generaciones’ de narradores y artistas, lo que produciría dificultades para poder identificar claramente las fronteras estilísticas (2001: 13–14) y quizá también las genéricas. El sustrato narrativo sigue situado, según Redonet, en fragmentación, indeterminación, duda, incertidumbre, escepticismo, cinismo, parodia, pluralidad aunadas a la indeterminación de valores considerados como modernos/posmodernos (*ibid*: 14–15), rasgos que serían acarreados de pasadas poéticas pero que cada vez se intensifican, como el encaracolamiento del signo narrativo estético que acude a la autorreflexión y la metaficcionalidad (*ibid*: 20); además de confeccionar un relato que desemboca en las desconstrucciones (*ibid*: 21), el trazo «cuasi fantasmagórico de los personajes, los segmentos intertextuales» (*ibid*: 22); a esta serie de rasgos se podría añadir un deseo por volver a la ficción a partir de las realidades cubanas o a pesar de ellas.

En el nuevo milenio, tal fragmentación en el desarrollo de las historias y en la confección del texto hace perceptible la inclusión de otros matices a pesar de la segmentación y la pluralidad semántica. Se prefiere ahora una línea narrativa más sencilla y el rigor en el discurso con tecnologías como el internet o las publicaciones periódicas impresas se le añaden otros foros de discusión que en algunos casos trascendieron el espacio geográfico.⁶³

Desde hace más de quince años el capital tecnológico ha venido inundando cada vez más las ciudades cubanas. En la actualidad en Cuba se ha verificado un incremento de los denominados *blogs*, lo que ha permitido en cierta medida un diálogo con distintos sectores de la intelectualidad cubana.⁶⁴ Es de resaltar

62 Dicha antología fue publicada *postmortem* en 1999.

63 En este sentido se podría nombrar, como ejemplo, la serie de correos electrónicos intercambiados dentro y fuera de Cuba a raíz de un programa cubano televisado en enero de 2007 en donde se presentaba a Luis Pavón Tamayo presidente del Consejo Nacional de Cultura (1971–76) como un hombre homenajeado. Pavón fue uno de los personajes más oscuros de los años 70 dentro de los aparatos de censura. Este intercambio epistolar electrónico desembocó, por propuesta de Desiderio Navarro, en una serie de diálogos entre intelectuales para revisar el término de *quinquenio gris* que alude a este periodo de censura. Véase Heras; Navarro (2007).

64 Beatriz Calvo Peña a partir del análisis principalmente de la bloguera Yoani Sánchez plantea una red de lectores y productores de información desde la isla, dicha dinámica

la presencia de blogs como *Generación Y*, *Cacharros*, *Disparo en Red*, *The Revolution Evening Post*, *La Caja de la China*, *33 y 1/3* o *Proyecto Desliz* como lo ha expresado la poeta Lizabel Mónica (*apud* Risco 2012). Estas ideas podrían poner a prueba la existencia de delimitaciones entre las generaciones de escritores en la narrativa cubana emergente. Caridad Tamayo observa una distancia irregular entre la prolífica producción narrativa cubana de los últimos años y un casi desinterés por parte de la crítica literaria y de los autores considerados como consagrados⁶⁵ (2013: 7–10), situación que ha generado cierta invisibilidad de los incipientes autores. En contraparte, la sobreproducción de narrativa estaría centrada en un mercado local y se integraría, para bien o para mal, a los mecanismos de un mercado global.

Si en los años noventa los objetivos en la narrativa parecían centrarse en rescatar, criticar y reformular poéticas (a través de la dislocación y desmontaje de contextos, símbolos y emblemas históricos), ahora parecería que los verdaderos rescate, reformulación y desmontaje se realizan por inercia tanto en símbolos cuanto en emblemas históricos locales y globales, dotando a la narrativa de una percepción quizá apolítica.⁶⁶

A pesar de eso, no se puede negar que en el actual panorama cubano las vinculaciones resultantes entre nexos históricos, sociológicos y simbólicos proveen expresión a los imaginarios propios y son la base de la configuración de imágenes de mundos como mediadores de los espacios ficcionales. Al respecto, el crítico Francisco López Sacha encuentra que las historias de las narraciones de inicios de siglo XXI en su mayoría «son historias audaces, desprovistas de centro, cuyo

hace percibir un diálogo no exento de censura y extrapolación de elementos políticos, una 'diáspora digital' creciente. Habría que sopesar la verdadera repercusión de los blogs al consumo doméstico, no sólo desde la perspectiva del observador fuera de la isla. Cfr. Calvo Peña (2011: 279–294).

65 Tamayo hace concurrir las ideas y cuestionamientos planteados por Salvador Rodonet, Jorge Fornet, Jorge Enrique Lage, Leonardo Padura y Luis Leopoldo para tratar de explicarse los síntomas de la narrativa cubana, definida por una anómala relación entre la ausencia de crítica, el mercado y la producción literaria.

66 Este fenómeno ya era percibido por Rafael Rojas en los primeros años de siglo, no obstante para él este diagnóstico de la narrativa y como parte de la producción cultural, no es tan positivo, pues bajo la noción de «batalla de las ideas» o reformulación de emblemas históricos como estrategia de despolitización en la producción cultural, se es enfilado de alguna manera hacia la permisividad o incorporación al discurso estatal de la tolerancia y la pluralidad que, en muchos casos, tiene su destinatario fuera de Cuba (2006: 464–465).

tono se acerca al ensayo, la poesía y la literatura de reflexión» (López Sacha 2006: 252); ese rasgo al parecer se vuelve fundamental, ya que en la pérdida de centro no sólo se vuelve una práctica escritural de extrapolación posmoderna (o en torno al refrendo de la propia occidentalidad, como se ha dicho ya antes) sino es un rasgo que mantiene un visible nexo con una sensación de vacío que desde términos socioculturales tendrían expresión por vía de esa sensación postsoviética o postutópica en la globalidad de siglo XXI, como se ha venido diciendo hasta ahora.

Al analizar los ambientes generados por la narrativa cubana, Jorge Fornet asegura que el desencanto, la ruptura, los desgarramientos, las parodias e ironías, son parte de un *leit motiv* de una generación de escritores no sólo cubanos sino latinoamericanos, en quienes los fenómenos de devastación o situaciones límites, catástrofes naturales o humanas son una constante (Fornet 2006: 77–87). Por otro lado, Francisca Noguero Jiménez asegura que las dinámicas globalizadoras en la literatura producen un efecto de movimiento centrífugo y centrípeto, es decir, «una red neutral con ramificaciones y dendritas que se extravían en diversas geografías reales —cartesianas— o virtuales» que acentúa la importancia en la configuración de la idea de frontera (2011: 11). Basándonos en estos dos argumentos⁶⁷ y más allá de la similitud que puede leerse en la equiparación entre Cuba y los demás espacios latinoamericanos, lo que debe subrayarse es que en las dos tesis es recurrente la importancia del concepto de límite o delimitación, no obstante existen cambios de sentido y simbologías evidentes en ambas argumentaciones.

En un análisis comparativo que justamente trate de verificar esas nociones que atañen a la imagen de isla, el vaivén, el desarraigo o la desterritorialización, se vuelve fundamentales y se encuentran dentro de la metáfora del mar como complemento a la imagen insular, en esta alegorización, se pueden centrar todas imágenes de oleajes, tormentas, visibilidades y ocultaciones. El mar es el límite de la isla y en su dinámica erosiva tiene la simiente del abandono y del vacío, pero también el elemento de la reescritura (Rojas 2013: 203).⁶⁸

67 Estos autores no son lo únicos que perciben estos rasgos. Véanse Valle (2001); Aguiar (2004) y Tamayo Fernández (2013).

68 En el libro citado, Rafael Rojas refiere que la representación del mar en la literatura del exilio es un componente de cambio para la reescritura de una historiografía literaria,

Al centrar nuestra atención en lo que el límite evidencia para nosotros (marcajes subterráneos y submarinos dentro del rastreo de esta narrativa emergente) podremos observar la importancia de la reconfiguración de sus símbolos polisémicos, que entrecruzan la historia y los mitos para generar otras imágenes de mundo.

Es decir, el escape individual hacia otros espacios somatopológicamente delimitados que alegóricamente mantienen coincidencias, espacios de tipo «cronotopos cero», como diría Jorge Fornet (2006: 27).

De este marcaje previo, los debates entorno a la actual narrativa se han incrementado más en el interior del ejercicio mismo de la creación artística y es visto tentativamente como un fenómeno individual y es demarcado por una sensación de fractura discursiva tanto de los planos formales como en los planos de representación. Lo anterior se ejemplificaría en la

[...] indiferencia hacia la Historia, [...] [y] hacia el desprendimiento de cualquier modelo temporalizador. Es la suspensión en el presente la que determina la existencia posmoderna. [...] El ahora se despliega en la lógica del simulacro (Casamayor-Cisneros 2013: 23–25).

Si bien es cierto que la sensación de suspensión que evoca Casamayor-Cisneros podría ser una condición particularizada a un momento histórico social, también es cierto que ésta se relacionaría en general con las metáforas de la condición insular, de ahí que el tiempo y su materialización en el discurso pueda ser percibido como desarticulado.

En los noventa los tópicos recurrentes desarrollaban rasgos como «decadencia, ruina, nostalgia, descomposición, pobreza, precariedad» (Rojas 2009: 128) y se concretaban refugio y dicción en el topos de La Habana. En la contemporaneidad la situación límite y la sensación de vacío son el sedimento de las fugas, escapatorias que se representan somatopológica e indistintamente, lo que llega a ser un elemento fundamental en el discurso narrativo. Aunque en muchos

como tradición insular en búsqueda de su dimensión oceánica. Sin embargo, esta imagen del mar, como límite y augurio de vacío es una propuesta que permite no la polarización entre el adentro y afuera sino de una sensación compartida, en tierra y en el mar. Cfr. Rojas (2013).

casos estas narrativas se lean agrestes, sean observadas y se detengan en «el presente y lo describ[a]n con la misma crudeza con la que transcurren sus vidas» (Aparicio, Esteban 2014: 86), esto no impide que las historias estén planteadas desde lo fantástico, lo absurdo o sean ambientadas entre lo policiaco y la ciencia ficción. Y que además estén asentadas en «la reafirmación del sujeto y sus deseos básicos individuales frente las dificultades económicas y estructurales de nuestra sociedad» (Aguilar 2004), como parte de la vivencia individual y delimitada espacialmente.

La idea de delimitación espacial y asilamiento ha permitido que los movimientos antes imperceptibles se concentraran y entraran en la reformulación de sus símbolos y memorias (Nuez 1998: 20–53), que podrían percibirse en fugas y movilidad. Asistimos pues a una concentración del individuo en ocasiones aislado, real y ficcionalmente y presentista, un narrador herético que se declara en muchas ocasiones éticamente postutópico, preso de sensibilidades postsoviéticas, que halla en las técnicas estéticas modernas/posmodernas el argumento para simular y disimular las imágenes de sus mundos en la llamada globalidad de siglo XXI⁶⁹.

69 Cfr. Casamayor Cisneros (2013: 322–325).

Capítulo 2

Imago mundi o cosmovisión: imágenes vivenciales o disimulaciones

En el relato «Metáfora» de Enrique del Risco, se delinea perfectamente el problema de representación de la isla, se dice en el relato que Gulliver:

Tiempo necesitó para comprender que la isla es en sí no es más que una metáfora y más tiempo aún para saber que una metáfora no es un lugar apropiado para que millones de personas vivan dentro: una metáfora trágica y risible según el ángulo con que se la mire. —Sí, pero no basta con que la percibas. Para llegar a su esencia hay que vivirla— le dice un nativo [...] (Risco 1998: 147).

Pensando en este fragmento, el presente libro se plantea como un recorrido al respecto de la isla como herramienta simbólica y su utilización dentro de los textos literarios. Pero también aborda las correspondencias entre la realidad y la ficción en sus complejidades: mimetismo, simulación, modalidades y objetivos en la significación visiva de la isla en la narrativa, de esta manera la metáfora o imagen de la isla podrá ser percibida desde sus ángulos trágicos y risibles, desde sus límites habitables.

En la literatura, la isla y sus insularidades son soportadas por otros signos que configuran matices espaciales representándola como zona de castigo o paraíso, aquí existen elementos que cumplen una doble función en la determinación de la frontera; el mar, la playa, el horizonte, el cielo, la tierra, la noche estarían dirigidos hacia un efecto de movimiento, perceptible en los aspectos del viaje y en la

delimitación geográfica del origen y el destino. Esta constelación simbólica juega un papel importante pues, además ajusta la significación del vivencia del espacio, establece rasgos calificadores de las cosmovisiones o segmentos de una *imago mundi* o ‘imagen de mundo’ en un contexto histórico en específico.

En el caso de la literatura cubana, estos elementos forman parte de un vocabulario que roza los linderos de la conformación de una literatura nacional desde el plano histórico y poético, al formar parte de «[una] conciencia del destino insular [que] se remonta al siglo XIX y se fija en tres imágenes históricas: separatismo, reformismo y autonomismo» (Calderón: 1994). Aunque este «destino insular» puede expresar una perspectiva histórica sobre los nominativos que la ubican como un círculo de tránsito neurálgico entre las zonas continentales americanas, europeas, asiáticas y africanas. Más parece que se refuerza los rasgos de las distintas conformaciones de la imagen de la isla más allá del siglo XIX «como elemento de discontinuidad espacial y temporal, en las representaciones utópicas del mundo clásico» (Rojas 1998: 44) y quizá desde la llegada europea a esa isla y las configuraciones de nuevas *imago mundi*. La frase latina *imago mundi* agrupa dos nociones que en general refieren casi de manera automática una figuración del universo o cosmovisión¹, y que con una carga filosófica específica

1 En latín *imago-inis* establece una representación o un retrato y, según el *Diccionario Etimológico Corominas* (1983), debió ser derivado del verbo preliterario *imari* cuyo frecuentativo *imitari* reproducir, representar, imitar, lo hizo permanecer en la lengua literaria. Mientras que *mundi*, mundo, según Guido Gómez de Silva, mantiene relación con el elemento *mundus*; sea como mundo, o sean adornos de tocador, atavíos o vestido de mujer, lo que mantiene probablemente un préstamo semántico con *kosmos* posiblemente de origen etrusco (Gómez 2009: 472), y que está relacionado con la idea que el universo es bello y ordenado. Para tal comparación *mundo* y *cosmos* mantiene un vínculo al ser elementos que figuran orden, limpieza, belleza. El valor aparentemente discrepante se halla en el proceso y tipo de figuración de la realidad, mientras que *imago* refiere más un elemento que concreta la representación o la imitación, en la voz *visión* este juicio parece un tanto endeble. *Visión* es un sustantivo proveniente del verbo *ver*, del latín *videre*: mirar, percibir. (Gómez 2009: 715). De este modo el sustantivo refiere la percepción de algo a través de la *vista*, lo que se ve, o lo que se cree ver, imagen mental del latín *visionem*, visus, aspecto, o vista (Gómez 2009: 723). *Imago* y *-visión* mantienen una importante coincidencia en tanto ostentan cierta plasticidad y una potencial perceptibilidad a través de los sentidos en donde al parecer se podría priorizar el de la vista. La distinción se concentra en que *imago* denota una representación más determinada de un objeto preexistente, mientras que *visión* sugiere solo una irresuelta perceptibilidad del objeto visto, en donde la subjetividad tiene en este sentido una carga plural que se concreta a través de la experiencia. Si revisamos la traduc-

además de reflejar las percepciones del espacio global² comenzadas en siglo XV, también aludirían a las elucubraciones de finales siglo XVII y a lo largo de siglo XIX, las cuales fueron fundamentales en la construcción de la simbología y filosofía del espacio³, pero sobre todo de la configuración de imágenes que determinarían las aristas de lo que se considera mundo y la experiencia en él. Quizá por esa misma razón los conceptos como *Weltbild* y *Weltanschauung* cobran importancia por su referencialidad con la noción de *imagen*.⁴

Entre los atributos de estos conceptos, sin ser considerados como elementos completamente contrapuestos, se asoman dos desarrollos conceptuales entorno a lo que se considera mundo⁵, pero también lo que se concibe como conocimiento,

ción de los términos podemos observar ciertos vestigios significativos. En el *Diccionario Oxford*, la noción cercana a cosmovisión sería *world-view*, «a particular philosophy of life or conception of the world» (2008), mientras que los significados en alemán se empalmaría con las nociones de *Weltbild* y *Weltanschauung*, lo que ensamblaría una transición de análisis casi natural entre *Imago mundi* y *cosmovisión*, respectivamente. No obstante mantiene una correspondencia casi natural con la noción cosmovisión; ambas presentan un vínculo de significado.

2 Según el estudio de Joaquín Balaguer, no es para nada gratuito que el mismo Alexander von Humboldt haya referido en el Tomo II del *Cosmos*, la importancia de Colón como narrador y descriptor de la naturaleza americana, además de percibir en ello una influencia del cristianismo, en la búsqueda de un orden y la belleza divinos en la naturaleza. Véase Balaguer (1994: 15–52).

3 En este tiempo surge la cristalización y resurgimiento moderno de un iluminismo cultural y literario comparable con el iluminismo francés, en el cual deberían estar presentes personajes como Kant, Fichte, Hegel, Voltaire, Buffon, Condorcet, pero también otros como Alexander von Humboldt, Georg Foster, Francisco Javier Clavijero o Joaquín Fernández de Lizardi (Ette 2002: 28–33).

4 Para Emerich Coreth, actualmente en las humanidades, la diferencia entre *Weltbild* y *Weltanschauung* acarrea algunas sutilezas. En la primera acepción se halla una síntesis empírica en donde el conocimiento individual científico se dirige hacia cierta unidad e integridad dentro de la panorama general de un campo científico en especial, la cual permitiría hablar de distintas visiones científicas del mundo en la evaluación de éste incluso desde el plano científico. Mientras que el segundo concepto prospecta una completa sentencia de la realidad, no sólo a través del conocimiento empírico, sino a través de la comprensión de sentido, evaluación y posicionamiento frente a la que se considera como mundo (Coreth 1994: 349–350).

5 En filosofía contemporánea, las posturas y nociones sobre lo que el mundo refiere podrían estar reflejadas en cierta conceptualización fenomenológica, en donde éste no es la simple suma de las cosas. Bajo cierta terminología husserliana, las cosas (*Dinge*) del mundo (*Lebenswelt*) no estarían aisladas sino formarían parte de una estructura de la experiencia (*Horizontstruktur der Erfahrung*), por ello su comprensión estaría determinada

sea científico, empírico o mejor dicho, vivencial.⁶ De tal modo, para el debate de estas ideas es aún pertinente hacer visibles algunas conexiones epistemológicas entre sí.

El intelectual Georg Petz asume que en siglo XV, bajo el diluido contexto de las perspectivas medievales y las renacentistas, es que se forjan y entrelazan dos perspectivas descriptivas del espacio geográfico el *visual turn* y el *iconic turn*, bajo la idea de una *experiential iconicity* (2012: 238), con ello la naturaleza y las representaciones por medio de la percepción sensorial del individuo expresaran holgadamente los debates filosóficos y estéticos sobre el espacio y la constante movilidad del pensamiento humano acerca del mundo. Dicha experiencia icónica presente en las crónicas, cartas o textos bajo el contexto colombino y de exploración, es formulada en sí misma mediante una careo inherente entre realidad y ficción, ya sea por la vivencia del espacio, o por la imposibilidad de la experiencia del mismo. Siguiendo al mismo Petz «In dieser Bemessung der fiktionalen Welt ist außerdem auch der Übergang von temporalen Maßeinheiten hin zum Raum- und Streckenmaß zu erkennen» (Petz 2012: 263). Las descripciones forman parte de la configuración del ensanchamiento de la concepción de mundo que, por medio la experiencia y las producción y reiteración simbólicas, conformarán los modos de figurar las imágenes de mundo, en este caso de los mundos de las Américas, tales que se enfrentarán a los nuevos y readaptados imaginarios americanos del espacio en los siglos posteriores, como es el caso de la Cuba contemporánea y la descripción de sus imágenes que circundan la permanencia de la metáfora insular.

por la totalidad de la experiencia y el conocimiento de la vida (Coreth 1994: 350). Aunque según Heidegger, el elemento empírico no sería tan determinante de para definir el mundo (Welt), éste sería un elemento apriorístico. La experiencia estaría determinada por la función del tiempo y sobre todo a la posibilidad de la existencia (Dasein) para conformar el mundo, en la cual la existencia se encontraría dentro y fuera de esa conformación, la finalidad de la existencia se centraría en aportar una interpretación del mundo que no sería la única sino que tendría que convivir con otras distintas simultáneamente, en las célebres palabras de Heidegger: «Welt ist nie, sondern Welten» (Gaston 2013: 83).

6 Evidentemente estos debates filosóficos serán presentados de manera sucinta, ya que el acento de la cuestión debe dirigirse justo a la importancia de la vivencia o experiencia y la influencia que esta posee en la configuración de una cosmovisión. Con este alternativa se encumbra una tradición que actualmente se centrar en intensificar, por medio del intelecto, la importancia del término de vida (Leben) (Ette 2010; Ette, Asholt 2010) y la vivencia como parte de la concepción del mundo.

2.1 ***Weltbilder* contemporáneas o de la vivencia de la inmovilidad**

En la cada vez más emblemática obra, *Introduction à une poétique du divers* (1996) del martiniqués Edouard Glissant, parte del análisis de la historia cultural del Caribe para reconocer cierta asociación rizomática como del rasgo orgánico de las identidades contemporáneas insulares. En resumen, el lugar, la isla no sólo se remite a un territorio pues vincula distintos lugares, cuerpos disímiles, materiales improbables que en la literatura conforman una red irregular de *imágenes de mundo*, aún en los estados de supuesta inmovilidad. En palabras de Glissant:

[D]ans un même espace où aujourd'hui il y a de plus en plus d'errances internes c'est-à-dire de plus en plus de projections vers la totalité-monde et de retours sur soi alors qu'on est immobile, alors qu'on n'a pas bougé, ces formes d'errance déclenchent souvent ce qu'on appelle des exilis intérieurs, c'est-à-dire des moments où l'imaginaire, l'imagination ou la sensibilité sont coupés de ce qui se passe alentour (1996: 66).

Puede leerse, entonces, la problematización y crítica a los afanes de delimitación territorial, identitaria, material o corpórea en el texto literario. Para tal caso la representación de la isla en la narrativa cubana contemporánea tiene como núcleo orgánico la grafía de la vida y la influencia de la «vivencia» en las textualidades y la conformación de las imágenes de mundo. Bajo estos términos el espacio, la imaginación, la literatura o el mito en conjunto dan cuenta de la vitalidad del ser insular. La confluencia y rechazo de las características descritas relacionarían las diversas realidades de la representación de la isla: los vínculos históricos que la califican como isla.⁷

Para este trabajo sería propio deslindarse primero de discusiones que ilustrarían un debate que desde hace siglos se mantiene vigente: la descripción del mundo y la científicidad de los términos «experiencia» y «vivencia». Con ello nos

7 Todo esto cobra sentido después la cuarta fase el proceso de globalización en el siglo XX y XXI (Ette 2004a: 171), en donde se asocia el incremento de los estudios (posmodernos, poscoloniales, deconstructivistas) que problematizan la dependencia al «logocentrismo» y al «eurocentrismo» (*ibid.*: 175); y se inscribe un cuestionamiento casi inherente de la percepción del mundo más allá del ejercicio del *logos*.

centraríamos en el análisis de las imágenes que por medio del discurso se mantienen en una esfera cultural determinada, la ubicación de esa iconicidad que mana de la *experiential iconicity* (Petz 2012: 238) o para ponerlo en nuestros términos *vivencia de la imágenes de mundos* (Erlebnis der Weltbilder) que estaría vigente al mirar el mundo bajo los parámetros del conocimiento vital.

Además a los postulados de repetición de Antonio Benítez-Rojo (1998) y siguiendo al mismo Glissant bajo esta perspectiva teórica, la coincidencia de ideas, sentimientos y vivencias podrían configurar la categorización de generaciones, mentalidades, clasificación de cosmovisiones, lo que llegaría a ser un conjunto de relaciones de *Weltbilder* políticas, económicas, sociales y culturales, que conformarían perspectivas sobre los modos vivir y sobrevivir el espacio vivido.

Quizás un término obviado, en este caso, ha sido la significación que podría tener en el individuo las nociones de vivencia o experiencia, en tanto se asuman como consecuencia del percibir el mundo: sentir, conocer o presenciar. Para Mihail Bajtin, aunque arte y vida no sean lo mismo, es en el ser en donde se suscita el entronque de ambas y en donde se logra cierta unidad de comunicación (1982: 279). Otro modo en donde el dialogismo se vuelve un acto cotidiano, ya que según Jordi Llovet:

Para Bajtín la vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, escuchar, responder, estar de acuerdo, discrepar, asentir, contradecir, etc. El hombre participa de este diálogo todo él y con toda su vida: con los ojos, con las manos, con el alma, con el espíritu, con todo su cuerpo, con todos sus actos. El hombre se entrega por completo en la palabra, y esta palabra forma parte del tejido dialógico infinito de la vida humana (Llovet, et al, 2005: 376).

En la cita, según Llovet, el dialogismo es natural a la vida, y aunque se prioriza la palabra sobre otras posibilidades expresivas: la vida es pensamiento y el pensamiento podría llegar a ser un tropel de imágenes, las cuales inevitablemente estarían en contacto directo con la palabra.

Etimológicamente, el término experiencia no refleja esta dinámica de vida ya que remite al ensayo o al experimento (por su etimología latina: *experientia*) al aprendizaje por el paso del tiempo. El tipo de conocimiento que oferta las descripciones del espacio a partir de la experiencia conlleva también ciertos afanes

cientificistas y positivistas de siglos XIX y XX, que en general, mantuvieron alejada a la vivencia como ejemplo condicionante de conocimiento. También es cierto que en las últimas décadas de siglo XX y de inicio de nuevo siglo, las emociones y subjetividades mantienen cierta importancia tanto en términos de análisis literarios, así como en el simple conocimiento vivencial o, mejor dicho, en términos de imágenes vivenciales.⁸

La vivencia como acto humano y cotidiano recupera de mejor manera el sentido vital, pues en la palabra misma incluye la noción de vida y una dinámica que hace perceptible la existencia. No se trata de hacer tajante la diferencia entre los dos vocablos, vivencia y experiencia.⁹ Lo que se pretende es cristalizar un aparato crítico que no se aparte de los dos niveles internos y externos al texto, perceptibles de modo individual cuando pensamos en la información que el autor aporta, pero también en lo que respecta a los elementos internos y externos de la obra artística (ya sugeridos por Ottmar Ette) que estarían expresados por las relaciones subjetivas del autor y la información cultural que puede aglutinar la obra (Ette, Asholt, 2010: 27–29).

Según Isabella Ferron en el análisis de *Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues*, Wilhelm von Humboldt ejerce una postura muy interesante al respecto ya que se asume que el lenguaje (en tanto discurso) mantiene esa relación entre pensamiento y vivencia. «Dadurch wird es in Beziehung zur empirische Welt gesetzt und somit objektiviert und konkretisiert. Sprache ist folglich eine besondere Denkform» (Ferron 2009: 140). La lengua, en su relación con el arte, es un sistema complejo en donde la objetividad de la palabra está determinada por la vivencia individual, la cual está en muchos casos relacionada por la metaforización del mundo. En este caso la imagen puede llevar a una analogía que la compara con el discurso, en la cual la imagen no sólo es una representación (acaso también una

8 Los embalajes caóticos y subjetivos de la vivencia constituirían la expresión plural de las imágenes del mundo, fragmentos de una falaz unidad (Ette 2002: 69); no sólo sería un emblema del *pathos* de la unidad. Dichas imágenes nos permitirán matizar los sentidos de un objeto descrito y metaforizado, lo que centraría las interrogantes entre lo que denota y connota una imagen por medio y entre el texto, y quizá en un mismo sentido el poder de mitificación, que en términos barthesianos, existe en las imágenes. Cfr. Barthes (2004 [1970]).

9 Se sabe que existe toda una tradición filosófica y estética occidental respecto a dicha distinción. No obstante se subraya la importancia de los términos que refieren la palabra vida como parte de toda una propuesta epistemológica entorno al concepto *Lebenswissen*. Véanse Ette (2004, 2005, 2010).

interpretación) de la vivencia (Ferron 2009: 170–171), que conllevaría un análisis de los elementos internos y externos (Ette, Asholt 2010: 27–29) en la obra de arte. Si aceptamos que la literatura es un contenedor de saberes de vida, podríamos pues entonces hacer una evidente relación entre el texto (literario) como una transfiguración simbólica de las realidades, de las descritas (ficcional) así como de los fenómenos vivenciales en autores y lectores.

La vivencia en la literatura posee un lazo irregular pero permanente en la ficción, pues en ella se crea un conjunto de imágenes que conjugan el universo individual y los universos colectivos (*Weltbilder*). Con la narración se aporta la sensación de temporalidad con la sucesión de eventos contados, el espacio entonces estaría muy dependiente de la descripción. El elemento vital en el relato ampliaría los vínculos entre la praxis de los mundos reales y sus representaciones como una lucha contra el establecimiento de patrones y de fijación de ciertos caracteres dentro del agreste choque de cosmovisiones, saberes, ideas, símbolos e imágenes, inmersos en una dinámica de movimiento o de supuesta permanencia. «Ce n'est plus là rêver le monde, c'est y entrer» (Glissant 1995: 43). La entrada es el lenguaje, la narración, la descripción, la metaforización, no sólo su lectura sino su traducción a otros lenguajes.

2.2 **Mundos e imágenes: *Weltbilder* o imágenes de mundo cubanas**

Actualmente la imagen o la pléyade de ellas mantienen una correspondencia no sólo con los elementos textuales, sino con la lectura y relectura de textos e imágenes que alimentan tanto la iteración y referencia a otros textos, que de manera dialógica hacen evidente la polifonía propia a la literatura (Hernández 2011: 24–25). Tales fenómenos podrían ser llamados: referencialidad, «intertextualidad» (Kristeva 1967) o «palimpsestos», (Genette 1989 [1962]) o incluso «intermedialidad» (Rajewsky 2002, 2003). Y representarían el lugar de intercambio, descripciones físicas de mundos percibidos e imaginados¹⁰, en donde se ejercen

10 En esta perspectiva esta contemplados las polémicas referentes a los postulados de Jaques Lacan en lo que respecta a la dinámica diferenciadora del *nudo Borromi* entre «lo real», «lo imaginario» y «lo simbólico». Véase Misky (2000: 90–111).

múltiples dinámicas hermenéuticas en la narrativa cubana contemporánea; serían de otro modo una configuración de espacios, que según Fredric Jameson, es un claro ejemplo de un «hiperespacio posmoderno» caracterizado por la desorientación del espacio o donde no existe un único camino para figurar el espacio (*apud* Koelb 2006: 190–191).

2.2.1 Écfrasis

El «principio ecfástico» de la representación propuesto por Murray Krieger (1967: 7) en la literatura propone reflexionar sobre las anomalías en la empresa mimética o de referencialidad, en donde el movimiento temporal estaría determinado antes por el espacial y el formal. Así las imágenes poéticas (literarias) que implican espacialidad conllevan un sustrato de variabilidad interpretativa, en palabras de Gaston Bachelard:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. [...] Concentra ser en el interior de los límites que protegen (2000: 22).

Para nuestro caso, esta clase de correlaciones entre imagen, descripción, espacio y vida, son de suma importancia, pues podrían ayudar a dilucidar algunos caminos o vetas frente a la problematización de la trasfiguración semántica la isla y la percepción de la vivencia del espacio en general.

La isla, en este caso, podría ser un «cronotopo» literario (Bajtín 1989: 237–409), ya que en sí mismo es un cronotopo ‘real’, como espacio geográfico que continúa enfrentado a la gama de *Weltbilder* existente en los distintos discursos en la historia a partir de una realidad indiscutible, ora la descripción del espacio geográfico, ora la trasfiguración de la condición insular. No obstante, para este trabajo es importante mantener la idea de la imagen como parte de una construcción simbólica en los límites del texto. La imagen textual de la isla en la literatura nacional cubana se representa por medio de iconos los cual podrían ser acotados por un cúmulo de elementos semánticos. El carácter visual de la imagen atañería efectos ecfásticos tanto de la realidad geográfica, como a las experiencias del espacio insular; en tal sentido estos dos elementos podrían ser trasfigurados y camuflados entre sí. En este sentido, las actuales vivencias insulares expresadas en la

narrativa oscilan entre la sensación de encierro y/o de continencia bajo una mecánica de «disimulación»¹¹ patente entre ciertos elementos tangibles de la descripción física de los espacios ficcionales.

En los cuentos y las novelas se perciben estos fenómenos con matices alegóricos o abstractos, mismos que como émbolos complejizan la visualización de la imagen insular. Este fenómeno da cuenta de un dialogismo bajtiniano (Bubnova: 2006) en donde a partir de superficies textuales y el diálogo de distintas escrituras (quizá también imágenes literarias) se logra una absorción y transformación en otro texto. En el planteamiento de la existencia de este efecto óptico de entre varias imágenes dentro del texto literario, en palabras de Ottmar Ette:

Bilder und Nachbilder sind zumindest in literarischen Texten nicht voneinander zu scheiden, verfügen auf Retina des Textes und damit auch auf der Retina des Lesers über denselben Status, diesselbe Aussagekraft. Es sind Bilder, die sich aus einem unerschöpflichen Spiel von Identität und Differenz auf dem retinalen wie dem literarischen Gewebe erzeugen. [...] Die Welt im Kopf ist die Dynamik eines Raumes voller Bewegungen. (Ette 2001: 410–411)

Los *Bilder* y *Nachbilder*, imágenes e imágenes persistentes referidas con tanta plasticidad en el fragmento anterior, podrían puntualizar una relación entre imagen y las configuraciones simbólicas en la historia literaria y cultural cubana.

Inevitablemente estas imágenes persistentes en la narrativa están construidas con ‘el decir’ (*phrasis*) referentes a la isla como representación de un espacio¹². Sin embargo, este mismo espacio mantiene una relación física y directa o vivencial, en

11 En apartado 2.3 más adelante se ahondará en dicho postulado, digamos aquí escuetamente, que la «disimulación» es un fenómeno que incluye una «pulsión simuladora» en términos de Severo Sarduy, la cual es establecida por una dinámica de ocultamiento y de constante simultaneidad de elementos semánticos subordinados al eje semántico de, en este caso, la isla.

12 Quizá guardando las distancias pero siguiendo el desarrollo teórico de Luz Aurora Pimentel, este fenómeno pueda ser comparable con lo que para Greimas significa un: *referente global*, dentro del análisis del espacio urbano en específico (París, New York, La Habana. etc.). Véase Pimentel (2001: 30).

este caso, las *phrasis* se entremezclan generando imágenes persistentes de la propias imágenes de mundo (*Weltbilder*), la interrelación de *phrasis*, harían patente el fenómeno de la intertextualidad.

La suma de imágenes produciría la posibilidad de expresar la espacialidad a través del fenómeno ecrático, más allá del debate en torno a la perspectiva horaciana entre la tajante división entre pintura y poesía, «el famoso *dictum, ut pictura poesis*, en términos de la supuesta y exclusiva espacialidad de las artes plásticas versus la igualmente supuesta y exclusiva temporalidad de las artes verbales» (Pimentel 2003: 206).

Según Luz Aurora Pimentel, basándose en Murray Krieger (1992: 7–8) explica que:

[e]l sentido original de esta figura [écfrasis (*ekphrasis*)], tal y como lo entendían los rétores de los siglos III y IV d.C, y en especial Hermógenes, en su *Ecpbrasis. Progymnasmata*, quedaba definido dentro de las formas de la descripción: se trataba de una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía ‘presentar el objeto ante los ojos;’ una descripción que tenía la virtud de la *energeia*. Con el tiempo tales descripciones vívidas tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, a tal grado que el concepto acabó significando únicamente la representación verbal de un objeto plástico (Pimentel 2003: 205).¹³

Aunque en general el término «écfrasis» comprende la figuración textual de los referentes visual o plástico, se pretende asumirla bajo los parámetros semánticos en donde el vínculo entre imagen y texto es de difícil escisión (Mitchell 1995: 160–161) en términos generales, esto representaría una descripción con cierta

13 En la cita, Pimentel escribe *energeia*, no obstante Murray Krieger en el libro referido habla de *enargeia*. Walter Bernhart en su artículo ‘Functions of Description in Poetry’ (2007) refiere que existe desde el Renacimiento una constante confusión entre los dos términos aristotélicos. Bernhart basándose en los trabajos de Heinrich Franz Plett (1975) distingue entre *energeia*, «patética vivacidad en la representación de movimiento»; y *enargeia* «estilo pictórico vívido», mientras que la primera noción está más relacionada con la música, la segunda estaría vinculada con la pintura. Véase Wolf; Bernhart (2007: 129–134). Para este caso mantendremos el interés en el fenómeno que hace uso del lenguaje para escribir detallada y vivazmente algún objeto, como también lo infiere Luz Aurora Pimentel.

potencialidad iconotextual (Wagner 1996: 15–17) del espacio insular en la narrativa cubana: écfrasis insulares. Los cuales serían una plataforma teórica basada en configuraciones descriptivas y metáforas bajo los términos de Luz Aurora Pimentel, es decir, «expansiones textuales y espacios estereoscópicos» (2001: 72–109) iconotextuales que ayudan a la caracterización de la representación del espacio. Estos presupuestos se presentan como alternativa para poder aglutinar y analizar el espacio configurado en los niveles internos y externos del texto, que expresados y plasmados por medio de las imágenes de mundos (Weltbilder) funcionan como elementos subordinados de la vivencia y la ficcionalización de la «iconicidad» de isla.

En tanto, el fenómeno de la iconización o iconecité (Greimas 1979) será visto como la capacidad de interrelación semiótica de una imagen dentro del texto con sus connotaciones, pero igualmente evidenciará su importancia verificada en las capacidades sensoriales que aporta el texto descrito al ser una historia creada desde distintos puntos de vista sobre un mismo objeto.¹⁴

Partamos de la idea en que —la isla— es una imagen que como espacio narrado dentro de la novela es propensa a una «iconización» (Greimas 1979), la que genera una dinámica y un trabajo analógico e intersemiótico dentro del texto (Pimentel 2001) que, sin embargo, resume por su potencial connotativo las alternativas significadoras socioculturales.

2.2.2 Écfrasis insulares

En la novela/testimonio intitulada *Informe contra mi mismo*, por medio de la figuración de un soliloquio epistolar de un personaje, Eliseo Alberto recrea la persistencia de la isla no sólo al habitarla sino también aun estando fuera de ella:

Los cubanos convertimos en isla todo cuanto tocamos. Hasta el amor entre nosotros resulta una isla inevitable y, por tanto, un sentimiento posesivo, abrazador. Las islas son celosas por definición y circunstancias: el celo, el egoísmo

14 La propuesta de percepción sensorial de Greimas dispone un estrato para cada sentido. Sin embargo, en el análisis espacial de esta examen se piensa en la conformación de un entramado eidético visual y auditivo, preponderantemente, ya que el discurso polifónico aviva esta clase de registros sensoriales *cf.*: (Greimas 1991).

a fin de cuentas las ha apartado de todo nexos continental. Las islas son tierra sin ombligo. La soledad provoca el orgullo. [...] Se vive en Miami. Y punto. (Las islas son puntos). La cercanía geográfica con el pasado, el clima húmedo y cálido, la condición peninsular del territorio, y la presencia de miles de compatriotas configuran el espejismo sentimental de nuestro exilio. En el punto y seguido de Miami, los cubanos han aprendido a vivir en una isla que todos llevamos dentro, hasta nuevo aviso (Alberto 1997: 44–45).

En este fragmento se divisa una suerte de ‘síndrome’ del rey Midas¹⁵, puesto que la isla implicaría la dualidad: es decir, el don/condena que atraviesa el tiempo y el espacio en los cuales se configura la sensación de identidad nacional como carácter distintivo frente a otras percepciones insulares. Si bien el personaje se asume como exiliado, no duda en dotar calificativos al ‘ser cubano’, estos calificativos emergerían justo de la vivencia primaria del espacio insular y posteriormente su extrapolación simbólica al nuevo espacio que expresaría una identidad cubana asumida.

La realidad es que aunque haya habido proyectos identitarios en el siglo XIX cubano, en personajes como Félix Varela, José de la Luz y Caballero, José Martí, etc. estos ya vislumbraban ciertos rasgos encráticos, que parafraseando a Rafael Rojas, hacían permanecer a la criatura insular enclaustrada en su propia definición (Rojas 1998: 106). Quizá el primer esbozo de una percepción identitaria centrada en lo insular surja como consecuencia del gran impulso intelectual en la isla con la estancia de Juan Ramón Jiménez en Cuba (1936–1939),

¿Una isla? ¿Una hermosa isla? Sí, muy hermosa. [...] Pero bella o fea la isla tiene que pensar, para ser ilimitada, en su límite. Para que una isla grande o pequeña, lejana o cercana, sea nación y patria poéticas ha de querer su corazón, creer en su profundo corazón y darle a ese sentido el alimento necesario (apud Arcos 2003: 86).

15 Según la mitología griega Silenio, antiguo maestro de Dionisio, fue hospedado por el rey Midas en sus jardines, y después entregado a Dionisio, quien agradecido le otorgaría a Midas el don de convertir todo lo que tocara en oro. Lo que en un principio es un don, se convierte en una maldición al no poder tocar ninguna bebida o alimento pues todo se convertía en oro. Midas debe bañarse en el río Pactolo, para volver a la normalidad. Véase Garibay (1998: 161–162).

En el texto es evidente el interés que prolonga la temática insular como elemento forjador de una identidad y, por ello, se centra en el límite, en la imaginación y en la vivencia del espacio, como lo sugiere también la española María Zambrano en la siguiente cita presumiblemente contemporánea a Jiménez:

Isla y por ello lugar de gracia y maravilla. Las islas sugieren en la mente del hombre de tierra firme, la imagen de una vida libre de cuidados, entregada al disfrute de la belleza, reminiscencia del paraíso, Isla perdida [...] Y así es la Isla cuando al fin se la ve; se la sigue buscando por un tiempo, pues su tierra a pesar de la intensidad de luz o por ella, es más que corpórea, fantasmal. (Zambrano 2007: 154–155)

Ya desde las primeras obras de José Lezama Lima y quizá también en la poesía de Dulce María Loynaz o Virgilio Piñera es perceptible el interés por superar los desafíos espacial y simbólico que representan estas dos elucubraciones de Jiménez y de Zambrano. Lezama y Loynaz refrendarían el interés en el límite y la imagen como elemento trascendente en la figuración insular en la poesía; en tanto Virgilio Piñera por otra parte parecería centrarse más hacia la cotidianidad habanera, perspectiva que implica ciertos rasgos opuestos respecto a los autores anteriores.¹⁶

En la literatura y crítica literaria cubana contemporáneas, la temática de visualizar los aspectos de la vida a través de la cotidianidad ha cobrado paulatinamente mucho valor, en tanto que la simbología de la isla alista una serie de elementos que encumbran las figuraciones de sus mundos y cotidianidades percibidas nuevamente dentro la noción de límites. Quizá los componentes determinantes para ello sean las distintas oleadas de migración que inevitablemente significan desde el interior o desde el exterior de la isla una confrontación simbólica espacio

16 Es breve esta comparación ya que en el capítulo tercero habrá segmentos dedicados a estos dos personajes bajo los títulos: *La fuga de Lezama* y *La fuga de Piñera*. Por otro lado, la delimitación del espacio insular será debatido desde sus aspectos sociológicos en autores como el portorriqueño Antonio S. Pedreira en su obra *Insularismo* (1934), para Duanel Díaz Infante, su contraparte cubana se ubicaría en la figuras de Jorge Mañach o la obra incipiente de Fernando Ortíz. Cfr. Díaz Infante (2005: 169–170). En muchos de los casos la imagen de la isla estaría fuertemente vinculada a los valores positivos y negativos de habitar en la isla.

insular. Este fenómeno, aunque con mayor auge desde los años 80, no es particular al siglo XX, ya Rafael Rojas ha afirmado que, la lista de personajes que han poetizado, narrado la isla desde la lejanía del terruño es muy larga, pasando por los rasgos bucólicos, naturalistas y románticos, y por nombres como Silvestre de Balboa, Félix Varela, José Antonio Saco, José María Heredia, Juan Clemente Zenea y José Martí.¹⁷

De manera analógica, la tierra y el mar han fungido como un doble límite que ubica el análisis de la propia naturaleza insular y la configuración de un metarrelato: la insularidad. En esta oposición se aglutinan un cúmulo de paradojas entre lo formal y lo irregular, entre el eufemismo y la evasión de un constructo simbólico de lo que se considera «identidad y cultura cubana». Para los años de fin de siglo XX, Rafael Rojas ha localizado una diferenciación cultural existente en un empuje 'ontológico' en la narrativa que sería matizado a partir de las versiones negativas del aislamiento geográfico. La tierra y el mar, el cielo y lo subterráneo son valores con sostenes materiales o topológicos que no están exentos de ser considerados como límites espaciales y alegorías de un enclaustramiento, dicha tarea esta centrada en la autodefinition del cuerpo civil y sus creencias sociales bajo el argumento de la mixtura cultural (Rojas 1998: 105–109). Es perceptible que en la tipología trifásica de la alegoría insular referida anteriormente (el tercer estrato, de la isla interiorizada) se podría convertir más que en una tipología, en una alternativa para combinar y hacer un traslado de valores entre las dos primeras. Algo que Ana Araujo ha calificado como un «[e]fecto doble, metáfora encadenada y circular, [que] puede ser la nación, pero la nación es lo privado y resulta ser, como una isla, un territorio con fronteras de mar» (Araujo 1998: 216). Presumiblemente esta readecuación configuradora de la imagen de la isla tendría un sustrato sociocultural de finales de los años 80, cuando la caída del Muro de Berlín hizo evidentes los impasses temporal y espacial, así que la isla no sólo es un trozo de tierra que frágil se bambolea en el mar (Arenas: 1991), o una balsa perpetua (Nuez 1998), sino que va hacia la particularización de los límites en otros cuerpos y zonas privadas de la vida, sea dentro del territorio cubano o fuera de él. Se puede leer esta sentencia como la activación de un capital simbólico en la isla, que entrelaza valores económicos, estéticos, políticos y sociales con la obra artística,

17 Para más detalles de cada personaje véase Rojas (1998: 167–187).

como ha afirmado Par Kumaraswami (2010: 184–185). En este sentido, el uso del elemento insular en torno a la individualización de las experiencias cotidianas pluraliza, desmitifica y confronta los esencialismos infructuosos en las realidades contemporáneas (Huertas Uhagón 1995: 44–46). La imagen de la isla consistiría una red de refracciones imaginarias, simbólicas y ‘reales’. Bajo este contexto para Paloma Jiménez del Campo la literatura cubana finisecular se caracteriza por la experimentación, la intertextualidad, una relectura/reescritura que replica a la tradición encrática y que pondera el desencanto y el erotismo o la sensualidad dentro de la exploración de la autoafirmación (Jiménez del Campo 2002: 14).

La paradoja que se presenta es una sensación de vacío y abandono, materializado de algún modo en la narrativa de los años noventa; hay ruinas y seres arruinados, que como lo refiere Odette Casamayor-Cisneros, se mantienen entre utopías, distopías, e ingravidez, «[c]ubanos formados dentro de la revolución, postsoviéticos, globales, posmodernos ... Todo lo que son y el espacio que habitan sucede en ellos acaso sin darse cuenta, suspendidos en el vacío permanecen [...]» (Casamayor-Cisneros 2013: 257) Por ello, se ha vuelto necesario tratar de entender no sólo los mecanismos literarios, léanse narrativos y descriptivos, entre la imagen de la isla que, como ente discursivo, metafórico, metonímico, sinécdoquico, mantiene un carga referencial directa con la vivencia del espacio, la isla que representa insularidades patentemente en las amorfas realidades plenas de vacuidad, como el personaje de Eliseo Alberto que vive con una isla dentro, quizá hasta nuevo vacío, parafraseando al personaje de Alberto.¹⁸

2.2.3 Vivencia insular y écfrasis insulares

La vivencia insular en la narrativa estaría expresada por la sensibilidad del espacio, y sería verbalizada a través de esas écfrasis insulares en los textos literarios de algunos escritores cubanos que, además de responder a un momento sociocultural e individual poético, aportarían manifestaciones y ocultamientos de la isla como áreas u objetos representados. Las écfrasis insulares podrían percibirse como imágenes (persistentes) (*Bilder* y *Nachbilder*) o fenómenos iconotextuales de habitar o vivir la isla, que refieren las dificultades de la tenue escisión entre ficción y realidad. Estas

18 Cfr. Alberto (1997: 45).

écfrasis no estarían estratificadas sino que mantendrán cierto dinamismo en la configuración alegórica de la imagen insular en el espacio narrado.

Se podría aseverar que las construcciones de lo que se podría asumir como literatura nacional cubana se dieron en las primeras décadas de siglo XX y estuvieron determinadas por una confluencia de configuraciones políticas y sociales que, aunque distintas en su naturaleza, terminaron por nutrir la mitología de la insularidad, aún después de los procesos revolucionarios de 1959. Esto no significa que no hubieran existido indicios protonacionales, pero durante esas décadas proliferó la necesidad de una certeza histórica del pasado e intentos de una genealogía espiritual (Rojas 1998: 74). Por esta razón, para la sociedad y cultura cubanas se percibe la inestabilidad de una modernidad que se ha quedado corta frente a la realidad insular y dentro los densos intentos normalizadores hacia la producción de metarrelatos afirmativos de cubanidad.

La vasta tradición afirmativa del ser cubano, que se extiende de José Martí a Cintio Vitier, siempre ha soportado la resistencia de un discurso cínico sobre la identidad insular (Rojas 1998: 110), este ha sido configurado bajo el parámetro de la negatividad, la cual responde irregularmente con contrariedades que afectan al ser y al espíritu insular, como principio unitivo de la identidad, y que devalan un cierto vacío ontológico cubano (Rojas 1998: 111).

Es posible que la contraposición más referida, literariamente hablando, sea la que se comenzó en las décadas previas a la revolución, desde la poesía. Se trata de un intercambio entre la apología y la crítica de los elementos de la condición insular: el espíritu, el cuerpo, y la vivencia del espacio en torno al 'mito de la insularidad'. Por un lado, el poema «Noche Insular» (1943) de José Lezama Lima y por el otro lado, el poema «La isla en peso» (1943) de Virgilio Piñera. Ambos poemas, de la exuberancia y la de negatividad si quisiéramos adjetivarlos, han sido las simientes metafóricas que han prevalecido de algún modo hasta la actualidad como elementos que distinguen la condición insular.

A estos se les ha asumido como una suerte de polos antagónicos, pero en otros casos han fungido también como puntos referenciales desde donde se matizan nuevas poéticas, de cualquier modo de estos dos extremos emanarían figuras circumpolares que matizan las posiciones afirmativas y negativas de la insularidad, mediante modelos estéticos y terminologías creados por Alejo Carpentier, con su referencia mítica y barroca de la isla (1944), Fernando Ortiz y la idea de transculturación (1947), Severo Sarduy (1969) y el descentramiento; Antonio

Benítez-Rojo y las nociones de «meta-archipiélago» y el «supersincretismo» (1998); la isla flotante y a la deriva de Reinaldo Arenas (1991) e Iván de la Nuez (1998), o las ruinas habaneras de Antonio José Ponte (2005), etc.

Todas estas representaciones, en mayor o menor medida, han influido en la conformación de tesis y antítesis de las maneras de representar la isla en la literatura en la actualidad alimentando de este modo la mitología del espacio insular. No obstante, la simbología de la metáfora de la isla no se delimita en esta polarización sino en las concomitancias que delatan la mitología del origen. No debería olvidarse la advertencia en torno a los mitos bajo la postura de Hans Blumenberg, estos «son inevitables y muy fácilmente pueden pasar de la dimensión estética a la histórica, conformando dogmas morales y políticos» (Rojas 2006: 53). Esta es una característica más evidente en la conformación de una nueva mitología después de la revolución cubana, la cual asimiló ciertos postulados que refrendan una genealogía positiva de las nociones ‘revolucionarias’. La «simbiosis entre el mito nacionalista martiniano y la doctrina comunista de la «revolución permanente» es una de las venas más fecundas de la ideología cubana de siglo XX» (Rojas 2006: 64), ya que sustituyó muchas de las aspiraciones de reivindicación social y racial que podrían derivar en la configuración de del concepto de cubanidad o cubanía en referencia a la idea de aspiraciones comunes (Torres-Cuevas 2006: 254). Dicha práctica estaría enmarcada en las posibilidades del carácter metafórico de la isla, aceptando y reproduciendo la relación Isla-Cuba-identidad como análogo de insularidad, es decir, privilegiando el plano espacial y el temporal sólo en función el presente ideológico.

La fuga de Lezama

En alguno de los textos más referidos de José Lezama Lima se encuentra el siguiente fragmento en donde, sobre la isla de Cuba, se explica que:

Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento. Así el Almirante consigna en su Diario, libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía, que vio caer al acercarse a nuestras costas, un gran ramo de fuego en el mar. Ya comenzaban las seducciones de nuestra luz (Lezama 1977: 995).

Si bien es cierto que en el fragmento es visible la importancia otorgada por Lezama Lima al hecho histórico de la llegada del almirante Colón a América (Bejel 1994: 179) como pauta de «teluricidad» como lo ha resaltado Marino Wilson Jay¹⁹; también llega a ser cierto que la imagen poética es el agente configurador de la representación de la isla. En el segmento citado, y en específico, con la frase «un gran ramo de fuego en el mar» se vislumbra la interés lezamiano en la imagen y el poder de profusión creativa por medio del símbolo del fuego, en oposición visual con el mar y con ello queda manifiesta la traza de un fenómeno mimético *sui generis*, que más tarde en otro ensayo Lezama Lima acusara: «La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza, como el fuego y la franja de sus colores» (Lezama Lima 2010: 271). El oxímoron lezamiano²⁰ conlleva no sólo un efecto imitativo, sino un efecto que podría destinar hacia la representación ekfrática insular. Respecto a la isla de Cuba, en el ensayo «Razón que sea» publicado en la revista *Espuela de Plata* en 1939²¹, Lezama Lima puntualiza: «La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos» (1981: 198). Ante este nuevo oxímoron podríamos asegurar que la condición insular para Lezama es el epicentro simbólico desde donde discurrirán la gran gama de mitologías, en términos barthesianos, que agruparían distintos vaivenes y tiempos y en donde se confrontaran diferentes poéticas, estilísticas y personajes en el siglo XX cubano.

Previo al contexto de la revolución cubana, la isla como figura poética se nutrió de varias perspectivas, descripciones del espacio, geográfico o imaginario, que en sí oponían valores positivos y negativos de la vivencia del espacio insular. En este caso ambos ayudarían a la configuración de un espacio literario, que en palabras de Odette Casamayor-Cisneros, modelaría un «utopianismo nacional» (2013: 68).²²

19 El texto referido es el prólogo al libro *Ecos de la memoria* (1989), que Wilson Jay publicara con poemas dedicados a Lezama Lima (*apud* Pausides 2010).

20 El elemento fuego anuncia esa imagen que desarrollaría el poeta de la calle de Trocadero, en su representativo y alumbrador ensayo «La curiosidad barroca» del libro *La experiencia americana* (1957), en donde el aspecto pírico será el encargado de figurar el plutonismo, aquel fragor originario capaz de licuar en él naturalezas heterogéneas. Véase Lezama Lima (1977: 302–333).

21 El texto se encuentra en la compilación y prologada por Ciro Bianchi Rossa. Cfr. Lezama Lima (1981: 198–199).

22 La oposición entre José Martí o Julián de Casal, sería un ejemplo anterior a ese ‘utopianismo’ de la isla, esto puede leerse en el ensayo «¿Casal ... o Martí?» [1959], véase Piñera (2015: 2).

Los poemas «Noche Insular» (1941) de José Lezama Lima y «La isla en peso» (1943) de Virgilio Piñera, podrían justo asumirse como ejemplos que a lo largo del siglo XX y XXI se han consolidado como iconotextos que expresan una fenomenología efrática de la isla. Constantemente estas poéticas se les ha empalmado en el tiempo y distanciado en el verso; se les ha acoplado en el espacio de enunciación y alejado en su visualización de la experiencia insular: una ida y vuelta que asoma en la práctica literaria de vértigos antagonizados, pues es difícil intentar hablar de Lezama sin hablar de Piñera, como lo afirma Antonio José Ponte en *La lengua de Virgilio* (1993: 18). Sin olvidar que ambos autores formaron parte de ese utopianismo nacional, es posible recurrir al parangón para referir un proceso muy específico en la historia literaria cubana, lo cual no ha impedido la relectura (Barthes 2004: 10–21) contemporánea de la isla.

La isla representada por Lezama en «Noche Insular» figura un espacio imaginario caracterizado por una exuberancia del lenguaje, lo terrenal en sus versos refiere a la naturaleza como nexa concreto del espacio intangible, como puede percibirse en estos versos: «Su vago verde gira/en la estación más leve del rocío/que no revela el cuerpo/su oscura caja de cristales» (Lezama 2000: 29). Podríamos percibir en el fragmento que el verde podría puntualizar simbólicamente cierta exuberancia revelada en la vista, mas no precisamente por medio del cuerpo. Los versos aclaran una dinámica girante sugerida por una isotropía figurada intermitente entre la oscuridad y los cristales, como en una suerte de calidoscopio.

Por otro lado, en este espacio metafórico (*la noche*) se configuran intuiciones de lo que habita la isla, sea fauna o flora: espacio transfigurado y delimitado espacialmente, sea bajo las nociones de un jardín, un huerto, el musgo, o sea de una ciudad o una piedra. En el sustrato del poema la noche se confunde con el tema edénico, que provoca «la posibilidad infinita en la magia caribeña que trasmuta estrellas en frutos de árbol de la vida» (Mateo Palmer, Álvarez 2005: 97). Todas estas síntesis simbólicas en la palabra, poseen el sentido de la fluidez como límite de la materia: «en vuestros mundos de pasión alterada,/quedad como la sombra que al cuerpo/abandonando se entretiene eternamente/entre el río y el eco» (Lezama 2000: 30). En estos versos se anuncia un equilibrio o una estática sólo perceptible por los dos elementos: el agua y la repetición, que *grosso modo* aportan a la descripción del espacio un poder que vincula la imagen con toda una agenda poética. No se equivoca Guillermo Sucre cuando observa que la poética de Lezama se funda en la imagen, la cual puede asumirse como un laberinto del lenguaje que reproduce una «teleología de la imagen» que

conforma una segunda naturaleza: una literatura²³ (1975: 493). Al respecto parece que Sucre coincide con Pedro Aullón de Haro, quien observa la poesía y la narrativa lezamianas como «característicamente reflexivas o de proclividad simbolizada y de pensamiento» (Lezama 2010: 13). El nexos cabría refrendarlo, al examinar la simbología insular de Lezama Lima en el relato intitulado *Fugados* (1936) publicado por primera vez en la revista *Grafos*.²⁴ El raro relato barroco, como lo cataloga Virgilio López Lemus (Lezama 1994: 24) presenta una anécdota sencilla: en un momento de tregua pluvial, Luis Keeler y Armando Sotomayor, dos jóvenes, prevén fugarse del colegio para dar un paseo; un tercer adolescente, Carlos, interrumpe el paseo pues le recuerda a Armando que habían quedado para ir al cine, éste se despierta y se va con Carlos, Luis el joven protagonista del relato se queda frente al malecón y comienzan a ensoñarse con el mar.

La prosa lezamiana ostenta varios desafíos en sus persistentes texturas líricas en la narración, o sea en la fuerza de las alegorías y metáforas en la descripción. En el caso del relato «Fugados» estas dos directrices retadoras no son la excepción. Salvador Redonet observa que en el relato, las descripciones poéticas no alteran el desencadenamiento narrativo, pero si le dan cierta ritmo aparentemente alejargador dentro de una estructura lineal de sucesión de segmentos discursivos, en tal procedimiento es la ‘palabra-tema’ o las palabras claves, las que retoman la importancia para redondear una sensibilidad del relato (Redonet 2001: 24–26). Y es que es evidente cierta tematización de la fuga, para ello se construye discursivamente un espacio de excepción bajo la delimitación acuosa:²⁵

23 En el poema «Noche Insular», se saborean las irradiaciones de toda una propuesta de praxis y sensibilidad americana, perceptible en los ensayos más claramente en *La expresión americana, Fragmentos a su ímán, Las eras imaginarias, Introducción a los vasos órficos*. En donde para Saúl Yurkievich, la *imago* lezamiana «llevará la imposible infinitud espacial aun posible de creación: el paisaje: espacio temporalizado por la *imago*, espacio histórico o sea cultura. Para José Lezama Lima lo que crea cultura es el paisaje. El paisaje, espacio figurable, concita su propia expresión» (2002: 815). No obstante, aquí no se pretende desprender una análisis minucioso al respecto, el propósito aquí es hacer visible la importancia de la ekfrasis (descripción minuciosa) del espacio insular en la poesía lezamiana.

24 Véase Lezama Lima (1994).

25 Salvador Redonet en el texto citado, infiere la existencia de ciertos rasgos que permiten leer el relato con un erotismo generado por la humedad descrita; en este detalle, coincide Virgilio López Lemus en el prólogo al relato, y además agrega que es de resaltarse la presencia de los personajes masculinos, en comparación con la novela *Paradiso*. Cfr. Lezama Lima (1994: 27–29).

No era un aire desligado, no se nadaba en el aire. Nos olvidamos del límite en su color, hasta parecer arena indivisible que la respiración trabajosamente dejaba pasar. Llovía, llovía más, y entre lluvia y lluvia, lograba imponerse un aire mojado, que aislaba [...] (Lezama 1994: 83).

La delimitación lírica del espacio erige la sensación de la necesidad de la fuga como elemento que supera y que lo conforma. Si la lluvia es la delimitante espacial, el mar es otro delimitante que no posee esa función, sino que es el detonante de la ensoñación de la fantasía, de la otra fuga: «Habían llegado ya al lugar esperado, las olas entraban por la mirada, luego se reproducía una desesperada oquedad ocupada rápidamente por las nubes» (Lezama 1994: 85); y más adelante, el narrador continua la representatividad del espacio: «La curvatura de las olas, la grosera asimilación de la ola por otra ola producía una onda de vapores exenta de recuerdos. Como si las nubes se fuesen extendiendo entre ellos y convirtiesen a los niños fugados en unos archipiélagos húmedos» (Lezama 1994: 86). El discurso aquí hace una transferencia simbólica entre el mecanismo de delimitación y el de fuga, afectando este tránsito a los jóvenes convirtiéndolos en otras islas acuosas, es decir, igualmente delimitadas, ensimismadas. Cuando Carlos, el personaje en el relato, interrumpe el traslado de sentidos, la fuga se mantiene pero cambia un poco de rumbo, la figuración del espacio insular se vuelve onírico, el narrador porta entonces la insatisfacción y la traslada al sueño como único lugar de fuga posible:

Vio cómo la uniformidad marina se abría en un remolino somnoliento vislumbró una alga verde cansado, gris perla, adivinanza congelada, secreto que fluye. [...] Insatisfecho momento y el alga diferenciada, un tanta mareada, volvía a ocupar el mismo sitio. [...] Cuando el agua rebotó por última vez contra la piedra ablandada. Luis Keeler se fue hundiendo en el sueño (Lezama 1994: 88).

En dicho sueño, el narrador, hará claro el cese de la lluvia y con ello borrará los límites que configuraron el relato, la sensación de excepción.

Entre el poema «*Noche Insular*» y el relato «*Fugados*» (ambas obra de Lezama Lima) existen varias afinidades que se podían establecer entorno a la caracterización de una écfrasis insular. En ella se localizaría una sensación metafórica exuberante que hace uso de floras y faunas para configurar espacios intangibles, el espacio se idealiza sólo y únicamente a través de la imagen poética. Además en

tal configuración, el mar o los elementos acuosos son representaciones fundamentales, ya que forman parte de un léxico simbólico de la delimitación espacial. Estriba una pequeña diferencia entre los textos confrontados; en el poema la delimitación y el mar producen imágenes, el aislamiento presumiblemente sería positivo, mientras que en el relato el aislamiento frente al hastío de la obligación educativa y la lluvia constante dirige la fuga y la fuga insatisfecha deviene en ensueño. En este recorrido hay dos matices interesantes del aislamiento, pues aunque aparentemente posea lindes negativos, la concreción de la fuga es positiva para el horizonte poético. Quizá desde esta oposición es que se ha venido configurando el binarismo simbólico de la isla, sea como paraíso o como infierno, «anverso y reverso de una misma moneda» como Alberto Abreu ha señalado que se puede percibir esta relación entre Lezama Lima y Virgilio Piñera (Abreu 2002: 23)²⁶. No obstante, la oposición entre estos autores es un tanto ilusoria, pues en tal antagonismo las poéticas, se tocan como dos líneas en un punto de fuga que se dirige hacia el vacío.

La fuga de Piñera

La publicación del poema «La isla en peso» (1943) de Virgilio Piñera generó claras diatribas, que fueron desde la temprana e indirecta comparación con *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire, realizada por Gastón Baquero en 1944 (Jambrina 2012: 65), hasta la crítica de Cintio Vitier en la decimocuarta edición de *Lo cubano en la poesía* que cataloga a la poesía de Piñera como simple juego de retórica, «caos sin virginidad», un falso testimonio de la isla (Díaz Infante 2005: 122–123).

Si bien es cierto este proyecto piñeriano se acercaría a tientas a un proyecto escritural «de temática insular [...] orientada hacia una búsqueda cultural y ontológica de los rasgos» caracterizadores (Abreu 2002: 90) de un tipo de cubanidad; también es cierto que éste se opondría a cierta idealización del espacio y con ello problematizaría la autenticidad (Saíenz 2001: 36–61) criticada por Ballagas y por Vitier. No obstante Jesús Jambrina afirma que en su momento el poema de Piñera no sólo recibió críticas, ya que Mirta Aguirre refirió en la *Gaceta del Caribe* que en *La isla en peso*, «Piñera [...] ha percibido de

26 En el análisis de Abreu, la oposición es configurada desde «dos distintos modos asumir el hecho literario y la propia vida existencial» Cfr. Abreu (2002: 20–26).

golpe, en toda su belleza física [al país]. La Cuba de agua y tierra, de animales y flora, de blancos y negros, salta por sus poros» (Jambrina 2012: 66). Y es en este sentido que el poema recupera importancia respecto a la descripción y conformación de un espacio insular en el discurso poético, para conformar otro tipo de écfrasis insular situada también como punto de partida en territorio cercado.

La estructura de «La isla en peso» podría agruparse en tres partes, como lo ha hecho en su análisis Jesús Jambrina. La primera parte sería introductoria y en ella se expondría la visión individual del yo poético que interpela a la realidad. En la segunda parte el paso del tiempo a lo largo del día matizaría la organización de las actividades descritas. En la tercera, a modo de síntesis, se expresaría cierta comprensión del mundo descrito (Jambrina 2012: 70). Pese a que la vastedad temática del poema es grande, las partes que nos interesará examinar estarán en relación directa con los versos-tema que, a diferencia de Lezama Lima, constituirán no sólo imágenes verbales poéticas, sino que tensarán las nociones de vida cotidiana insular. El poema inicia con unos versos, en el contexto contemporáneo, ya más que emblemáticos y nos sitúan *in media res* en la problemática general mediante un yo poético en plena reflexión:

La maldita circunstancia del agua por todas partes
me obliga a sentarme en la mesa del café.
Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer
hubiera podido dormir a pierna suelta.
Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar
doce personas morían en un cuarto por compresión. (Piñera 1998: 29)

Este primer verso anuncia una constante repetición del encierro territorial, el cual no se puede soslayar, por el contrario, produce asfixia de manera inconsciente respecto a la condición geográfica. La ‘obligación’ como alternativa a la ‘maldición’ connota sólo la inercia de la inmovilidad mediante el acto de beber café. Para Victor Fowler, «los versos quinto y sexto se contraponen en el deleite contemplativo del sujeto lírico, ante los cuerpos semidesnudos del grupo de jóvenes y el hacinamiento típico de los barrios miserables» (2013: 144). Así en las vividas imágenes que refieren la liquidez como cualidad física, se asoma un juego de oposiciones netamente insulares:

Una taza de café no puede alejar mi idea fija,
en otro tiempo yo vivía adánicamente.
¿Qué trajo la metamorfosis?
La eterna miseria que es el acto de recordar.
Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,
devolviéndome el país sin el agua,
me la bebería toda para escupir al cielo (Piñera 1998: 29).

En el nexo entre los fragmentos surge el juego de oposiciones, una suerte de analepsis, que propone la reflexión de ciertas disposiciones perdidas o modificadas. La desgracia de la rememoración del pasado adánico se ahonda cuando el agua permanece como elemento definidor y de inmovilidad, en tanto que dentro de la isla emanan elementos sensoriales en la consecución del poema,

El baile y la isla rodeada de agua por todas partes:
plumas de flamencos, espinas de pargo, ramos de albahaca, semillas de aguacate.
La nueva solemnidad de esta isla.
¡País mío, tan joven, no sabes definir! (Piñera 1998: 30)

Las plumas, espinas, ramos y semillas conforman una serie de enumeraciones descriptivas sin calificativos los cuales son parte de esa ceremonia insular de la delimitación. En este caso, el mismo Jesús Jambrina (basándose en las ideas de Lászlo Scholz) acusa que existe un proceso de yuxtaposición simbólica entre signos positivos y negativos que implicaría un 'grado cero' que dispara el texto a otros niveles simbólicos (Jambrina 2012: 72). De tal modo que el baile como valor positivo y la delimitación negativa del agua conforman una solemnidad nueva, en donde la capacidad de significar es paradójicamente inexpresable. Para Alberto Abreu estos recursos tropológicos, hacen patente un binarismo en el que el yo poético «va de lo interior a lo exterior, de lo particular insular a lo universal» (2002: 93), este efecto sintético será completamente visible en los versos que componen el final del poema, en donde el 'yo poético' se difumina por un 'nosotros' localizado en el topos insular que es definido por la materialidad y la sensibilidad de la vivencia cotidiana:

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad,
un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios:
un velorio, un guateque, una mano, un crimen,
revueltos, confundidos, fundidos en la resaca perpetua,
haciendo leves saludos, enseñando los dientes, golpeando sus riñones,
un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono,
sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes,
más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas;
un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla,
el peso de una isla en el amor de un pueblo (Piñera 1998: 40).

El cambio del 'yo poético reflexivo' al 'nosotros' da cuenta de una constante propuesta de oposición binaria entre el adentro y el afuera, entre lo nacional y lo externo en el desarrollo del poema, lo cual es un modelo de deconstrucción que bajo términos irónicos se hace evidentes sus contradicciones subrayando la realidad física de las representaciones simbólicas del espacio y de los cuerpos (Fowler 2013: 170–174). Pero además, el peso de la isla no sólo es una maldición sino que recupera las nociones de medición o conocimiento de la isla, así como la importancia del valor de la isla en tanto cantidad, calidad y cualidad, como asegura Jesús Jambrina (2012: 83). Sin embargo, la 'narratividad' del poema acusa ciertos movimientos de inmersión en donde los elementos enumerados girarán entorno a la idea de la isla, que en este caso se convierte en el ojo de un huracán, en donde se simula cierto vacío en el contrasentido del descenso, una geografía horadada por una dinámica constante.

En el ensayo intitulado «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía» (1952) Virgilio Piñera asegura: «La geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes: una isla a donde tocan numerosos barcos lastrados de influjos, después dispersados por al furiosa resaca de sus costas» (Piñera 2015: 101). En el comparativo de este texto aparecen algunos detalles importantes. Además de la clara autoreferencialidad, lo que esconde este fragmento de Piñera es el traslado de sentido de la insularidad, evidenciado a cuenta gotas ya en «La isla en peso», pues según Victor Fowler, lo escandaloso de la poesía piñeriana «emana de la política de la corporalidad que organiza a los sujetos» (2013: 142) que

atraviesan el poema en particular y en general su obra narrativa y teatral, lo que vuelve potencialmente al cuerpo en una obsesión del autor, un inicio y un final. Tal idea se podría comprobar en el poema intitulado «Isla» (1979) editado póstumamente en el libro de poemas intitulado *Una broma colosal* (1988):

ISLA

Aunque estoy a punto de renacer,
no por ello lo proclamaré a los cuatro vientos
ni me sentiré un elegido:
sólo que me tocó en suerte,
y lo acepto porque no está en mi mano
negarme, y sería por otra parte una descortesía
que un hombre distinguido jamás haría.
Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles en los brazos
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol, la luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad? (Piñera 1988: 92).

El poema plantea básicamente la mutación de un cuerpo humano en una isla lo cual es visto como renacimiento. Para un somero examen se podría dividir el poema en dos partes, la primera estaría centrada en explicar la posición del yo poético frente al suceso. En «Isla», el yo poético es incrédulo pero ilusionado, feliz

pero mesurado, es un ser que sugiere una lectura irónica del suceso al declarar cierta seguridad en la hora de la transformación. Para David Leyva González, en el poema se aligera el peso de la isla configurada por Piñera en la primera década de siglo XX, pues el yo poético despreocupado asumiría sin dramatismos la metamorfosis en isla (Fuentes Vázquez 2012: 144). La segunda parte del poema se centra en la descripción del proceso de cambio. Las imágenes son simples dado que se pondera la temporalidad de la metamorfosis como un augurio: «me convertiré en una isla/isla como suelen ser las islas» y es ahí donde puede leerse la simplificación del espacio insular y una transformación incompleta, como lo asegura Leyva González, pues no hay un cambio que asegure la pérdida de una figura humanoide, sino la convivencia entre la naturaleza emergente y el cuerpo del yo poético. Así mismo en la caracterización de la flora, no existe la particularización con la isla de Cuba por el contrario sólo hay un matiz rítmico «*en lo chopiniano*», que desemboca en expresiones poéticas casi coloquiales (Fuentes Vázquez 2012: 146). La «isla tendida» como cualquier otra isla, dejada a la intemperie del tiempo y del caos, estará calladamente diciendo: «¿así que era verdad?». Lo que aseguraría el tono irónico del poema²⁷ como un testamento sobre una insularidad corporizada.

El primer planteamiento insular o écfrasis en «La isla en peso» posee matices antropológicos por su carácter cercano a una realidad y su afán crítico, que será catalogado en un palmo del nihilismo cubano que confronta la desesperación cotidiana. Para Reinaldo Arenas el propuesta poética «retoma nuestras [las cubanas] calamidades y tradiciones más variadas [...] angustia existencial; la frustración de un pueblo sucesivamente castrado en sus esencias [...]. [M]ientras que el cuerpo (nuestro único tesoro) maltratado, desesperado y acosado, trata de cubrirse» con la flora y la fauna (Arenas *apud* Molinero ed. 2002: 39). Un intento de desarticular el topos idealizado se transmuta en una iteración emocional (casi psicológica) del ser insular que redirige su localización. De ahí que el territorio y los cuerpos descritos, sean animales o vegetales, se encuentren en esta paradoja del encierro como una maldición que se sostiene en la nada.

27 Para Fernando Guerrero dicho final podría ser una conversación silente entre Lezama Lima y Piñera, algo así como una reconciliación de influencias, más allá de las ya localizadas en el periodo origenista como lo ha apuntado Antonio José Ponte. Véase Guerrero (2013).

Por otro lado, el poema «Isla» representa un segundo planteamiento insular que obvia la delimitación, quizá porque es una redundancia citar nuevamente los límites del topos. La isla representada es más abstracta o mejor dicho, está situada en el proceso de cambio, incompleta, irresuelta, en el futuro; por esa razón se podría percibir con más levedad, con una ligereza que figuraría una tenue «transmutación lezamiana» como lo ha advertido Aida Beauplied en este mismo poema (*apud* Molinero ed. 2002: 286–287). Quizá en ese sentido «La isla en peso», se haya vuelto en un metatexto en la obra misma de Piñera que, tal y como lo sugiriera Jesús Jambrina, exige en su paso una relectura. Visto que la universalización de la descripción geográfica se dirige no hacia al *topos* sino hacia el *soma*, otro tipo de localización insular, ya percibida de manera incipiente a lo largo de su obra como una fijación por la forma y la estructura, «no sólo como método de creación sino como un poderoso instrumento para el ejercicio hermenéutico» (Abreu 2002: 109), en otras palabras, se trata de un tipo de fuga poética para sor-tear la delimitación y la nada.

Los puntos de las fugas contemporáneas

Entre la isla de José Lezama Lima y la de Virgilio Piñera se observa el corte categórico ejecutado por Cintio Vitier, entre una «especie de sustancia paladeable de lo desconocido» y «la concepción pragmática y materialista» (Abreu 2002: 92) respectivamente.²⁸ En el primer caso y en referencia a la joven y rara narrativa lezamiana, la fuga es el motor interno, sea como tema o sea como realidad abstraída. La acotación a la realidad se halla determinada por la «vivencia oblicua», es decir, y en palabras de Remedios Mataix, «una causalidad, cuando un hecho genera otro sin que entre ellos haya una relación lógica, sólo poética» (Mataix 2000: 149–151). Sin embargo, en ella puede verse una necesidad de vivencia o vitalidad que estaría en función de la experiencia poética fuera del tiempo y del espacio, pero que esboza la tendencia a la repetición y al caos embellecido. En segundo lugar, pero no en segundo plano, la postura de Piñera se enuncia como reclamo de realidad en términos generales. La presencia de lo insular

28 Sugerentemente Matías Barchino hace hincapié en la diferencia entre Lezama y Piñera entre una lectura de lo cubano desde la visión tradicional criolla, y otra lectura que reconoce en la cubanidad otras herencias culturales, principalmente mulata y negra, respectivamente (*apud* Alemany, Matiax ed. 1998: 51–60).

exige la visualización de la experiencia de vida²⁹, sobrevivencia perceptible a través de los sentidos, ausente de definiciones tajantes metódicas y sin resquicios de duda, pero con un atisbo o un rodeo por las tensas vivencias de la isla, «un fresco del imaginario insular [...] que no conceptualiza, sino que describe la vida, la existencia de ese espacio agónico, asfixiante, [...] una especie de *carpe diem* tropical en el cual el ser debe encontrarse en comunión con la naturaleza», como lo ha acotado Ernesto Sierra (Fuentes Vázquez 2013: 204). Para explicarse, este espacio se transmuta en sus elementos físicos, sea en la geografía, en la naturaleza y los cuerpos como una maldición hermenéutica de lo insular. Algo que según Jesús Jambrina, estaría explicitado por la piñeriana —teoría de la destrucción—, la cual salva en su posibilidad de trascender la naturaleza original hacia la invención (Jambrina 2012: 53–54). En otras palabras estos procesos de transformación serían hipérbolos y condensaciones de imágenes vividas y forjadas en la imaginación que superan, de algún modo, la estricta descripción tal y como lo asegura Gastón Bachelard (2000: 27).

Aunque no son las únicas las poéticas de Lezama y Piñera, que matizan la representación de la isla en la actualidad y más allá de la tan asistida autofagia literaria cubana, lo que envuelve la elección de estas écfrasis es el impacto de sus poéticas en las narrativas en torno a la delimitación y la fuga de los autores contemporáneos de los últimas décadas.³⁰ Pues como lo puntualiza Enrique del Risco la revitalización de estos autores, no es sólo consecuencia de su indudable calidad literaria o la condición de literatura proscripta dentro del canon literario cubano; más bien tanto Piñera como Lezama comparten «la condición de máximo exponente de la autonomía de la literatura frente a los imperativos históricos y políticos» (Risco 2008: 240), esos rasgos ‘asépticos y descontextualizados’

29 Quizá más explícito sea la relación entre lo visible e invisibilizado en la obra de Virgilio Piñera. Mercedes Kutasy, basándose en el análisis del cuento «El álbum» que realiza Eugenio Ballou, explica la importancia que tiene este fenómeno para Piñera en tanto se percibe como una parodia a los métodos neobarrocos, por ese motivo subraya la importancia de las «palabras–imágenes» para dar cuenta de la écfrasis en la narrativa piñeriana. Sin embargo, en su análisis queda fuera la imagen de la isla. Cfr. Kutasy (2016: 48–66).

30 Por supuesto, esto es visible no sólo en la narrativa, puede ser perceptible en generaciones de poetas y artistas plásticos. Véanse «Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana de siglo XX» en Arcos (2003: 101–135); y «Como la mala hierba» en Abreu (2002: 159–173).

vistos como pecados contrarrevolucionarios, son determinantes positivos en la contemporaneidad.

A finales de los años 80 y de manera creciente en los últimos lustros, los dos tipos de fuga o procesos de constante transmutación dan cuenta del ahogo «de la isla encerrada en sí misma, qué inesperadamente, empieza abrirse a una supuesta transterritorialidad, a sufrir el drama del encuentro con el Otro (lo ajeno, lo heterogéneo); y la inclusión a ese Otro en su mundo cultural» (Abreu 2002: 161). Quizá por esa razón Severo Sarduy vea en la herencia de Lezama la pasión de la dedicación y la agonía, que conllevaría una labor de desciframiento y perturbación de los códigos establecidos (1999: 597). O quizá, por esas razones se puede percibir a Piñera, en consonancia con las ideas de Enrique del Risco, como el «eje para reiniciar un dialogo crítico con el origenismo» (2008: 242) y con lo cual se genera una 'prole' (Rafael Rojas 2013a: 415–318) o conjunto de poéticas que subyacen, rozan y se articulan en las trazas del dinamismo de la representación de la isla en la narrativa contemporánea.

2.3 Simulación y disimulación: dinámicas de sentido.

El libro *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante ostenta una ambigüedad para definir el conjunto de textos que lo componen: Microcuentos (Ette 2010); ensayos (Kleinert 2001) o viñetas de ficción histórica (García Sanchez: 1996) todas las tipificaciones Cabrera Infante en la descripción expresan un fenómeno efráctico como lo especifica Susanne Kleinert (2001: 227); pero además una relación inevitable entre realidad y ficción por sus carices históricos (Álvarez Borland: 2009: 186):

Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguieron surgiendo al lado las islitas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas. Pero como la isla larga tenía una forma definida, dominaba el conjunto y nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que

bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde. Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está (Cabrera Infante 2015: 335).

El texto es casi una exégesis del origen insular que inscribe un dinamismo simbólico en términos de representación literaria, es decir, una derivación figurada, aparentemente lineal-temporal del espacio insular.³¹ La relación estaría centrada en las connotaciones que el título del libro posee, en tanto la palabra 'vista' se asume como un «[s]entido corporal con que los ojos perciben algo mediante la acción de la luz o, aspecto o disposición de las cosas como se ven» (RAE: 2015), lo que acusarían un nexo innegable con la función expresiva de la imagen, pues no sólo configuraría la imagen cuasi fotográfica, que congelaría momentos históricos (Hernández Lima 1990 *apud* Kleinert 2001: 232), sino que podría ser perceptible como un catálogo de breves ficciones históricas. Sin embargo, aunque el texto de Cabrera Infante parezca historia no lo es, no es descripción de lo real, en eso se coincide con Cicero San Cristóbal (2009: 169). Lo que nos presenta Cabrera Infante es una imagen que oferta un dinamismo fictivo y en el fragmento se vale de la simbología de isla y archipiélago, límite y núcleo, para así configurar un relato de ficción historizado y caótico puede ser inteligible al final de *Vista del amanecer en el trópico*.³² Pues no olvidemos que «Le périmètre d'une île impose à tous ses habitants une limite qu'ils ne pourront franchir qu'en s'entendant. C'est dans une île que l'on peut espérer recommencer pour ainsi dire l'histoire humaine» (Butor 1968: 81) y quizá sin querer ser universalistas, se podría también decir, de la propia historia. Este panorama constituiría una

31 No se pretende realizar un análisis completo de la obra, para tal caso se recomienda revisar Álvarez Borland (1982); Kleinert (2001); López Cruz (2009); y Hammerschmidt (2015).

32 Este texto tiene una correspondencia bajo los términos de inicio-fin con el texto concluyente en *Vista del amanecer en el trópico* (1974). Aunque en éste se aparente cierta neutralidad, existe en la contraparte un tono trágico. Cfr. Cabrera Infante (2015: 443). Pueden leerse, empero, algunos atisbos doloridos en esta primera parte en donde Cabrera Infante califica al archipiélago como «coágulos de una herida verde» los cuales tendrán un correspondencia importante en como estrategia narrativa, pues los coágulos como metáfora de micro-historias desconocidas forman parte y anticipan la disposición de una narrativa violenta en la historia oficial cubana. Véase Ulloa J, Ulloa. L, «El archipiélago en *Vista del amanecer en el trópico*», en López Cruz (2009: 147-166).

simbología interna del libro que haría percibir una propuesta estética de archipiélago textual que podría contrastarse con otros autores cubanos.³³

El dinamismo archipiélico patente³⁴ en el espacio descrito y su derivación histórica caótica, conllevarían a la concreción de otros espacios de algún modo homogenizados, sea por la disminución o por el aumento de las proporciones físicas —islotes, cayos, islitas— en alusión del potencial ocultador y visualizador del océano con respecto a la tierra³⁵. Esta simulación de cambio de las proporciones es sólo un modo de proponer los tránsitos figurados de la isla a partir de una imagen territorializada. La importancia que se subraya es el potencial de movimiento que en otros casos expondría la trascendencia simbólica de la isla fuera de la territorialidad.

El color del verano o nuevo jardín de las delicias (1991) es parte de la así llamada *Pentagonia*³⁶; en la novela Reinaldo Arenas mediante su enmascaramiento narrativo plantea alternativas simbólicas que mantienen un nexo inevitable con el contexto cubano de fin de siglo: se trata de un desarrollo narrativo conformado desde

33 Cfr. Ette (2010: 252–256).

34 Tratar de localizar la ecfrasis que refiere el dinamismo archipiélico en la literatura cubana no es para nada una tarea menor, como ya hemos tratado antes es una elemento de representación que sobrepasa cualquier nacionalismo. No obstante, en la representación de la isla en el ensayo *La isla que se repite* (1998) de Antonio Benítez-Rojo se percibe puntos de enlace, repeticiones y pluralidad caótica entre distintas vertientes culturales, literarias, poéticas y narrativas que configuran un «meta-archipiélago» y su potencial «supersincrético» que podrían relacionarse con la ecfrasis analizada.

35 Esta dinámica llevaría pues a la referencia de autores que tematizando el espacio insular le han aportado configuración desde la globalización o la transterritorialidad como sería el caso de Antonio Benítez-Rojo y Reinaldo Arenas. De esta relación se inscriben distancias entre seguridades e incertidumbres frente la historicidad y la cultura del espacio insular, como podría ser inferido a partir del trabajo de Maria Rita Corticelli en donde se analiza y contrapone la obra *Mujer en traje de batalla* (2001) de Benítez-Rojo, y el personaje Henriette, con el figura de Fray Servando en la novela también histórica de Reinaldo Arenas *El mundo alucinante* (1969). Aunque ambos personajes tienen como referente un personaje histórico real, la figura de la primera novela se configura desde la seguridad de los episodios que van a ser narrados por el narrador en primera persona. Mientras que el personaje de Arenas, es configurado desde el narrador omnisciente lo que deja una sensación de incertidumbre sobre el futuro del personaje. Cfr. Corticelli (2006: 111–119).

36 Compuesta por cinco novelas: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991), las cuales en su conjunto pueden considerarse como autobiografías ficcionalizadas estrechamente relacionadas con los procesos históricos, políticos, sociales y culturales de Cuba.

el absurdo, el caos y «la subversión constante y desordenada, como orden regidor de la existencia» (Casamayor-Cisneros 2013: 196).³⁷ Arenas comienza la novela con la impostura de un guión teatral que recrea la fuga en lancha de Avellaneda (personaje trasfigurado de Gertrudis Gómez de Avellaneda) quien es resucitada para festejar los 50 años del régimen de Fifo (personaje transfigurado de Fidel Castro). La anécdota estará entonces centrada en tres niveles, el primero la subversión de figuras históricas y culturales de Cuba; la ridiculización y parodia que denota el absurdo de los procesos históricos y sociales cubanos; y finalmente la tematización de la fuga a partir de la figuración de una heterotopia literaria bajo el subtítulo *Nuevo jardín de las delicias* que indudablemente denota la relación con el tríptico pictórico de Jheronimus Bosch, el Bosco³⁸ como también lo refiere Christopher Winks (*apud* Miaja 2008: 106–107). La textura textual de la novela está compuesta de manera fragmentaria, «circular o y por lo mismo ciclónica» (Arenas *apud* Zomeño 2000: 295) por medio de relatos, algunos ejercicios poéticos en aliteraciones y paranomasias, textos de cierto carácter ensayístico o discursos instructivos, que logran relacionarse entre sí (como en el caso también de José Lezama Lima) hasta tener cierta unidad textual como lo ha señalado Ottmar Ette (*apud* Miaja 2008: 19). Es también una coincidencia lezamiana el tema de la fuga, y cobra mayor importancia cuando ‘la isla’ como espacio diegético se transforma y es lanzado a la fuga también:

Evidentemente, no podía hablarse de un entierro pues el cadáver no había caído en tierra sino en agua. Al oír el murmullo de aquella agua que corría a unos dos o tres metros de profundidad, todos comprendieron que la isla había

37 No se pretende hacer un examen profundo de la novela pues posee una gran gama de elementos simbólicos, narratológicos, socioculturales que necesitarían un extensivo desmenuce. A continuación se plantea resaltar el valor simbólico que Arenas aporta a la configuración de la isla. Para otros análisis más específicos podrían revisarse: López Cruz (1997); García Sánchez (1998); Winks (2008); y para una lectura esencial de Reinaldo Arenas, véase Ette (ed.) (1992).

38 En este caso podría hacer referencia al pintor cubano Pedro Pablo Oliva (1949) contemporáneo de Arenas, en su obra *El gran apagón* (1995) configura un mundo en penumbras en donde personajes deformes y deformados pululan entre luces que iluminan una oscuridad unánime. Estimo, con las obvias reservas simbólicas, un nexo pictórico temático de la penumbra con el tercer elemento del tríptico de El Bosco, al así llamado *Infierno musical*.

sido al final separada de su plataforma y que aquel chapuzón fúnebre era el aviso de una liberación total. La isla, desprendida de su base, partía hacia lo ignoto (Arenas 1991: 432).

En la fuga la isla va dejando atrás un remolino, y sus habitantes permanecen debatiendo de a dónde ir ¿Estados Unidos, España, Brasil, Argentina, el Cáucaso?, la isla entonces comienza a hundirse³⁹ como una subversión y reescritura a la hermenéutica de las écfrasis insulares⁴⁰ sustentadas en ‘lo real’, ‘lo imaginario’ y sobre todo en ‘lo simbólico’. Es incuestionable, sin embargo, que el mar, el agua, el océano son elementos que vuelven ser centrales tanto en Cabrera Infante como en Arenas, el líquido ofrece movilidad.⁴¹ La isla archipiélago se acerca a una heterogeneidad acotada por el territorio, mientras que la isla transformada en nave sin un destino fijo podría alegorizar esa sensación desterritorializada, que se dirige hacia otros espacios, objetos o cuerpos, los cuales estarían determinados por los impulsos socioculturales externos. Estas perspectivas evidenciarían una simulación de la insularidad (en los planos territoriales reales), no como un acto de fingimiento sino como una técnica de disimulación de la isla o transferencia simbólica (en los planos materiales y somáticos, imaginarios y simbólicos).

En la narrativa cubana contemporánea se percibe en la descripción del espacio cierta una sensación de encierro y vacío, pero sobretodo de inmovilidad y permanencia, que en el plano simbólico o imaginario podría percibirse tanto en el aligeramiento crítico del peso histórico de la imágenes de la isla, y la insistencia del valor de la experiencia como hecho causal del vivir y del sobrevivir en la isla, lo cual sensorialmente nos referiría una movilidad continua del espacio representado entre la simulación, la simultaneidad y el fingimiento, como una dinámica de sentido de las écfrasis insulares.

39 Cfr. Arenas (1991: 436–442).

40 Rafael Rojas al referir este episodio de la novela de Reinaldo Arenas hace la conexión con la alegoría de Iván de la Nuez, *La balsa perpetua* (1998) y la sentencia de Orlando González Esteva que no ve ningún vaticinio en la metáfora sino una añeja reminiscencia. Véase Rojas (2006: 418).

41 Además del status de exiliado que ambos autores mantuvieron, otro rasgo de coincidencia a resaltar, por lo menos en estas dos obras analizadas, es la importancia que ambos autores le otorgan a la Historia como objetivo de desacralización y para mostrar un cansancio histórico por medio de la figuración de espacios heterotópicos. Cfr. Casamayor Cisneros (2013: 121–134).

2.3.1 Disimulaciones

Los conceptos e ideas de la insularidad que han forjado y entonado las literaturas nacionales en Cuba se han convertido en modelos desiguales que, de algún modo, han conformado una gama de representaciones relacionadas con los territorios vividos, territorios imaginados o con la tangibilidad de los espacios físicos que se mueven entre utopías, distopías, huidas o retraimientos, como se ha tratado de explicar hasta ahora⁴². En la narrativa cubana contemporánea se perciben écfrasis insulares y dinámicas de visualización como alternativas que soslayan las afluencias textuales entre la imagen de 'lo simbólico' y lo que esto puede representar en el texto como dinámica de las «simulaciones», en donde sea patente «que lo mismo sea lo que no es» (1982: 11), en palabras de Severo Sarduy.

Según Alfonso del Toro, Jorge Luís Borges no sólo es un precursor de ciertas estrategias estéticas y narrativas que podrían ser consideradas como posmodernas, sino también es quien pone en discusión la función de la simulación. En el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) recogido en *Ficciones* (1956) Borges realiza la confesión sobre la existencia e inexistencia de libros desde cuales son configurados los relatos:

Desvarío laborioso e empobrecedor el de componer vastos libros; el de explicar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros (Borges 1956: 11–12).

En el fragmento es notorio que Borges no únicamente genera una vía alterna para abordar su ficción, sino devela una práctica que encona el acto de simular como un mecanismo fundamental de la creación literaria. En el esbozo

42 Y es que según Rafael Rojas esta dinámica de visualización y ocultamiento estaría vigente también en el sistema de control del espacio literario por parte del Estado, entre autores del pasado y del presente exiliado, diaspórico, de ahí que la 'simulación' y 'disimulación' sean importantes en tanto expresan dinámicas estéticas y socioculturales en la actualidad literaria cubana, que podría ser asumida como en 'interdicción' y del 'límite'. Cfr. Rojas (2009: 192–207).

de esa ‘imperfección tautológica’ se insinúa una leve ironía sobre la saturación de un mismo significado que en la literatura no podría devenir inútil o vicioso, sino que sería la exhibición de lo que Borges entiende por ficción, así el texto literario resultaría un simulacro.⁴³ El simulacro representa un sistema simbólico que se mueve entre lo referentes reales y fictivos lo cual implica distintos grados de verosimilitud. La isla como ékfrasis no sólo hace perceptibles juicios y elementos intertextuales, sino también corolarios discursivos culturales y sociales. Según Jorge Luis Borges, el palimpsesto es el proceso para llegar a la simulación, al simulacro, al artificio (*apud* Achugar 1997: 23) argumento con el que concuerda Alfonso del Toro cuando asegura que,

Borges lleva la técnica del palimpsesto y el intertexto hasta el límite, es decir, a su irreconocibilidad, a través de una radical, heterogeneidad, fragmentación y aparelelidad [...] presupone una mimesis literaria, es decir, una copia, un principio de unidad que parece ser heterogéneo, pero que no lo es [...] (Toro 1994: 8).

Estas ideas son innegables cuando se realiza con cierta generalidad un análisis del texto y se reconoce que todo texto literario conlleva en sí otras referencias textuales reales o ficticios, como es el caso borgiano. No obstante, si quisiéramos analizar no sólo una obra sino la simbología y temática expuestas en ella, la correspondencia con otros autores se debería plantear desde la idea no sólo de referencialidad sino de anulación, lo cual evidentemente asumiría subjetividad de lectura, tanto en la localización de connotaciones simbólicas como en la invisibilidad de otros rasgos como elemento de simulación. En este sentido Francisco Quintana Docio afirma que el palimpsesto normalmente se asume

43 Hay que resaltar que en la teorización del «simulacro» la figura de Borges ha sido fundamental, tanto en el referido fragmento como en *Simulacres et simulation* (2008 [1985]) de Jean Baudrillard, cuando refiere la breve ficción «Del rigor de la ciencia» (Borges 1999: 119). Por otro lado, a reserva de que en los siguientes párrafos ahondemos en dicho referente, sólo se debe acotar que el simulacro que tenemos en mente no está únicamente en la construcción social, sino en la construcción del espacio ficcional que podría vincularse con referentes sociales e individuales.

como una metáfora para apuntar el sentido encubierto y plural que aparece tras la significación representativa de la palabra o el texto [...] la palabra [en este caso] ya tiene un significado [...]. La metáfora del palimpsesto remite a la presencia de un texto en otro posterior (Quintana Docio1990: 169).⁴⁴

El palimpsesto conllevaría en sí un tiempo precedente y un futuro verificable en la sobre posición de escrituras, el presente es transitable sólo en efecto del tiempo anterior. No obstante desde mi perspectiva, la simulación es un fenómeno situado en el presente, que por supuesto refiere imágenes del pasado pero sin afán de copiar o suplir ese referente. Por ese motivo, la práctica borgiana como procedimiento de simular está más encaminada a los términos de Severo Sarduy en su exordio a la obra de teatro *La playa*, con respecto también a su procedimiento estético.

A cada «playa» la secuencia es reestructurada, uno de sus detalles varía o se transforma en su contrario; a cada playa el relato parte de cero, borra, desdice, niega lo anteriormente escrito e impone una nueva versión. No hay resultado final, puesto que las versiones son equivalentes. Como un trozo sobre la página que al inscribirse se borrara, el resultado final debe ser la anulación de la secuencia misma, su desaparición en el ciclo de versiones que se contradicen y suceden (Sarduy 1999: 1009).⁴⁵

En esta imagen sarduyana de la playa, no estaría presupuestado un comparativo entre original y copia, entre significativo y significado, sino entre la simultaneidad de significados ofrecida por las éfrasis (que recurre a la topografía del límite) que da la apariencia de reproducir el original. Aunque el fragmento podría referir también una praxis palimpsestica, el fenómeno de simulación conjura la distancia entre el adentro y el afuera de la representación, para situarse en cierto vacío

44 En su artículo Francisco Quintana Docio desarrolla las ideas basadas en el ya emblemático libro *Palimpsestos* de Gerard Genette (1982), y hace hincapié en lo relativo que pudieran llegar a ser los niveles de una lectura palimpsestica o relacional, no obstante la lectura que sugiere mantiene una perspectiva que anula la influencia del carácter vivencial del espacio de los autores y las literaturas nacionales, nunca como única influencia sino como una parte figuradora del mundo. Cfr. Quintana Docio (1990: 169–182).

45 En cursivas en su original.

dentro de la sucesión de versiones.⁴⁶ Al respecto de la discusión acerca de la simulación desde la perspectiva sarduyana sobresale la ponderación del *topoi*, sea en el cuerpo o la visibilidad de una imagen, en donde se conforma el juego de oposiciones y por supuesto el de la vacuidad⁴⁷, que devuelve a la geografía un peso específico, tal como lo pudiera augurar Cabrera Infante en el *éxipit* de *Vista del amanecer en el trópico* (Rojas 2006: 250).

En su ensayo intitulado en francés *La doublure* (1981) y en español *La simulación* (1982), Severo Sarduy parte de la problematización de los

fenómenos disimiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico hasta lo barroco: mimetismo, (¿defensivo?), animal, tatuaje, travestismo, (¿sexual?) humano, maquillaje, mimikry dress art, anamorfosis, trompe-l'oeil (Sarduy 1982: 7).

Dentro de esta discusión de la «(des) semejanza», asegura Adriana Méndez Rodenas, se encuentra el debate de la representación en occidente, en la representación verbal y visual que es dirigida hacia el doble y el doblaje (2002: 203). En general el planteamiento de este texto resalta las paradojas existentes en los fenómenos miméticos en los discursos artísticos, creando un comparativo entre «la pintura

46 Existe un consenso entre los investigadores que han abordado la obra de Severo Sarduy, para ellos esta propuesta se acoplaría perfectamente a las estéticas barroca y neobarroca americanas. Roberto González Echavarría, en el ensayo adjunto a la edición de la Obra de Sarduy, por ejemplo, lo ubicaría más o menos dentro del linaje de los autores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, quienes han ahondado en características dinámicas, heterogéneas y de transgresión, las distancias entre ellos recaerían en el privilegio de los temas históricos, culturales, poéticos, o semióticos como lo asegura para el caso de Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy, véase Martínez Obregón (2014). Bajo esas rasgos es que a Sarduy se le considera heredero del pensamiento lezamiano que según Luis Álvarez y Ana María González Mafud, con formación estructuralista y lingüístico-semiológica logra una concentrada reflexión sobre esos tópicos. Cfr. Álvarez Álvarez; González Mafud (2015: 239–253).

47 Para Rafael Rojas en los años 50 del siglo XX cubano era perceptible el vaivén entre la ilusión y el desencanto frente al fracaso republicano. Las imágenes de —naufragio— y de —vacío—, como legado moral, son perceptibles en escritores como Sarduy, Cabrera Infante, Heberto Padilla, Antón Arrufat, Roberto Fernández Retamar, etc. quienes «heredaron ese viejo escrúpulo romántico, que asociaba la política con la inmundicia, y lo fusionaron con los nuevos vanguardismos literarios de la segunda posguerra» (Rojas 2006: 164).

vista como el doble de la palabra» (Méndez Rodenas 2002: 204), lo que alargaría una serie de postulados ya expuestos primariamente en su ensayo *Barroco* (1974) hacia los linderos de la pintura. No obstante en *La simulación* existe una diferencia sutil, que según Gustavo Guerrero, sobrelleva un discusión diferencial, pues Sarduy «afirma [...] abiertamente su convicción en la presencia del vacío como fundamento último de lo real. [...] [I]mporta menos denunciar [en *La simulación*] el carácter ficticio de la representación que probar la efectiva ausencia de todo modelo representado» (Guerrero *apud* Sarduy 1999: 1899–1700). En otras palabras, tal proposición elucida el deslinde sobre el binarismo implícito en la representación, ubica el fenómeno de figuración como un estado transitorio «una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación» (Sarduy 1982: 20).

El simulacro como primer mecanismo de simulación se instaura, parafraseando a Méndez Rodenas, en la ruptura del arte moderno y el contemporáneo, al proyectarse como copia de la copia (2002: 205), y en tanto se localiza en dicho entrecruce vacía las proyecciones de los distintos referentes para desempeñar una «pulsión de simulación» (Sarduy 1982: 7), es decir, una dinámica de ocultamiento y simultaneidad de algunos elementos semánticos que se van subordinando a un eje temático dentro del simulacro.

Al referir lo anterior se podría sugestivamente redirigir la discusión a la obra contemporánea de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981), sin embargo Sarduy en su texto no la refiere ni la debate, quizá porque como afirma Irleamar Chiampi

no pretende reproducir la lógica del simulacro o, simplemente, compenetrarse con ella. Si la lógica del simulacro logra, con la cancelación y la abolición de lo real, el colapso de los antagonismos y las dicotomías de valor, su efecto es la inercia e indiferencia de las masas y hasta la implosión misma de «lo social» (Chiampi 1994: 182).

Lo que significaría en este caso una evaluación no estética del fenómeno sino simplemente la calificación de un sentido social historiado o de semiótica cultural, bajo los términos desde los postulados posmodernos con los que se le ha

calificado la obra de Baudrillard.⁴⁸ Pero además porque más allá del aparente distanciamiento social/estético, la expansión de los simulacros baudrillardiano y sarduyano proyectan distintas trayectorias; en el primer caso, se advierte una negatividad apocalíptica y de degradación social, mientras que en el segundo se encomia positivamente la revancha de la copia sea por la «desasimilación del objeto real» o por «el doblaje embaucador» (Chiampi 1994: 182), que podrían resolverse categóricamente en los vocablos resultantes de ambas posturas, y que acentúan la importancia en lo real por medio de lo «hiperreal» y en lo que escapa al determinismo simbólico en la noción de lo «hipertélico»⁴⁹ (Méndez Rodenas 2002: 206).

En su ensayo *Escrito sobre un cuerpo*, Severo Sarduy en el análisis de *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso subraya el poder de la máscara como superficie y profundidad falaces, para asegurar por medio de la cita de Jean-Louis Baudry que «la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación» (Sarduy 1969: 48)⁵⁰. Si en *Escrito sobre un cuerpo*, la materialidad del análisis se centraba en el texto, en *La doublure* esa materialidad se centrará en la imagen pictórica, la cual no es menos pertinente en nuestro caso, para verificar esa sensación de vacuidad en las confrontaciones entre original y copia en la simulación. Este enfoque para François Wahl «est de simultanément jouer et déjouer la simulation, de montrer en même temps ses prestiges et que tout ce qu'elle dévoile est son être de semblant» (*apud* Sarduy 1999: 1523).

48 En *Simulacres et Simulation* (1981) Jean Baudrillard, tipifica tres órdenes de simulacros: simulacros naturales o propensos a la imitación; simulacros productivos, productivistas propensos a la justipreciación; y simulacros de simulación como reflejos indescifrables de la realidad/ficción. Cfr. Baudrillard (2008: 177–178). Es probable que a lo largo de la tematización del simulacro se piense en la último orden aquí descrito, sin embargo, éste debe pensarse, como lo ha expresado Martin Holz, una *matrix* compleja que se visibiliza en la confrontación de los elementos tangibles e intangibles como en el cuerpo. Cfr. Holz (2006: 85–103).

49 En el prefijo *hyper-*, componente morfológico de ambas palabras, se haya la coincidencia y el matiz, sea como «exceso» o «grado superior al normal» (RAE 2015), de la realidad o del telos, respectivamente.

50 Severo Sarduy ofrece su propia traducción del texto de Jean-Louis Baudry. Aquí la versión original: «Le masque laisse croire à une profondeur, mais ce qu'il masque c'est lui-même: il simule la dissimulation pour dissimuler qu'il n'est que simulation» (Baudry 1967: 20).

En *La doublure*, Sarduy apela a la «anamorfosis» y al «*trompe l'oeil*» como mecanismos visuales de la simulación.⁵¹ En el primer caso la ocultación y la fragmentación son prevalecientes, ya que

la anamorfosis, [...] se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto [...] (Sarduy 1982: 28–29).

Este mecanismo como hemos podido percibir implica cierta subjetividad del sujeto que está implicado en la lectura del texto/imagen. La lectura estaría en sí determinada por el indicio del ocultamiento, en donde el texto es primordial para entender y ubicar la oblicuidad.⁵²

En el caso del *trompe l'oeil* es preponderante la exclusión del referente que, con eficiencia cede prevalencia a la simulación, «la de hacer visible lo inexistente, [...] mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la fractura, [...] más eficaz será [...]» (Sarduy 1982: 41). Esto significa que a diferencia del anamorfosis, «el *trompe l'oeil* [...] surge desde el centro, de un punto de fuga, o del hueco virtual de una maqueta de perspectiva: jamás tangencial o desplazado, [...] siempre coherente y apretado» (Sarduy 1982: 43) que genera una sensación de inexistencia del límite entre el texto/imagen y su percepción. El engaño gravitaría en la equiparación entre modelo y copia, siendo este último el que prevalezca, de este modo se alteraría la relación mimética de semejanza y diferencia (Méndez Rodenas 2002: 208).

El elemento final a resaltar del ensayo de Sarduy es el establecimiento de tres momentos inmersos en los mecanismos de la simulación, que dirigen la copia/simulacro hacia 'lo imaginario', que destina la anamorfosis a 'lo simbólico', y que

51 En su ensayo *Barroco* (1974) ya Sarduy hace uso de la anamorfosis para elucidar las transformaciones elípticas del círculo como «figura proyectiva del barroco» (Sarduy 1999: 1229–1230).

52 El ejemplo al que recurre Sarduy es la comparación del cuerpo en pintores como Rubens, De Kooning y Saura, encontrando que la distancia entre ellos se ubica en la representación del 'cuerpo deseante' en el primer caso, y en la representación de cuerpos fragmentados, lesionados o reconstruidos en los otros dos casos. Véase Méndez Rodenas (2002: 208).

manda el *trompe l'oeil* hacia *lo Real* (Sarduy1982: 53), quedando la vacuidad como elemento potencial de los camuflajes, las analogías y las usurpaciones como resultado de la confrontación entre ficciones y realidades.⁵³

En esta propuesta de simulaciones se haya en sí misma la saturación-exageración de ese vaciado de la imagen, que tendría como objetivos, quizá como estilos narrativos: el escape, la transgresión, el plano lúdico o el placer del engaño. Este proceso de vaciado por la confrontación de las écfrasis insulares en la narrativa mantendrían una relación directa con una reverberación del cambio, espiraciones vitales. Sentencia Sarduy cuando cita a François Cheng, «[e]s el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema, sobrepasar la oposición rígida» (Sarduy 1982: 113). Al asumir la pertinencia y empalme de esas écfrasis insulares se propondría primero que en la confrontación de distintas imágenes, en este caso écfrasis insulares, el efecto de vacuidad es tal que es necesario analizar los mecanismos de simulación y disimulación, que en la narrativa cubana actual serían perceptibles por la ejecución de écfrasis entre 'lo imaginario', 'lo simbólico', y 'lo real' bajo los términos asumidos por Severo Sarduy.

2.3.2 Disimulación: dinámicas de sentido en la narrativa cubana

Una coincidencia frecuente entre los distintos narradores que escriben hoy en día en la isla de Cuba y sobre la referencialidad del territorio evocan 'real' 'imaginaria' o 'simbólicamente' una sensación de vacío sea desde el plano estético, temático o estilístico. Ese vaciado o desterritorialización simbólica es mediado justo por la confrontación entre las écfrasis que en la representación del espacio se encuentran bajo un proceso de simulación. En este caso, se supone que la representación de la isla así sólo podría ser percibida entre la constante confrontación de imágenes más o menos aceptadas o canonizadas dentro de las

53 En esta tipología de los mecanismos de la simulación, podría percibirse una coincidencia con la distinción de simulacros realizada por Jean Baudrillard ya señaladas anteriormente. No obstante se reitera la distinción en la perspectiva de cómo visualizar los fenómenos sea como dinámicas de representación o como productos sociales historiados. Véase Junge (2004: 325–354).

poéticas de la isla. Estas representaciones o écfrasis se presentan como mecanismos de simulación que, por medio de la imaginación, delatan la dinámica de los modos de habitar la isla: el vivir y el sobrevivir del espacio. Esta movilidad de la imaginación hace recordar las frases iniciales de *L'air et les songes* (1943) de Gaston Bachelard en donde se acusa que la imaginación debe ser «la faculté de déformer fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination [...]» (Bachelard 1994: 7). Dicho diagnóstico haría percibir que las imágenes cambiantes estarían en una constante modificación, ampliación y decrecimiento, y por lo tanto podrán ser sólo perceptibles a través de su expresión de los movimientos de simulaciones real imaginaria y simbólica. En ese mismo sentido, la simulación, como se ha tratado de explicar conlleva en sí misma en muchos casos la práctica de la disimulación. Si asumimos que el territorio no es una prioridad simbólica de la descripción del espacio entonces nos dirigiríamos al análisis de otros cuerpos que de manera imaginaria, simbólica y hasta real, en términos sarduyanos. Se asumirían rasgos que preponderarían las capacidades de albergue, protección, delimitación y encierro, que en su conjunto serían percibidos como disimulaciones somatopológicas las que problematizarían las nociones de límite. Se presupone entonces que las modificaciones, ampliaciones y decrecimientos se encontrarían en un estado de vacío o suspensión, por ello los territorios y cuerpos serían los medios para percibir las imágenes de mundo determinadas por la vivencia del espacio. Las insularidades representadas en la narrativa estarían conformadas de manera irregular de acuerdo a algunos de los elementos ecfáticos descritos mediante otras derivaciones simbólicas e imaginarias.

Para el desarrollo de la ubicación de estos fenómenos y dinámicas de representación de la isla como espacio simulado y disimulado, se parte del análisis de la primera novela de Abilio Estévez (1954) *Tuyo es el reino* (1998). En ella se localizan distintos movimientos de las écfrasis insulares, que problematizan vida y ficción en la representación de la isla; y es además una de las primeras novelas de tránsito del 'periodo especial' que aglutina las dinámicas de representación de la isla, en tanto configura estéticas y temáticas de autores cubanos a finales de los años ochenta y de la década finisecular. A partir de la obra de Estévez se trazará una red imaginaria que ligaría a algunos narradoras y narradores de Cuba: Ena Lucia

Portela (1972); Atilio Caballero (1959); Antonio José Ponte (1964); Daniel Díaz Mantilla (1970); Emerio Medina (1966); Orlando Luis Pardo (1971) Anisley Negrín (1981); Ahmel Echeverría (1974). Procedemos bajo la conjetura que en ellos será perceptible el diálogo simbólico en los modos de configurar el espacio insular, en otras palabras, los modos de simular y disimular la isla.⁵⁴ De esta manera el territorio insular cubano se dinamizaría somatopológicamente, lo que englobaría la visibilidad e invisibilidad de lo que significa la imagen y los límites de la isla para la Cuba contemporánea.

54 Es evidente que esta dinámica hermenéutica podría ser vista como una «action imaginante» en términos de Gastón Bachelard, o «pulsión de simulación», en términos de Severo Sarduy, está y ha estado presente en la literatura cubana (y no sólo en la cubana) desde siempre, no obstante lo particular del caso, es percibir cuáles son los movimientos o direcciones particulares bajo el actual momento sociocultural en Cuba.

Capítulo 3

La insularidad cubana contemporánea

3.1 **Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*: simulaciones y disimulaciones insulares**

La novela *Tuyo es el reino* problematiza principalmente las relaciones realidad/ficción, cierto/veraz, orden/caos, ser/parecer ser, mimesis/diégesis, mundo representado/modo de representación, escritura/lectura, estas concordancias se asumirían como prácticas metaficcionales¹ en la narrativa (Gaspar 1996: 13). En este territorio narrativo se hallaría ‘la pulsión de simulación’ general en la novela, es decir, una tendencia a enfatizar y pluralizar el plano imaginario de la imagen de la isla, la cual se emparentaría dinámicas de disimulación, es decir, distintos tipos de ocultamientos que tensan lo imaginario y lo real. Lo que incide en la ubicación de referencialidades directa e indirecta en una obra es la configuración del espacio narrado y el entrelazamiento de las imágenes, en este caso insulares, dentro del análisis narratológico.²

1 El grado metaficcional previsto, al igual que las ideas de Waugh (2003: 68), no refiere al debate estético permanente entre el discurso de la novela en sí y el discurso de análisis que orbita fuera de la obra, sino que se explicita en la obra misma haciendo de ella un texto autorreferencial.

2 En este caso el lector recobra un rol subjetivo, pero no menos importante, para la consolidación del acto de narrar. Este fenómeno se expresa por la tensión entre la realidad en el texto y la subjetividad del lector, dentro y fuera de la ficción (Dorado-Otero 2014: 131). Los narradores o egos simultáneos expresados en el texto ejercerían una función

La novela inaugural de Estévez refiere un encerramiento ficcional que usa las écfrasis insulares para poner en un ejercicio de memoria las prolongaciones de temáticas y estéticas en las diégesis, lo que plantea una interlocución letrada de los discursos nacionales (Rojas 2006: 265).³ En suma, esta pericia propondría una extensión de redes que entreteje iconos usados en otras obras. Por ello para el presente análisis será importante sobre todo, disponer la referencialidad directa e indirecta de las conformaciones espaciales, el uso de écfrasis insulares, dentro y fuera de la novela, de estos trazados emergerá la revivificación de ciertos narradores y estéticas cubanas.

La identificación de los distintos modos de caracterizar a la isla y la relación con sus narradores, personajes y objetos descritos ayudarán a hacer perceptible la pulsión de simulación, y los grados de disimulación patentes en la novela de Estévez primero, y posteriormente en otros ejemplos en la narrativa cubana contemporánea.

Como hemos intentado aclarar hasta ahora, en la actualidad la figura de la isla en la narrativa, se acentúa en primer plano los rasgos de enclaustramiento y en segundo los de la relacionalidad; este horizonte roza los planos social e individual y por ello se asienta en las discusiones ontológicas y hermenéuticas de la visión de mundo en la Cuba contemporánea. Esto ilustraría cierta mecánica en la disposición, inicialmente, de los espacios diegéticos y luego de sus personajes.

El encierro vivencial insular o los simulacros de éste, son parte esencial de la tradición literaria y aun forma parte la configuración de la cosmovisión cubana contemporánea. La simbolización de la isla como espacio cercado ha forjado calificativos negativos, sean de enclaustramiento o sean de castigo, estos encontraron cabida en una tradición que mira el lado opaco de esta insularidad, la «tradición del no» como lo ha referido Antonio José Ponte (2002b: 99), dicho juicio sería

metaficcional. Ángela Dorado-Otero también percibe este fenómeno en su análisis de *Tuyo es el reino*. Sin embargo, la autora vincula este dialogismo entre personajes y autor, a una táctica de 'palimpsesto' en el acto de la lectura, sin ahondar las implicaciones simbólicas del uso de la isla como imagen ni como centro del simulacro y de las disimulaciones. Cfr. Dorado-Otero (2014: 99–133).

3 Este fenómeno ha sido percibido por Mathias Barchiano cuando reseña la metáfora lezamiana «lo importante es el flechazo, no el blanco», para hacer evidentes las persistencias de José Lezama Lima, Virgilio Piñera y aún de Severo Sarduy en el análisis de la obra *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez (*apud* Alemany Bay, *et. al.* 2001: 58).

claramente identificado en la éfrasis piñeriana, pues de forma patente esclarece una «estética del espacio dramático y de encierro» (Müller 2000: 143–144). En la novela de Estévez, como parte del punto inicial del examen, el espacio insular expresarían (en cierto grado) una estetización del encierro⁴ con variaciones simbólicas somatopológicas.⁵

Bajo estos supuestos, la novela *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez, se inserta dentro de la discusión de los valores y dinámicas desde las posibilidades hermenéuticas de la imagen de la isla, pero también en la remodelación de la estética finisecular de la narrativa cubana. La novela estaría justo en medio del antagonismo entre el *logos* y el *mythos*, entre «la visión conceptualista y distanciada de la realidad [y] la visión intuitiva y trascendental de los compendios simbólicos de los proyectos históricos particulares» (Nemrava, Rosso 2014: 56), en este caso, Cuba después de 1989.

Tuyo es el reino está integrada por cuatro primeros capítulos intitolados «Una noche en la historia del mundo», «Mi nombre es Scheherazada», «Los fieles difuntos» y «Finis Glorae Mundi», además de un epílogo bajo el título «La vida perdurable». En el texto ‘La Isla’ es una hacienda y será el simulacro o médula diegética en donde el recuerdo y la vivencia de la isla serán los parámetros para concretar una narración fragmentada por los distintos niveles ficcionales a partir de los distintos narradores impregnados por la condición de vivir el espacio insular. Al plantearse una historia vivencial a través de narradores múltiples o mediante el desvanecimiento de la unidad narradora se incrementa el paradigma idealista del límite, tanto espacial como temporalmente, haciendo percibir

4 Evidentemente esta ‘estética del encierro’ estaría también influenciada por la innegable ambiente de censura que Estévez experimento dentro y fuera de Cuba, pero también por otros valores socioculturales que están encaminados a poetizar o ficcionalizar el espacio en la praxis narrativa. En este segundo nivel centramos el análisis narratológico y cultural. Pues ya existen muchos trabajos que en su mayoría parten de la sensación de encierro como analogía inmediata de la censura. Véanse Müller (2000); Rodríguez-Mangual (2005); Valdés Zamora (2009); e incluso Dorado-Otero (2014). Por ello esperamos que esta perspectiva nos permita leer de distinto modo la obra de Estévez no como un fenómeno literario individual sino como parte de otra sensibilidad artística no sólo en Cuba sino también en Latinoamérica (Fornet 2006: 106).

5 Este fenómeno no sería particular de la narrativa. En el teatro, la poesía o el ensayo también se hallan alusiones al respecto, incluso en las artes plásticas. Por otro lado, existen ejemplos de textos literarios que con dificultad puede identificarse el género al que pertenecen.

primero una sensación de aislamiento y por otro lado, una percepción relacionista entre muchos elementos de la novela.⁶

La historia contada está ubicada temporalmente en los meses previos a la destitución de Fulgencio Batista y el inicio de los procesos revolucionarios de 1959. Los personajes, cuasi fantasmas, divagan por el encierro ficcional de la Isla y sus límites. El epílogo de la novela es el testimonio autoral⁷ que declara y ejecuta una ambivalencia entre narradores: un narrador omnipresente, un narrador personaje, y un narrador autoral que hacen confrontarnos con los niveles metaficcionales en la novela.⁸ Podríamos observar que en esta traída se articulan los elementos de

6 Roland Barthes escribe en 1968, su ya canónico texto *La mort de l'auteur*, en él aparece la sentencia que solicitará la atención de los críticos literarios y que cobrará mayor sentido en los años siguientes. Un texto es pues un constructo de escrituras múltiples bajo una comunicación permanente planteada por un autor inexistente. El lector sería un espacio en donde se escriben y reescriben, idealmente, los referentes de la obra escrita (Barthes, 1984: 66–67). El desvanecimiento del autor recula su propia importancia en el texto para otorgar al lector o «narratario» cierto protagonismo que determina la cabalidad del acto de la escritura. Habría que hacer una pequeña distinción, el lector sería, hipotéticamente, un personaje implícito que confunde y funde los sentidos, un «narratario» Cfr. Pimentel (2006) que dota de significación y ordena a la obra, y en ello puede siempre caber la reescritura, ahí es que cabe su paradoja (Hutcheon 2014: 139–141). El narrador, en cambio, es un personaje que muestra y lleva la batuta discursiva del relato, mantiene la temporalidad y la espacialidad a través del acto de narrar y describir las acciones. La reconsideración de esta idea podría vincularse a la idea foucaultiana de la función del autor en el texto y, en el análisis literario, en la diferencia de la existencia acrítica de éste, lo que «puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos» (Foucault 1983: 66).

7 Respecto a la idea de «narrador autoral» se hace necesario subrayar las ideas Luz Aurora Pimentel, pues al hablar de la las situaciones cuando el narrador se vuelve mediador y perspectiva narrativa al mismo tiempo se presenta una duplicidad en sus funciones narradoras y los personajes que de estas surjan. Véase Pimentel (2006: 248–249).

8 Las investigaciones que aterrizan en la novela de Estévez han rondado distintas directrices. En cuanto a la temática abordada se ha remarcado la importancia de su sentido contextual, sea por la intención de desvanecer los límites temporales frente a la acentuación y empalme del espacio insular (Rojas 2009: 125), o sea también por su capacidad de ocultar los nexos con el contexto histórico y vivificar el plano personal del autor y la figuración de los narradores (Valdés Zamora 2009), o bien porque ha recuperado y evidenciado una cuasi connatural relación con el tiempo (Rodríguez-Mangual 2005). En el examen del papel de la imagen de la isla en esta novela existen distintas alternativas: en cuanto forma y referencialidad (Müller 2000); en cuanto a la potencia de la imagen insular como metáfora estética (Cervera Salinas *apud* Alemany, Mataix, Soler 2001); o bajo las posibilidades de proceder en los referentes de la textualidad y la conexión literaria diacrónica (Dorado-Otero, 2014).

la fabulación insular y el ejercicio de reescritura de la historia personal del autor frente a las vicisitudes narradas así como frente a la propia memoria por medio de la ordenación del espacio ficcional.⁹ Respecto a esta obra asevera Estévez en una entrevista con Luis Reyes:

La novela es como toda novela: tiene muchos elementos autobiográficos, pero al mismo tiempo hay mucha imaginación y mucha ficción. Cuando la escribí lo que intentaba hacer era una novela en donde recuperara mi infancia [...] (apud Dorado-Otero 2014: 132).

Para Foucault, el narrador en la tragedia griega conlleva un episodio de lucha en contra de la muerte o el sacrificio para la inmortalidad; por otro lado, en la narración árabe *Las mil y una noches*, el tema o el 'pretexto' de la obra, es justamente el no morir (Foucault 1983: 55). No cabe duda que el relato de Estévez estaría vinculado a la narración árabe, primero al ser una narración dependiente de otras narraciones vinculadas a un solo espacio dentro de la ficción; y en segundo lugar, porque a pesar de la imposibilidad de la existencia del relato imaginario en contraste con la vida real, los recuerdos luchan contra el tiempo y el olvido, para materializarse en un texto que busca perpetuidad en el presente de lectura.

Sin embargo, sólo en la memoria es posible que mane claramente el carácter efímero de los imaginarios creados, que hacen clara una adherencia a un tejido de remembranzas y ficciones que «se funda en lo *verídico*, en los bordes de la certidumbre, de ciertas fabulaciones a partir de una verdad» (Rojas 2006: 33). En este contexto, Armando Valdés Zamora percibe que «[e]l mundo imaginado por Abilio es alternativa, alusión, crítica o alegoría de lo real, y al hacer desaparecer

Finalmente otra alternativa se situarían en el estudio de los elementos que componen el espacio descrito y su correlación con sus personajes (Rivera 2012).

⁹ Abilio Estévez nació en La Habana en 1954, su infancia estaría justo en los albores del inicio de la revolución cubana. Por otro lado, la ficción esta ubicada justo en la bisagra entre el fin de la dictadura de Batista en diciembre de 1958 y el inicio de la revolución, en enero de 1959. El mismo Estévez ha asegurado en distintas entrevistas que la configuración espacial y varios de los personajes de *Tuyo es el reino* forman parte de su memoria infantil (Horno-Delgado, Estévez, 2006: 157) y son un ejercicio de «recuperación del momento de la vida en que se define todo lo que serás después» (Resik-Aguirre, Estévez 2001). Dicho proceso como trabajo de memoria se sostiene con el intento de recobrar el pasado con la reactivación de espacios inasibles, conmemorados, imaginados y remodelados en la ficción.

lo imaginario, iguala a éste con la realidad» (2009: 124). Algo que nos resulta interesante en este sentido es la ubicación temporal de la novela y la relación con el momento de su escritura, es decir, el empalme de las vivencias personales y la Historia. Pues mientras que la novela está situada ficcionalmente antes del fin de la dictadura de Batista y el inicio de la revolución cubana; la novela fue escrita en los años 90 del siglo veinte y publicada en 1997 justo en el proceso de finalización del denominado Periodo Especial en Tiempos de Paz en Cuba.

Ambos temas, la revolución y la crisis económica de los noventa, son 'evitados' en la novela, para ponderarse el plano espacial de 'La Isla' por sus capacidades simuladoras. En el texto se ocultan temporalidades extratextuales y se simulan temporalidades narrativas que podrían referir tangencialmente a procesos intrahistóricos y a las maneras de ver e interpretar el mundo. Por tal motivo, el inicio y final de los eventos subrayados en el comparativo ficción/realidad generan en la novela un nexo que connota reestructuración, cambio e incertidumbre frente a la llegada del siglo XXI, y de manera paralela y anacrónica el final de los años cincuenta de siglo XX en Cuba (Nuez 2001: 18).

La estructura de la novela aviva las tensiones entre realidad y ficción, entre historia particular e historia universalista al conformar un rompecabezas retórico transtemporal por la figuración del espacio y con interpolaciones por sus personajes, pero sobre todo la estructura se presenta como el territorio en donde el narrador constantemente inquiera las formas y los desequilibrios de los sucesos narrados. Estévez propone una estructura espacial para «[...] crear otra ilusión: la ilusión de que se está narrando [...] la ilusión de que sabe que le están contando una historia» (Alanis: 1998). En el Epílogo de la novela Estévez se advierte la existencia de un narrador autoral en la ficción:

Mis personajes esperan desilusionados a los bomberos, y rezan porque acaso aspiran, además, a un milagro, sin saber que depende de mí, sin saber que el milagro no corresponde a Dios sino a mí, que en este caso, (sólo en este caso), venimos siendo la misma persona (Estévez 1997: 319).

En la impotencia que disimula una afuera del espacio diegético, el 'narrador-dios' declara su existencia como personaje, se desdobra en la memoria contada en los capítulos que componen memoria infantil transfigurada en la ficción. Quizá por esta razón, acentúa el valor la remembranza como elemento mismo

la imaginación, «el recuerdo no es más que ficción. Uno recuerda las cosas como quiere» (Campaña, 1998) o bien, «[l]os recuerdos, también, ya casi son fantasía» (Alanís: 1998). En otro fragmento del mismo epílogo la voz narradora autoral declara:

Quizá me conmueva lo que yo mismo tendré que perder, lo mío se hará polvo con este fuego; tantos recuerdos, tanta dicha, el único lugar donde pude ser feliz, hasta el punto en que he llegado a pensar que mi vida verdadera, la real fue aquella de la Isla, y que el resto que viví después, no han sido más que variaciones, pretextos para hacer memoria, el mejor modo de repetirlo, unas veces bien, otras no tanto. Puede deducirse, entonces, que mi vida duró en verdad once años (Estévez 1997: 119–120).

Además de percibir el empalme entre narrador/autor, confirmaremos el plano metaficcional de la novela, es decir, la percepción de los remaches y soldaduras exhibidas en la estructura de la ficción en voz del constructor, lo que da un efecto de realidad, que es elemento típico de la disimulación, el narrador autoral oculta los elementos reales y los trasfigura en la novela. La narración de Estévez expresa la necesidad personal de:

hurgar en las frustraciones de la gente, en sus sueños no realizados, en las esperas. [...] en este libro [...] todo el mundo está esperando algo. Y en esa espera viven, sufren, envejecen, mueren. Las obsesiones de esta novela son la soledad, el aislamiento, la vejez y la muerte (Campaña: 1998).

Dichas necesidades y obsesiones estarán en relación con la proporción del espacio y el tiempo, «un mundo fragmentado, moroso, donde la palabra t[endría] una importancia casi superior a los hechos que se cuentan» (Alanís 1998). Un mundo conformado en imágenes, poesía, cotidianidad, permanencias y cualidades casi metafísicas que Estévez encuentra en su lugar de origen, en su vivencia insular:

Esa falta de distinción, que está en la vida misma. A mi me pasa mucho. Y en una ciudad como La Habana, eso es más acentuado. Aquí el tiempo no transcurre. Es una ciudad detenida. La experiencia de mi madre, por ejemplo,

es reveladora: cuando era niña, vivía del mismo modo en que vive ahora, escuchaba las mismas historias que escucha ahora. Entonces, es evidente que para ella no ha transcurrido el tiempo. Todo es igual. La vida cotidiana es muy difícil, pero los lugares difíciles son los más interesantes literariamente (Campaña 1998).

Así el espacio el insular marcó de manera fundamental las necesidades expresivas del autor, y aun más sus relaciones con el medio natural que ha mantenido vivo, en palabras de Estévez, el —milagro de la cotidianidad— (Resik-Aguirre 2001), que no es necesariamente una categoría que caracterice la obra en general del autor. No es tampoco de ningún modo la reproducción de la noción de lo ‘real maravilloso’ de Alejo Carpentier, y aún menos la gastada e insustancial definición de literatura latinoamericana bajo la frase ‘realismo mágico’. El milagro al que se refiere Estévez se escenifica en la literatura, en el presente que conmemora los pasados en la ficción, en la pulsión de simulación que permite a la literatura modificar e interiorizar la disimulación del espacio-tiempo. De ahí que el mismo Estévez perciba la literatura como un ‘reino’ de libertad y salvación (Campaña 1998) (Alanís: 1998). Y no es gratuito que su primera novela lleve en el título fehacientemente esta idea. *Tuyo es el reino*, es la declaración hacia una perspectiva de vida en la cual el plano litúrgico queda vinculado con la literatura en el plano práctico. De ahí que la segunda dedicatoria de la novela sea un tributo, *in memoriam*, para Virgilio Piñera, [...] porque el reino sigue siendo tuyo» (Estévez 1997: 11).¹⁰

El reino/isla imaginada y misteriosa al estilo borgiano, puede vincularse con la tradición de la concepción del espacio excepcional en donde todo es posible, en donde la realidad dilata las nociones ficcionales, como el caso de la *Invencción de Morel* (1940) de Bioy Cázares, o *L'isola del giorno prima* (1994) de Umberto Eco. Lo cual sería parte de una «cosmogonía» o ‘ética’ denominada como utópica (Casamayor-Cisneros: 2013), que convocaría a la idealización del espacio simulado, y sería sólo vigente en el espacio diegético y de ahí que su inevitable imposibilidad de existencia acentúe su cotejo con la realidad. Si bien es cierto

10 Fue Virgilio Piñera quien desde los 21 años, inculcó a Estévez una responsabilidad literaria, cómo lo ha declarado en su entrevista con Mario Campaña, no como «compromiso, en sentido sartreano, sino a un papel más profundo, metafísico. El escritor está aquí para algo, para crear misterio, para revelarlo, para desmitificar y mitificar» (Campaña 1998).

que socioculturalmente la literatura cubana presenta una confrontación de valores éticos no sólo literarios, también es cierto que, en general, se mantienen vigentes propuestas literarias que serían caracterizadas como idealizaciones respecto a lo que se considera como espacio aislado y aún más aquellos espacios múltiples que están teñidos por la tematización de la memoria, que ejercitan el trabajo de disimulación para concretar nuevos espacios y la cuerpos de la isla en la ficción.

Por esa misma razón los personajes descritos y encerrados en este espacio ficcional han sido cercados por la imposibilidad de asir por completo las situaciones a las que son convocados, en ese sentido tal imposibilidad «[les] obliga [...] a replegarse en sí mismos y en sus cuerpos, a aceptar el final de la catástrofe o a huir más [allá de los propios límites de la ficción o de la historia]»¹¹ (Valdés Zamora, 2009: 124). Y que en el plano espacial les dirige hacia las segmentaciones imaginaria, simbólica y real de la imagen de la isla en sus espacios y cuerpos, lo que sugeriría ciertas dinámicas de simulación y disimulación, es decir, un entramado de signos, que aunque alejados de sus referentes, conforman un sistema de transferencias somatopológicas que articulan un espacio ficcional configurador de una imagen de isla plural y simultánea.

3.1.1 Las otras islas del reino: transferencias somatopológicas

La primera seguridad que aporta la novela de Estévez es la configuración de 'La Isla', la delimitación de un espacio en la ficción como *topos* y límite, del cual se establece la polivalencia del símbolo. El narrador, presumiblemente omnipresente, comienza a relatar. «Se han contado y se cuentan tantas cosas sobre la Isla, que si uno se decide a creerlas termina por enloquecer [...]» (Estévez 1997: 17). En la advertencia sobre la veracidad del discurso y la locura se empotra la duda, un primer detalle de relativización de la ficción, ya que se relacionaría el espacio ficcional con el real y se exacerbaría el binomio entre isla y nación como construcción territorial.

El narrador omnipresente, nos ubicará dentro del espacio ficcional «A la Isla se llega por la gran puerta que da a la calle de la Línea, que está en la zona de Mariano [...] llamada Reparto de los Hornos» (Estévez 1997: 18). El

11 Los corchetes son míos.

mecanismo de orientación en un inicio se concretiza por sus vínculos con la realidad, ya que tanto la Calle Línea, como la zona del Mariano tiene su referente real en La Habana. Sin embargo, la localización y caracterización de la entrada, límites y segmentos de la Isla en la novela se vuelven un tanto intangibles al 'des-colocarla' fuera de los referentes reales: «Y por suerte las casas están en el Más Acá, porque el Más Allá es prácticamente intransitable» (Estévez 1997: 19) La isla narrada se encuentra circunscrita a las connotaciones que «el Más Allá» posee como zona de sobrevivencia a la muerte; y plantearía la confrontación de dos franjas que esbozarían una zona de tránsito entre dos distintos mundos, dos distintas fronteras pues «[...]en su conjunto, la Isla, (el Más Acá y el Más Allá) es muchas islas, [...]» (*ídem*). Al respecto Armando Valdés Zamora enfatiza la importancia en la ordenación espacial del referente extratextual entre La Habana y el Mariano, pues esta diégesis dirige la lectura hacia la concepción imaginaria del espacio y el 'horizonte' como límite entre dos zonas que reavivan la dicotomía entre «lo prohibido y desafiante»; de esta manera se incrementa el valor alegórico de la isla como zona de refugio; ya que desde el inicio es perceptible cierta fatalidad original en la configuración de 'La Isla' (Valdés 2009: 124–125). El personaje de la Condesa Descalza, como pitonisa y alienada de la historia, elucubra el ineludible y fatal futuro de 'la Isla', mientras que el narrador desteje los hilos que sostienen la historia de la hacienda y del espacio insular. Lizandro Arbolay interpreta de manera diferente la espacialidad, ya que observa que, en ese límite entre la territorialidad y extraterritorialidad, aludido en «el Más Acá y el Más Allá» y desde la residencia de Estévez en España, se ejerce cierta pretensión de neutralidad desde la evocación de un espacio insular-nacional. El espacio diegético creado por Estévez funcionaría como un *thirdspace* o zona neutral y evidenciaría la compleja confrontación de los exilios cubanos con el lugar de origen (Arbolay 2013: 7). Este planteamiento espacial, evidentemente, le da mayor prioridad al contexto general de la edición de la obra más que al análisis de la función de la imagen de la isla. A diferencia de Arbolay, Valdés analiza el espacio insular ficcionalizado a partir de los amarres de la propia historia y la idea binaria del espacio nacional.

Por ello, las características de 'La Isla' que se plantea para el análisis estarían muy relacionadas a la idea de la vivencia y la sobrevivencia, pues los personajes inmersos en la trama serían observadores y participes del mundo diegético figurado. Sin embargo, el binarismo no resolvería la complejidad simbólica que plantea la

multiplicidad de islas o la racionalidad archipiélica descrita en el fragmento citado al inicio. El espacio está modelado y construido con el cotejo de la experiencia propia y la memoria de éste.

El mismo Estévez en varias entrevistas y en particular en el libro *Inventario secreto de la Habana* (2004) esboza esa tensión entre el espacio imaginado y distante de La Habana y la cercanía, familiaridad y construcción idealizada del barrio en que vivió (Estévez 2004: 87–99). Ambos espacios en la novela son citados pero no únicamente bajo el rol bipolar e idealizado que Estévez disimuladamente construye, sino bajo rasgos que desdibujan y comparten lo exuberante y lo monstruoso en estas dualidades que resultaría en una confrontación antagonónica.

El planteamiento propuesto es el de las convivencias polivalentes, que se ejemplifica con la intervención de la Condesa Descalza, personaje que abre el telón de la ficción, ella: «[h]abla de la Isla con la Isla. Esto no es una Isla, exclama, sino un monstruo lleno de árboles» (Estévez 1997: 17). Y continúa describiendo el narrador:

Y la Isla es una amplia arboleda de pinos, casuarinas, majaguas, yagrumas, palmas, ceibas y las matas de mango y de guanábana que dan los frutos más grandes y más dulces. Y hay también (cosa sorprendente) álamos, sauces, cipreses, olivos y hasta un espléndido sándalo rojo de Ceilán (*idem*).

Podemos percatarnos que en el mismo párrafo conviven las exclamaciones del personaje y la visualidad de la composición arbórea propuesta por el narrador la cual sería vista con valores positivos y negativos simultáneamente. La problemática se ubicaría en la concepción entre lo que se considera normal o natural, haciendo referencia al carácter monstruoso de la isla y el asombro de encontrar especies de árboles impostados. La descripción se vuelve medular al reiterar la correspondencia del hábitat natural con los rasgos de extrañeza y la singularidad de la hacienda y de tal modo el juicio del espacio ficcional para ser relatado y percibido. «Hay unos segundos en que sólo es lenguaje de la Isla, el viento, los árboles, el remolino con hojas.» (Estévez 1997: 27) Estos detalles expresados como ‘lenguaje’ circulan como un elemento movable, maleable y perceptible de manera abstracta. De esta manera ‘La Isla’ como simulacro ofrece una distinción entre disímiles percepciones del espacio isleño como parte de la misma naturaleza.

En la novela, ‘La Isla’ es descrita como una hacienda, una construcción simbólica conformada por varias casas pero en donde también existe un amplio jardín

compuesto con árboles propios de la vegetación caribeña pero también muchos otros ejemplares atípicos que sugieren la configuración primero imaginaria y después simbólica del espacio, entre la duplicidad y anamorfosis de la écfrasis insular. Estas esferas están yuxtapuestas en la narración, permitiendo también la interacción de los referentes de la ciudad, la selva y la playa como asíntotas que acompañan en la narración la alineación del espacio.

La llamada Isla es una hacienda y como construcción artificial se enfrenta a la naturaleza del tiempo en la novela. Esta violencia 'natural' va alimentándose del propio discurso, es decir, el narrador propone la Isla primero como un espacio físico, imaginario e imaginable, pero también como un producto del hacer o del acontecer, como artefacto hechizo dependiente del paso del tiempo, ahí interviene el plano simbólico en una anamorfosis de la isla. La temporalidad no sólo afecta a la imagen de la isla de forma unívoca sino que de ella se desprenden imágenes construidas sobre el espacio imaginado, duplicidades que quedan expuestas en las siguientes líneas: «Y el profesor Kingston afirma que depende de las horas, que para cada hora y para cada luz hay una Isla, una isla diferente; la Isla de la siesta, por ejemplo, no se parece a la de la madrugada» (Estévez 1997:19). La diversidad de las islas están en este caso determinadas por efecto del tiempo y la luz y por la vivencia del espacio en esta correspondencia trasforma la percepción del espacio.

Pero dirijamos la discusión hacia las écfrasis insulares en su conjunto, ya que éste podría reactivar el debate lezamiano al abordar naturaleza y cultura, en donde serían proyectados los espacios imaginarios homologados en la conformación del ser americano¹² (Lezama 1981: 134–5). Las relaciones con el espacio y en consonancia con las labores artística y vivencial podrían permitir, por otro lado también, una valoración histórica y estética relacionista con ejemplos en la obra de Alejo Carpentier o Severo Sarduy (Álvarez, Mateo 2005: 235–249).

En este caso, la discusión no se detendría de manera definitiva en rubro de la configuración del *ethos* americano, caribeño o cubano, sino que se propondría

12 Es bien sabido que para José Lezama Lima, esta proyección de los imaginarios emplaza el traslado de valores transculturales, propios de una curiosidad barroca, en lo que se considera como americano y por ende a una disposición hacia el diseño de valores que refinan cierta esencialidad. Cfr. Lezama (1981). Por otro lado, la propuesta de correspondencia entre naturaleza y cultura se empalma con las propuestas de Édouard Glissant y por supuesto los postulados que hacen clara la evidencia de las movildades de los espacios aislados y archipiélagos. Cfr. Gutiérrez de Velasco, Ugalde Quintana (2015).

virar hacia la potencia del símbolo de la isla, y su trascendencia en como núcleo aglutinador de cosmovisiones. Observar la isla como una *imago* implica el roce con otras afluencias del propio pensamiento de Lezama Lima.¹³ Para el caso de *Tuyo es el reino*, algunas de las valoraciones recaerían en las rutas que configuran a la isla como una zona de frontera donde se hacen patente la existencia de ciertas violencias (Ette *apud* Gutiérrez De Velasco, Ugalde Quintana 2015). Ya en el texto, Estévez alinea y enfrenta la imagen de una isla con sus elementos configuradores y le dota calificativos que permanecerán de manera repetida y contrastante en la novela:

¿Sabías que el mar estaba cerca? Sí, está cerca y pocos lo saben. Ignoro por qué tan pocos lo saben, si en esta Isla, donde quiera que uno se pierda, el mar estará cerca. En una isla el mar es lo único seguro, porque en una isla, la tierra es lo efímero, lo imperfecto, lo accidental, mientras que el mar, en cambio, es lo persistente, lo ubicuo, lo magnífico, lo que participa de todos los atributos de la eternidad (Estévez 1997: 21).

Esta es una postura que traza un vínculo con una faceta de las éfrasis insulares cuando existe la diferenciación de los elementos, tierra y mar, para después entablar un diálogo con ellos a partir de la creación de naturalezas que permitan esa conjunción. Diría Lezama con un dejo de extrañamiento y desafío en su emblemático ensayo *La curiosidad barroca*, que

hasta algún crítico excediéndose afirma que la tierra era clásica y el mar barroco. Vemos que aquí sus dominios llegan al máximo de su arrogancia, ya

13 Se usa aquí a pesar de que se sabe, la valoración simbólica de Lezama Lima se encuentra bajo una nomenclatura que atañe niveles de la hermenéutica basados en la aparición de América en la cosmovisión 'mundial' de siglo XV. Empero la *imago* lezamiana también puede delatar, mediante la reflexiones hermenéuticas en lo referente a una novela, la configuración de una mirada que comprende las construcciones de esos imaginarios y las historias, los vuelve disimuladamente una expresión del contexto sociocultural y a la manera de un tejido que ostenta un entramado de variables míticas. Cada uno de sus elementos filamentosos que se extienden hacia distintas interpretaciones no de proyectar parte del tejido de la *imago* representa. La *imago* de la isla aunque no es únicamente propia a la naturaleza americana, sí fue y ha sido uno de los puntos desde donde se han reconfiguraron espacialmente las cosmogonías continentales en el siglo XV.

que los barrocos galerones hispanos recorren un mar teñido por una tinta igualmente barroca (Lezama 2011: 129).

El galerón español es una forma que pierde su contenido en el reflejo sobre el mar, «en el mar todo reflejo se configura con instantaneidad, toda forma tiende a destruirse por un contenido sucesivo» (Lezama 1981: 90). Sin embargo, el mismo galerón se enfrenta con la legitimidad de su uso, el navegar sobre el mar y perder su forma. En el citado fragmento de Estévez, el mar circunda la isla irregularmente, en ocasiones, por la tormenta o por las aristas geográficas en sus playas, y ésta no se inunda ni soporta la tierra, sino está siendo circundada y opone la certeza de la eternidad del mar. El mar erosiona la tierra y distorsiona las imágenes que en ella se reflejan, 'La Isla' y el galerón son ambas imágenes que se enfrentan a la verdad de su representación cuando son dirigidos hacia sus propios límites físicos versus la esencia mixtificadora del mar. «La posibilidad actuando sobre la imagen, al apoderarse de la lejanía, de lo perdido, de la isla en el desembocar de los ríos, crea el *hoc age*, el hazlo, el apodérate» (Lezama 1981: 21). Por ello se podría asegurar que el símbolo de la isla se apodera de sus fronteras simbólicas por una necesidad casi natural. De este modo el espacio artificial mantiene no una relación de lucha de poder sino de convivencia a razón de los elementos físicos e imaginarios que son concebidos desde la idea de la delimitación de los referentes naturales. La isla que presenta Estévez empalma el diálogo entre Virgilio Piñera y Lezama Lima, las dos éfrasis literarias anteriormente descritas. Sin embargo, ambas tradiciones tienen su propio peso de la imago. Si por un lado, Lezama explota la versión telúrica de la sensibilidad devenida en poesía y conformadora del mito faltante; Piñera busca concretizar la imagen de la isla en las vivencias a partir del cuerpo, fatalmente su propio cuerpo, como argumenta Odette Casamayor-Cisneros (2004: 526).¹⁴ Estévez utiliza ambas tradiciones para configurar una isla polifórmica, cosmovisiones que se hacen éfrasis en la novela. Aparece una paradoja, la isla se aísla y contradice su aislamiento al formar parte de muchas islas. En resumen, Estévez establece el espacio propenso a

14 Casamayor Cisneros acota esta oposición basándose en el mito lezamiano expresado en el texto «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», y para el caso de Piñera, en el poema «Isla» de 1979, en donde el yo poético después de morir renace dentro de las formas concretas de una isla. Cfr. Casamayor Cisneros (2004).

las disimulaciones, las muchas variaciones simbólicas de la isla que califican otros territorios y cuerpos.

El mar como parte del límite insular se vuelve un elemento que transfigura el espacio. Este hecho recoge precisamente esta proximidad del espacio y los resplandores captados por los sujetos que interactúan y hacen uso de las valoraciones de él y lo dotan de un significado. Al paso de la narración, la potencia plástica del agua hace que se acentúe la existencia del simulacro territorial. Sobre ese tema el narrador-dios de la novela de Estévez es definitivo y determina que «[p]ara un isleño la perenne discordia con el hombre contra Dios no se da en la tierra y el cielo, sino entre la tierra y el mar. ¿Quién dijo que los dioses viven en el cielo? Pues no, sépanlo de una vez, tanto los dioses como los demonios viven en el mar» (Estévez 1997: 21). En el mar se plantea el receptáculo de las desavenencias terrenales que refrendan esa trayectoria que sobrevalora la condición de encierro, pero que es determinado, en primera instancia, por un ser supremo, Dios, como hacedor de los destinos de los insulares.¹⁵

En los primeros años del nuevo milenio, Estévez en una entrevista con Eduardo Béjar declara con cierta ambivalencia la posible interpretación de un compromiso del autor con la sociedad. «[...] [S]i el escritor es fiel a su obra, los otros sabrán cómo leer esa obra en relación con su circunstancia. Pero no es elusivo; [...]. Yo creo que mi primera responsabilidad es con mi propia obra y no con mi sociedad» (Béjar 2002: 93).¹⁶ Esta situación dejaría en un segundo plano la prioridad de algún compromiso con alguna postura política en especial. Sin embargo, esto no anularía la posibilidad de relacionar la obra con su contexto sociocultural, más cuando los argumentos literarios y estéticos se empalman justo con la relativización de la organización de la realidad y del tiempo, los cuales, dentro de la novela, parten desde las atmósferas fatalistas o de transformación.

15 Otra perspectiva, nos podría hacer leer este aspecto como una interpretación o postura disidentes a consecuencia de las rigideces de los periodos más severos de ideología marxista cubana y las inconsistencias con los discursos revolucionarios finiseculares. No obstante, dicha intencionalidad debe percibirse como una subjetividad influida, si acaso, por cierta desconfianza contextual y por el entorno editorial de los años 90.

16 El compromiso del que habla Estévez se podría traducir tanto en la práctica de performances narrativos y estilísticos, como en el reflejo de cierta necesidad de simultaneidad y de violencia temporal y simbólica que estaría redirigida a reformular la relación espacio-tiempo en la ficción. Véase Béjar (2002: 93–94).

El narrador autor-dios, en *Tuyo es el reino*, intercala los discursos y aporta cierta artificialidad a la 'veracidad' del relato a través de las arbitrariedades simuladas y las descripciones de ese espacio ficcional. «Decido que hoy sea jueves, finales de octubre. Ha oscurecido desde hace mucho antes del crepúsculo, porque ha sido el primer día del otoño (que no es otoño en la Isla)» (Estévez 1997: 22). Y en otro párrafo el mismo narrador prosigue: «Las luces de las galerías están encendidas. Poco se logra con eso. Si hoy no fuera hoy, Merengue habría sacado un sillón a la galería [...]» (Estévez 1997: 23), la narración continúa con la descripción de acciones que convocan a casi todos los personajes de la novela al interior de la Isla. La reiteración del uso de los verbos en pospretérito y condicional perfecto crea una distancia espacial y temporal pero adelanta que existe un hecho que llevará toda la descripción hacia los lindes metaficcionales. «(Nada de esto sucede: nos encontramos en una novela)» (Estévez 1997: 24) dice el narrador-dios. Con ello se brinda al discurso un grado ficticio mayor y se matiza una atmósfera de fatalidad perenne en la obra. Del mismo modo, se inquiere al 'lector' para conducirlo a la frontera entre verdad y ficción en la novela «Si el lector no propone otra cosa, podrían ser las cinco de la tarde.» (Estévez 1997: 38). El «narratario» no podría cambiar la hora en que fue concebida la novela para este fragmento, pero la posibilidad exagera el grado de performatividad.

La caracterización de la Isla está teñida por los argumentos de algunos de los personajes. El Profesor Kingston, «aclara, socarrón, que la isla es como Dios, eterna e inmutable» (Estévez 1997:19); en un párrafo subsiguiente el narrador heterodiegético (externo a la diégesis que representa el mundo de acción del Prof. Kingston) responde «[La isla] Tuvo un comienzo, tendrá un fin y ha cambiado en estos años. [...] ¿[Q]uién puede decir que la conoce?» (Estévez 1997:23). Este 'fin' o esta fatalidad, se haya en dos direcciones, la primera que podría traducir como 'imposibilidad de lo real' al ofrecer una autoconciencia de la ficción en la novela y al mostrar la construcción a través de los andamios de la escritura. En segundo lugar, el destino fatídico de la Isla queda expresado constantemente por las predicciones sobre su destrucción como espacio recreado. La Duquesa Descalza, un personaje trastornado en la novela, augura la decadencia del espacio insular y de sus habitantes. «Yo te digo que habrá un día en que los árboles entren a las casas, recalca, con tono de profetisa» (Estévez 1997: 17). Y en otro párrafo posterior se narra: «La isla parece que responde. Con este tiempo, con la ventolera, con la lluvia [...] la Isla parece que grita, sí, es cierto, todo va a ser destruido,

tanta belleza debe, tiene, que desaparecer.» (Estévez 1997: 42) El destino de la Isla se expresa a través de los árboles, el viento, la tormenta o el fuego. Aunque la naturaleza descrita está acotada por la configuración ficcional del espacio, la naturaleza no se ve impedida a intervenir de manera casi natural para matizar y comunicar el hado que cae sobre la misma isla o para trasmutar en un elemento puramente natural. «La Isla es un torbellino con este viento de octubre que amenaza lluvia, y se abren miles de caminos por donde Lucio pudo haberse perdido» (Estévez 1997: 45). Dentro de los límites naturales y artificiales de la Isla se expresa la confrontación natural entre los dioses y los demonios, entre el mar y la naturaleza descritas.

La humanidad y sus acciones se encuentran determinadas por el espacio que poco a poco se demarca y va estableciendo otros espacios interiores como jardines o trozos de un gran laberinto insular. «Ocurre que, en su conjunto, la Isla (el Más Allá y el Más Acá) es muchas islas, muchos patios, tantos que a veces ellos mismos que viven allí desde hace años se pierden y no saben adónde dirigirse» (Estévez 1997: 19).

Esa pluralidad se determina por la transposición de los espacios urbano o doméstico dentro de la propia naturaleza, como un motor efectivo de los cambios abruptos sobre el espacio, representados como augurios fatalistas y de destrucción.

Llueve con furia. Como este relato se escribe en Cuba, la lluvia cae con furia. [...] Aquí sólo se puede describir una lluvia desesperada. En Cuba el apocalipsis no sorprende: ha sido siempre un suceso cotidiano. Razón por la cual este capítulo comienza con un aguacero que presagia el fin de los tiempos (Estévez 1997: 87) .

Las consecuencias de la lluvia, la tormenta y el huracán generan desconcierto. El ensimismamiento o recogimiento hace que las habitaciones y/u otros espacios en la Isla se vuelvan refugios. La isla se ve sumergida entre la humedad de la lluvia, la hace desvanecerse y ser percibida con negatividad. Rolo, otro de los personajes, asegura: «Es hermoso que todo vaya desapareciendo, hasta la Isla, convertida en impresión, espejismo, me encanta la lluvia: logra que uno se sienta fuera del tiempo y del espacio [...]» (*ídem*). Y más tarde, Casta Diva, otro personaje añade contradiciendo: «Odio la lluvia, la odio porque me encierra, me obliga a permanecer entre estas cuatro paredes que aborrezco con toda mi alma, [...] prefiero arder en

las calderas del Infierno real que es esta Isla, antes que soportar la lluvia de octubre [...]» (Estévez 1997: 88). Otra perspectiva es la de Berta, ya que intenta ver caer la lluvia pero no puede «porque es un aguacero torrencial, casi un ciclón, un presagio (como se ha dicho) del Apocalipsis. La isla ha desaparecido. No hay isla. Sólo han quedado la habitación y ella [...]» (Estévez 1997: 93). En alguno otro lado de la hacienda, Melissa, otro personaje, también reacciona con la lluvia pues, «está bajo el aguacero, riéndose divertidísima, contenta de que los demás estén ocultos, odiando, amando, soñando, fingiendo que no sueñan, mientras ella siente que su cuerpo es acariciado por miles de manos» (Estévez 1997: 95).

El mar, el ciclón y la tormenta generan que las territorialidades y los personajes mantengan esa dualidad expresada en las écfrasis insulares:

—cerco y lejanía, encierro y libertad, contención y soltura, recogimiento y expansión— remitirá siempre a una conciencia de la distancia, tangencia física y límite que puede asumirse hacia el interior, buscando un repliegue frente a la vastedad del paisaje, ('el insular vive hacia adentro' afirmó el poeta cubano Lezama Lima en su diálogo con Juan Ramón Jiménez) pero también puede volverse hacia afuera en un afán de romper el *aISLAmiento* y suplir con el espacio o la fantasía aquel espacio otro que le fue vedado. La mirada fija en el horizonte puede conducir al espejismo, a suplir lo ausente por la fuerza de la imaginación (Álvarez, Mateo 2005: 96).

En estos términos y basados en las ideas de Margarita Mateo, la idea de fuga surge como afán de luchar contra el *aISLAmiento* y el reemplazo del espacio por otros espacios. De tal modo que otras territorialidades y cuerpos serán permeados por la caracterización de estos rasgos insulares y por lo tanto serán disimulados en otros cuerpos. Al respecto la embarcación, la barca, la canoa o la balsa son representaciones recurrentes como expresión connotada de la isla: «Para cualquier isleño, barco (que surca los mares, claro está, no se trata de aquel barco que es la isla) constituye la imagen de la esperanza» (Estévez 1997: 168). Esta imagen es identificada también con los rasgos procedentes de la dualidad de repliegue descritos anteriormente, ya que refiere una condena a la inmovilidad y la circunscripción. En esta simulación, existe un cambio somatopológico la isla es una balsa inmóvil y alegóricamente escapa a las definiciones rigurosas del diccionario, pero activa una anamorfosis de la imagen de la isla.

La Condesa Descalza, en párrafos posteriores, ve en la inmovilidad un elemento «profundo y patético» para el natural insular (Estévez 1997: 172), por ello la vivencia del espacio se vuelve medular, puesto que «[h]ay que vivir en una isla, sí, es preciso despertar cada mañana, ver el mar, el muro del mar, el horizonte como una amenaza y el lugar de promisión para saber lo que es» (Estévez 1997: 173), acota este mismo personaje. Este pasaje del tercer capítulo «Los fieles difuntos» se vuelve fundamental, ya que existe un traslape simbólico, del territorio hacia el cuerpo humano del habitante de la isla. No sólo es retórica o muestra de la tradición insular, sino una síntesis de esa cualidad de interiorización de la imagen de la isla en el momento cúspide y de transición de la obra, en la fuga del personaje central:

[...] quienes viven en los continentes, nunca sabrán que aislado está el hombre de las islas. Se extiende un largo silencio. El mar de la tarde está tranquilo a pesar de la brisa [...]. A Sebastián le parece que en el mar hay cientos, miles, millones de espejos diminutos (*ídem*).

En este fragmento, el aspecto geográfico del límite se opone al cuerpo de Sebastián, para con el mar generar un efecto visual de reconocimiento, un trampantojo (*trompe l'oeil*). La conjetura subjetiva se sustenta en la idea de los espejos diminutos, los cuales no sólo serían brillos sino reflejos del mismo personaje que se va transformando en isla(s) diminutas listas para zarpar o permanecer inmóviles, pero prestas a conformar la paradoja de la dualidad insular dentro del personaje. La estrategia planteada, por lo menos en esta novela, busca ejemplificar en su totalidad las dinámicas de iridiscencia entre el espacio geográfico, los cuerpos arquitectónicos y naturales dentro de los niveles connotativos de la isla y las insularidades:

[...] el hombre de la isla se cree siempre en una balsa, se cree siempre a punto de zarpar y también a punto de zozobrar, sólo que esa balsa no surca el mar, y es el momento en que descubre la Isla no se moverá, en el momento en que el hombre de la Isla se percató de que su balsa está fija al fondo marino por alguna fuerza eterna y diabólica, en ese instante corta trancos y construye una balsa y se aleja para siempre. [...] ¿Y que ocurre?, lo inesperado, la Isla no lo abandona, él la abandona a ella, ella no lo abandona a él, ahí radica lo peor,

[...] tú te vas de la Isla y la Isla no se va de ti, porque lo que el isleño no sabe es que una Isla es algo más que una porción de tierra rodeada de agua por todas partes [...]: una Isla, (bueno, voy a precisar) *esta* Isla, en que vivimos, es una enfermedad (Estévez 1997: 174).

En este pasaje, según Dorado-Otero, el acto que se balancea entre el «zarpar» y «zozobrar» estaría determinado por dos eventos centrales: «the storm that all the inhabitants of the Island are waiting for and the fire that will destroy the Island» (Dorado-Otero 2014: 107). En este sentido, el fragmento citado podría aclarar más la percepción de estos eventos como atmósferas del mismo sentimiento insular: la esperanza y la fatalidad en la anamorfosis de la isla vuelta balsa.

Después de la tormenta no viene la calma, sino que comienza el fin del temporal y espacial de 'La Isla', la hacienda, y con ello inicia también el proceso de eternización e idealización literaria en el texto, todo esto queda asentado en el capítulo cuatro «Finis Glorae Mundi». La isla será destruida por el fuego, por una vela que ha dejado caer doña Juana mientras se interna en un sueño profundo. En sus ensoñaciones, figuras históricas conviven con personajes de La Isla en otros tiempos y otros lugares.

Doña Juana tendría cierta importancia en el plano simbólico, si recordamos que el primer nombre de la isla de Cuba en siglo XV fue Isla Juana. Tal pormenor se podría interpretar como una abstracción de Cuba, que aunque parca, estaría patente en la novela. «Doña Juana se entrega al sueño con la seguridad de los que nacieron para eternos» (Estévez 1997: 33). La isla de Cuba y Doña Juana, tendrían reciprocidades simbólicas ostentadas en el aletargamiento y la eternidad, rasgos con las que han sido calificadas ambas figuras.

Por otro lado, la humedad de la lluvia hace que doña Juana esté plácidamente dormida y que genera un sueño permanente en toda la novela (Estévez 1997: 93). «Doña Juana duerme, como siempre, su sueño es insuperable. [...] [L]a señorita Berta enciende otra [vela] blanca, salomónica, [...]. Precisa tener en cuenta que vela semejante tendrá importancia decisiva en la historia de la Isla» (Estévez 1997: 203). Esta vela se caerá y será la que comience el fuego con el que se destruyera la Isla, pero comenzando con ella misma como una maldición de lo insular en el personaje mismo:

Sin dejar de soñar, doña Juana levanta la mano y busca la palmatoria con al vela, blanca, y salomónica [...] pero la vela cae sobre su ropón de hilo blanco. En realidad, doña Juana arde. En el sueño, Tita puede ver que todo se ilumina, que los campos se encienden como si hubiera comenzado a amanecer (Estévez 1997: 315).

Este es el fin tanto de la historia como de la hacienda La Isla, y quizá un punto de transición personal al sucederse también la consumación de la infancia de Estévez, con lo que concretaría la táctica autorreferencial en la ficción.

En la conexión con los referentes extra textuales podríamos localizar algunos ejemplos entorno a esta sensación fatalista. Este final podría ser interpretado también como el preámbulo del reacomodo político social, junto a los cambios que conllevaron la revolución cubana en 1959. Estas connotaciones según argumenta Dorado-Otero, son negativas y son visibles tanto en los argumentos expuestos por el narrador del epílogo, como las profecías de La Condesa Descalza, quien es caracterizada como la mítica Casandra (Estévez 1997: 101), y ambas como agoreras de la tragedia (Dorado-Otero 2014: 120–121). Dice el augurio de la Condesa: «caerá la desgracia sobre la Isla, sobre la ciudad, sobre el planeta, no hay imaginación capaz de hacerse a la idea de la atrocidad que está por llegar» (102). El infortunio narrado dentro de la Isla se podría empalmar también con la atmósfera apocalíptica presente en la narrativa de los años 90, periodo en el cual se ubicaría *Tuyo es el reino* (Pérez Cano 2001: 469–474). Otros fenómenos también representados de manera recurrente en esta narrativa son el doloroso proceso del exilio y la migración masiva. Nuevamente la Condesa Descalza será la pitonisa de las fatalidades de aparece en esta sentencia como una propensión a la fuga:

muchos huirán, miles huirán, se lanzarán al mar, nadarán y nadarán hasta dar con tierra firme, nada conseguirán, nada lograrán, un país es una enfermedad que se padece para siempre, se irán ellos, sí, y algo no los dejará dormir, llorarán por lo que han dejado aunque nada hayan dejado en realidad, [...] un hombre que se va del sitio en que nació deja su mitad y sólo se lleva la otra mitad que suele ser la más enferma, y cuando allá, a lo lejos, esté donde esté, sienta la falta del abrazo o de la pierna o del pulmón, se dice: Soy un hombre que padece de nostalgia, y ya está muerto, [...] (Estévez 1997: 102–103).

Evidentemente la interpretación más lógica es enganchar estas adivinaciones con los fenómenos extraliterarios de la migración y el exilio después de la revolución de 1959, como llega determinar lo Ángela Dorado-Otero (2014: 122–123), no sólo por sus efectos negativos harto visibles, sino porque también la ficción está situada en los meses previos a la revolución cubana. Por otro lado, el hecho de la destrucción del espacio ficcional, y los niveles metatextuales que erige el narrador-autor-dios en el «Epílogo» hacen que se engancen temporalmente las negatividades de la revolución cubana, la pérdida de la infancia del narrador y la destrucción de la Isla.

En el fondo, alguna relación debe tener la huida del Señor Presidente [Fulgencio Batista], el triunfo de los Rebeldes y el hecho de que doña Juana extiende la mano, voltee la vela y provoque el incendio que puso fin a los primeros once años de mi vida [...] (Estévez 1997: 320).

Por otro lado, como parte del augurio fatalista, si consideramos que instante de escritura de la novela analizada, el ‘periodo especial’ se vuelve un referente muy importante como un momento de destrucción, carencias y emergencias (Dorado-Otero 2014: 122), se vuelve la disimulación de lo ‘real’, un trampantojo (*trompe l’oeil*) que nos permite leer la eventualidad del proceso de crisis: «el hambre entrará como una sombra a nuestro cuerpo [...] y comenzarán las persecuciones, y los mismos que roban, vigilarán, [...] los edificios comenzarán a derrumbarse impelidos por ciclones imaginarios [...]» (Estévez 1997: 103).

No obstante, debemos estar conscientes que la historia de Cuba no está exenta de calamidades y tristezas, migraciones y exilios, pero también desgracias naturales en correlación con el mar, como sentencia nuevamente la Condesa Descalza:

no puede ser dichoso un país fundado con la morriña de los gallegos, con al añoranza de los andaluces y canarios, con la *rauxa* y la *angoixa* de los catalanes, [...] Pedro Blanco trae miles de negros arrancados de sus tierras, maltratados, torturados, [...] esa mezcolanza tiene que hacer por necesidad un pueblo triste, un pueblo maldito, y si agregas el calor, el sofoco [...].
[...] [A]l primer grande a José María Heredia le tocó la suerte del exilio (ya te dije los hombres huyen y la Isla no los abandona [...]) nunca se fue de

verdad, lo mató el exilio, la nostalgia [...]; fusilaron a Plácido [...]; a Ze-
nea, [y el personaje continúa ejemplando: Alfredo de Musset, Luisa Pérez de
Zambrana, Julián de Casal y José Martí] (Estévez 1997: 175–176).

Cuando la Condesa Descalza descubre las inquietudes de Sebastián por escribir (el autor metaficcional de la novela) argumenta un recuento histórico melancólico de la isla, en las primeras líneas de este fragmento citado, muy en correspondencia con el recorrido histórico del texto *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante, y con el recorrido histórico del poema «La isla en peso»; en este nexo podría prevalecer una visión historicista de la isla sobre la representación de su cotidianidad, pero en cualquier caso se complementarían para hacer visible el conjunto de vicisitudes de la vivencias reales del espacio insular atraídas a la ficción. La segunda parte de la cita estaría dirigida al fenómeno de la fuga, en las líneas primeras podemos percibir cierta visión romantizada del intelectual en el exilio. De cualquier modo, la fuga sería percibida como una salida posible o como el destino fatal del ser insular. En la novela, dicho pasaje es un preámbulo a la huida de Sebastián, Vido y Tingo No Entiendo, pues en el cuarto capítulo antes de la destrucción de la Isla, construye una balsa para la fuga:

Sebastián dijo categórico Hay que huir, no queda otro remedio, he sabido de buena tinta que esta tierra está comenzando a enfermarse [...]. El único modo de huir es el mar, vivir en una Isla significa que más tarde o más temprano tienes que enfrentarte con el mar [...]. Saldrían esa misma noche en cuanto oscureciera para que el sol no los dañara durante la travesía. Porque, además, según se decía, el sol provoca alucinaciones en los marineros, los hacía ver islas donde sólo había mar. Y yo me pregunto, apuntó Sebastián levantando la mano, esta Isla que habitamos ¿no será una alucinación de don Cristóbal? [...] (Estévez: 1997 302).

La fuga en este párrafo manifiesta la justificación para salir de la maldición insular que tiene correspondencia con la éfrasis insular de la negatividad, la cual sólo sería aplicable con la representación de una sensación límite, de zozobra y peligro, que representa la enfermedad. Dicho pasaje se comunica con esa movilidad expresada por Reinaldo Arenas en *El color del verano* (1991).

Por otro lado, en la parte final de la cita anterior, a la idea de Isla se propone una alucinación de un personaje de la novela, Cristóbal. En dicha fantasía podría leerse nuevamente la relativización entre lo real, lo imaginario y lo simbólico como la disimulación de la isla en la diégesis, dicha mezcla aviva la capacidades metaficcionales. En suma, podría leerse entonces que Estévez plantea una ficción que simula un momento histórico en específico, el inicio de la revolución en 1959, pero asimismo disimula como un trampantojo (*trompe l'oeil*) las situación de crisis de los años 90. Esta relación estaría en función de los valores expresados por los personajes en la diégesis, pero también como una empatía entre el plano social y el individual como una de las formas de construcción del mundo en los años finiseculares. *Tuyo es el reino* a través de la imagen de la isla configura una novela que sintetiza la función de la isla a través de la referencialidad espacial, pero que también hace uso de la potencial metadiscursividad en la estilística de Estévez (Cervera Salinas 2001: 166–172).

Capítulo 4

Otras islas otras reinos, el mismo

Por los constantes fenómenos migratorios desde Cuba hacia el mundo y el debilitamiento ideológico evidenciado en los años 90, la literatura cubana de la actualidad podría ser categorizada como posnacional y disgregada (Rojas 2006 420–428). En este sentido, *Tuyo es el reino*, convoca al recuento de la mixtificación ideológica y la heterogeneidad del *topos* en los lindes imaginarios (Cervera Salinas 2001: 168), por ello la imagen de la isla tiende a trasmutar y a ser localizada o develada en otros espacios, objetos y cuerpos.

La evidente duplicidad o reproducción de la isla como un *topos* imaginario hace patente su pulsión de simulación y los dinámicas somatopológicas. Las duplicidades de la isla, harían uso de otras representaciones imaginarias vinculadas a otras nociones para figurar más versiones insulares en la narrativa contemporánea. En algunas ocasiones la ubicación de estas versiones insulares sería tangencial, pero su presencia no dejaría de ser activa e importante en las diégesis. En estos casos, la isla no sería referida por la totalidad de su imaginería sino por algunos de los elementos puntualizados como propios o parte de la imagen insular.

Por otro lado, podría percibirse una serie de combinaciones simbólicas entorno a la idea de la *anamorfosis* de la isla, dicho de otra manera, una representación deformada de la noción de la imagen de isla. Ésta será perceptible en tanto sea divisada como elemento ajeno, anómalo o incomprensible en la diégesis. En este mecanismo estarían disimulados algunos discursos concernientes a las imágenes vinculadas a la metáfora de la isla. En algunas otras de estas representaciones simbólicas la imagen de la isla representaría, al parecer, una realidad alejada

de la imaginería insular, no obstante aparecerían vínculos discursivos acerca de las écfrasis insulares que nos dirigirían a los linderos de la disimulación de la isla. La figura en este caso estaría asociada al trampantojo o *trompe l'oeil*, con el cual se intensificaría la percepción de lo real o nos haría apreciar la simulación como sustitutiva a la realidad.

En *Tuyo es el reino* por ejemplo, el espacio aislado de La Isla en tanto *topos* podría percibirse como una simulación territorial del espacio. Mientras que las funciones de disimulación insular estarían dependientes a las écfrasis insulares en tanto connoten simbologías de las esferas literarias. La vivencia del espacio recaería en los personajes y narradores quienes harían ostensibles las variaciones somatopológicas. Después del análisis de *Tuyo es el reino*, se explicita precisamente una serie de tipificaciones y fenómenos que va a ser reproducida de manera plural en otros ejemplos narrativos de los años posteriores a la edición de la novela de Estévez. Estas combinaciones no están inarticuladas bajo la estrategia lineal y jerárquica de la simulación del territorio como punto de partida, pues en ocasiones las variaciones de representación partirían indistintamente desde otros territorios y/o formas que podrían estar determinados por variables utópicas y distópicas, modernas o posmodernas, consecuencia de las visiones de mundo en las sociedades postsoviéticas o postutópicas¹.

El eje rector de los subsiguientes autores, obras y análisis contemplan una presencia más o menos visible del tópico de la isla. Será el objetivo de este trabajo hacer notar cuales son las particularidades imaginarias, simbólicas y 'realistas' de la vivencia del espacio insular.

4.1 Ena Lucía Portela

La narrativa cubana de los años noventa ha sido ligada a una praxis literaria de delación y de trasfiguración centrada en lo cotidiano. Dicho fenómeno estimulado desde la crítica, ha dirigido a la narrativa hacia un doble aislamiento que se centra en temáticas propias a «la aparición de lo *underground* [...] [y la] revaloración

1 El plano utópico o idealista del espacio configurado como isla concebiría una serie de rasgos que tocaría los límites de la delimitación sea individual o sea colectiva. Mientras el plano distópico rozaría un idealismo de la inefabilidad o la ambigüedad del sentido.

de los tabúes sociales» en palabras de Iván Rubio Cuevas (2001: 550–551). Algunas de estas prácticas para poder soslayar rasgos de verosimilitud han utilizado discursos que recrean cierta intimidad por medio de memorias, diarios íntimos, cartas o autobiografías. Esta sensación de confianza permite que las figuraciones y descripciones del espacio y tiempo se fragmenten y aviven el efecto de credibilidad fidedigna con la realidad del autor. En este caso la representación de la isla en los relatos queda como un elemento si no accesorio, sí dependiente a las propias voces narrativas las cuales pretenderían, a través de alegorías y representaciones, expresar confrontaciones entre las imágenes de mundo propias y las colectivas.

La narrativa de Ena Lucía Portela es considerada como de las más sobresalientes, no sólo por las temáticas y los tonos de sus relatos, sino por una estética y una poética muy particulares. En general, la obra de Portela se ubica dentro del grupo de narradores novísimos de los años noventa, que individualmente expresa y problematiza 'lo femenino' en sus relatos. Al respecto Helen Hernández-Hormilla, en su profundo análisis de lo femenino en las autoras cubanas nacidas en los años 70, dispone ciertos rasgos significativos:

la descripción del coito, del cuerpo femenino y masculino, su uso como centro temático, la presencia de la masturbación y de modelos no canónicos como el sadomasoquismo y el erotismo lésbico, apuntan en esta narrativa hacia una imagen de mujer en la que se supera los tradicionales modos de concebir su sexualidad (Hernández-Hormilla 2011: 188–189).

En estos argumentos es evidente una voluntad de debatir los preceptos que gobiernan la percepción del cuerpo fuera de los rigores genéricos, pero también en la estructura de los espacios privado y público de sus personajes. Quizá por ese motivo, Patricia Valladares-Ruiz en su análisis a la obra de Portela y otras autoras cubanas, asegura que los personajes de esta narrativa (femenina), «privilegian los lugares cerrados o claustrofóbicos, además de espacios transnacionales» (2012: 133). Por su parte desde una perspectiva foucaultiana, Odette Casamayor-Cisneros afirma que este tipo de literatura aboga por nuevas sexualidades poco seductoras, es «una sustracción a la condición de individuo, pues sólo así pueden dejar de ser para el poder» (Casamayor-Cisneros 2013: 298). En otras palabras, el cuerpo en estas narrativas, por lo tanto, se convertiría en un territorio que soslayaría la figura del poder particularmente en los espacios privados.

Bajo este contexto, el fenómeno la imagen de la isla dentro de estos relatos, al ser parte de los textos colectivos y nacionales, parecería excluido, obviado, o pleno de indiferencia. Sin embargo, la vivencia insular al formar parte de las propias cosmovisiones insulares no es un elemento que se puede anular por completo; no estaría únicamente determinada en la territorialidad sino por las expresiones de la vivencia insular corporal y sensorial. En consonancia con lo anterior, el examen de la narrativa de Ena Lucía Portela partiría del supuesto de que la imagen de la isla estaría disimulada en los planos que configuran otras realidades insulares desde los planos individuales. Para hacer válidos estos juicios es necesario pasar al estudio de tres cuentos, escritos por Portela entre 1999 y 2006.

El relato intitulado «Una extraña entre las piedras» (1999), da nombre también al libro de relatos de Ena Lucía Portela, el cual adquiere importancia para caracterizar la configuración de la vivencia insular en la narrativa de esta autora. El cuento de Portela narra la historia de Djuna, una escritora cubana emigrante residente en Nueva York, este personaje relata en primera persona una memoria juvenil que artificioosamente se realiza en tiempo real o modo de confesión. «Según las circunstancias actuales, ¿sería adecuado comenzar diciendo que la bella Nepomorrosa trabajaba en una fábrica de lentejuelas?» (Portela 1999: 91). En esta evocación inicial la narradora aviva la subjetividad y los niveles metaficciones del texto al presentar al personaje en un contrapunto temporal, reconfigurando el pasado como otro espacio de memoria vivencial.

Con el uso de la metalepsis se ejecuta e incrementa la sensación binaria de contraposición temporal «(no me molesta ser ahora una gata vieja y flaca, a veces todavía extraño mi cuerpo de hace cuarenta años y tengo que vigilarme para no hacer demasiadas ridiculeces)» (Portela 1999: 107). Dicho contraste no sólo es exclusivo del tiempo narrado, sino como asegura en su análisis Patricia Valladares-Ruíz, las narraciones también «se enfrentan a tensiones nacionales, generacionales y socioeconómicas que moldean el encuentro entre amantes» (2012: 133). Djuna relata los nexos e historias lésbicas con Nepomorrosa y Sombra, dos parejas de su juventud, que forman parte de una comunidad gay autonombra *Clan Campbell*.

En general, la identidad del Djuna, al ser escritora, lesbiana, y emigrante, resulta estar en los bordes constantes de la marginalización, por lo que «la construcción de las identidades lesbianas se presentan como un camino tortuoso, plagado de actos de desaparición» (Valladares-Ruíz 2012: 133–134), de idas y vueltas.

La voz narradora es intermitente y se apropia de la metonimia del ave, para poder referir además de peregrinación, quebrantamiento, tribulación, fragilidad y tristeza:

También en New York, [...] la ansiada, la tremebunda, la mítica, la incomparable Capital del Mundo, allí donde viaje es redundancia —supongo que semejante paisaje delata sin remedio mi condición de extranjera [...]—, se podía ser muy infeliz. [...] una infelicidad otra, mucho más impersonal, inefable, anónima.

[...] Aterricé todavía aturdida por la cuaresma y el viento sur de mi país, por el estigma de una resolana que estaba a punto de volverme loca y bastante debilitada por una hemorragia incontenible. No tenía problemas políticos ni económicos demasiado serios; en realidad no tenía problemas, acababa de cumplir la mayoría de edad y emigraba como los pájaros, por razones de clima (Portela 1999: 99).

Esta relación entre ave y migración, no sólo podría denotar el viaje y la necesidad de fuga, sino que podría aludir a la connotación que *'pájaro'* tiene en Cuba, de tal modo que Djuna no sólo sería migrante cubana, sino además homosexual, como asertivamente ha acotado Dorado-Otero (2013: 4). En la razón del viaje no se perciben asuntos políticos, no obstante, este trinomio de identidad generaría una sensación de apartamiento, la cual no estaría tajantemente en relación con el fenómeno del exilio sino con la migración y la anonimidad experimentada en una urbe como Nueva York.

Djuna expresa que el destino o la fatalidad del ser anula la taxonomía ontológica ejercida por la sociedad: «Muchas personas necesitan refugiarse en un grupo cueste lo que cueste, porque en la soledad se parecen bastante a ese ser conocido por 'absolutamente nadie'» (Portela 1999: 116). Y en este sentido, el ser que configura Portela en Djuna, es un individuo que remarca la importancia de elegir: estar sola, viajar y dejar Cuba, o entablar una relación con Nepomorrosa (*una dominicana coja trabajadora de una fabrica de lentejuelas*) en vez de a Sombra (una intelectual *'izquierdista'* y *de clase media*).

En el texto Djuna define el ejercicio de la intertextualidad como fisonomía de su propia poética, dicha sentencia podría también ser vigente para la poética de Portela, al ser percibida como un performance que se distancia de binarismos y

de relatos rígidos y unitivos (Hernández-Hornilla 2011: 41–44). Uno de los rasgos de la poética de Djuna es el término ‘sustancia *pulp*’, que es caracterizado en el relato como «la risa, las parodias, la ironía, la retorica negra y los juegos e palabras, [...] los contrastes hiperrealistas con fin en sí mismos» (Portela 1999: 94). Dichas propiedades serían adversas al personaje Sombra, una feminista radical casi totalitaria de lo que significa la dignidad gay. Con el elemento *pulp* que podría referir las estéticas y literaturas con cierta carga caricaturesca, grotesca o exagerada en el mundo gay.² Características ausentes en el personaje, pero que podrían calificar a toda una serie de estrategias narrativas que hacen hincapié en las estrategias intertextuales. En el texto esto podría ser notorio en las citas y referencias a la cultura pop americana, y a figuras consideradas como parte de la alta cultura, desde el mismo nombre del personaje que se le podría vincular a la escritora norteamericana Djuna Barnes, hasta otras referencias tales como Julia Kristeva, Isabel Allende, Ava Garner, Frank Sinatra, a la película *Forrest Gump* (Zemekis 1994), o la pintura *El mundo de Cristina* de Andrew Wyeth. En este sentido se coincide con Ángela Dorado-Otero al ver en relato de Portela, un texto que explora un diálogo, en términos bajtinianos, el cual es una «narration full of black humour, parody, irony, and puns» (2013: 3), que exagera las contradicciones y discontinuidades entre Djuna y sus amantes.

Sin embargo, el nexos que influye de manera determinante en la lectura del relato son los versos del poema «Para Ana Veldford» de Lourdes Casal, ya que uno de sus versos es el título del relato, y también va a tematizar la fragmentación identitaria del migrante y su constante autodefinición. El fragmento final del poema aparece en el relato cuando Djuna expresa los desentonos respecto al mundo de Sombra, su amante de mayor edad: «una extraña entre las piedras, /aun bajo el sol amable de este día de verano, /como ya para siempre permaneceré extranjera, / aun cuando regrese a la ciudad de mi infancia, /cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos» (Portela 1999: 117–118).

2 La sentencia: «La sustancia pulp era el dios en los noventa» (Portela 1999: 117) es para Sarah Moldenhauer, en su extenso estudio sobre la posmodernidad en los años noventa, un posible nexos de Ena Lucía Portela con una generación de narradores cubanos para los que la ‘sustancia pulp’ es un eufemismo de la praxis de un elemento considerado por ella como posmoderno. Cfr. Moldenhauer (2015). Sin embargo, puede leerse también que en esa época la reutilización del papel a través de la pulpa (*pulp*), dadas las circunstancias de crisis, era la única manera de continuar con el trabajo de edición de libros en Cuba.

El poema de Lourdes Casal³ poetiza un viaje en autobús en donde recorre varios barrios de la ciudad de Nueva York, la sensación que germina es la familiaridad con la que el 'yo poético' caracteriza los elementos del paisaje, las personas y las situaciones de la urbe; no obstante estos elementos se oponen de manera ambivalente a la sensación de pertenencia a Cuba, el lugar de infancia y adolescencia. Por tal razón, el yo poético es un ser femenino «demasiado habanera para ser newyorkina,/demasiado newyorkina para ser,-aun volver a ser-/cualquier otra cosa» (Casal 1981: 61).

Asimismo el verso preliminar a la cita en el relato Djuna es el siguiente: «Por eso siempre permaneceré al margen» (Casal 1981: 62), este verso/sentencia es una conclusión al proceso de la constante autodefinición del personaje en el relato. La descripción del espacio físico es casi inoperante, la imagen insular sólo será representada tangencialmente como trampantojo por el símil entre distintos barrios interconectados en la urbe neoyorkina; aunque también y más simbólicamente por la marginación o la existencia en el límite que devendría en la retracción hacia el plano individual o claustrofóbico y que emana de la noción de un aislamiento psicológico. En general, el relato privilegia la suspensión espacial creada artificialmente mediante un texto contado desde el presente inmóvil pero bajo el procedimiento de la rememoración.

La presencia de la imagen insular en Portela es distinta en otros relatos, pero sigue estando vinculada a la sensación psicológica de soledad. Asimismo la descripción de espacios diegéticos propondría cierta sensación de recogimiento o intimidad, tal es el caso del texto ganador del *Premio Internacional de Cuento* Juan Rulfo de 1999, «El viejo, el asesino y yo» (2000). En dicho relato Ena Lucía Portela refuerza ciertos rasgos ya visibles anteriormente, como por ejemplo: personajes que vadean la heteronormatividad y expresan una visible confrontación generacional, o una voz narradora femenina, escritora, autorreflexiva frente

3 Dicho poema en sí guarda una historia que refuerza la idea de transculturalidad y sexualidades anti heteronormativas, por medio del referente del título del poema *Para Ana Veldford*. El nombre homófono de Ana Veldford, una migrante alemana, luego estadounidense y siempre cubana es el motivo para desplegar una correspondencia del ser fragmentado por la migración, las normas sociales, y la historia de siglo XX. Véase el esclarecedor artículo de Martínez-San Miguel, Negrón-Muntane (2006), en donde se incluye una entrevista con Ana Veldford.

al quehacer literario; pero además, el tono del relato mantiene rasgos irónicos, satíricos y la inclusión de humor negro.

En el cuento de Ena Lucía Portela, el narrador autodiegético configura preponderantemente un monólogo interior expresado por la anónima protagonista que en apariencia es una joven promesa de la narrativa cubana. Se plantea una relación de deseo entre cuatro personajes indeterminados sexualmente hablando. En su discurso la protagonista sugiere su deseo por el viejo, expresa las fantasías por él y sus pensamientos sobre Amalia, su pareja. El topos de la diégesis es una casa donde se celebra una tertulia nocturna, el dueño de la casa es muchacho que estaría atraído también hacia el viejo o sería acaso un contrincante amoroso de la protagonista.

Para el dueño de la casa y la protagonista, el viejo es misterioso, grandilocuente y atractivo. Desde monólogo interior de la protagonista vemos las oposiciones generacionales entre los personajes: «Porque su época, según él, es la anterior a la caída del muro de Berlín; la mía es la siguiente. [...] Creo que es una manera elegante de decir que estamos separados por un muro» (Portela 2000: 8). Ese muro es no sólo una separación generacional caracterizada por el tipo de temáticas literarias y referentes musicales, sino una brecha entre los deseos de la protagonista y los deseos entre los demás personajes.

La ironía en el relato es notoria en las reflexiones de la protagonista y en su discurso intertextual, por ejemplo ella afirma: «con ese material significativo [...] como el contenido preciso de un *nganga*— escribo mis libros. Cuentos, relatos, novelas, siempre ficción» (Portela 2000: 11). El término *nganga* en Cuba refiere el caldero utilizado en la curandería religiosa *Palo* o en la Santería. Según Ned Sublette *nganga* podría ser un punto fundamental de la tecnología mágica en donde la metáfora y la práctica de las filosofías en torno a la vida y la muerte, medicina, historia, teología, filosofía, conducta social, comportamiento familiar, leyenda y arte se condensan en una acción (2004: 184). Por ello la autorreflexión de la escritura en la protagonista sería una metonimia a esta idea, pues más adelante afirma:

[...] 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, fechas; pero desde

luego, los modelos siempre reconocen, en mis personajes y sus peripecias, sus propias imágenes. Que son sagradas, claro está. Qué falta de respeto (Portela 2000: 11).

Por estas razones, se podría asegurar que la poética propuesta en el relato a partir del término *nganga* se vincula con experiencias y estrategias narrativas como el collage, la fragmentación, la hibridación las cuales estarían en correspondencia con las nociones posmodernas en una narrativa autorreflexiva que se centra en la complejidad de los individuos: «—más que la especie, me interesan los individuos y, sobre todo los individuos que me rodean—» (Portela 2000: 12).

Por este motivo, los juicios emitidos por la voz narradora determinan el comportamiento de sus personajes, pues mientras el viejo expresa la fascinación y el deseo de la joven escritora, el muchacho por otro lado, se percibe como inmoderado, intemperante, violento y celoso por la presencia de ella, lo que generará un careo de personalidades por lo que se prevé un final dramático frente a ese 'triángulo amoroso'. La pista del desenvolvimiento dramático se halla en el título del relato pero también por la voz narradora que asegura: «Sé que un día me van a asesinar y a veces me pregunto quién, cuál es el último rostro que será dado ver» (*ídem*). El supuesto cinismo o fatalismo de la protagonista es un artilugio para volver intangible el desenlace.

La descripción del espacio diegético cobra importancia pues forma parte de la oposición entre 'realidades' en el relato. La casa es el punto central del desarrollo de la ficción, la que está caracterizada por un ambiente denso, húmedo, con poco espacio y con bullicio: «Como de costumbre, hay mucha gente en la casa. Ruedan de un lado a otro, comentan, murmuran, toman ron. Parece una escena bajo el mar, dentro de una pecera, en cámara lenta. Moluscos.» (Portela 2000: 9). Esta sensación de delimitación y sofoco, enfatiza la presencia de espacios apéndice como el balcón o un sillón como zonas de refugio o de encuentro, pero estos también serían detonantes de intimidad y sensualidad, por ejemplo la protagonista describe «Me acerco más. El balcón es chico, la manga de su camisa me roza el hombro desnudo» (Portela 2000: 7).

En otros casos el mismo balcón es un microcosmos o una zona liminal desde donde se perciben dos extremos del mundo representados de distinto modo:

Desde el balcón se divisa una callejuela tranquila. Estrecha, sucia, hasta la oscuridad, con el pavimento roto y charcos y fanguizales por todas partes. Como si hubieran decretado toque de queda, hoy ni los vecinos quieren alborotar. Del fondo de la casa llegan los boleros de siempre y un ligero ruido ambiental de cristales que chocan, fósforos que se encienden y crepitan, susurros similares al del océano que habita en los caracoles, risitas fúnebres (Portela 2000: 13).

El ambiente esta dividido entre un mundo artificialmente silencioso y un mundo bochornoso en donde los atributos marinos son una constante, esto incrementa la percepción de microcosmos marítimo en sumersión, el cual paradójicamente tensa los nexos con la realidad circundante. Este aspecto tiene un paralelo con la autodefinición de la protagonista: «Porque mi mundo interior es impuro e inmediato, casi palpable, quienes me odian dicen que no lo tengo, pienso» (Portela 2000: 23).

Como se venía anunciado el relato termina con el asesinato. El muchacho y la protagonista pelean después de que el viejo se fue de la fiesta, y ella intentaba alcanzarlo. El joven quiere impedirlo y termina por aventarle accidentalmente por las escaleras de mármol, ella cae por las escaleras. En el final del texto seguimos leyendo los pensamientos de la protagonista mientras se desploma, y surge una escisión final no sólo entre lo real y lo ficticio, sino entre lo etéreo y lo corpóreo: «A partir del segundo descanso nos soy yo quien rueda por al escalera, es sólo mi cuerpo. Dejo de oír. Me siento flotar» (Portela 2000: 27). Las divagaciones de la protagonista en el texto ofertan una perspectiva subjetiva e individualizada, lo que mantendría una relación con la descripción del espacio diegético, en este caso la disimulación de la imagen de la isla, estaría ubicada tanto en los apéndices espaciales que funcionarían como microcosmos insulares, como en la importancia final del cuerpo de la protagonista.

Otro relato que matiza de otra manera la imagen insular, es el compilado en el antología *Bogotá 39* (2007)⁴ y que lleva el título de «Huracán». En el relato Ena Lucía Portela, vuelve a utilizar ciertos patrones que poseen sus narradores homodieéticos: voz femenina, con ciertas indefiniciones existenciales y una estrecha relación con la creación literaria. El personaje principal lleva el nombre de María

4 La antología fue editada por Guido Tamayo, en ella se buscó recopilar las voces de la narrativa escrita latinoamericana, lo que agrupa a autores menores de 39 años.

de las Mercedes Maldonado, Mercy para su hermano menor, quien a finales de los años noventa toma la decisión de inmolarse siendo víctima de algún huracán. Ella y su hermano vegetan en El Vedado en La Habana cuando por las emisiones televisivas llega la noticia de la inminente llegada del huracán Michelle.

La familia de Mercy, se encuentra separada, su madre murió, y su padre se exilió en California, su hermano mayor fue asesinado, ella y su hermano menor reciben remesas con las que se apoyan para sobrevivir, mientras que esperan el permiso para que él pueda salir al exilio también. La sensación que el personaje recrea al narrar de historia es la de *impase* frente a un entorno de fuga o de muerte:

Es mi decisión. Mía, sólo mía, y no pienso discutirla con nadie. Estoy en mi derecho, ¿no? La tome a fines de los noventa, cuando tenía unos veintidós o veintitrés años, no recuerdo bien [...]. Claro que suele dudarse de las facultades mentales de alguien que toma 'en frío' una decisión de tal naturaleza, aparentemente sin motivos (Portela 2007: 275).

Como en el resto de las naciones caribeñas, el huracán es uno de los emblemas más importantes en relación la condición meteorológica insular cubana. Al ser un fenómeno muy habitual, ha sido figurado y transfigurado constantemente en la literatura y se le han atribuido rasgos como: caos, destrucción, desbordamiento y anegación. De igual modo, se le ha dotado de cierta correspondencia con el espacio o territorio geográfico isleño que podría vincularse bajo la hipérbole de delimitación acuosa:

Las imágenes eran espantosas. Crecidas de ríos, casas desplomadas, árboles arrancados de cuajo, cadáveres de personas y animales flotando, en el agua sucia, toda la miseria y el sufrimiento del mundo en los ojos de los sobrevivientes. [...] Muchas zonas habían quedado aisladas por las inundaciones, resultaban inaccesibles por tierra, así que las imágenes (pura devastación) eran tomadas desde un helicóptero (*idem*).

La imagen recreada es la de una perspectiva aérea sobre un territorio después del paso de un huracán. La violencia de la naturaleza llega a reflejar la vulnerabilidad de los objetos frente a tal desastre natural, las consecuencias serían perceptibles en las inundaciones, encierros, comunicaciones, carencias. En conjunto

el fenómeno meteorológico exhibe las desgracias y el momento de crisis, lo cual, guardando naturalmente la proporciones, podría ser comparable a los estragos a las imágenes de mundo tras la crisis económica de los años 90. El relato ahora presentado se sitúa en una fase histórica posterior, cuando los efectos del ‘periodo especial’ en Cuba se encuentran de alguna manera disminuidos. No obstante los efectos de tal devastación en las cosmovisiones cubanas han llevado a consolidar personajes que se mueven entre la incertidumbre y la indolencia, seres fantasmagóricos, como el que podría representar Mercy.

En los dos fragmentos citados anteriormente se puede percibir cierta sensación de alejamiento en el espacio y el tiempo. En el primero de ellos la voz narradora establece su suicidio justo en la etapa final de los años noventa, dicha perspectiva representa una mirada que se aleja en el tiempo para actualizar una sensación de desesperación en el presente del relato aunque se haya desdramatizado. Este rasgo nos ayuda a situar en relato la figuración psicológica y física de Mercy, una mujer sin peso, flotante casi incorpórea: «En cuanto a mí... digamos que apenas existía, que apenas existo. Vamos, que no pienso ni cien libras. Según los hombres de este país, tan adictos a las masas y los volúmenes, soy ojos verdes, pelo largo y nada más» (Portela 2007: 279).

En el segundo fragmento donde se habla de las «imágenes espantosas» que se observan en el televisor se describe una percepción ‘aérea’ de la zona devastada en Centroamérica, lo que también prefiguraría una disposición distanciada del espacio o de flotación, ya que esta descripción es fiel a la hecha para Cuba tras el paso del huracán:

En cuanto a Cuba, el ojo del ciclón había cruzado por el centro. [...] Las imágenes tomadas desde el aire que aparecían ahora en la pantalla, eran todo lo horribles que cabía esperar. Pura devastación, al igual que en la costa caribeña de Centroamérica (Portela 2007: 286).

La temporalidad del relato está en un pretérito imperfecto en su mayoría lo que permite la comparación entre ambos paisajes, e incrementa una perspectiva presencial no activa. La espera y búsqueda del huracán en la diégesis podría proponerse como una hipérbole del estado en *impasse* de la voz narradora, y por lo tanto una sensación que obliga de manera obsesiva a la sobrevivencia.

En la diégesis, a causa de la tormenta, la voz narradora exhibe el establecimiento de espacios retraídos, estos se percibirán en conjunto como una constelación de sitios delimitados. El relato está planteado desde una casa, dónde son narradas las disquisiciones que relatan las historias de los personajes secundarios: la familia de la protagonista. Tras un apagón eléctrico la casa se consolida como eje central y de resguardo de las estériles fantasías, consecuencia de un estado de serenidad falsa y de expectación desde el nihilismo:

En medio de la oscuridad, fui a sentarme en el poyo de la ventana que da al portal. Silencio absoluto. Ni los grillos chirriaban [...]. Permanecí allí, fumando, contemplando la noche, durante varias horas. No pensaba en nada. No tenía en nada que pensar (Portela 2007: 278).

En dicho estado de advenimiento, se logra definir, por medio la interiorización y las fugas de los personajes, los trampantojos de delimitación que disimulan la imagen insular categórica. Por un lado el hermano de Mercy, deja la religión católica y encuentra en el cristianismo el refugio individual, donde el aislamiento termina siendo un referente importante, esto lo podemos percibir en el siguiente fragmento:

Y si empezaban los aullidos y los berridos [de su hermano al practicar su nueva religión], me iba al parque de la esquina y me sentaba a leer en mi banco favorito, debajo de un flamboyán. Por cierto, ahí leí un libro que ahora mismo no recuerdo de qué trata ni quién lo escribió, pero que me gustaba mucho en aquella época, no se por qué. *La campana de Islandia*, creo que se llamaba ¿no es un lindo título? (Portela 2007: 280).⁵

El título de la novela *La campana de Islandia* del premio novel Halldor Laxnesses es un elemento intertextual que se conecta alegóricamente con el ensimismamiento representado por el personaje, en tal caso, la imagen de la isla simula una territorialización a través de la Islandia como país insular. En el fragmento no se ahonda en el contenido de la novela, ni la importancia del autor, lo único

5 Los corchetes y comentario son míos.

importante es el nexo simbólico, de este modo se refrenda de manera casi implícita la disimulación de los valores negativos de la isla.

En otros ejemplos, la relación con las écfrasis insulares se mantiene simbólica y sistemáticamente, a partir de una red de escenarios que evocan la capacidad de encierro y de refugio frente a la tormenta. Al salir de la casa y en la búsqueda del huracán con tono irónico la voz narrativa expresa esta premisa:

Ya en la calle, miré por el retrovisor. El portón seguía abierto. Pero no iba apearne para cerrarlo. Qué va. En el garaje no había nada que pudieran robarse y a lo mejor hasta servía de refugio a alguien. Siempre hay vagabundos, pordioseros, borrachos, viejos locos que se fugan de sus casas y luego no tienen donde meterse cuando llegan los huracanes (Portela 2007: 282).

En este ejemplo se podría sugerir el cambio topológico de la sensación de aislamiento en otros objetos. En la concreción de la tormenta, más adelante en el relato, la sensación de encierro y refugio expresa simbólicamente la vivencia insular a través de argumentos que relacionan el *eros* y el *thanatos* freudianos en un espacio delimitado por el agua.

En el momento cuando Mercy se enfrenta al huracán dentro de la camioneta, la voz narradora relata: «Me quedé allí, dentro de la camioneta. A mi alrededor todo era agua. La lluvia repiqueteaba contra el parabrisas de un modo infernal. No sería extraño que lo reventara, pensé y esa idea me devolvió la tranquilidad» (*idem*).

Mercy se encuentra dentro de la camioneta aislada, delimitada por la tormenta, es decir más agua, el cuerpo por medio de una anamorfosis se vuelve una isla. Por ello la única posibilidad de aclarar la vivencia del personaje será expresar el *pathos* bajo el comparativo, casi oxímoron, entre infierno y tranquilidad que formula la sensación de aislamiento y del peligro inminente del huracán.

Al final un árbol cae sobre el auto lo que le genera una conmoción a Mercy, pero no la muerte como ella hubiera querido. Quien sí se convierte en una víctima mortal del huracán es su hermano. Este absurdo del destino redondea una sensación unánime de soledad, aislamiento y aún de espera frente a la muerte. «Ahora estoy sola en nuestra casa del Vedado. Ya ni se por que digo 'nuestra'. Debe ser la costumbre. [...] Nada [...] tiene sentido para mí. Porque persisto en mi decisión. [...] Como Penélope a su Odiseo, yo espero un Huracán» (Portela 2007:

288). En estas líneas conclusivas del cuento, la anécdota homérica de la espera de Penélope por Odiseo refrenda la alegoría de la expectativa frente a un creciente sentimiento de soledad. El huracán no es completamente un elemento trágico sino el desafío que confirma la permanencia, de ahí que se genere nuevamente una disyuntiva del personaje frente al drama de la existencia, lo que «pondría más énfasis a lo intrascendente de su condición: [...] una protagonista prisionera de la isla» (2014: 196–197), como Aida Baupied ha asegurado tan puntualmente.

4.2 Atilio Caballero

Tanto para Salvador Redonet (1999), como para Amir Valle (2001), Jorge Berenschot (2003) y Francisco López Sacha (1995, 2011), el dramaturgo y narrador cubano Atilio Caballero es considerado como parte de los interesantes autores novísimos cubanos. Su obra si bien podría ser catalogada como una narrativa ‘tradicional’ no deja de ser un marco para el análisis de la narrativa contemporánea y la representación insular. En su novela *La última playa* (1999) se infiere la existencia de una simulación con altos grados de territorialidad imaginaria, en donde la representación del espacio logra materializarse metafóricamente en otros cuerpos.

La fabula relata distintos episodios de la vida Andy Simons, el personaje principal obsesionado por preservar el cayo Arenas, y por construir un puente para unir la isla con el continente. El personaje, presumiblemente real (Timmer 2007: 269), es plasmado en la ficción, como un artista, músico, soñador, inteligente, un ermitaño que vive apartado en una playa lejana para disfrutar de su condición ‘natural’ de ser humano en su hábitat. La voz narrativa omnipresente, alterna de manera simultánea las percepciones del personaje (Timmer 2007: 270), en el relato se figuran imágenes descriptivas de la geografía insular y se aprovecharan las alegorías que permiten percibir las disimulaciones insulares en otras materialidades y cuerpos.

La novela comienza con una imagen *in extrema res*, «Entre las olas se movía un cuerpo. Flotaba. Era el cuerpo de un ahogado, a unos cien metros de la costa. El viento, soplando el mar, lo empujaba despacio hacia el arrecife» (Caballero 1999: 15). Hasta ese momento desconocemos de quién es el cuerpo que flota. El

desarrollo del relato no sólo nos develará la identidad del cuerpo, sino el traslado de valores asignados al espacio insular que se encontrarán en la propia delimitación del personaje central. En un principio se construye una perspectiva desde la voz del narrador que parte del individuo-personaje hacia el mundo, como configuración de un mundo propio:

Todas la tardes, y siempre a la misma hora, Andy Simons se sentaba en el porche de la casa —un pedazo de tierra cubierto por un toldo verde lleno de agujeros— [...]. Prefería el atardecer porque en ese momento la masa de agua alrededor del cayo duplicaba la refracción del sol, y expandía los sonidos, y el movimiento de las olas empujaba hasta la orilla los vapores bajos de la condensación [...] (Caballero 1999: 17).

Este fragmento permite ubicar que la representación de la isla está construida por la capacidad del empalme de *topos* que imaginariamente se congregan como hipótesis de la imagen insular. Primeramente, «el toldo verde lleno de agujeros» podría interpretarse como masas arbóreas bajo un plano contrapicado, mientras que «el pedazo de tierra» al verse delimitado por una «masa de agua» podría figurar una isla artificial de manera paralela al espacio de la isla. La casa se asienta en un cayo y los vapores marítimos incrementan la sensación de retraimiento. El personaje prefiere la sensación insular, elige la hora del día para poder sentirse como si estuviera en una isla personal elegida e imaginaria, que se convierte en un espacio de suma intimidad. La representación de retraimiento es tan clara, casi cuanto el planteamiento insular múltiple y relacional, entre las simulaciones del espacio insular y la disimulación de la sensación ávida de aislamiento.

El cayo es una islote geográficamente precedido por la erosión del mar, y por ello Simons ve necesidad de buscar la conexión con otros espacios, de esta manera comienza la obsesión del puente y la reproducción de un mundo físico para inmortalizar el pasado reciente como parte del presente. «La idea de crear un presente como una imitación aproximada del pasado lo llevó a reproducir, sobre grandes superficies y guiándose por algunas fotos viejas, las fachadas de las casas antiguas que ya no existían» (Caballero 1999: 48).

Este personaje es configurado como recuperador del pasado en el presente, el cual se basa en una territorialidad con pretensiones de eternidad, la que hace visible el vacío temporal que el personaje enfrenta en el presente. Un detalle sumamente

interesante al respecto es lo que Nanne Timmer ha observado, ya que la única página que se narra en el tiempo verbal del presente es cuando Simons se encuentra con una mujer de la cual está enamorado, «el momento que Simons recordará como el evento más importante al final de su vida. La narración sugiere que sólo entonces el protagonista vivía el presente» (2007: 270).

A pesar de que el personaje recorre una temporalidad larga, entre 1959 y finales de siglo, la novela no es un prototipo que serviría para novela histórica, dado que la clase de tiempo descrito no busca construir una idea nacional o de identidad o un génesis (Ludmer 2004: 360). Es más bien un tiempo que se visibiliza por inmersión o por flotación, es decir, que está determinado por el territorio y la materialización de las sensaciones en los objetos, en ambos casos estos delatan un presente sensible y muy perecedero (Ludmer 2004: 361).

La duplicidad de la imagen de la isla podría ser uno de los motivos de la novela dado que el narrador y el personaje central disponen de écfrasis insulares que loan la belleza del espacio y que por medio de anamorfosis provocan una sensación de aislamiento, lo cual será verificable en los modos de vivir y transformar el espacio. Cerca de un arrecife de coral, Simons construye su retiro nostálgico que busca eternizar su mundo justo en una de las costas del cayo que es un mundo sumergido dentro del mismo espacio insular. Así es descrito el lugar: «la erosión ha agujereado la roca, creando un laberinto de cavernas interiores por donde penetra y circula el mar hasta muy adentro de la tierra. Allí sentado, Simons, tiene la sensación de estar en una balsa de piedra» (Caballero 1999: 68).

En la disimulación del espacio insular logra expresar la comunión entre los elementos geográficos y la materialidad del oxímoron «balsa de piedra», en donde la propiedad flotante de la balsa predomina sobre la supuesta firmeza de la piedra. La síntesis de esa figura literaria sugeriría una inevitable sumersión o hundimiento.

Estas son dos facetas muy interesantes que atañen a la construcción de la insularidad:

En realidad, el nacimiento por inmersión y nueva flotación no hizo más que convertir esta tierra en doblemente isla: en primer lugar por el evidente rodeo marino, y en segundo porque esta plataforma insular está separada de las plataformas continentales y de las demás islas del entorno. Ninguna gran isla posee este *doble* aislamiento [...] (Caballero 1999: 77).

La multiplicación del asilamiento en este caso está también determinado por la concreción de un espacio personal, por medio de la sensibilidad del espacio y del tiempo en el presente con la premisa de la imposibilidad de la permanencia en *La última playa*. Esto es un rasgo de diferenciación con el tipo de actitud frente al pasado forjada por la nostalgia de la rememoración del pasado como ocurre en *Tuyo es el reino* de Estévez.

En el caso de Simons, partiendo del personaje de Caballero, se puede observar que la conformación del espacio posee también rasgos fragmentarios de una lucha contra el natural proceso de desaparición del cayo. El doble repliegue propuesto se enfrenta a la necesidad de la memoria para una sobrevivencia quizá espiritual. Por ello se hace uso de una comparación entre isla/erosión, construcción/olvido, esta aposición de sentidos hace que la preocupación de la memoria sea fundamental en el personaje:

Estamos parados sobre un dolmen que nadie sabe ver, una antigua piedra de culto que se desmorona rendida a la indiferencia [...] este país tiene muy mala memoria: entre el calor, la abulia y la escasez de archivos, uno puede quedarse incluso sin constancia de haber nacido. Así, llegará el momento en que el cayo ni siquiera aparezca en las cartas náuticas (Caballero 1999: 104).

De esta sentencia se desprenderá un pequeño párrafo que podría ejemplificar de mejor manera los traslados simbólicos en la concreción de las disimulaciones, que irían de los territorios imaginarios a otros objetos y al cuerpo mismo del personaje. Ya que, como prueba de la propensión a la metatextualidad, el mismo Simons intercala un pequeño relato que busca caracterizar no sólo su obsesión por la permanencia de la isla (y con ello de la insularidad del personaje) sino que lo inserta en el debate sobre la tradición que problematiza los valores 'negativos' del las écfrasis insulares:

Hace tiempo, en el cuaderno de notas de un inglés excéntrico encontré una lista de enfermedades, todavía no clasificadas por la ciencia médica, entre las que aparecía *islomanía*, descrita como una dolencia del espíritu. Según este hombre, es una enfermedad rara pero en modo alguno desconocida, que padecen algunas personas a quienes las islas les resultan, por decirlo de algún modo, irresistibles ... El hecho de saber que se encuentran en una isla, en un pequeño mundo

rodeado por mar, 'las llena de embriaguez'. Estos islómanos natos, agregaba, son los descendientes directos de los Atlántidas, y durante toda su vida isleña su inconsciente tiende hacia la perdida Atlántida ... (*idem*).

La fabula dentro de la novela detalla el rasgo 'mítico' de la herencia insular. La Atlántida (antigua isla desaparecida en el mar Mediterráneo tras un terremoto según los relatos griegos clásicos) es la referencia y comparativo que primeramente dota cierta herencia imaginaria de la 'enfermedad' insular, en los mismos términos en que es expresada en la novela de Estévez, cuando se busca historiar la maldición de la isla.

No obstante el rigor de 'enfermedad' tendría otra tonalidad al ser un elemento subjetivo que podría no sólo interpretarse por esa necesidad patológica de sentir 'embriaguez' por los pequeños mundos, como se describe en el fragmento; sino también por la obsesión de construir y configurar el espacio bajo características físicas de la isla. Es peculiar que la anécdota citada por Simons, el personaje, sea una anécdota surgida de las notas de un inglés, quien compartiría de cierto modo la misma «islomanía». En el sustrato de esto se hallaría la problemática entre la fugacidad de la existencia del ser, y también la figuración de una memoria, en este caso, insular inconsciente en la ascendencia de los Atlántidas. Más adelante en la novela el personaje de Caballero, se pregunta:

¿Dónde quedaba entonces la memoria? Sabía que esta puede ser un tesoro para una persona desprovista de todo. Se puede decir: al final tú eres lo que has pensado, hecho, amado. [...] [T]ú eres lo que recuerdas, y por extensión su único custodio (Caballero 1999: 108).

Simons se comienza a sentir el propio cuidador de una historia que desaparecerá, siente el poder del tiempo sobre su tesoro y sobre sí mismo, «una persona desprovista de todo». De ahí que los versos de la poeta rusa Ana Ajmátova cobren mayor significado para el personaje en la novela, como una sentencia que roza los linderos del olvido y la fugacidad. «*Hace tiempo ya lo había presentido:/este día-fano día y esta casa vacía*» (Caballero 1999: 109). Simons cita de memoria estos versos que escuchó de una rusa desterrada en Cuba. Después de la tormenta la *casa vacía* es una metáfora sugerente de la perdida de memoria ya que la casa podría ser el espacio íntimo, develado con desolación. Es sabido que el simbolismo

mallarmiano de Ajmátova versa sobre la fugacidad de la materia, entre lo físico y lo intangible del recuerdo. «Como la sombra quiere separarse del cuerpo, / Como la carne quiere separarse del alma, / Así deseo yo que me olvidéis vosotros» (Ajmátova 2011).⁶ La fugacidad que se expresa en la existencia del ser insular mantiene una relación importante con la configuración de los espacios personales o memorias del espacio vivido. En este sentido los objetos y casas son utilizados constantemente como referencia simbólica de tal fugacidad.

La obsesión por concretar la construcción del puente se desvanece al encontrar que esa conexión ya existe en debajo del mar:

Buscando fósiles, encontré un camino bajo el mar que une el cayo con la tierra firme, o viceversa. Yo que he gastado la mitad de mi vida intentando unirlos, ahora al final descubro que ya estaba hecho: sólo había que dar con él [...] Desde que lo descubrí —dijo— siento como si una sombra me acompañara a todas partes. [...] Fue al pie de este promontorio donde la vi por última vez ... Puede ser una coincidencia ... Pero nadie me dijo nunca que la pena fuera una sensación tan parecida al miedo ... (Caballero 1999: 83)

La fuga elegida de Simons tiene sus soportes en las fantasías y obsesiones, que son también percederas. Al percatarse de esto el personaje experimenta una sensación de vacío o abandono que lo llevará al suicidio, aunque su muerte parecerá en la diégesis casi tan natural como la erosión marina.

En la novela Caballero configura una isla sólo tangible en la viaje hacia el interior de un *topos* restrictivo, lo que devendría en la internalización de la simbología insular. La isla diegética propuesta es delimitada no sólo espacial sino que psicológicamente lo que afectará a la figuración de personajes, dentro de la ficción estos articularan retraimiento tanto física como psicológicamente.

Las conexiones de la isla debajo del mar y la problematización del binomio adentro-afuera hacen que se logre un *trompe l'oeil* que referirá cierta insularidad como realidad. Dado que «la narración misma pone en escena esta situación y después gira sobre sí misma, indefinidamente o hasta 'el fin', para tratar de borrar el sentido» como lo ha referido Josefina Ludmer (2004: 359).

6 Ana Ajmátova, «Para muchos», véase la versión online de María Teresa León en: <http://amediavoz.com/ajmatova.htm> [consultado 25.X.2016].

Las características simbólicas giran en la ficción emplazándose sobre los objetos físicos: casa, refugio y representaciones del pasado de Simons forman parte de su configuración ontológica casi *simbiótica* (Timmer 2007: 261) que confirmaría la presencia de la éfrasis insular piñeriana, de las últimas poesías, y con ello una anamorfosis insular en el personaje de Atilio Caballero.

4.3 Antonio José Ponte

La importancia de la representación de la isla en Antonio José Ponte recae en la confrontación del nexo espacio/tiempo sobre la materialidad en el espacio urbano. En su libro *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005), Ponte representa algunos ejemplos del deterioro físico y psicológico de los territorios, objetos y de los habitantes de La Habana, respectivamente. El cuento dedicado a la poeta Reina María Rodríguez, «Un arte de hacer ruinas» construye un espacio diegético que navega entre la ciencia ficción, la literatura fantástica o de misterio. El espacio habanero se vuelve topos de la ficción y es idealizado a través de la noción de *ruina* (Basile 2009: 34; Birkenmaier, Whitfield 2011: 19–33). Dentro del cuento, el tiempo juega un papel importante ya que puede ser considerado como en un espacio más.

Ya en *Las comidas profundas* Antonio Ponte afirma que «La desesperación hace que se multipliquen las metáforas» (Ponte 1997: 30). Con esta misma amplitud de la desesperación generada por el estatismo se ha caracterizado a la insularidad. Aunado a esto el *impasse* económico y la comercialización de las temáticas, que caracterizan la narrativa en los años noventa, se logra que la isla se multiplique simbólicamente y se represente dentro de otros espacios, por sus capacidades de extensión y de delimitación metonímicamente, como se afirma en la anécdota que introduce el relato:

Quando necesitas aumentar el tamaño de tu casa y no hay patio donde construir más, ni jardín que ocupar, ni siquiera balcón, cuando necesitas ampliarte y vives con la familia en un apartamento interior, lo único que te queda es elevar los ojos al cielo y descubrir que en tanta altura de techo bien cabría otro piso, una barbacoa. Descubres, en suma, la generosidad vertical de tu espacio, que permite levantar otra casa allá adentro (Ponte 2005: 69).

En este caso, como en un ejercicio metonímico, la isla es sustituida por centralidad en los edificios y la carencia del espacio, en tanto que las ruinas cobren mayor importancia en el relato, la imagen predominante será de la diversidad de imágenes de la urbe cubana, que se volverá el tópico central en el relato.

La historia relatada en «Un arte de hacer ruinas» se centra en la narración en primera persona de un estudiante que busca hacer una tesis sobre las comúnmente llamadas *barbacoas*.⁷ El personaje recurre a un profesor, amigo de su abuelo para que dirija su tesis. De este modo vamos percibiendo la descripción de decadencia física de las edificaciones habaneras. Aparece como otro posible asesor, el Profesor D, un antiguo profesor universitario de cierto ostracismo, quien ha escrito un libro fundamental para la tesis del estudiante. El título del libro es *Tratado breve de estática milagrosa* y caracteriza al relato con rasgos en torno al género de la ciencia ficción. El tratado científico tematiza la permanencia de los edificios a pesar de su desvencijado estado, y concluye que la inamovilidad este milagro es sólo posible por un fenómeno de flotación.

El proceso de *tugurización*⁸ que ha sufrido La Habana es central en el cuento ya que no es sólo participe de la configuración de la atmósfera urbana sino que da pie a la figuración fantástica de los *tugures*, seres que dismantelan y hacen derribar los edificios sin una razón aparentemente clara. En opinión del Profesor D, estos «son de sombra ligera, tienen sangre de nómadas. [...] Y es duro ser así en una isla pequeña» (Ponte 2005: 66). A falta de nuevas tierras y en las condiciones insulares, los *tugures* tienden a buscar los espacios verticales, subterráneos, «[b]uscan la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte» (Ponte 2005: 67).

Estos seres son presentados bajo un enigma que dirige hacia un estado de contingencia. Con la confusa muerte del Profesor D y la pérdida de su tratado la contingencia se agudiza, además con la subsiguiente muerte del tutor del estudiante se llega al clímax del halo de la incógnita. El narrador decide investigar algunos

7 Construcciones o habitaciones pequeñas que aprovechan los techos altos de los espacios domésticos de los domicilios habaneros.

8 En el plano urbanístico es la proliferación de viviendas pequeñas, sucias y descuidadas, relacionadas con fenómenos de pauperización. En muchos casos este término es asumido como antónimo a la 'gentrificación'.

indicios para comprender el misterio, de ese modo es que llega a una ciudad subterránea llamada *Tuguria*:

El espacio, una vez que se entraba a tanta claridad, era enorme. Reflectores dispuestos en el techo no permitían imaginar que existiera techo alguno. Un cielo de playa, de radiante verano, se abría sobre mi cabeza [...] Había llegado a una ciudad de pesadilla, y no sabía despertarme. [...] [H]abría llegado a Tuguria, la ciudad hundida donde todo se conserva como en la memoria (Ponte 2005: 72–73).

Todos las paredes techos y pisos que se derrumban de la ciudad de arriba son reconstruidos en Tuguria. Este espacio propuesto en el relato se plantea de manera fantástica como un espacio construido como un ‘museo’ en construcción, una puesta en escena o una simulación del espacio urbano.

Para Ester Whitfield el cuento propone «una metáfora de la isla en su contexto ideológico» (*apud* Ponte 2005: 29), el cual no sería posible sin la transferencia simbólica entre la relación edificio/isla y la relación contextual hacia los rasgos o reducciones de las fracturas ideológicas visibles en el ‘periodo especial’. Por estas razones podría también pensarse que esta representación insular desplegaría en el relato una función simbólica y después en el plano interpretativo un *trompe l’œil* que permitiría proyectar la ficción en el contexto ideológico de desencanto.

Por ello para Odette Casamayor-Cisneros en la idea de Ponte subyace una propuesta heterotópica, con funciones de doble relación, que ilusoriamente evoca espacios propensos a ser más reales o más opuestos que su realidad. Serían «sitios, efectivamente localizables en el espacio real, aunque fuera de todo tiempo y todo lugar, en que son ubicadas utopías realizadas. [...] [E]mplazamientos reales que pueden ser encontrados dentro de la cultura son representados, contestados e invertidos» (Casamayor-Cisneros 2013: 119). Por este motivo, la simulación en la relación isla/edificio se empalma bajo la noción de tiempo y espacio de Ponte, ya que no sólo estaría centrada por la desolación de la materialidad sino que estaría dependiente de los emplazamientos o idealizaciones espaciales y temporales.

En el relato de Ponte, uno de los profesores en la ficción advierte al estudiante de urbanismo sobre un cambio que ayudaría para dejar la infancia hacia la madurez en la manera de explorar el mundo. «De niño la geografía apasiona mucho más

que la historia. Otros países importan más que otras épocas ... Será que todavía no tenemos que empezar los viajes en el tiempo» (Ponte 2005: 61). Por ello, para la tesis y para la vida es importante asumir la importancia del tiempo y el espacio, lo cual queda expresado en la diégesis cuando el profesor asegura «Ya no eres el niño que tu abuelo traía a casa. El tiempo como deben haberte enseñado, es un espacio más. Ahora te toca explorarlo» (Ponte 2005: 61–62). Así la apertura de la nueva perspectiva queda como una preparación hacia lo que el narrador está por descubrir, una ciudad que problematiza las tensiones entre las ciudades reales e imaginarias.

Carlos Alfonso asegura que, en el cuento referido, la poética de Ponte se concentra en revertir los procesos de inmovilidad y nostalgia con una materialización que recae en el proceso de dependencia de la ciudad subterránea. Tuguria, necesita de la ‘ciudad real’ para poder ser. Las edificaciones habaneras en el relato de Ponte se reconfiguran constantemente en su espacio fantástico subterráneo por tal motivo la isla en suma es proyectada como uno de los valores de uso dentro de las propias coyunturas históricas y socioculturales de los años noventa.

De la propuesta del relato de Ponte se destacan la materialización del paso de la historia expresada en las vestigios a la intemperie y las ruinas que aún son habitadas, sin terminar por ser objetos coleccionables en ‘el mundo real’. Por lo tanto estos son parte de una parafernalia de lucha, de defensa de la memoria viva y de sobrevivencia como el mismo Ponte ha declarado (Borchmayer, Hentschler 2006).

Por otro lado, la ciudad sumergida es dependiente, idealizada e inacabada. La ‘ruina’ como proceso de cambio podría ser asumida como una cariz de la *imago* lezamiana; en otras palabras, una metáfora matizada por su contexto ideológico como se refirió, pero también como alegoría de la propia prefiguración de una poética insular (Yurkievich 2002: 815), que busca configurarse mediante la relación cíclica de fuerzas opuestas destrucción/construcción (Hernández Salván 2009: 164) que sustenta su fuerza justo en los límites de esa interacción. La Habana y Tuguria pueden ser, por la certeza de la dinámica del tiempo sobre los objetos, dos simulaciones en la ficción determinantes del espacio de disimulación, en su propio génesis insular, mediante las conexiones de la isla con el continente y en la confrontación de sus límites.

La construcción de la memoria en ambos espacios el ‘real’ y el subterráneo está determinada no sólo por una melancolía por lo pasado, sino también por lo inconcluso. Lo construido se degrada y se vuelve a reconstruir paulatinamente en

el presente narrado de un espacio imaginario: Tuguria. No obstante, dicho espacio tiene pocas posibilidades de ver completada su idealización pues para lograrlo se depende del futuro y la degradación del espacio 'real'. Las urbes descritas se convierten en una paradoja espacial dependiente de 'una estática milagrosa' en la diégesis, pero en la correlación con la simbología de la isla delatan intertextualidad literaria.

En este sentido no es gratuito que el desenlace del cuento se proponga refrendar cierto estado místico y simbólico a Tuguria. Ponte confirma cierta estatización del pasado a través de la misma literatura a través del cuento de 'Bethmoora' del escritor anglo irlandés Lord Dunsany. Esta intertextualidad es referida por el narrador, al recordar una citación que su abuelo repetía:

MI PENSAMIENTO ESTÁ MUY LEJOS, en la soledad de Bethmoora, cuyas puertas baten en el silencio, golpean y crujen en el viento, pero nadie las oye. Son de cobre verde, muy bellas, pero nadie las ve. El viento del desierto vierte arena en sus goznes, pero nadie llega a suavizarlos. Ningún centinela vigila las almenadas murallas de Bethmoora, ningún enemigo las asalta. No hay luces en sus casas ni pisadas en sus calles. Está muerta y sola más allá de los montes, y yo quisiera ver de nuevo a Bethmoora pero no me atrevo. (Ponte 2005: 73)

Más allá del evidente empalme entre dos escritores de distintas insularidades, la Bethmoora del Lord Dunsany se acopla con Tuguria por una atmósfera común de misterio y por el hecho de descubrir una ciudad con los trozos representados en la memoria. En la primera ciudad la desolación frente al desierto y su abandono convoca a cierto exotismo que recae tanto en la configuración de Tuguria como en la de la Habana misma.

Con la segmentación de tiempos dentro de un mismo espacio se crea una simultaneidad que pone en práctica relacionista del espacio. Esto es observable asimismo en las descripciones del espacio de *La Isla* en Estévez al confrontarla temporalmente con su propia historia y al diversificar los elementos que componen la finca en la novela. Entre Estévez y Ponte estarían también patentes dos indicios del paso del tiempo, las huellas y las ruinas respectivamente, lo que genera en cada uno una propia alegoría personal del espacio (Palmero González 2013). Este rasgo se puede percibir también en el cuento de Caballero, cuando

su personaje principal Simons refiere a la Atlántida como espacio mítico y sugiere una propia herencia insular. En ambos casos la desterritorialización de la imagen de la isla dirige una territorialización imaginaria en otros espacios dentro de la ficción, como parte de un ejercicio de reconfiguración de las visiones de mundo en la contemporaneidad.

4.4 Daniel Díaz Mantilla

Para Iván Rubio Cuevas, la narrativa de Daniel Díaz Mantilla puede ser ubicada como una praxis de la reflexión ético-religiosa con tintes caóticos (2001: 550), quizá por ello la tematización del espacio y el tiempo como mecanismos de disimulación evocan una territorialización de la simbología de la isla en de los espacios urbanos, o urbanizados, que se valen de la reflexión individual como motor ficcional. En los últimos lustros Daniel Díaz Mantilla ha confeccionado relatos cortos en donde la ciudad, o los elementos urbanos son preponderantes; en estas narraciones se crean paradojas espacio-temporales que mantienen una relación con la configuración y la simultaneidad del espacio y de sus personajes.⁹ Estos espacios en ocasiones parecen referir a La Habana solo a la distancia.

De cualquier modo, Mantilla en su narrativa refrenda la reflexión ético-filosófica que le caracteriza y sitúa la representación espacial bajo paradigmas de interpretación simbólica (Valle 2001: 83). Quizá el mayor ejemplo de ello sea la novela *Regreso a Utopía* (2007) en donde se hace uso del poder referencial del término «Utopía» para empalmar intertextualmente el espacio insular. Acerca de las connotaciones entre Utopía y Cuba quizá los referentes propuestos sean primero una provocación. No sólo por ser ambos espacios insulares, sino también porque las similitudes emergen en segundo plano al ser concebidos ambos territorios como zonas de excepción o como sitios teñidos de idealizaciones sociales y políticas con ciertas fisonomías de decadencia.

9 En los años noventa en «Las palmeras domésticas», Daniel Díaz Mantilla formó parte de los autores vinculados a la desmitificación de La Habana, caracterizándola como una ciudad envejecida, sin expectativas y que tendía a la desaparición. Véase Reinstädler (2000: 91–106). Por otro lado, para confirmar lo sostenido consúltense los relatos «La Ciudad Sitiada» y «Calle» de Díaz Mantilla, véase Mantilla (2003: 108–110).

La novela que nos presenta Díaz Mantilla se ubica como disimulación del retorno hacia el espacio vivido en la infancia y la juventud, en este caso, la novela es un constructo de metatextos que se vincula principalmente con la *Utopía* de Tomás Moro. La anécdota, aunque mantiene tensos los lazos con el *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier y *Tuyo es el reino* de Estévez, se centra en la mirada nostálgica del regreso del desterrado, en el texto se leerán los recuerdos y pasajes que evocan y desembocan en preguntas existenciales.

La relectura del pasado es un viaje que no busca polemizar sobre el origen sino configurar un presente reflexivo y oscilatorio articulado desde el movimiento temporal hacia al pasado y la percepción sensorial del presente. Un viaje tiene en sí mismo el movimiento de comprender, asegura Ottmar Ette (2001: 53).¹⁰ El futuro en el desplazamiento se vuelve tenue o, si acaso, sólo es perceptible en su cercanía más inmediata. De este modo, el retorno no es unívoco durante el narración sino que propone una diversificación a partir de los distintos ciclos o vivencias con que esta construida la vida de los personajes. Esto lo expresa Sebastián, personaje principal de la novela, al observar la luz:

Los ciclos lo embriagaban. Como aros formados por superposición de una multitud de aros menores, que a su vez se componían de incontables, pequeños aros, todo le parecía tejido con la misma hebra inmaterial, creando espacios en lo abstracto, figuras en cuya contemplación se sentía existir más allá de su corporeidad presente (Díaz Mantilla 2007: 18).

La historia que se narra es la de un viajero, Sebastián, que después de 15 años fuera de su patria regresa su ciudad natal Amauroto, capital de Utopía. Todo ese tiempo, Sebastián se encontró desterrado en Thule, otra isla cercana. El retorno en sí es el hilo conductor para develar las razones por las cuales Sebastián dejó su isla.

La voz narrativa homodiegética fragmenta e intercala soliloquios y recuerdos del personaje protagonista. La narración está construida por una descripción poética sobre la configuración del paisaje serrano alrededor de la ciudad y las

10 Aunque la referencia está basada en el análisis de la literatura de viaje como literatura de ficción. No se puede evitar hacer notorio que este rasgo está presente aun en la ficcionalización de un viaje, como es el caso de esta novela.

reflexiones ético-filosóficas en la reformulación del pasado y el presente durante el viaje.

Sebastián un joven con ímpetus de viajero y con intereses meditativos huye de Utopía después de estar inmerso dentro de las investigaciones judiciales por la muerte accidental de su amiga Roció en un acantilado. Los amigos de Sebastián son Roció, Josué y Orestes y son representantes del amor, la amistad y del antagonismo ideológico. Son ellos con quienes se compartieron los debates y dudas juveniles, ellos serán parte fundamental en la rememoración y la renovación de Sebastián durante su retorno a Utopía. El azaroso encuentro con un Josué distinto y arrepentido compone un ambiente de convulsión en la ciudad, junto con las constantes referencias a que en Amauroto se viven momentos de difíciles. El mismo Josué, quien ya en la juventud había sido considerado como potencial líder religioso-político, forma parte de una revuelta que cambiará espiritualmente a Amauroto. El personaje Orestes se articula como contraparte en los debates místicos propuestos por el narrador, ya que el personaje es matemático y fundamenta su ateísmo en las reglas del caos y la libertad. La novela no es concluyente, si acaso es solo reflexión en donde el personaje se confronta con la prolongación del pasado en un presente eternizado.

Las disquisiciones filosóficas de Sebastián son constantes en el regreso a Amauroto, lo que multiplica los niveles de abstracción hacia la concreción del espacio, o mejor dicho, hacia la materialidad del viaje en el traslape de tiempos y espacios, en el marco de un espacio insular idealizado con concrecencias simbólicas en la imagen narrada:

Era un puente pequeño pero laboriosamente tallado, que incluso en los actuales días de abandono conservaba la firmeza de la antigua arquitectura utópica. Un arroyo pasaba murmurando bajo su arco, y entre las piedras lavadas que asomaban como islas en la superficie, una figura del puente se reflejaba en el agua como una puerta extraña (Díaz Mantilla 2007: 21).

En la primera parte de este fragmento se establece el paso del tiempo sobre los elementos arquitectónicos de Utopía, lo cual permitiría en un primer momento caracterizar tanto el espacio como el efecto del tiempo en la ficción, como creadores de una atmosfera de deterioro y abandono, este detalle también haría patente un paralelismo disimulador de las crisis en la historia reciente de Cuba y la

tematización de las ruinas que ha sido un tópico fundamental de la narrativa de los años noventa, aunque en este caso no es tan central. Sin embargo, en la cita resulta más interesante la imagen de las piedras y el reflejo. Esta imagen construye una anamorfosis en el texto que estaría subordinada a los valores sobre el límite de entrada. En otras palabras, el puente descrito en comunión con el arroyo, conforman una «puerta extraña» hacia otra parte del viaje en donde las islas se muestran al exterior, con ello se logra cierta disimulación espacial dependiente de la simultaneidad simbólica.

Díaz Mantilla explora las estrategias de autorreferencialidad. Al recordar los momentos posteriores a la muerte de Rocío, Sebastián incluye el siguiente hipertexto: «Aunque el tiempo nos devuelva al polvo/ una vez ese polvo fue sonrisa» (Díaz Mantilla 2007: 22). La cita es un fragmento del poema «Figuras del ritmo» del libro de poemas *Templos y turbulencias* (Díaz Mantilla 2004: 66) en la novela estos versos complementan el cuadro de fugacidad centrada en la materia y el paso del tiempo y por ende la reactualización del presente vivido en Utopía.

Huelga decir que el empalme cuasi natural entre Cuba y Utopía hace que los debates éticos y filosóficos se centren en el fenómeno de incertidumbre o de vacío, lo cual sería notorio en Sebastián, pero también en los personajes que han permanecido en Utopía y esto no sólo cobra importancia Utopía, sino también en el lugar en donde ha vivido el personaje desde hace quince años: Thule. La novela está construida bajo dos soportes intertextuales que plantean esa bifurcación espacial entre Utopía y Thule. Ambas islas, ficcionales y místicas, configuran una insularidad permanente de Sebastián, una insularidad doblemente imaginaria. Del mismo modo, en que Atlántida en *La última playa*, Bethmora en *Un arte de hacer ruinas* o Islandía en el «Huracán» de Portela, estos territorios imaginarios son referentes míticos literarios que ayudan a matizar el relato, así mismo establecen una doble insularidad en *Regreso a Utopía* extrapolada en la ficción. «No hay más que mitos —se decía— figuras describiendo en derredor las cosas, reajustando con retórica los sentidos» (Díaz Mantilla 2007: 60).

Sebastián, el personaje de Díaz Mantilla, es curiosamente homónimo al personaje de Abilio Estévez en *Tuyo es el reino*. Si bien es cierto que la construcción de personajes (con tintes autobiográficos como es el caso de Estévez) es una estrategia de configuración para entrelazar los niveles temporales de manera lúdica en la ficción, para el caso de Díaz Mantilla, su personaje ejerce la metalepsis narrativa

bajo la premisa del recuerdo, bajo el hecho del destierro y el regreso a la búsqueda del presente del cual él no forma parte en Utopía. Con ello se erige un debate filosófico de interpolación de tiempos y espacios.

Las disquisiciones filosóficas del personaje tienden a figurar un presente ajeno al espacio relatado. Por lo tanto, el personaje principal refiere los espacios de ficción Amauroto-Thule que inevitablemente refieren cierta connotación a su origen y pensamiento medievales, en donde el desterrado inevitablemente tiende a estar sólo y a la intemperie. Por este motivo, a éste al modo dantesco del viaje «le aguarda un modelo sucesivo y lineal: el perfeccionamiento del alma errante» (Guillén 1995: 61), pero también con matiz ‘circular’ ya que este desplazamiento «se abre a un proceso de concienciación modelado de manera autobiográfica» (Ette 2001: 59). Es en esencia un viaje para encontrarse con otra faceta del mismo personaje. Así Sebastián, el auto desterrado regresa ahora con la actitud del auto conocimiento de su desarraigo:

[...] porque regresar a Thule o quedarse a Amauroto significaban de cualquier modo dejar atrás gente querida, abandonar los sitios donde ocurrió un etapa importante de su historia para venir a ser como una rama injerta en otro árbol. [...] [E]l dolor más hondo que provoca el desarraigo no proviene de la ausencia de la patria, cualquiera cosa que esto sea, sino existir entre dos mundos: el cuerpo aquí, la mente allá, y una ansiedad interminable (Díaz Mantilla 2007: 115–116).

El aislamiento imaginario es un elemento que atraviesa los tiempos dentro de la formulación temporal de la novela, ya que se configuran mitología e historia propias, que son expuestas en los territorios cercados como las islas Thule o Amauroto. Por ello se podría asegurar que el viaje de Sebastián en el presente de la obra oscila entre el Sebastián recordado y el presente, lo que podría ser visualizado en la figura del *péndulo* (Ette 2001: 59–60). Este personaje podría ejemplificar esa conciencia del exilio interior ovidiano o el drama existencial del poeta que halla en su poesía «un consuelo, [...] una compensación, una inversión del destino del autor» (Guillén 1995: 34). En un fragmento posterior al ya citado, Daniel Díaz Mantilla introduce un hipertexto, un fragmento del poema «Gravitaciones» de su libro *Tempestos y turbulencias* (2004: 12), que en la diégesis de *Regreso a Utopía*, es un poema juvenil de Sebastián: «Como puerta en el horizonte, / esperando siempre la llegada

del que tarda;/ como un viajero a la deriva,/ añorando siempre un hogar en lontananza:/ sin encuentros» (Díaz Mantilla 2007: 116). En este caso la autorreferencia cumple con la función de caracterizar la doble presencia del exilio interior del personaje en el plano ficcional, pero quizá también en el autor mismo si se piensa que ambos formulan ese sentimiento de vacío.

Por otro lado, en este fragmento poético se puede percibir del 'viajero' una positiva mirada que se ubica en el horizonte para luego virar la perspectiva hacia cierta melancolía de la inmaterialidad del hogar en lontananza. Este detalle es comparable con la parte final de la primera elegía de *Las Tristes* de Ovidio: «yo habitaré el último confin del orbe, tierra bien apartada de aquella en que nació» (Ovidius 1974: 12). Estas aristas según Claudio Guillén son las dos querencias del exilio, sea como ejemplos genéricos de la elegía y la epístola, sea como matices de la valoración de la ausencia y la suplencia de ésta (Guillén 1995: 35).

Esta actitud de retorno en la novela puede parecer un rasgo circular simple que configura la efectiva comparación entre dos territorios imaginarios o simulaciones, es decir, Thule y Utopía. Empero en la novela descubrimos que el detonante del viaje de retorno a Amauroto es la imagen de la curva de Bernoulli cuando Sebastián la ve en una enciclopedia. Este momento es una veta llena de simbologías:

Aquella noche, buscando en la enciclopedia la isla de Lemnos, sus ojos repararon en la ilustración de la curva de Bernoulli, y la imagen le sirvió de puente para interpretar su inusual experiencia. Hundiendo la mirada en la figura como si se tratara de una mandala, situado imaginariamente en el punto central de la lemniscata, Sebastián se olvidó por completo de Lemnos, mientras ante su vista las escenas de su niñez se sucedían con la claridad de lo vivido. [...] A la mañana siguiente compró un pasaje en avión hasta la ciudad más cercana a su tierra (Díaz Mantilla 2007: 128).

El fortuito hallazgo de la imagen de esa curva se convierte en el motor del viaje y la reactualización del presente.¹¹ En el segmento citado el personaje se

11 La imagen es de un ocho invertido (∞), esto en teoría se podría representar como un viaje cíclico en el que intervienen dos segmentos 'circulares' los cuales estarían vinculados cada uno a espacios insulares diferentes en momentos distintos, Thule y Amauroto.

encuentra primero en la ubicación de una Isla griega, e imaginariamente en un punto central de la curva, a partir de ahí se establecería la oscilación como figura importante en la narración, y un elemento exegético en la construcción del personaje.

Los movimientos pendulares de estas colocaciones se asemejarían al vaivén del oleaje, por ende no es gratuito que otro poema de *Templos y turbulencias* intitulado sugerentemente «Islas», nos presente estos versos: «Cuando la brisa se aquiete sobre tu frente/ y respire/ viejos lugares que vuelven como el mar,/ porque el mar vuelve, / cuenta en silencio las olas» (Mantilla 2004: 36).

Empalmando los fragmentos de la novela y del poema, se podría imaginar que en la búsqueda de la isla de Lemnos, el silencio y el oleaje del pasado se vuelcan en el instante; en el centro de la lemniscata se conglomeran los recuerdos que «vuelven como el mar» y reactivan esa sensación de simultaneidad espacial formulada por los espacios imaginarios. Quizá esta estrategia simbólica puede ser vigente también en la imagen que se analizó anteriormente, donde Sebastián está frente al puente y el arroyo, ya que de igual modo es manifiesta la anamorfosis de la imagen de la isla.

Por otra parte, esa sensación de retraimiento nuevamente estará dependiente de un fenómeno relacionado con agua. Es en el más álgido punto de la narración de *Regreso a Utopía* de Daniel Díaz Mantilla, cuando su personaje principal Sebastián se confronta con su amigo Josué, abstrayendo la sensación de incompreensión en la idea del encierro:

El sonido de la lluvia se le antojaba un rugido, la penumbra un precipicio sin fin. Como barrotes de una misma jaula eran el bosque, la noche y el agua al caer sobre la explanada de la ermita. Y ese extraño Josué que había sido su anfitrión hasta entonces le pareció de pronto un celador (Díaz Mantilla 2007: 162).

Al igual que Mercy, el personaje de Portela en *Huracán* es subordinado al personaje principal por el entorno, haciendo que se reconozca en seguida la sensación de encierro. Sin embargo, el personaje de Díaz Mantilla a lo largo de la novela se asume como un viajero con un propio exilio interior. Aunque esté dentro de un viaje el personaje se halla en reclusión permanente por la configuración tormentosa de sus recuerdos y la construcción de la propia utopía de su pasado:

Había vivido tanto tiempo lejos, aferrado a su recuerdos, que en la distancia su país se le fue volviendo poco a poco un pequeño mundo inerte, hecho de olvido y fantasías, [...] fabricándose con ellos un remanso de quietud donde mitigar su angustia de extranjero (Díaz Mantilla 2007: 174).

Estas características son también tematizaciones del desterrado, como asegura Claudio Guillen con respecto a la obra de Heinrich Heine, ya que estas posturas mantienen un nexo con el lugar de origen por medio de la nostalgia y los periodos evanescentes y dolorosos, los cuales son parte de la configuración romántica del propio Heine (1995: 125–126).

Con esas tonalidades Sebastián construye su refugio con ciertas inestabilidades que serán evidenciadas en la confrontación con su amigo Josué y la confrontación con el pasado. Este proceso termina por reactivar los rasgos clásicos del héroe en el personaje central, por lo que después de haber logrado el proceso de purificación y 'saneamiento' psicológico continuará su camino, teniendo como certeza el presente fuera de supuestos. A diferencia de Estévez, Ponte (e incluso Caballero), en Díaz Mantilla el pasado se aleja de los referentes reales, lo que hace de su novela una plena duplicación imaginaria del espacio insular sin grandes ataduras a lo que espacio propio se refiere. La función de la écfrasis insular en la novela depende de la percepción subjetivada del personaje como reflexión de sí mismo en la geografía insular, lo que devendría en una anamorfosis sólo comprensible en el plano interpretativo de la realidad cubana contemporánea.

4.5 Emerio Medina

Como hemos podido confirmar hasta ahora la imagen de la isla muy constantemente incluye la figuraciones de viajes, llegadas, fugas o regresos, de ahí que el territorio sea un elemento atingente para explotar la simbología de este espacio.

El viaje representa una oportunidad para conocer el exterior, pero también puede ser una ocasión para el reconocimiento del propio espacio. Este elemento es utilizado por Emerio Medina al conformar una diégesis que expresa aún un sentimiento de pertenencia del espacio insular; que desde los términos de Odette Casamayor-Cisneros, es un sentimiento aún ‘moderno’. El título del relato es elocuente, «La isla» y forma parte del libro de cuentos *La ciudad de los pájaros sagrados* (2012), el cual es un volumen de literatura para jóvenes y niños.

La fábula que se relata en el tono clásico del narrador homodiegético, es la de un hombre y su perro quienes felices disfrutan de su isla, hasta que un día el hombre mira el mar y se pregunta qué habrá más allá. A partir de ese momento ya no se siente cómodo en su isla y se aburre, decide pues ir a averiguar el mundo exterior. Así comienza el recorrido del relato y el aprendizaje del hombre, que llega al puerto de una gran ciudad, allí conoce el valor del dinero al vender su isla a un mercader; observa la importancia de las armas por la explicación de un soldado, aprende las artes de la adivinación con un nigromante, comprende la oratoria con un político y capta el funcionamiento de la industria. Tiempo después el hombre vuelve y encuentra su isla casi destruida por la llegada del dinero, de soldados, industriales, mercaderes, adivinos y políticos. Su perro quien se quedó en la isla y experimentó todo el proceso de decadencia, le da las dos últimas enseñanzas para recuperar su isla.

Respecto a otros relatos de Emerio Medina, «La isla» es aparentemente demasiado simple (Nahum 2013), no obstante nos ayudará a introducir ciertos aspectos que podrían ser significativos en el análisis de la imagen insular.

La debilidad del relato se encuentra en la exposición de una moraleja que podría ubicarse bajo parámetros ideológicos probablemente socialistas, lo que daría al relato una sensación pedagógica simplista:

- ¿Qué es luchar? —dijo el hombre.
 —Es lo que se hace cuando envenenan el agua. Cuando te aplastan. Cuando destruyen la naturaleza. Pero para eso se necesita tener corazón.
 —¿Qué es corazón? —preguntó el hombre.
 —Es lo que dejaste en esta isla cuando te fuiste.
 —Entonces voy a luchar —dijo el hombre—. Ahora ya tengo mi corazón de vuelta (Medina 2012: 25).

La salvación de la isla propuesta al final del relato expresa la existencia de dos alegorías: ‘el corazón’ como metonimia de pertenencia, y ‘la lucha’ como atributo del movimiento social o la defensa de algo, en este caso, de la isla frente a la explotación de sus recursos. Al respecto deberíamos hacer a un lado la moraleja y centrarnos en los rasgos que influyen en la imagen de la isla y la representación del viaje.

La literatura de Medina es peculiar justo en la concreción de referentes pues sus mundos fantásticos confrontarían la realidad con cierta ingenuidad o naturalidad, no se trata de lo ‘real maravilloso’ sino de cierto descaro a la hora de relatar lo extraordinario. En este relato, Emerio Medina configura un mundo paradisiaco y estético, un equilibrio sólo roto por las aspiraciones de viaje del personaje. Aunque en ese viaje la isla se convertirá en el paraíso perdido, no se deja de reforzar la idea de pertenencia territorial: «Navegó cuarenta días y cuarenta noches. Extrañaba su isla y sus campos. Se preguntaba lo que estaría haciendo el perro allá, solo en los sembrados de maíz, y el hombre se sintió triste» (Medina 2012: 20).¹² Esta temporalidad que simula una larga temporalidad, hace que el personaje se convierta en un personaje sin grandes ataduras, y de valoración directa al tiempo presente.

La prosopografía de los personajes en general en el relato es simple, pues están desprovistos de abundantes descripciones. «Era un hombre, y no era demasiado viejo. Vivía solo en su isla alejada del mundo» (Medina 2012: 19). El personaje principalmente es ‘un hombre’ que vive una doble insularidad, primero por habitar la isla y después porque ésta se localiza alejada del mundo. En «La isla» el

12 Aquí el elemento temporal refiere una retórica muy relacionada a los relatos cosmogónicos hebraicos. 40 días y 40 noches es el lapso de tiempo que duró el diluvio según el Viejo Testamento.

detonante del nudo de la historia es la necesidad de saber que hay más allá del mar, lo dice el personaje justo en el límite del espacio insular, la playa. En la ficción, con este hecho se subraya la trascendencia de la naturaleza, dado que la isla es parte del hombre, su corazón se quedó ahí. Podría leerse también un aspecto que montaría una retórica cosmogónica genesiaca. Adán fue arrojado del Edén por la curiosidad de diferenciar el bien y el mal, la necesidad de sabiduría es parte también de la naturaleza humana como lo marca el Génesis 3: 6, por ello el personaje forma parte de una noción de naturaleza.

En «La Isla» Emerio Medina presenta algunos elementos que caracterizarían su poética, en tanto que la representación de la isla estaría muy vinculada a la duplicidad vinculada a las nociones de viaje y de frontera desde donde se configurarían las éfrasis insulares. Por ejemplo, en el cuento «La salida» del libro *Café bajo sombrillas junto al Sena* (2010), Emerio Medina relata un viaje como consecuencia del sentimiento de hartazgo del espacio y de la cotidianidad:

Entonces había mucha gente tratando de irse. Mucha gente haciendo sus planes y sus cálculos. Se inclinaban de noche sobre los mapas y trazaban rutas en el agua. Se encerraban en sus departamentos y hablaban del viaje y la nueva vida. Gastaban el dinero en cualquier embarcación. Vendían las reliquias y las joyas para comprar en secreto un bote que pudiera sacarlos de la isla (Medina 2010: 30).¹³

Aunque nunca se estipula con precisión que la diégesis se desarrolla en espacio insular la premisa es contundente, los habitantes de una ciudad buscan emigrar a través del mar. El narrador inicia el relato en tercera persona alternado con otra voz narradora en primera persona, con esta estrategia se obtienen puntos de vista que fragmentan la narración. Aunque el cuento mantiene claro el hilo temporal de la historia, existen algunas rupturas que demarcan el inicio y fin de episodios en el cuento. Asimismo en el texto se intercalan anáforas e imágenes poéticas que generan un ritmo y cadencia en el relato.

13 En las citas posteriores que no cuenten con mayor dato que la página serán citas de la obra analizada en este caso de Emerio Medina, «La salida» que forma parte del libro de cuentos *Café bajo sombrillas junto al Sena* (2010).

La hipótesis inicial del viaje a través del mar da un vuelco en la historia por las complicaciones que representa partir desde ese lado de la isla. La gente espera el momento adecuado para poder partir de la isla, pero ese momento no llega. Surge el rumor de que existe otro punto desde donde se podría realizar la salida, y ese lugar es: La Nada, así es que el viaje comienza primero dentro de la isla:

Entonces alguien habló de La Nada.
 Lo supieron por un mensaje cifrado.
 Alguien que tenía sus primos del otro lado del mar.
 Alguien dijo que las lanchas llegarían a La Nada.
 Y La Nada estaba lejos de la ciudad.
 Estaba lejos La Nada, y no estaba en los mapas.
 Sólo los santos sabían dónde estaba.
 Y los santos hablaron (Medina 2012: 32).

Con este hallazgo los habitantes comienzan a abandonar la ciudad y poco a poco la ciudad se vacía. En este momento aparece el narrador en primera persona se inserta como metatexto: la narración de su viaje con Lizandra hacia La Nada. En este viaje el narrador cuenta los pormenores de su historia con Lizandra y el agreste y peligroso camino hacia La Nada. Este espacio se convierte en un límite y del mismo modo que en *Tuyo es el reino* representa la imagen de una frontera incluyente en la frase «el Más Acá y el Más Allá» (Estévez 1997: 19), de este modo La Nada es un elemento que se convierte en una zona limítrofe y ultraterrena de transición para la huida. A diferencia de las imágenes espaciales de Abilio Estévez, las de Emerio Medina en el relato se centran en el trayecto hacia el linde de la isla, en esta travesía se desarrollan los perfiles de los personajes ya que representan una zona para el cambio. Un misterioso hombre será la guía en el arriesgado camino del monte hacia La Nada:

Cuando el hombre se acercó, descubrimos que tenía los ojos muy grandes. Era un hombre no demasiado viejo con los ojos demasiado grandes.
 Tenía unos ojos como almendras o como pelotas brillantes. Unos ojos redondos y brillantes como debían ser los ojos de un ciervo [...] (Medina 2012: 34).

Lizandra y el narrador desconfían un poco de su guía esperando lo peor en el viaje que durará «tres días y tres noches» (Medina 2012: 36). Esta estela de suspenso por lo desconocido y de acecho colorea el relato con tonos misteriosos, pero también marca cierta intertextualidad con el pasaje bíblico de *Jonás y la Ballena*, ya que Jonás permaneció dentro del cetáceo exactamente tres días y tres noches. Este pasaje es una perícopa del Evangelio según Mateo 12: 40 «Porque como estuvo Jonás en el vientre del gran pez tres días y tres noches, así estará el Hijo del Hombre en el corazón de la tierra tres días y tres noches». Este fragmento bíblico refiere el tiempo de espera para la resurrección de Jesús. Podría interpretarse que el viaje de los personajes se realiza a través de un microcosmos de penitencia antes de la salvación, pues no pocas veces el narrador recalca la existencia de caminos irregulares repletos de zarzas y árboles venenosos, así el mismo guía continúa con advertencias sobre los peligros en el camino:

[el guía] [n]os hablaba de cuerpos hinchados y de lesiones graves en la piel de la gente descuidada. De gente que se apuro demasiado y se lleno de alergias como quemaduras profundas que dejaban marcas para siempre, o personas que cayeron en una zanja y se partieron las piernas y los brazos, y otros que no se cuidaron de las zarzas y terminaron con la piel infectada (Medina 2010: 41).

El peligro de la flora cobra sentido como elemento que ayuda a delimitar el espacio. Podrían existir un microcosmos (o espacio de penitencia del viaje) y otro microcosmos como destino del viaje: La Nada. Ambos espacios se empalman como parte de un todo insular, así se podría hablar de la simulación del espacio en la conjunción de ambas zonas. Es muy común que en la literatura, el viaje previo a la llegada a la isla sea representado lleno de dificultades, pero también por otro lado el espacio insular algunas veces sea «descrito como maldito, hostil y peligroso para el hombre» (Cooper, Vicens 2012: 12). De este modo la disposición del espacio relatado podría asumirse como una simulación del espacio insular que se acentúa hiperbólicamente. El viaje y el destino a la costa son parte de la misma isla y de manera sucinta son caracterizados bajo los tenuous límites de lo infernal y lo paradisiaco. Al llegar al punto de destino, Lizandra y el narrador, observan una playa solitaria al parecer virgen, en donde «[u]n pedazo de mar lamía la arena con olas mansas y aceitadas. Un sol mortecino alegre parecía colgar del cielo blando» (Medina 2010: 45). Este lugar será para los personajes el lugar de espera,

en donde deberán mirar siempre al horizonte esperando las barcas que los sacarán de la isla. Durante ese tiempo, esa playa se convierte en un paraíso personal para los protagonistas, ahí se enamoran mientras miran el mar, esperando. Miran hasta el punto de hacer que de tanto mirar sus ojos crezcan: «Y cuando teníamos los ojos grandes como sólo podrían ser los grandes ojos de un ciervo, Lizandra y yo vimos a la gente. Estaban allí, junto a nosotros, sin mirarnos. Tenían los ojos grandes y brillantes como los ojos de un ciervo» (Medina 2010: 46). Este hecho es definitorio para la conclusión del relato. Igual que el guía, la gente que logra cruzar el microcosmos de penitencia y permanece mirando el mar le crecen los ojos. No queda explícita la razón lógica de ese cambio pero podríamos suponer que durante el proceso de cambio se alcanza un nivel nuevo de existencia, una trascendencia quizá espiritual, ya que podría ser que los personajes se mueren esperando la llegada de las lanchas que les ayudarán a escapar. El relato termina con una sentencia iluminadora: «Cuando las lanchas aparecieron en el horizonte ya había pasado demasiado tiempo» (*idem*). Se trata del final del relato que parecería un tanto fantástico, en donde los mundos son confeccionados con referentes que ayudan a la creación de territorios o cosmos distintos al planteado como espacio unánime del relato del viaje para el escape. En esta narración de Emerio Medina existen algunos rasgos de coincidencia con el relato de «La isla», pues existen referentes bíblicos y una caracterización muy parca de los personajes. La sensación de aislamiento es patente en ambos textos, tanto en la «La isla» como en «La salida», la fuga o el viaje son una necesidad notoria. En ambos casos los personajes deciden huir o permanecer aun dentro del espacio, asumiendo las consecuencias del *impasse*.

Por otro lado también existen correlaciones de «La salida» con el cuento de Antonio José Ponte anteriormente analizado, en lo que respecta al establecimiento de otros espacios metaficcionalmente. Si bien para el relato «Un arte de hacer ruinas» se construye un espacio urbano casi místico o maravilloso bajo el nombre de Tuguria, para Emerio Medina se figura también un espacio en suspensión y misterioso bajo el nombre La Nada, el cual no ha sido construido bajo los alcances nostálgicos como el primer caso sino con las aspiraciones de la fuga.

En la ficción de Medina, la gente que huyó de la ciudad ríe, discute, grita, vive en *La Nada*. Ese espacio se vuelve del mismo modo un refugio paradójico, ya que funciona como zona de tránsito y de permanencia ya que las lanchas llegan demasiado tarde. En La Nada, la ciudad está constituida principalmente por sus habitantes

que huyeron y se reencuentran en ese lugar. El mar de cualquier modo refuerza la idea de ser una franja que delimita o hace invisible lo desconocido o lo existente fuera del espacio insular. El final del cuento es sugerente, las interpretaciones respecto a lo que sucede con la gente que espera mirando el mar son el fundamento de la elucubración de otros espacios fantásticos como destino.

En otro cuento de Emerio Medina se llega a un plano de mayor complejidad imaginaria bajo el tópico del límite. En el libro de cuentos *Plano secundario* (2005) aparece el breve cuento «Un malecón para la ciudad» en el cual la representación de la isla llega a ciertos grados de disimulación territorial dentro de la misma ficción.

El relato está dividido en dos partes, el narrador en tercera persona cuenta la historia de Manuel Jeréz, un personaje que sueña algún día asentarse en la costa junto al mar, ya sea como capitán de barco, marinero o pescador. Sin embargo, se vuelve arquitecto y reside en la ciudad, pero no deja de pensar en su sueño y suplente el mar con «las formas caprichosas de cemento y cristal» (Medina 2005: 25), en otras palabras, con la creatividad de su profesión. Un día se le ocurre la estupenda idea de construir un malecón junto al río en su ciudad, la Ciudad Alfa, y así por lo menos podría simular su ubicación frente a la vera del mar. El señor Jerez presenta el proyecto a su jefe, el Director F, quien tajantemente se niega a apoyar su idea tan descabellada. Jerez renuncia y se va de esa ciudad. Tiempo después el Director F. se entera que Jerez vive en Beta, la única ciudad vecina sin afluencia acuosa; se entera también que ha logrado convencer al ministro y al presidente para realizar el ecológico proyecto de crear el malecón en Beta. Al final se revela que la ciudad Alfa tendrá que ceder su río para hacer posible el malecón.

El breve relato cumple muchos de los rasgos del relato absurdo, ya que tematiza con humor las trabas laberínticas de la burocracia y las ‘soluciones’ políticas a los problemas ficticios, como podríamos leer en la obra de Franz Kafka o en los relatos de Slawomir Mrozek. El cuento aporta elementos simbólicos concordantes con la imagen de la isla: la construcción del límite entre el mar y la tierra visible en la idea del malecón. El señor Jerez no sólo lleva al límite su necesidad por simular la presencia del mar, sino también crear artificialmente esa sensación ideal de la frontera con el agua. Más allá de las funciones que un malecón posee como protección contra la presión o erosión del mar, éste tiene una carga simbólica importante dentro del imaginario que se tiene de La Habana, se asume como lugar límite, de encuentro y de esparcimiento, pero sobre todo una referencia a su calidad de isla.

El cuento de Medina aporta indicios que nos hacen suponer la presencia de una disimulación de la imagen de la isla, ya que ésta ha sido modelada por un deseo constante de sustitución de la realidad. Manuel Jeréz sufre su necesidad costañera por experiencia urbana de sentirse arrinconado en la ciudad, más tarde el proyecto del malecón sustituiría la urbe por la percepción de un espacio cercado por agua. Aunque en realidad las ciudades en la ficción estén alejadas entre sí, como se puede sospechar con este fragmento:

El viceministro D. llegó sin avisar. F. se sorprendió tanto que no atinó a ponerse de pie. El viceministro hizo como si no hubiera notado la falta de respeto y se dejó caer en el sillón.

—Este pueblo está en el fin del mundo.

—No tanto, viceministro, no tanto. Más lejos están Beta, Gamma y Delta, y, ya ve, allá también vive la gente (Medina 2010: 28–29).

Existe por otro lado, la minimización de los personajes; la extraña toponimia usada por Medina aunada a la razón ecológica por la cual fue aceptado el proyecto, nos hacen pensar en las teorías relacionadas con la segmentación de la diversidad postulada por el ecólogo estadounidense Robert Whittaker (1960)¹⁴, lo que implicaría un hallazgo en la lectura de la representación del espacio insular. En concordancia con las escalas propuestas de Whittaker, la construcción del malecón está proyectada en la ciudad Alfa (en un nivel local) y tras la del proyecto el señor Jerez se va a ciudad Beta (a un nivel regional) para lograr la construcción del malecón, con ello la construcción afectará la configuración topográfica del país. La construcción será un derrame económico positivo para ciudad Beta, pero también conllevará una conjeturable decadencia como se expresa en las líneas finales del relato: «F. quedó sin hablar. [...] La mirada se detuvo en los bambúes de la orilla alta del río. Le llegó el olor conocido de las algas pudriéndose al sol, y el tenue rumor del agua corriendo río abajo» (Medina 2010: 30).

14 Dicha segmentación postula la división entre las especies existentes bajo escalas espaciales determinadas. Whittaker usa los valores *alfa*, *beta* y *gamma*, para advertir microambientes (escala local), topografías (escala regional) y dinámicas espacio temporales (escala global) de las ecologías y especies. Véase Whittaker (1970 [1960]).

Mientras que, en el primer relato de Emerio Medina, la imagen de la isla se ancla notoriamente en una simulación espacial, en los últimos dos relatos se ejecuta la disimulación de la isla pues en ambas existe una propensión a la figuración de un *topos* en las zonas de frontera, pero también de la fuga de este espacio, reafirmando la correlación de con las éfrasis insulares que dirigen hacia el escape. La huida es, como en la novela de Abilio Estévez, un elemento de simulación del espacio insular que acusa ciertas simbologías respecto a los límites del espacio cercado pero, a diferencia de Estévez y del mismo Díaz Mantilla, no existe un interés de rememoración ni personal ni histórica y sí la valoración del sentimiento de reclusión como tópico hiperbolizado. En contraste, el ulterior relato de Medina es propenso hacia la figuración de la imagen de la isla totalmente artificial y puede ser percibida como un *trompe l'oeil* de la insularidad. En un cotejo con el cuento «*El viejo, el asesino y yo*» (2000) de Portela, Medina no explota la narración individualizada, pero sí coincide en cierta percepción nihilista del presente, rasgo definitivo del relato absurdo.

4.6 Orlando Luis Pardo

Una de las figuraciones centrales en la narrativa que explora el tópico de la isla es la disimulación de varias imágenes insulares reales e imaginarias para expresar la sensación de aislamiento. Orlando Luis Pardo ejecuta este procedimiento en dos breves textos del libro de relatos *Boring Home* (2009). Los cuentos se intitulan «Tokionoma» e «Isla a mediodía» e incorporan distintas facetas de la representación de la isla en la narrativa cubana más reciente. El cuento «Tokionoma» se narra inicialmente en tercera persona, pero en un tácito interceso se cambia a un narrador intradieгético. Esta maniobra organiza un juego de reflejos espaciotemporales entre dos urbes insulares.

Para el análisis del relato se podría decir que existen dos diégesis, en la primera el personaje narrado es un viejo japonés, ciego y residente en Tokio, que enfermo espera la muerte. En la radio, el anciano escucha el aviso del lanzamiento de la bomba atómica sobre otras islas en agosto de 1945. Con la noticia «[a]nhele el fin de su historia. Literalmente. Porque es la suya. Ansía el vacío del mapa» (Pardo 2009: 38). El sentimiento del personaje, a razón aparentemente de su hastío de la vida (insular), tematiza la desaparición del lugar en donde vive, de su historia y de su lugar en el mundo.

A partir de la mirada del narrador extradiegético emerge una segunda diégesis o meta relato, «[...] aunque sus retinas [del viejo japonés] hace décadas que ya no ven. Nada. Yo sí. Yo veo. Veo aquella frase y suspiro violentamente»¹⁵ (*idem*). El corte o cambio del relato encuentra como eje divisorio la palabra *nada*. Este vocablo se convertiría en un punto de inflexión en donde la misma curva de la linealidad del relato toma otro camino hacia otro espacio y otro tiempo. Esta estrategia narrativa nos recuerda también el detalle de la novela *Regreso a Utopía* de Díaz Mantilla en donde la imagen de la curva de Bernoulli es el detonante del traslape de espacios y de tiempos. El *impasse* de la imagen del infinito o la repetición, queda también implícita en esta imagen de la Nada como oposición simbólica. Esto cobra importancia cuando recurrimos a las ideas de Odette Casamayor-Cisneros sobre la poética de Pardo Lazo; la autora lo califica, con cierto grado de virtualidad o indolencia, dentro del nihilismo cubano postsoviético (2013: 289), descripción que sería coincidente sobre las dos poéticas en ambos autores.

Por otro lado, el empalme de las dos diégesis conllevará a la apropiación de las sensaciones y descripciones del personaje japonés por parte el narrador intradieгético en el futuro. En otras palabras, el mismo hastío y el mismo deseo de desaparición es expresado por el narrador en su traducción al español. «La historia traducida a este idioma es una estera sin fin. La memoria se hace tan imborrable que provoca dolor» (Pardo 2009: 38).

En una primera lectura el relato podría plantear una suerte de *doppelgänger* en el narrador y el personaje japonés, o que la ubicuidad espacial y temporal de la sensación insular sea en Japón y en otra isla, «la menor de las antiguas». Prueba de ello son los paralelismos o iteraciones discursivas entre el personaje japonés y el narrador intradieгético que en su conjunto denotan rasgos de encierro, soledad o inercia.

Si se profundiza un poco en la simbología de este relato se podría encontrar que «Tokionoma» probablemente refiere la noción de '*tokonoma*'¹⁶, que es una

15 Los corchetes son míos.

16 Desde el punto de vista arquitectónico y tradicional *tokonoma* podría ser en sí el espacio que celebra la vacuidad y el retiro dentro de la misma casa, los elementos más comunes son la utilización de un *tatami* y *bonsái* sobre una mesa, algún pergamino, pero esencialmente lo distintivo de este espacio es la asimetría en donde el vacío es el rector de la estética. En ese mismo tenor es calificado ese espacio arquitectónico por Armando Valdés Zamora ya que basándose en trabajos Emilio de Armas y Emilio García Montiel,

importante imagen poética utilizada en el último de los poemas de José Lezama Lima «El pabellón del vacío» del libro *Fragments del imán* (1984).¹⁷

Entre la imagen poética propuesta por Lezama Lima y el motivo del cuento en Pardo Lazo existe un epéntesis que suponemos busca complejizar los efectos simbólicos del espacio insular. Es evidente que el juego entre el sentido lezamiano y el cambio de topos insular hacia otra geografía en «Tokionoma» hacen patente cierta conectividad canónica y temática por medio de la sublimidad del vacío. Según Francisco Morán dicho tópico reactiva el canon cubano pues se vuelve explícito el nexo de vaciamiento o necesidad de la invisibilidad en la figura del emblemático escritor cubano Julián de Casal (Morán 2011: 217–238). En lo que respecta al tokonoma lezamiano, asegura Octavio Paz en su poema-prólogo a la edición de *Fragments a su imán* (1978): «Ese agujero no es el espejo que devuelve tu imagen: es el espejo que te vuelve Imagen,/ aquel o aquello que fuiste antes de ser José Lezama/Lima, pastor entre los jardines de eles y colinas de emes» (1978: 9).

En esta fragmento, el poeta mexicano exagera el poder poético de las imágenes lezamianas y su juego con la belleza del lenguaje, con ello podemos afirmar que las letras, las palabras y los vacíos, transfiguran y concretan otras geografías teniendo como detonante el sentido de la vacuidad en donde se condensa todo en una imagen lo cual tendría también un nexo con las nociones de simulación y disimulación ya expuestas. Con lo anterior deberíamos aceptar que la trasposición de ambas imágenes, la de Lezama y la de Pardo Lazo, exageran la sensación de vacuidad individual y potencialmente también social, argumentos notorios en las imágenes propuestas por Pardo Lazo en su cuento.

Al final del relato, el destino del viejo japonés en espera de su propia destrucción termina por ser una advertencia en el presente del relato, el desencanto del futuro y el cansancio de la vida o de la ‘realidad’:

afirma que el término *tokonoma* según la tradición japonesa es una vacío que tiene como fondo la pared, en ocasiones se coloca en este espacio arreglos florales, podría vincularse como espacio minimizado que horada la casa o el ritual del té (2010: 262–264), por ello la imagen que logra transfigurar Lezama en el poema depende del descubrimiento de los detalles imperceptibles a través de los sentidos y la suposición del vacío como elemento creador, si es que pensamos en la sublimación del vacío.

17 El relato de Orlando Luís Pardo Lazo no es el único ejemplo contemporáneo de la importancia que ha tenido la idea de *tokonoma* en la tradición literaria cubana, tómesese como ejemplo el libro de poesía de José Kozar *Tokonoma* (2011).

Ojalá que Tokio no tarde, con mis dos ojos tan abiertos como ceros atómicos, las retinas tragándose y a la vez borrando hasta la última frase de luz. Ojalá que Tokio no tarde, en pleno agosto de 2045: un verano del mundo no más infernal que los restos de la realidad (Pardo 2009: 38).

En el deseo y desesperación expresadas en este fragmento, podría leerse cierta repetición cíclica de la historia, de ahí que la destrucción de las islas japonesas en 1945 sean una aspiración última frente a la repetición temporal del hastío en 2045 en el relato. En resumen, el cuento presenta dos simulaciones de vivencia insular distintas, en ellas los territorios variopintos hacen patente un fenómeno de anamorfosis desarrollado por los planos simbólicos existentes en las nociones de vacío y de hartazgo, que ponen en relieve la insularidad.

Por otra parte, en el relato «Isla a mediodía» (2009), Pardo Lazo recupera otras imágenes de la isla. En el cuento, el narrador intradieгético relata un viaje en camión por el territorio insular, de La Habana hacia Maisí, de repente en la provincia de Imías se detiene el autobús por una revisión de rutina o porque el motor no va más, de cualquier modo en esa parada sucede un cruce temporal; la descripción de los eventos y del paisaje en general aluden a una suspensión cuasi límbica, que podría referir un juego de transfiguraciones espaciales y simbólicas bajo el indicio del anagrama: Maisí e Imías.

El relato nos sitúa en el año 1999, a fin de milenio, la hora en la que se suscita la acción es el medio día, el color blanco comienza a ser un elemento que configura el espacio para dar el efecto de suspensión espacial: «Imías era blanco reconcentrado, acaso un kandinsky candente. Un puro iceberg de verano, con las gotas de sudor rodando gruesas desde nuestras cabezas. Como grasa o acaso leche cortada: una muy mala coartada para narrar nada allí» (Pardo 2009: 19). Primeramente, el indicio cafofónico que concierne al pintor ruso Wassily Kandinsky construye una relación de naturalezas abstractas, ya que a partir del color blanco se configura un ambiente que intensifica la idea de silencio y el paradójico contraste de temperaturas, entre el calor caribeño y el frío polar, que además puede vincularse con la noción de una «nada primigenia»: «Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor den Anfang, vor der Geburt ist» (Kandinsky 2006: 100), lo cual tonifica el elemento de cambio. El oxímoron «puro iceberg de verano» dota al relato de un ambiente de sofoco, el cual se acrecentará con la atemporalidad que se describe más adelante en el relato, pues el narrador pregunta la hora a una niña y

ésta le responde que es mediodía, lo cual no va a cambiar en el relato, esto hace percibir una temporalidad distinta a la normal: «[L]argos minutos o breves horas: igual pasaba pesadamente el tiempo municipal. El sol permanecía estático en el cénit. No teníamos sombra» (*ídem*). El calor se convierte en un elemento que intensifica la asfixia y el sudor, efectos naturales de la insolación. El viaje se reanuda después de un ritual burocrático incomprensible que termina con la limpieza del sudor en un papel blanco. De este modo se despide el narrador de la imagen del paisaje en Imías después de la enigmática revisión:

Adiós, Imías. Adiós blanco mar, blanca arena, sal blanca, nubes blancas explotadas por el blanco sol de plomo allá arriba, sobre el blanco pavimento reverberante aquí abajo. Adiós a la patria y al planeta difuminados por los destellos de plata de aquel falso nylon que iba quedando atrás, entre las manos de los dos oficiales uniformados con la misma ausencia de color. [...] [L]a niña de diez o nueve años fue quien sació mi curiosidad: según me aseguró por segunda vez, todavía eran las doce en punto del mediodía oriental (Pardo 2009: 20).

Con la partida de Imías y la llegada a Maisí comienza el segundo y último apartado del relato en donde se narra el hallazgo de la práctica del «velorio público», una escena que el narrador califica, dentro de toda la fantasía planteada hasta ahora, como lo más real. El evento es localizado más allá de los límites de la propia isla y opone las nociones de realidad e ilusión y termina por figurar un umbral de transición entre el limbo y la muerte, no como final sino como regeneración.

En general, el relato confirma el sentido de la vacuidad o un estado de suspensión que depende primero del espacio blanquecino de la interrupción del viaje y después de la suspensión temporal a pesar de la linealidad del relato. La pausa en Imías traza una constelación retrata el hecho como un umbral hacia otro lugar distinto y 'misterioso', lo que podría estar en correlación con un cuento homónimo de Julio Cortázar (1966). En dicho relato también se narran distintas trayectorias. Marini. El personaje central, ve unas islas en el Mediterráneo a través de la ventana de un avión, en esa proyección visual se suscita un cruce temporal y espacial desde el pasado hacia el espacio anhelado (Ovares, Rojas 1999: 7), ya que el personaje se imagina en ese espacio. La mirada desde el avión bajo la plenitud luminosa del mediodía crea un ambiente propicio para que el cruce fantástico en el relato (Ruíz 1996: 116) sea verídico y casi natural.

Lo importante del parangón es hacer hincapié en dos elementos importantes: la isla y el mediodía, ya que en el tránsito aéreo para Marini, el personaje de Cortázar, el pasado y su futuro se unen justo a la hora del día con mayor luminosidad y así se traslapan los espacios insulares y la temporalidad de la historia del personaje. Por otro lado, de igual modo la isla y el mediodía son componentes fundamentales con cierta correspondencia con el relato de Pardo Lazo. La ubicación de La Habana lugar de partida y Maisí como elemento de destino, hacen de Imías un limen bajo la fulgor del las doce del día, por ello la calificación de un color blanco unánime genera y justifican un ambiente fantástico, pero también de vacuidad.

De esta manera, el espejismo de suspensión se convierte en permanente. Dice el narrador al final del relato, «es historia, tiempo muerto ilusorio: agua o tierra pasada que ninguno de nosotros ha dejado del todo atrás» (Pardo 2009: 20). A pesar de que se ha cruzado el umbral en Imías y el personaje ha llegado a Maisí; el agua y la tierra, elementos constitutivos de la isla, sin embargo no se pueden abandonar por completo. Podría ser el caso de una anamorfosis de la imagen insular asentada en el empalme de los dos lugares dentro del espacio insular, como una triangulación simbólica perceptible en la sentencia del texto citado.

Los personajes de Pardo Lazo en estos dos relatos y en general en la mayoría de los relatos que integran *Boring Home* podrían ser caracterizados con ciertos rasgos comunes, en donde la vacuidad y la esperanza de cambio son pilares de la fábula.

La poética de Orlando Luis Pardo Lazo hace gala de constantes juegos de palabras, retruécanos, aliteraciones, quiasmos y aporta una red de símbolos que mantienen un significado propio dentro su propia obra. Su lectura nos obliga a adoptar una actitud de decodificación constante entre los juegos de palabras e indicios intertextuales. Un ejemplo clásico del libro *Boring Home* de Pardo Lazo es el visible homenaje al título de la novela *La casa de los naufragos* (*Boarding Home*) (1987) de Guillermo Rosales y con ello se traza la referencia al mundo alienado de una casa de asilo o manicomio, cuyos seres son mostrados con crudeza y se encaraman en la frustración y la demencia cuasi testimonial. Al respecto Ernesto Hernández Busto ubica en *Boarding Home* la nula presencia de la metáfora, ya que en la novela el «[r]ealismo y metáfora son dos caras de la misma moneda gastada, cada una le sirve de coartada a la otra en su empeño de esquivar la ficción del horror cubano» (Hernández Busto 2004), dicho rasgo podría ser comparable con varios de los personajes de Pardo Lazo. En estos términos las

simulaciones en *Boring Home* pretenderían aprovechar la potencia disimuladora, sea por anamorfosis, en las abstracciones y simbologías de la imagen de la isla, o sea como trampantojo bajo una sensación de aislamiento que sustituiría una visión de la realidad cubana.

Quizá en este sentido Pardo Lazo con su libro de relatos se aúna al ‘horror cubano’, no obstante sus personajes reaccionen con indiferencia o inercia a la locura cotidiana y al encierro. En general los personajes en el libro de *Boring Home*, según Odette Casamayor-Cisneros, son figurados «inertes, rodeados de fragmentos incomprensibles de la Historia» (2013: 288); en dicha incomprensión se centra la inercia de la vivencia de la insularidad que se centra en el hastío o aburrimiento de la casa (*boring home*) y del lugar de origen; se comportan en un modo similar a aquel de los personajes *doppelgänger* de «Tokionoma», al desear la destrucción de sus propios lugares de origen, con una visión muy negativa de la condición insular. Recordemos que el narrador de «Isla a mediodía» habla de la historia como tiempo muerto ilusorio, y el espacio y el tiempo en Imías son calificados con un blanco permanente. Como segura Odette Casamayor-Cisneros al respecto, «[s]ólo morir puede salvar de la Historia» (2013: 291), los demás actos sólo serían fragmentaciones suspendidas que llevarían a la alienación o la ilusoria posibilidad del nuevo comienzo dentro de la figuración de la isla alienada. Debe resaltarse que el relato es una ficción situada en el cambio de milenio. La noción de cero como elemento de cambio o de nuevo comienzo será fundamental para hacer un paralelismo, que encuentra su contraparte en la imagen del cénit propuesto en la ficción y la representación de un nuevo umbral de las poéticas cubanas.

4.7 Anisley Negrín Ruíz

En la poética de Anisley Negrín aparecen ciertos componentes simbólicos que, desde la perspectiva del viaje y de los límites espaciales, hacen de la descripción del espacio insular otro conjunto de éfrasis.

En el cuento intitulado «Isla a mediodía» (Negrín Ruíz 2014) se relata un viaje, primero en auto y luego a pie, en donde el narrador intercala la voz en segunda persona con el monólogo interior; el discurso es una divagación del personaje que regularmente inquiere a una mujer de nombre Consuelo. El viaje se realiza por una carretera que demedia la isla. La dirección del viaje es hacia ‘el fin del

mundo', el hombre-narrador en su viaje recoge a una mujer (físicamente muy parecida a Consuelo), y los dos huyen al límite territorial de la isla.

El sustrato del relato se basa en el diálogo y la narración de las acciones entre la doble de Consuelo y el narrador, pero sobre todo en la manera en cómo los dos se encuentran con elementos obscenos y absurdos: la compra de una muñeca inflable y la incitación al sexo con ella; un peculiar hombre de camisa a cuadros que grita «todos seremos canonizados» (Negrín 2014: 127) (porque el final está cerca); y un extraño stand para tomarse fotografías gratis antes del fin del mundo.

El cuento de Anisley Negrín Ruíz mantiene un rasgo intertextual más que evidente con el relato «Isla a mediodía» de Julio Cortázar, además del título, el epígrafe aporta otro indicio que matizará la lectura del relato: «Todo tenía tan poca importancia a mediodía» (Negrín 2014: 123). Con este elemento Negrín Ruíz plantea el absurdo como *motto* del relato y sugiere que los eventos narrados deben tomarse con el rasgo normalizador de la cotidianidad.

Los carices de la imagen de la isla en este caso se centran en los límites del espacio mismo. El sentimiento de apatía sería el rastro para certificar una sensación de hartazgo que podríamos suponer brota de la condición insular.

El viaje a lo largo de una carretera: «[l]arga y sinuosa como una serpiente [...] que no tiene principio ni fin y siempre conduce al mismo sitio, a un lugar donde no se vuelve» (Negrín 2014: 124), proponen un espacio llano, semi-desértico, sin matices, por ello también laberíntico. La figuración de este espacio sólo posee importancia en sus límites pues en ellos se fija la noción de fin del mundo:

Y el flash no llega, sólo el chasquido del disparador.

—Hay demasiada luz.

Es natural. A mediodía todo se ve más blanco, como la piel de esa mujer que ya comienza a desesperarse y a desesperarme. [...]

—¿A donde van? Si se puede saber. [...]

— Al fin del mundo — responder ella (Negrín 2014: 134).

La isla en general no es descrita con claridad, parece carecer de importancia, no así sus límites que se asumen como el lugar del destino de la fuga, un lugar fuera, o presente de manera opuesta, a lo que se considera 'real'.

El paisaje en general es caracterizado por la hora del día, pero a diferencia del cuento homónimo de Orlando Luís Pardo Lazo, en esta narración no se configura el postulado de la suspensión temporal, sino más bien se concibe el estado de indolencia que genera una desesperanza sin grandes aspavientos o dramatismos.

El cuento ubica la zona limítrofe como un fin del mundo, un espacio al que todos quieren acceder y del que nadie regresa, esto lo puntualiza el dueño del stand de fotografía al mostrar a los personajes las fotos antes tomadas a otras personas:

— Estas son de los que se han ido al fin del mundo.

Rostros. Posiciones. Colores. El mismo paisaje. El mismo sol de mediodía.

—De ahí nadie ha regresado. ¿Están seguros de que quieren ir ahí?

[...]

[En las fotografías] Nadie sonrío.

Nadie está triste.

Nadie parece real ¹⁸(Negrín 2014: 134–35).

El viaje continúa pese a las dudas que podrían haber generado las fotografías, en ellas no se distingue diferencia entre el fin del mundo y el resto de la isla. Al final el cambio territorial es expresable únicamente por la ubicación en la playa, el narrador asegura que el fin del mundo en donde se encuentran, sólo es uno entre muchos, no obstante es el más lejano. Esta sentencia relativiza la excepcionalidad del límite, lo que le resta importancia a la trayectoria del viaje. El único hecho positivo dentro de ese ambiente nihilista es que el hombre conocerá el verdadero nombre de la doble de Consuelo, lo que podría sugerir que en ese lugar liminal existe la contingencia de ser sí mismo.

Las escuetas valoraciones del espacio ficcional, así como las tonalidades blanquecinas son elementos descriptivos que refieren cierta simpleza o impasibilidad en la ficción pese a las escenas de obscenidad, de violencia o erotismo, de los absurdos o de las reflexiones ‘filosóficas’ del narrador. La diégesis se desarrolla en una espacio insular por ello pareciera que no vale la pena construirlo detalladamente, pues la sensación de reclusión se podría hallar dentro y fuera de la ficción, de tal modo que la diégesis se convierte en el

18 Los corchetes son míos.

nivel hermenéutico en un *trompe l'oeil* de la imagen de la isla contemporánea: una disimulación que plantea a la realidad y a la ficción bajo los mismos niveles.

En general la imagen de la isla en la narrativa de Anisley Negrín Ruíz se concentra en la opresión del espacio exterior dentro de las condiciones geográficas. Esto lo podemos percibir también en el relato «De la metafísica y el tiempo» del libro de relatos *Temporada de patos* (Negrín 2008). El narrador de manera confesional explicitará los elementos necesarios para que en la actualidad se pueda construir un relato exitoso: «Para ganar hace falta conjugar tres elementos: violencia, sexo y lenguaje de adultos, pero de adultos cultos, que digan pedo en vez de peo, y crayón en vez de crayola, y alfeizar de ventana» (Negrín 2008: 61).

La narración propone el desarrollo de la escritura y la descripción de los modos en los que el personaje JF se enfrenta a la hoja en blanco para escribir una ficción ganadora en algún concurso. Bajo este supuesto se construye primeramente el espacio diegético de la escritura y después el espacio meta-diegético de un texto presumiblemente exitoso.

Se presenta a un narrador extradiegético que dota de cierto dinamismo al relato, pues se cambia de un mundo ficcional a otro; se describe como JK quiere ganar un concurso para poder comer y poder arreglar su techo, por eso se decide a cambiar su modo de escritura y tratar de ‘literaturizar’ una anécdota de violencia cotidiana urbana: Las relaciones de pareja entre Ana, una mujer lectora con una hija no deseada, y Aldo un hombre culto universitario quien termina por violar y vejar a la niña de Ana.

El metatexto violento, sexual, soez inserto en la diégesis es propuesto por Negrín Ruíz, al parecer, como un pretexto de una doble ironía o burla: la primera como crítica al tipo de temáticas que son premiadas en los concursos de la actual narrativa cubana y quizá en extensión también en la latinoamericana; la segunda ironía estriba en mostrar la actitud y situación del escritor cuando decide escribir de «la metafísica y el tiempo, de los diques, esas grandes obras ingenieras de los castores, de la anatomía de la tortuga y la aerodinámica» (Negrín 2008: 72), temas que podrían parecer tan intrascendentes como la misma cruenta narrada cotidianidad.

Al igual que «Isla a mediodía» se puede percibir cierta confrontación simbólica en las fronteras, entre lo que se considera real y cotidiano, lo etéreo y lo científico, así como en la elaboración de sus personajes Ana y Aldo.

La imagen insular se puede percibir simbolizada en la casa de JF, este personaje-escritor es plasmado bajo ciertas condiciones que hacen perceptibles las condiciones geográficas de la isla y de cierto modo transmiten cierta sensación de recogimiento en la propia casa:

Su techo tiene goteras. Sabe que de un momento a otro se le vendrá abajo. ¡Maldita fuerza de gravedad! ¡Maldita manzana de Newton! ¡Nadie ayudará a JF] para adquirir la madera que necesita, por lo que se aferra a su Underwood (1899), carriada, como la tabla de salvación y escribe¹⁹ (Negrín 2008: 62).

La constante lluvia descrita en el relato plantea en un primer momento ubicar la casa como refugio, no obstante, la presencia de goteras en ella y la nula posibilidad de solventarlas, hacen que JF personaje-escritor se aferró a su maquina de escribir como una tabla de salvación en el diluvio o en el naufragio, lo que generaría una relación a la escritura como salvación. La lluvia en el primer plano del espacio ficcional es constante e influye en la elucubración de la lluvia como elemento de hartazgo o de castigo: «JF siente el repiquetear odioso de la lluvia sobre el tejado. Una lluvia sucia y porfiada que hace el ambiente interior de la casa más frío y húmedo. Cae una gota en el papel y esparce la tinta [...]» (Negrín 2008: 64).

La lluvia comienza a influir metaficcionalmente en la fábula *in situ*, pues la sensación de encierro no cesa como se puntualiza en el relato, «¿qué va hacer si las goteras cada vez son más? Si pone la cabeza en la almohada, una gota insiste en caer sobre su mejilla. A cada segundo la gota. Si va a comer, otra salpica su plato» (70). En el fragmento el suplicio de la gota o gota china²⁰ ayuda a construir una sensación de tortura o maldición. Anisley Negrín hace parecer que la descripción del espacio en el relato carece de importancia, sin embargo, la lluvia se vuelve un detalle que simula un espacio y disimula la percepción del espacio insular cercano por el agua, tal y como lo percibimos en algunos momentos de las diégesis de Ena Lucía Portela, Abilio Estévez y Díaz Mantilla.

19 Los corchetes son míos.

20 Método de tortura medieval, en la cual se inmoviliza o encierra a la víctima para recibir la caída de una gota constantemente hasta que la gota comienza hacer estragos físicos y psicológicos en la víctima.

En la estrategia de simular existe poco interés en la descripción del espacio, bajo ese contexto los personajes buscan habitar zonas limítrofes, en donde acaso concurra una mayor y más concreta aprehensión de la realidad. Esta idea podría verse desarrollada en el brevísimo relato «Un pez, una charca, un hombre» del libro de intitulado *Sueños morados/sueños rojos* de la misma Anisley Negrín Ruíz (2008a), ahí se presenta el paralelismo entre un pez y un hombre. El narrador intradieгético mira asfixiarse a un pez en una charca con poca agua, de ahí surge un cuadro de suposiciones del narrador sobre lo que pasa por la mente del pez en estertor: «Entro en él y me pongo a respirar como un pez, ahogándome como el se ahoga, para así poder ver la vida tal cual es, porque la muerte anda cerca» (2008a: 47). En la figuración entre el hombre y el pez se dibuja el proceso natural de la vida: nacer, crecer, reproducirse. El pez estaría determinado a permanecer en una pece-rra, al encierro, a divertir y alimentar al hombre. No obstante, se propondría una inversión de roles, pues puede ser que:

el pez ingerido penetre, con cada una de sus microscópicas partículas de pez, en el torrente sanguíneo del hombre y este sienta aún hombre, pero con algo de pez en su interior, de manera que, al mirar al espejo, no se sorprenda al ver una aleta desarrollarse en su espalda [...] (Negrín 2008a: 48).

En este proceso descrito surge el cambio de cuerpos, en donde el pez se vuelve hombre y se asombra por tener extremidades y respirar aire en vez de agua. En este relato de tintes fantásticos fabulares se parte de la relación, pez-hombre mientras que la charca termina por ser el punto de comunión entre ambientes opuestos como agua y tierra, como vida y muerte.

De igual manera que en los anteriores relatos Negrín Ruíz los límites ficcionales no son primordialmente territoriales, en este caso, son corporales, se ubican entre el sentimiento de la asfixia y el dejar de ser, así el límite se confirma como el elemento fundamental en esta poética, en donde además la impasibilidad frente a lo inesperado es un tono constante en los personajes. La percepción del espacio insular en los relatos de Negrín Ruíz esta acotado por las simbolizaciones del espacio delimitado. Esto quiere decir que es visible tanto en la expresada demarcación espacial en la casa, como mediante una anamorfosis cotejable en la somatización de la isla en varios de los personajes por medio de la fuga como efecto de la sensación psicológica del encierro.

4.8 Ahmel Echeverría

Sería inicuo ser tajantes al tratar de catalogar los relatos que componen el libro de textos intitulado *Inventario* (2006) de Ahmel Echeverría. En este libro hay un conjunto ficciones que parecerían más un libro de textos testimoniales, o bien un conjunto de relatos interconectados entre sí sólo por sus personajes, títulos o espacios diegéticos. Sin exagerar se podría hablar que el libro posee rasgos novelescos en donde la constante es la fragmentación y la descripción de tramas contemporáneos en Cuba. La representación de la isla en este libro de relatos, no es en este caso axiomática pero mantiene una correspondencia con la articulación de connotaciones simbólicas del espacio como elementos de la autodeterminación del narrador en el texto. El libro consta de 14 textos de los cuales seis de ellos se intitulan «Esquirlas», la serie de estos textos podrían leerse como partes orgánicas de un texto fragmentado deliberadamente, pero que también mantienen afinidades con otros relatos fuera de la serie. En algunos segmentos de la serie «Esquirlas» quedan implícitos algunos detalles que podrían relacionarse con varias de las características de la representación de la isla y en muchos casos con pasajes de la historia nacional de Cuba.

En «Esquirlas —0—» son de mayor manera perceptibles las correlaciones vivencial-históricas en el espacio insular mediante la activación del ejercicio individual de la memoria. El texto con el título de «Esquirlas» será muy ejemplar por lo que se transcribirá casi por completo, como una suerte de prólogo:

Ahora sólo habito los espacios de la memoria. Hice las maletas y cerré todas las puertas. No dejé ningún mensaje. Emigré hacia mí. Mi cuerpo es el único espacio posible.

Cuando se habitan los territorios de la memoria queda vedado el futuro, acaso también el presente. ¿Qué es la memoria? ¿Un espacio reservado a los muertos? Me atrevo a llamarle patria. Mi patria es la memoria. En este nuevo suelo estoy muerto, sin embargo soy un cadáver diferente, los órganos de los sentidos siguen amarrados al andamiaje de los músculos y los huesos.

Estoy armado a retazos, mi cuerpo no es más que parches y costurones. Esquirlas, preferiría llamarlas así, son instantes que he vivido. Soy un *cadáver exquisito*.

¿Qué hacer con tantos recuerdos?

Hurgar en la memoria es como dar vueltas en la ciudad: caminar hasta encontrar el lugar exacto. Pero ya no es una suerte de paseo. [...] Tras la ventana la ciudad sigue en su letargo. Amanecerá. El vacío será el mismo. Una ciudad irreal.

[...] Debería tomar notas, buscar la caja donde guardo cartas y fotografías. ¿Servirá de algo? ¿Tendré una historia?

‘¿Historia? Ahmel, ojo; eres demasiado solemne’—dijo Toni—. Decidí contarle. Me preguntó si estaba seguro: ‘Anotar cualquier detalle y hacer un diario será tu primer acto de resistencia.’

Le pedí que tampoco se pusiera paranoico y solemne.

¿Habrà una historia?

¿Dónde debería empezar? (Echeverría 2006: 7–8).

Del texto inicial propuesto por Ahmel Echeverría se despliegan los tópicos y directrices que nos ayudaran esclarecer las implicaciones que tienen la representación de la isla en su poética. En general, la problemática que exterioriza el texto es el cuestionamiento entre la relación memoria e historia. En este caso, el primer párrafo es contundente al ejemplificar la concentración de los espacios de memoria que se dirigen hacia la individualización y la sensibilidad del cuerpo, esta peculiaridad mantiene una evidente relación con la estructuración del espacio y territorios diegéticos. En la narración no existen referencias manifiestas del territorio insular, mas existen insinuaciones que activan las nociones de encierro o aislamiento lo que podría permitirnos asegurar que la representación del espacio insular converge en la simbología de su delimitación, como ha sucedido principalmente en los casos de Ena Lucía Portela, Anisley Negrín, Emerio Medina y Orlando Luís Pardo.

En el texto de Echeverría se realiza el vínculo entre espacio/cuerpo o patria/cuerpo, se reproduce también el discurso sobre una identidad fragmentada por medio de la noción de ‘esquirlas’²¹, este hecho tendrá también una repercusión en la confección del texto como un compendio de memorias identificables como cubanas.

El límite espacial no sólo configura los sectores de una territorialidad disimulada en el texto, sino que también sitúa a la voz narradora entre la vida y la muerte. Por ello

21 Esta cualidad es persistente en la configuración de las identidades caribeñas e insulares, por lo que representaría al mismo modo la prolongación de un discurso que asume un efecto de fragmentación como un componente unitario.

la tematización del plano tangible corporal, la intangibilidad de los recuerdos y la disposición de la propia historia, no podrían integrarse como un mecanismo constitutivo y ‘solemne’ sino como un dispositivo de resistencia que encuentra en la escritura la solución al vacío topológico. De este modo los recovecos de la ‘historia’ individual del narrador se expondrán de manera entrecortada como eventos que se aglutinan en la memoria, con ello queda clara la función autorreferencial de Ahmel Echeverría que simularía la existencia del narrador-autor.

En el relato «Esquirlas —2—» la voz narradora homodiégetica relata la muerte de Francisco, su abuelo. El abuelo era un hombre silencioso que pocas veces se quejó en su vida, aun durante la quimioterapia. Francisco era un hombre bueno según los que lo conocieron. Su confidente y refugio era su esposa, o sea la abuela del narrador, poéticamente llamada Amparo, que guardaba su historia en cartas, fotografías, y demás recuerdos. El narrador encuentra una postal del abuelo, escrita en 1964, en donde Francisco acepta lo difícil que es entender los cambios ‘de afuera’, se puede interpretar que esos cambios refieren a las transformaciones de los primeros años de la revolución cubana, de las cuales sus hijos son participantes. El abuelo en la postal le dice a su esposa Amparo: «[...] Sé que tú me entiendes. Tú eres mi verdadero hogar. Solo puedo vivir en ti. /Con todo mi cariño. Francisco, [...]» (Echeverría 2006: 35). A estas líneas el narrador acota: «Pienso en la postal de Francisco. Me atrevería a cambiar dos palabras: Tú eres mi verdadera Isla» (*ídem*). Si bien Amparo es un cuerpo que bajo las nociones de patria genera pertenencia e identidad al abuelo en 1964, cuarenta años después Amparo significaría para el narrador La Isla, un cuerpo vuelto territorio de ensimismamiento y de protección. La superposición de patria/Isla dentro del contexto del relato exagera el sentido de refugio, primero territorial, y luego cuando el cuerpo funge como protección o amparo, como «único espacio posible», es incuestionable ya la disimulación existente entre isla/cuerpo.

Asimismo los relatos que se intitulan «Esquirlas —1—» y «Esquirlas —3—» narran dos historias que mantienen una relación con la historia cubana de la segunda mitad de siglo XX. En la primera el mismo narrador, Ahmel relata el evento en el cual conoció a su pareja Yeni. Esto fue durante el secuestro de una embarcación en la zona de Casablanca en La Habana, suceso que tiene un sustento en los acontecimientos históricos en el marco de la crisis de los balseros en agosto de 1994. Dentro del relato, no queda clara la razón por la cual Ahmel y Yeni se encuentran en esa parte de La Habana, se habla de una rutina, lo que

podría sugerir que ambos están relacionados con el secuestro de la lancha y el escape de algunos ciudadanos, como cuenta el narrador:

Teníamos una rutina: me escapaba hasta Casablanca, subía a la colina del Cristo y le daba un piñazo a ese bloque de piedra que parece bendecir La Habana, luego aliviaba el dolor sentado con los pies —y creo que también todo mi cuerpo— sobre el vacío; Yani cruzaba la bahía para ver la ciudad desde el agua (Echeverría 2006: 17).

Ahmel y Yani no son parte de los que huyeron, ellos escuchan las impresiones de la gente y la policía tras el violento escape. Ambos quedan impactados o vaciados.

Por otro lado, en «Esquirlas —3—», se relata *in medias res* que Frank permite la lectura de una vieja carta de Marcos, un colega que compartió el infierno vivido en un campo de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), las cuales realmente existieron y fungieron entre 1965 y 1968 como campos de trabajo forzado para jóvenes con ‘mala conducta’ o de ‘mala formación’. Los internos eran en su mayoría homosexuales y ‘anti-revolucionarios’.

La carta de Marcos fechada en 1965 es desoladora y describe los malos tratos que sufrían como ‘internos’ de ese tipo de campos y la soledad que en ese lugar se sentía, Frank recuerda al respecto: «Marcos no dormía bien, lloraba todas las noches. Desde mi cama podía oírlo. Se tapaba de pies a cabeza pero yo sabía que lloraba. Hasta daba gritos, no sólo lloraba por él, también lloraba por mí» (Echeverría 2006: 45).

Ambos relatos, aparecen como postales o recuerdos de una historia que busca contarse a la par de la construcción de los personajes, principalmente la voz del narrador-autor ya que es el pivote de la serie de trozos de la historia común e individual. Debe resaltarse de cualquier modo que, en ambos casos, la descripción de los sucesos genera metonímicamente un ambiente de enclaustramiento, el cual es el hilo conductor incluso en los últimos relatos de la serie «Esquirlas».

Para los últimos textos que componen esta serie, aparece «Esquirlas —4—» en donde vuelve a aparecer el narrador en primera persona. Ahmel y su mujer Yeni deciden aislarse en un departamento en el piso 15 de un edificio en El Vedado, en La Habana, pues no quieren celebrar las festividades decembrinas en 1999. La narración es breve pero hace explícito el sentimiento de tristeza y desilusión

frente al paso del siglo, desde un balcón Yeni reflexiona: «Ya se termina el año' [...] [Yeni] Apretó los parpados, dos lagrimones reventaron sus ojos. Y como si dentro del pecho se le arremolinaran las palabras, dijo, apenas un susurro: 'El 2000 era el futuro'» (Echeverría 2006: 56–57). El relato confirma la hipótesis de retracción hacia los cuerpos planteada en el relato inicial de la serie. Pero también acota el origen del sentimiento de pérdida frente a la llegada de un futuro distinto al prometido.

La situación planteada en el texto reitera la ejecución simbólica entre el balcón, la habitación y el edificio, que configuran una anamorfosis de la isla. La descripción del espacio y ambiente exacerban esa sensación de encierro y soledad: «Dos días sin salir a la calle, encerrados entre paredes de cristal, aluminio y concreto. [...] El cielo era un plastón gris. Las nubes se arrastraban a ras de las azoteas» (Echeverría 2006: 56).

Finalmente el último relato de la serie se intitula de nuevo «Esquirlas —0—». El relato comienza *in media res*, y engloba los diálogos y la narración de un personaje femenino y el narrador, quien dentro de la narración hace fotografías de azoteas en La Habana. Ella es una turista presumiblemente francesa, que por un lado le acompaña y cuestiona si él conoce Hiroshima; pero también le inquiere sobre su trabajo como fotógrafo. Con ello se desarrolla un dialogismo sobre el aspecto ruinoso y doloroso entre de ambas ciudades y otros argumentos que plantean un paralelismo entre esos dos territorios insulares.

Existen en el relato varios elementos que nos permiten hacer algunas conjeturas frente a la representación de la isla. El primero es casi esencialmente territorial y versa sobre la analogía entre 'la espaciosa isla' como se le conoce a Hiroshima y La Habana como sinédoque de la isla de Cuba: «Nunca he salido de La Habana, ciudad con H, ¿letra muda? Nunca he estado en Hiroshima, ciudad con H, ¿letra muda? Habana, hastío, herrumbre, hiroshima, [sic] hervidero, horror. Palabras que empiezan con H, letra aparentemente muda» (Echeverría 2006: 75). La comparación parecería un poco desmedida con respecto al alcance de la devastación atómica que se sufrió en Japón. No obstante, el relato se centra en el aspecto ruinoso, o sea en la sensación de devastación en el recuerdo de ella, por lo que las semejanzas se sincretizarían en la lectura:

¿Viste alguna vez una ciudad en ruinas? ¿Y la muerte?, ¿la conociste? ¿Has sentido el olor a carne quemada o podrida? [...] '¿Y el dolor?, ¿lo has visto en

la cara de la gente? Mon amour, si no has estado en Hiroshima no sabes qué es el dolor' (Echeverría 2006: 74).

En la cita además aparece la referencia algunos de los diálogos del clásico filmico *Hiroshima, mon amour* (Resnais 1959). Lo que subraya no sólo el aspecto intertextual sino hace clara la importancia de la imagen y la fotografía como tópico en el relato y además en la configuración de la poética fragmentaria del narrador en el texto:

Mientras enfocaba la lente le explique que me interesan las azoteas, estaba completando una serie, no para exhibirlas, sino que mi intención era sólo tener a mano retazos de la ciudad: 'No es otro universo, tampoco otra vida, mi amor. Son pedazos que se van desprendiendo de nuestros cuerpos. Esquirlas, las llamó así. Quisiera conservarlas, tener un inventario de esos fragmentos' (Echeverría 2006: 75).

La serie está compuesta por seis textos que están narrados por una voz homodiegética, o narrador-autor, Ahmel, dentro de la ficción. Dicha autorreferencialidad tiene la función de explicitar la praxis narrativa que modela los modos de lectura (descomposición textual) manifestada en *Inventario*. Pues acorde al título del libro, en la lectura se sugiere una catalogación y relación entre los distintos textos, que tienen el objetivo de exponer una historia plagada de verdades disgregables. Por otro lado, el primero y el último de los textos de «Esquirlas» son homónimos, el primero expresa, una sensación de retraimiento frente la sensación de abandono y la disgregación de la memoria como un hecho inevitable; la solución se verificaría en la agrupación de los recuerdos, sean escritos o visuales. Por otro lado, el último texto tematiza la imagen fotográfica como elemento que ayuda a condensar la interacción entre memoria e historia. Para esta organización discursiva los elementos territoriales y corporales se vuelven importantes, teniendo en mente la comparación entre los espacios insulares y sus personajes capturados por el lente. Aunado a esto, nuevamente está el elemento territorial que empalma distintos espacios territoriales para confirmar una realidad geográfica, como es el caso entre Hiroshima y La Habana, un detalle coincidente con Orlando Luis Pardo Lazo, en su relato «Tokionama». En términos generales se puede asegurar que, a lo largo de cada relato de la serie, el hilo conductor es la representación de los efectos

de una sensación de encierro y aislamiento, naturalmente matizada en cada caso, que primordialmente parte de la construcción emocional y sensorial, para después complementarse con el espacio.

Esta estrategia de configuración espacial y por ende de representación de la isla no es unívoca en este autor. En libro de cuentos *Días de entrenamiento* (2012), Ahmel Echevarría re articula la relación entre el espacio insular y los personajes en la diégesis en el relato «Isla», con ello no sólo tematiza la representación de la isla, sino que construye una imagen paródica a partir de elementos tan absurdos como medulares en la cosmovisión insular cubana.

El narrador nuevamente homodiegético relata su encuentro con un viejo cuya descripción mantiene una gran similitud con la de Fidel Castro. El viejo en la lectura sugiere la relación con la idea de un Fidel avejentado. Dicho encuentro no es algo extraordinario, pues según el relato ya ambos personajes, narrador y 'Fidel', se habían encontrado hacía unos meses en el cumpleaños del viejo, donde el narrador le regaló un bolígrafo de marca Parker, ahora el viejo Fidel le devuelve una, casi idéntica y juntos comienzan un peculiar recorrido por La Habana. La acción sucede el día de la celebración nacional del 2 de diciembre, el desembarque del Granma a Cuba. Se espera que la ceremonia de conmemoración esté compuesta de discursos presidenciales y un desfile militar. El viejo quiere que el narrador lo acompañe a la tribuna y aunque éste tiene una cita con un «kodama, Orlando. L. y dos Raizas» (Echeverría 2012), se deja convenir para que se desarrolle el relato.

Antes del desfile el viejo no duda en comenzar a escribir unas notas en un cuaderno para hacerle saber al narrador que al reencarnar quiere convertirse en escritor. Da comienzo el desfile y mientras tanto se suscita una discusión sobre la praxis literaria plagada de paradojas entre los dos personajes. Minutos después de que el desfile de la celebración pasó por la Biblioteca Nacional de La Habana, aparece de manera sorpresiva un antiguo ataúd, lo que deja perplejos a los asistentes. El ataúd comienza un recorrido y la comitiva celebrante persigue, en el camino el ataúd va perdiendo la tapa y los maderos que lo componen, poco a poco queda más visible el cuerpo de un hombre viejo y muerto en la caja. Inauditamente durante el recorrido por las calles de La Habana el muerto se va convirtiendo en isla. Con este hecho el viejo se pregunta, qué será mejor, si reencarnar en escritor o en continente.

En términos generales el relato mantiene una estructura lineal, no obstante, existen ciertos sesgos de fragmentación al no verse concluidas algunas acciones en la diégesis. El tono del cuento posee las características de una narración que oscila entre el relato fantástico y el absurdo, lo que construye una parodia del personaje de Fidel Castro en una situación específica. La ficción se configura desde el asombro, en un periodo en que «Fidel hace pública la proclama de que debido a una enfermedad no puede seguir temporalmente al frente del Gobierno» (Sánchez 2015) justo como el mismo Ahmel Echeverría en una entrevista ha ubicado su texto.

La representación de Fidel Castro es sugerida a través de un personaje caricaturizado:

No vestía el mono deportivo, pero era él. Lo reconocí tan pronto estuvo frente a mí. Cómo olvidar su nariz aguileña, la barba no muy tupida y cana, o aquel índice largo, huesudo y afilado. Era él y estaba en su silla de ruedas. Todo de oliva —charreteras de ribetes dorados, gorra de plato, medallas y botones pulidísimos, botines de piel. Sonriendo (Echeverría 2012: 208).

Dicha descripción genera una confusión permisiva para la parodia. Aunque el narrador hace una diferencia entre Fidel Castro como Ex-jefe de Estado y el viejo. Existen huellas que permiten el desconcierto. Por ejemplo, el narrador habla de un encuentro anterior el 13 de agosto. En esta ocasión el viejo le pidió un bolígrafo sin devolvérselo y cuando el viejo quiere devolverle el bolígrafo, el narrador le indica: «—No estás en deuda conmigo, era tu cumpleaños» (Echeverría 2012: 210). El 13 de agosto es el día del natalicio de Fidel Castro, con ello se produce el enredo. Por otro lado, la voz narradora se asombra más adelante «¿Aquel militar creía que el anciano de la silla de ruedas era el viejo Jefe de Estado y del Gobierno? Lo miré. Me miró. Seguía rígido, [...] en la posición de saludo» (Echeverría 2012: 211–212).

El personaje es un viejo incógnito que intercala algunas conductas emblemáticas del líder cubano con una actitud senil absurda:

El viejo se sentó en el sillón de ruedas.

—Sabes que tengo en planes reencarnar en un escritor. [...]

Abrió su cuaderno de notas. Su índice señalaba un largo párrafo.

—Puedes leerlo. Hazlo ... si lo deseas, por supuesto. Me acercó su bloc (Echeverría 2012: 215).

A lo largo del relato es reiterado el característico gesto con el dedo índice del personaje, el detalle es en la ficción una constante para precisar una tozudez propia de la ancianidad, pero también es fisonomía gestual muy representativa del líder cubano.

El viejo afirma su interés en reencarnar en un escritor mientras escribe los fragmentos finales de la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en un bloc con el bolígrafo Parker. En dichos fragmentos es perceptible el comparativo entre el ‘reino de los cielos’ una utopía espiritual y el ‘reino de este mundo’ como una distopía, en ambos casos la ‘realidad’ como elemento tangible tensa las nociones sobre historia y mito. Este elemento intertextual entre los autores cubanos enarbola también un proceso de simulacro e ironía, ya que los fragmentos de Carpentier son un pastiche hiperbolizado. Con ello se percibe al Viejo, personaje del cuento, como plagiador de una de las novelas más importantes de siglo XX, pero además esgrime el artilugio narrativo para aligerar el peso de los símbolos utilizados y para puntualizar la noción insular desde parámetros sugerentemente figurativos.

Pensemos como punto de partida en la tesis de Leonardo Padura sobre *El reino de este mundo*, en donde se percibe una sucesión de eventos narrados que anteponen nociones de verdad y mentira entre los personajes Ti Noel y la voz del narrador. Dicho cotejo narrativo no genera espacios de mitificación sino que contrapuntea versiones narradas de una misma historia (Padura 1994: 173–179). Bajo esta premisa, en el relato de Echeverría la voz narradora se contrapone a la perspectiva del viejo, con el fin de suavizar la carga histórica y literaria que podría representar el recurso de la cita textual de Carpentier:

Las influencias pesan demasiado —dije—, o tal vez, sólo un poco. Sé que al principio es muy difícil encontrar un estilo. ¿Pensaste en un título? ¿Qué te parece *El reino de este mundo*?

Frunció el seño y extendió el brazo. [...]

—Creí que eras un tipo más listo —me dio la espalda.

—Para qué negar las influencias ... Deberíamos preocuparnos por el proceso de creación y no por el resultado, lo demás queda en manos del tiempo (Echeverría 2012: 217).

Si tenemos presente la tesis de Padura sobre la novela de Carpentier podríamos ver que esa confrontación de dos perspectivas ilógica/lógica permite la desmitificación del personaje Fidel Castro por medio de la duplicidad manifiesta en el viejo.

Ahora bien, por lo que respecta en específico a la representación insular en el relato de la «Isla», es necesario hacer una diferencia entre el espacio diegético situado en La Habana, y la isla como elemento intradiegético. En este segundo caso, es importante primero analizar el traslado de valores territoriales de la isla hacia la isla duplicada (disimulada mejor dicho) como motivo en el texto.

El caso del relato de Echeverría se centra en la desarrollo de la inversión de un cadáver en un territorio insular, esta temática y tono irónico poseen su intertextualidad en el poema «Isla» de Virgilio Piñera. No obstante, en el relato, tal hecho descrito aunque fantástico no da cabida a la metáfora, el cambio es paulatino y literal. La concreción de esa representación de la isla es de una exageración naturalista, ostensible en el surgimiento progresivo de los elementos propios al espacio insular caribeño: el mar circunstante, la vegetación y fauna abundante, las cascadas y el sol, como es perceptible en los siguientes fragmentos:

Desde la planta del pie a la cabeza a la piel la fue ganando una rugosidad carmelita. Pétreo. Vi entonces emerger un hilo de agua entre las piernas, también alrededor del cuerpo. Una vez que el agua terminó de cercarlo batió en un furioso oleaje contra el muerto. [...] Con la humedad del manantial nacieron los árboles y la hierba a lo largo de los brazos. Fue entonces cuando sentí un suspiro. Había sido el anciano. [...]

Con los prismáticos busqué lo que había sido simplemente un cadáver. Y de los ojos, rajando los cristales de los espejuelos, reventaron los bulbos de unas flores silvestres.

Desde la avenida llegaba a nosotros el rugido del pequeño mar que batía contra el arrecife formado alrededor del cuerpo, también el sonido de las ráfagas enredadas en el follaje de los árboles que crecieron sobre los brazos, el vientre y las piernas. El cadáver estaba tendido bajo el cielo como suelen estar tendidas, al sol, las islas (Echeverría 2012: 222–223).

La voz narrativa describe el proceso con cierta sorpresa mientras el viejo suspira como si se tratara de un acto patriótico más que fantástico o absurdo. Acto

seguido comienza a escribir en su cuaderno su disyuntiva de reencarnación: «—¿Escritor o continente? —decía el anciano para sí—. ¿Escritor? ¿Continente?, ¿Escritor o continente? ¿Continente? [...]» (Echeverría 2012: 224).

Es particular que en esta disyuntiva se expresa un deseo de trascendencia que se materializaría en el ser escritor o en la concreción del mito de la isla por medio del proceso de formación de rasgos edénicos. Esta relación cobra importancia si traemos a la memoria la pintura intitulada *La isla que soñaba con ser continente* (1998) de la cubana Sandra Ramos.²² En donde se expresa una esperanza por la ampliación del espacio geográfico en relación con la imagen del cuerpo de una mujer tendida, soñando por su trascendencia. Según Ana Belén Martín Sevillano en esta obra de Ramos se «reflexiona [...] sobre la formación del cubano en los términos establecidos en la Revolución basados en la homogeneidad, la unidad y la territorialización» (2008: 153). Para el relato de Echeverría estas reflexiones podrían localizarse no sólo en la crítica directa de 'lo cubano', sino también en la sátira que se intensifica al existir un traslado de valores entre el viejo y su deseo de trascendencia mediante su territorialización en la figura de continente. Esta transformación, más allá de ser un absurdo o un simple deseo de grandeza del anciano, entabla un puente entre los símbolos a partir del careo entre el plano vivencial e histórico en cada imagen. La correlación entre el viejo y sus deseos se concretan en la parte final del relato cuando el elemento insular se potencializa y se concreta la transformación.

La voz narrativa en el relato nos guía y devela el final, en donde en compañía del viejo en trance, termina persiguiendo al cuerpo/isla. En su camino, la isla ha dejado rastros: plumas de pájaros, restos de pescados, albahaca, aguacate, olor de frutas podridas, piña, salitre, mariscos, en general, indicios de su existencia.

22 En la pintura en el borde inferior aparece la leyenda que le da título a la obra. En el primer plano y a lo largo del plano horizontal justo encima de ese texto, se representa el maledón habanero y sobre él se distinguen personajes ilustres e históricos cubanos como José Martí, Camilo Cienfuegos, Lezama Lima, Fray Bartolomé de Las Casas, Ignacio Agramonte, Antonio Maceo, Elpidio Valdés, 'El Che' Guevara, Fidel Castro, etc. En el fondo en una versión más grande aparece figura de una mujer dormida de lado en colores verdes que representa la isla de Cuba; de su cabeza germina un bocadillo que contiene dentro la figuración de un mapamundi en donde la representación geográfica de Cuba está tan amplificadas que parecería un continente entre América y el continente euroasiático africano. <http://www.sandraramosart.com/en/texts/128-la-isla-en-vilo-de-sandra-ramos-jorge-r-bermudez-2006> [consultado 25.II.2016].

Por un momento, elemento insólito deja de ser el viejo, la narración visibiliza la importancia de la isla que continúa su camino hasta romper el malecón habanero y quedar flotando en el mar frente a éste. El viejo queda en segundo plano, muere y aun después de muerto continúa escribiendo su disyuntiva entre ser escritor o continente.

La aparición del cuerpo y su transformación en isla, hace que se derribe la figuración de isla como lugar de excepción o como espacio fantástico. El espacio diegético es una isla, no obstante aparece de manera paradójicamente detrás de otra. La duplicación de la isla aligera la noción de excepcionalidad en el espacio diegético, mientras que toda la idealización de la isla recae en el cadáver/isla. Los hechos tan insólitos son confrontados con cierta indolencia de parte de la voz narrativa, dicha paradoja azuza un absurdo que raya en lo cómico. El peso de la historia en la imagen de Fidel Castro y del peso de la tradición representativa de la isla (en cuanto espacio diegético) son aligerados a lo largo de la novela por sus dobles absurdos. Al final del relato las disminuciones del viejo y del cadáver/isla son concretadas en un futuro tan próximo que parecería que los augurios son parte del presente:

El muerto era ya un pedazo de tierra, vegetación y mucha agua, agua por todas partes. Flotaba en una deriva aparente y una cenefa de mangles comenzaba a crecer a su alrededor. Con un poco de paciencia vería la caída del sol en ambas islas.

Me volví hacia el anciano. Había muerto, pero escribía. Seguiría escribiendo hasta llegado el amanecer. Cuando consiguió llenar el último renglón de su bloc inclinó su cabeza. [...]

Parecía tranquilo como si durmiera (Echeverría 2012: 227).

Una dualidad oculta o juego de simulaciones son sólo posibles dentro del relato absurdo. El desdoblamiento de sentidos entre el cuerpo y el territorio se confirma cuando el viejo se convierte en un 'escribidor' y mientras yace muerto, como si durmiera, quizás ahí también el viejo sueña en ser un continente, tal como la mujer de la obra de Sandra Ramos. Tal proceso parece ser intrascendente para la voz narrativa, que termina por recuperar su bolígrafo Parker, aunque un poco avergonzada, quizás sea la pluma la que funcione como estafeta para continuar relatando la realidad vivencial, mientras las disimulaciones de la isla han logrado bordear el anamorfismo de la isla/cuerpo en la isla diégesis de manera simultánea.

Desenlaces

Bajo el contexto de incremento de los distintos tipos de globalidad en las últimas décadas, paradójicamente en Cuba se ha exacerbado la sensación de incertidumbre, incomunicación o aislamiento. Este síntoma queda corroborado por Wendy Guerra en su texto prologal a su novela *Todos se van* (2006).

Fui soltando los pedazos de lugar en lugar al que me arrastraron y hoy no sé cómo armar mi mundo disperso, cernido como arena en mi territorio personal. [...]

Nacer en Cuba ha sido mimetizarme en esa ausencia del mundo al que nos sometemos. [...] Afuera me siento en peligro, adentro me siento confortablemente presa (Guerra 2006:9–10).

Este fragmento permite ubicar al narrador-personaje justo en el comienzo de la crisis de la última década del siglo XX cubano, desde ahí nos podríamos dirigir hacia algunas cuestiones tratadas a lo largo de este análisis, cuya mecánica de poner en relieve un cuadro sintomatológico de la narrativa cubana contemporánea verifica su pertinencia en el terreno del debate.

Primero, basándonos en el sucinto repaso histórico y sociocultural de la Cuba contemporánea, se hace clara la correspondencia existente entre el espacio geográfico vivido y el regimiento individual. Esta correspondencia es determinada directamente con los rasgos distintivos de una condición insular ambivalente, es decir una condición insular definida tanto por una globalidad potencial como por un aislamiento perenne.

La crítica a los discursos unitarios utópicos comenzada desde la segunda mitad de los años ochenta, aunque no ha dejado de incrementarse en los últimos 25 años, se ha matizado mediante la constante aparición de textos, cuya característica es centrarse en la capacidad de representación y simbolización en el plano individual, de esta individualidad surge una profunda necesidad de llenado simbólico. Estos fenómenos son palpables en los textos literarios y artísticos en donde la representación del espacio insular agrava esta condición de encierro, y plantea una necesidad de diálogo dentro y fuera de Cuba.

En los años noventa las ficciones se centraron de la tarea de trasfigurar las distintas realidades cubanas, principalmente habaneras, haciendo patente una sensación

de devastación y de decadencia topológica, ética y psicológica. En la primeros lustros del nuevo siglo, la sensación de catástrofe o de 'esquizofrenia', como la ha llegado a determinar la poeta Reina María Rodríguez (*apud* Casamayor-Cisneros 2013: 233), ha generado una sensación aumentada de vacuidad en la construcción de ficciones, el llenado de éstas se sitúa en la incorporación de nuevos *locus* y sitios inasibles, que en ocasiones están ligados netamente con escenarios contemporáneos tangibles, como ha expresado Jorge Enrique Lage respecto del carácter inasible de sus relatos.

El lugar descrito y el lugar desde donde se escribe parece ser poco trascendente siendo el texto el lugar de presentación y representación. Lage afirma que busca escribir para el lector que «no se pregunta si lo que está leyendo es realidad o fantasía, lógico o absurdo, localizado aquí o allá, antes o después, en serio o en broma» (*apud* Riverón 2005: 311). En este caso, en su carácter de ficción (que por definición relativiza la importancia espacial y temporal) el texto literario es el espacio en que se confirma cierta vacuidad existencial, horadada por las distintas simbologías de la Cuba actual.

Tras la constante relativización del unitarismo ideológico y los distintos emblemas 'históricos', la confianza en un futuro prometedor ha decrecido y ha sido suplido por la problematización espacial que enfrenta el dilema existente entre la permanencia y la migración. Pueden observarse que de las añoranzas pre y revolucionarias emergen preocupaciones concretas de los individuos que, alejados de la anagnórisis identitaria, terminan por pluralizarse simultáneamente, aunque sus imágenes del 'sí mismo y 'el otro' yo sean contradictorias.

Desde de los años ochenta, los vaivenes y las críticas entorno a (los así considerados) entes fundamentales del nacionalismo cubano²³, se fueron mermando durante los procesos de crisis dentro y fuera de la isla. Las consecuencias en suma han sido la formulación de un ser impreciso. Tal hecho puede ser comparable con la sensación de pérdida del espacio propio en muchos casos de las generaciones migrantes y exiliadas. Desde los años noventa se ha percibido un aparente equilibrio entre el cubano de afuera y el cubano de adentro, en cualquier caso éste termina por ser «múltiple, inane y de difícil definición» como François Hartog ha llegado

23 Me refiero tanto al «sujeto hispano-criollo, blanco, católico, masculino, ilustrado» como el 'hombre nuevo revolucionario' (Rojas 2000: 44).

a caracterizar al ser de las «presentistas» sociedades contemporáneas (2003: 216). Cuba acelera el desvanecimiento de su excepcionalísimo y vuelve efectiva una latinoamericanización (Fornet 2006: 106), quizá en extensión, también hace patente su inclusión en las dolencias globales de la actualidad (Noguerol 2011: 12).

Posiblemente las nimias y arbitrarias coincidencias de las imágenes de mundo ‘cubanas’ sean elementos para superar las determinaciones territoriales y para figurar una relacionalidad *sui generis* que convoque los cuestionamientos modernos y reactive la necesidad de identificación como parte del desarrollo de lo múltiple o bajo los eufemismos de la concomitancia en la indolencia. Mientras que, para efectos teóricos, la crítica y terminología en torno a la posmodernidad han sido una herramienta de análisis sociocultural y estética para explicar el episodio nombrado postsoviético y los rasgos post-utópicos o de desencantos revolucionarios.

Este contexto de desencanto e irresolución han provocado que en muchos casos distintas generaciones coincidan en la sensación de inanidades espacio-temporales. Estas generaciones no sólo son desencantadas sino también constructoras de una literatura (López 2012a: 1), que reviran el ambiente de contradicción y que conjugan sus vivencias reales o imaginarias para dotar nuevas representaciones literarias el presente cubano. Las generaciones de artistas y narradores estarían sí concentradas en la transformación coyuntural, sí en las rupturas con cierta linealidad temporal y sí en la elucubración de la práctica diferente de ciertos preceptos dogmáticos, pero desde una necesidad más individual que colectiva. Estas generaciones sobre todo lidian con la elección de esas prácticas, por este motivo se incrementaría el potencial herético en sus imágenes de mundo (Weltbilder) y en cada una de las posturas estéticas de la isla y acerca de la isla.

En la narrativa estos escenarios y locomociones son transfigurados en las ficciones y sus personajes. La isla como imagen simbólica ha sido claramente relacionada con la presencia y vivencia del espacio y del tiempo. Las variaciones representativas de la isla en la narrativa abogan por una presencia mixta y simultánea, en donde el espacio insular dilata la iridiscencia en la vivencia individual del presente espacial y temporal.

En segundo lugar, el geógrafo Stephen Royle a menores proporciones físicas en la descripción del espacio se asumen de mayor manera los rasgos insulares o de insularidad (2001: 1). Por esa razón las representaciones de la isla bajo el contexto de

una sensación de retraimiento llegan a incrementarse y a ser múltiples, refieren una proliferación alegórica dentro del cúmulo de imágenes de mundo de la Cuba contemporánea. Bajo el contexto sociocultural de lo postsoviético y lo postutópico, los fenómenos alegóricos se vinculan al uso de las tácticas y prácticas (estéticas, narratológicas y poéticas) que se refieren a las actualidades posmodernas o experimentales, en tal caso, la descripción insular como una imagen vinculante permite ubicar la variedad de tránsitos simbólicos presentes en la narrativa.

Las poéticas que han referido la condición insular, desde los primeros textos 'protonacionales' hasta los discursos configuradores de un nacionalismo cubano en siglo XX, han aportado un cúmulo de valores registrables en los textos literarios. El tópico de la isla, bajo los rasgos de la multiplicidad alegórica y la delimitación, fue presumiblemente concretado por la reinserción de poéticas silenciadas, ausentes en el canon oficial cubano, a partir de los años ochenta. Esta dinámica reivindicadora respondería a las condiciones socioculturales actuales. Imágenes como las de Lezama Lima y Virgilio Piñera junto a locomociones simbólicas, presentes en Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante, dirigieron a la reactivación de las consideraciones alegóricas que explotan el potencial ecfrático de la Isla.

Asumir el uso de écfrasis insulares (o su validez como estrategia de representación) ha permitido percibir la interacción de los distintos niveles de espacialidades y temporalidades en función de las cosmovisiones de la Cuba contemporánea. Las écfrasis insulares ratifican la desterritorialización simbólica de la isla y su interrelación con su propia tradición literaria, en muchos casos pueden representarse de manera abstracta o laberíntica, bajo la idea de una translocalización alegórica. En muchos de los textos analizados, las diégesis y personajes interactúan con la simulación y disimulación de la isla.

Los planteamientos teóricos frente a los fenómenos de simulación y disimulación (percibidos por Severo Sarduy) han sido el punto de partida teórico para poder diagnosticar y analizar el potencial alegórico de la isla a través de las écfrasis insulares. Así la pulsión de la simulación, la anamorfosis y *trompe l'oeil* descritos por Sarduy para la pintura, se convierten en herramientas de análisis para hacer perceptibles las variaciones simbólicas del efecto plástico de la imagen de la isla en la narrativa. En otras palabras, la desterritorialización del símbolo de la isla encaminaría a una 'pulsión de simulación' situada en la transferencia imaginaria entre espacios insulares y otros insularizados, como es el caso de los cuentos de Antonio Ponte, Atilio Caballero, Daniel Díaz Mantilla u Orlando Luís Pardo.

Por otro lado, por medio de la figura de la anamorfosis se hace que la descripción de la imagen insular se relacione simbólicamente con otros objetos y materiales; así mismo el trampantojo disimularía una presencia de las écfrasis insulares concibiendo un efecto de realidad en las diégesis.

En resumen, la representación literaria de la isla mantiene un nexo inherente con la concepción del propio territorio geográfico, *in situ* y desde otras territorialidades físicas, corporales e imaginarias, todas llenas de significado. En ellas se contemplan estrategias estéticas, que intentan de algún modo subsanar la percepción de vacío ontológico expresado en la apatía, inercia, inmovilidad, encierro y melancolía de los distintos personajes, que demarcan el contexto sociocultural cubano actual. La correlación entre las imágenes insulares, en el plano hermenéutico, podrían hacer patente la comparación de la disimulación de lo real, nuevamente un *trompe l'oeil* que decantarían las visiones presentistas de los distintos narradores y la citada sensación de vacuidad como fenómenos tangibles en la contemporaneidad.

A diferencia de la literatura icónica de los años ochenta y noventa (que incorporó la pauperización social, algunos personajes urbanos, la diáspora, la drogadicción, temáticas existenciales y prototipos de corrupción en distintos niveles) las narrativas más recientes escritas en el isla de Cuba, en muchos casos han dejado de presentar estas temáticas bajo la premisa de la denuncia y se prefiere si acaso presentarlas como una obviedad que testimonia el tropel de las distintas realidades y vivencias. En algunas otras ocasiones, estas realidades ni siquiera son aludidas creando un efecto de atemporalidad de las realidades descritas en una suerte de atmósfera límbica.

Una gran parte de estas narrativas temáticamente parecen recurrir a discursos fantásticos, profundamente líricos, de tipo testimonial sobre minorías sociales o narraciones con toques detectivescos. Mediante estos se busca transfigurar la heterodoxia de una sociedad cada vez más desigual y que se halla envuelta en una realidad de inanidad caótica de distintas densidades. En los textos presentados en muchos casos el narrador en primera persona permanece como testigo de la acción y es participe de la narración con lo que se incrementa la preponderancia de la subjetividad respecto a las historias.

Cabe resaltar que en la narrativa cubana más reciente, aparentemente no se recurre sólo a la referencialidad de la isla como tópico central o como único elemento simbólico en las diégesis. Sin embargo, la imagen de la isla ha sido un importante símbolo interno sea por su potencial alegórico, sea por su capacidad para asimilar su propio espacio de enunciación o sea por los nexos que se plantean las con

simbologías inscritas en el ‘canon’ literario cubano, por eso se augura continuará siendo elemento esencial de metaforización y de recuperación literaria.

Desde la tematización de la isla en la novela *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez se ha vuelto a remarcar la imagen de la isla y los modos de insularidades actuales, pero sobre todo plantea una urdimbre de las écfrasis insulares, y plantearía parámetros literarios y estéticos, con que se hace frente a la sensación de pérdida y vacío patentes en la presente globalidad.

En un tercer nivel se encuentran los textos de los autores analizados ya que terminan por mostrar una red de simbologías, en donde la imagen de la isla es una pieza alegórica que compone un ‘calidoscopio’ (Benjamin 2005: 346–347). La correspondencia entre ellas está situada en la tematización del límite, sea como comienzo o fin de la huida o de un desplazamiento, esta ubicación en una zona indefinible (que potencialmente delimita y define) nos aclara la tendencia negativa del aislamiento, pero también exacerba el potencial alegorizador. Es decir, las écfrasis insulares múltiples se hallan en tránsito entre sus referentes y junto a las nuevas configuraciones simbólicas crean nuevas ligazones que comunican al cuerpo (como espacio privado y subjetivo) con la isla y también a la isla con el territorio, entendido como imaginario del espacio social común.

En el plano narratológico es incuestionable que, en las descripciones del espacio en los distintos narradores, existe también un discurso de fuga que tematiza la existencia del ser insular y del estar en la isla, bajo «dos performances de lo imposible» (Benítez-Rojo 1998: 285–286). A la par de la configuración cultural cubana y también de aquella global, los modos de expresar la insularidad han trazado lazos diacrónicos con la capacidad simbólica de la isla y se entretejen con los significantes sensoriales relativos a la isla.

Al investigar de manera general un punto neurálgico y simbólico de la literatura cubana contemporánea podría leerse que se da cierta preponderancia a la relación ‘imagen de la isla/sociedad’, más que a la relación ‘imagen de la isla/narrador’, eso significa que se está consciente de que los distintos autores referidos en este trabajo, poseen un desarrollo particular en cada una de sus obras. No obstante, nos parece de gran significado que, a pesar de las desigualdades estilística, temática y generacional de los autores, el símbolo social continúa siendo reproducido y recordado en estrecha relación con el binomio ‘isla/narrador’.

Emprender los análisis desde la obra de Estévez, Portela, Caballero, Ponte y Díaz Mantilla, ha permitido trazar correspondencias y contrastes de autores formados

bajo las imágenes de mundo de los años ochenta y que han sido confrontados con las realidades de la década de los noventa. Dichos autores en ocasiones pueden ser pensados como puentes generacionales que junto con otros autores más jóvenes construyen una readequación simbólica, ora como objetivo manifiesto ora como efecto irremediable por las transformaciones en los primeros lustros del nuevo milenio, tal como es perceptible en las narrativas de Emerio Medina, Orlando Luis Pardo, Anisley Negrín y Ahmel Echeverría. De tal modo el contorno de la isla (conteniendo sus rasgos característicos y sus ecos simbólicos) se descubre como la écfrasis de un «meta-archipiélago» patente en las disimulaciones de sí mismo.

Estas características podrían ser aplicables a otras novelas que se han gestado en los últimos años y que por la necesidad estructural no han sido incluidas a este trabajo, como es el caso de la última novela de Abilio Estévez *Archipiélagos* (2015), en donde se concreta nuevamente una tendencia a tematizar la multiplicidad del espacio insular desde la distancia temporal y espacial. En novela, situada en la época antecesora al derrocamiento del presidente cubano Gerardo Machado, aparecen nuevamente ciertos detalles a destacar. Primero el afán por recuperar el momento de cambio político como parteaguas de las transformaciones de los personajes, y segundo la reactivación de la metáfora insular de relación para construir un discurso fragmentario que como lo apunta Armando Valdés Zamora, conforman «[l]as vivencias y reflexiones existenciales de individuos siempre solitarios y confinados» (2016). La combinación de estos mecanismos reafirma una incertidumbre que como trampantojo (*trompe l'oeil*) disimula una realidad insular, englobada en espacio y tiempo de los años treinta cubanos. El narrador de la novela en retrospectiva se pregunta a modo de prólogo: «¿Fin del mundo? Tal vez cuando digo «el mundo», quiero decir este archipiélago en el que vivimos, vivíamos, creíamos vivir» (Estévez 2015: 25), y continua más adelante, «En qué demonios estaríamos ocupados para no advertir cómo alguien [...] nos dejaba a la intemperie, sin recuerdos, sin presente para componer recuerdos, sin cuerpo, sin alma como esos muertos que vagan por la tierra e ignoran lo muertos que están» (ídem). Una sensación muy comparable a lo que se ha intentado explicitar en el análisis sociocultural de este trabajo, esa incertidumbre y ese vacío que encuentran su mayor coincidencia en el modo del 'volver a estar' en el tiempo y en el espacio a través de la écfrasis de la isla, una isla de la cual ha sido ya subrayado el carácter dinámico, no sólo se analizó el viaje de hombre de la isla,

sino incluso del hombre que en el viaje se vuelve isla. A ese respecto me resulta interesante observar otro fragmento de la novela *Archipiélagos* (2015): «Es verdad, el paraíso está cerrado [...]. De manera que es inevitable dar la vuelta al mundo y ver si, por detrás, existe otra puerta de acceso. De ahí que el mejor texto posible sea el del viaje» (Estévez 2015: 451).

Más allá de la insistencia en el análisis de la imagen de la isla, este trabajo debe leerse como una invitación teórico metodológica para superar el sesgo divisorio entre el adentro y el afuera del trabajo de la crítica literaria sobre la Cuba contemporánea. Lo que he intentado establecer desde mi perspectiva (demasiado externa si se quiere), ha sido testimoniar la existencia de una literatura cubana que pierde cada vez más su trascendencia toponímica, una literatura que al verse huérfana de discursos se aferra a las posibilidades que la imagen le ofrece como herramientas de expresión y posibilidades de salvación, tal y como lo sugiere Wendy Guerra en su novela *Negra* (2013):

Negra, culta, mulata, blanca, vulgar, ilustrada, amnésica, ebria, insolente y lúcida; bella en la infinita diferencia.

No estoy al sur ni al norte. Viajo al centro de un Tercer Mundo instruido, un no lugar y otro Occidente.

Connmigo no aciertan los pronósticos meteorológicos, ni históricos, ni religiosos (Guerra 2013: 12).

En ese desacertado diagnóstico propuesto por la narradora podría nuevamente aparecer la importancia de las relaciones efrásticas e intertextuales en el uso de conceptos aparentemente contradictorios, los que en un primer momento implican una extensión de las imágenes de mundo que se va reduciendo a ocasiones, a individuales decisiones, a presencia implícita y disimulada de la isla/metáfora, tal como el Gulliver del cuento Enrique del Risco (1998: 148). Las varias disimulaciones de la isla se mueven literariamente de territorio en territorio, de objetos a objeto, de objeto al cuerpo y viceversa, buscando aún escapar del yugo de la inmovilidad en el contexto global del nuevo milenio.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- CABALLERO, Atilio Jorge (1999): *La Última Playa*, La Habana: Eds. Unión.
- DÍAZ MANTILLA, Daniel (2003): «La Ciudad Sitiada: Calle», *Casa de las Américas*, 44/232: 108–110.
- (2004): *Templos y turbulencias*, La Habana: Eds. Unión.
- (2007): *Regreso a Utopía*, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- ECHAVARRÍA PERÉ, Ahmel (2006): *Inventario*, La Habana: Eds. Unión.
- (2012): *Días de Entrenamiento*, Praga: Fra.
- (2014): *Malditos Bastardos, Antología*. Madrid: La Palma.
- ESTÉVEZ, Abilio (1997): *Tuyo es el reino*, Barcelona: Tusquets.
- (1998): *El horizonte y otros regresos*, Barcelona: Tusquets.
- (2004): *Inventario Secreto de La Habana*, Barcelona: Tusquets.
- (2015): *Archipiélagos*, Barcelona: Tusquets.
- MEDINA PEÑA, Emerio (2005): *Plano Secundario*, Holguín, Cuba: Holguín.
- (2010): *Café bajo sombrillas junto al Sena*, La Habana: Eds. Unión.
- (2012): *La ciudad de los pájaros sagrados*, La Habana: Gente Nueva.
- NEGRÍN, Anisley (2008): *Temporada de patos*, Pinar del Río: Cauce.
- (2008a): *Sueños morados-sueños rojos*, Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- (2014): «Isla a mediodía», Ahmel Echevarría Peré ed., *Malditos Bastardos: Antología*, Madrid: La Palma: 122–136.
- PARDO LAZO, Orlando Louis (2009): *Boring Home*, Prague: Garamond.
- (2013): *Antología Nuevarrativa cubana*, Pittsburg: Simpsona Way.
- PONTE, Antonio José (2005): *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PORTELA, Ena Lucía (1999): *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2000): *El viejo, el asesino y yo*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2007): «Huracán», *Bogotá 29 Antología del cuento latinoamericano*, ed. Guido Tamayo, Colombia: Ediciones B. Colombia: 275–288.

Bibliografía secundaria

- ABREU ARCIA, Alberto (2002): *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana: Eds. Unión.
- (2007): *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la historia*, La Habana: Cucampoba/Casa de las Américas.
- ACHUGAR, Hugo (1997): «Ciudad, Ficción, Memoria», *Casa de las Américas*, 208: 17–24.
- AÍNSA, Fernando (2006): *Del 'topos' al 'logos': Propuestas de Geopoética*, Madrid: Iberoamericana.
- (2005): *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: Ed. de la Univ. de Costa Rica.
- ALANIS, Armando; Estévez, Abilio (1998): «Entrevista: Abilio Estévez: La literatura como salvación», *Periódico Reforma*, México, 12 de agosto.
- ALBERTO, Eliseo (1997): *Informe Contra Mí Mismo*, México: Alfaguara.
- ALEMANY BAY, Carmen; Matiax Azuar, Remedios; Rovira Soler, José Carlos (2001): *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante: Univ. de Alicante.
- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic*, Berkeley: University of California.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis; Mateo Palmer Margarita (2005): *El Caribe en su Discurso Literario*, Santiago de Cuba: Oriente.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luí; González Mafud, Ana María (2015): *De José Lezama Lima a Severo Sarduy: lenguaje y neobarroco en Cuba*, Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela.
- ÁLVAREZ BORLAND, Isabel (2009): «Ficción y representación en Guillermo Cabrera Infante: de Así en la paz como en la Guerra a Vista del amanecer en el trópico», Humberto López Cruz, María Alexandra Campos Hweih pról. *Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra*, Madrid: Hispano Cubana.
- (1982): «Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante», Gaithersburg/Madrid: *Hispanamérica*, 15: 17–146.
- ÁLVAREZ, Inmaculada (2003): «El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 14: 13–35.
- ÁLVAREZ-TABÍO, Albo Emma (2000): *Invencción de La Habana*, Barcelona: Casiopea.
- ANDERSON, Benedict (2006): *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso.
- APARICIO, Yannelys; Esteban Ángel (2014): *Narrativa histórica cubana: la obra literaria de Julio Travesio*, Valencia: Aduana Vieja.
- ARAUJO, Ana (1998): «El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas», *Temas: estudios de la cultura*, 16–17: 212–217.
- ARAÚJO FONTALVO, Orlando (2010): *Gabriel García Márquez, el Caribe y los espejismos de la modernidad*, Colombia: Uninorte.

Bibliografía

- ARCOS, Jorge Luis (2003): *La palabra perdida: ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana: Eds. Unión.
- ARENAS, Reinaldo (1991): *El Color Del Verano*, Miami: Ediciones Univ.
- BACHELARD, Gaston (1994): *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Corti.
- (2000): *La Poética Del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- BALAGUER, Joaquín ed. (1994): «Cristóbal Colón: precursor literario», Cristóbal Colón, *Diario de navegación y otros escritos*, Santo Domingo, República Dominicana: Ediciones de la Fundación Corripio: 15–52.
- BAIN, Mervyn J. (2007): *Soviet-Cuban relations 1985 to 1991: Changing perceptions in Moscow and Havana*, Lanham: Lexington Books.
- BAJTÍN, Mihail (1982): *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland (1973): *Le Plaisir Du Texte*. París: Seuil.
- (1984): «La mort de l'auteur», *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil: 61–68.
- (2004): *S/Z*, [1970], Argentina, Siglo XXI Editores.
- BASILE, Teresa (2009): *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BAUDRILLARD, Jean (2008): *Simulacres et Simulation* [1985], París: Galilée.
- BAUDRY, Jean-Loius (1967): «Écriture, fiction, Idéologie», *Tel Quel*, 31:14–22.
- BEAUPIED, Aída M (2010): *Libertad en cadenas: sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*, New York: Peter Lang.
- BEHAR, Sonia (2009): *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, New York, NY: Peter Lang.
- BEIDLER, Philip (2014): *The island called paradise: Cuba in history, literature, and the arts*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- BÉJAR, Eduardo C. (2002/3): «La salvación por la literature: Abilio Estévez entrevista», *Encuentro de la la cultura cubana*, 26/27: 91–97.
- BEJEL, Emilio (1994): *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- BENÍTEZ-ROJO, Antonio (1979): *El Mar de Las Lentejas*, La Habana: Letras Cubanas.
- (1998): *La isla que se repite*, Barcelona: Casiopea.
- (2010): *Archivo de los pueblos del mar*, San Juan, P.R: Ediciones Callejón.
- BENJAMIN, Walter (1967): *Ensayos Escogidos*, H.A. Murena ed., Buenos Aires: Sur.

Bibliografía

- (2005): *Libro de Los Pasajes*, Rolf Tiedemann ed., trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal.
- BERNHART, Walter (2007): «Functions of Description in Poetry», Wolf, Werner; Bernhart, Walter eds., *Description in literature and other media*, New York/Amsterdam: Rodopi: 129–151.
- BHABHA, Homi (1996): *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BIRKENMAIER, Anke; Whitfield, Esther (2011): *Havana beyond the ruins: cultural mappings after 1989*, Durham: Duke Univ. Press.
- BRY, Teodoro de (1992): *América (1992): (1590–1634)*, ed. Gereon Sievernich. trad. Adán Kovacsics, Madrid: Siruela.
- BORGES, Jorge Luis (1956): *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé.
- (1999): *El Hacedor*, Madrid: Alianza Editorial.
- BOURRIAUD, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Paris: Presses du reel.
- BUBNOVA, Tatiana: (2006): «Voz, sentido y diálogo en Bajtin», *Acta Poética*, 27/1: 97–114.
- BUTOR, Michel (1968): *Répertoire: Études et Conférences 1948–1959*, Paris: Les Éd. de Minuit.
- CABEZAS MIRANDA, Jorge (2012): *Proyectos poéticos en Cuba (1959–2000): algunos cambios formales y temáticos*, Alicante: Universidad de Alicante.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2015): *Mea Cuba antes y después: [escritos políticos y literarios]*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CALDERÓN, Damaris (2009): «Virgilio Piñera: una poética para los años 80», *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 114: 178–184.
- (2012): *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- CALVO PEÑA, Beatriz (2011): «La creación de blogs desde Cuba: el nacimiento de una diáspora digital», ed. Grace Piney, James J Pancrazio, *Cuba: arte y literatura en exilio*, España: Legua Editora: 279–294.
- CAMPAÑA, Mario; Estévez, Abilio (1998): «Abilio Estévez: el reino de la literatura», *Ajo-blanco*, 103: 78.
- CASAL, Lourdes (1981): *Palabras juntan revolución*, La Habana: Casa de las Américas.
- CASAMAYOR-CISNEROS, Odette (2013): *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*, Madrid: Iberoamericana.
- Causa 1/89* (1989): *fin de la conexión cubana*, La Habana: José Martí.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2001): «Esto no es una isla, sino el reino del Verbo», *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*/ coord. Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar, José Carlos Rovira Soler, Alicante: Universidad de Alicante: 165–172.
- CICERO SANCRISTÓBAL, Arsenio (2009): «Historias y ficciones en Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante», Humberto López Cruz, *Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra*, Madrid: Hispano Cubana: 167–180.

Bibliografía

- COLÓN, Cristobal (1994): *Diario de navegación y otros escritos*, ed. Joaquín Balaguer, Ramón Menéndez Pidal, Carlos Esteban Deive, Santo Domingo: Ediciones de la Fundación Corripio.
- (2013): *Diario, cartas y relaciones: antología esencial*, ed. Valeria Añón, Vanina M. Teglia, Buenos Aires: Corregidor.
- COOPER-RICHET, Diana; Vicens-Pujol Carlota (2012): *De L'île réelle à l'île fantasmée: voyages, Littérature(s) et insularité; (XVIIe – XXe Siècles)*, Paris: Nouveau Monde.
- CORETH, Emerich (1994): «Das Welt- und Menschenbild der Philosophie um griechischen und im christlichen Denken», Andreas Resch, *Die Welt der Weltbilder*, Innsbruck, Resch Verlag: 334–350.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994): *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Horizonte.
- CORTICELLI, Maria Rita (2006): *El Caribe universal: la obra de Antonio Benítez-Rojo*, Oxford: Lang.
- CUESTA, Mabel (2012): *Cuba postsoviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- NAHUM, Daniel (2013): *Introducción a la teoría y crítica de la literatura infantil*, Uruguay: Nahum.
- BERENSCHOT DENIS, Jorge (2003): «Cubanía(s): alternativa intertextual en la narrativa y el teatro cubanos del siglo XXI», *Revista Iberoamericana*, 205. 69: 909–926.
- DETTMAN, Jonathan C. (2012): *Writing After History: Essays on Post-Soviet Cuban Literature, California*, Tesis de doctorado, University of California.
- DÍAZ, Jesús (2001): «Una cárcel rodeada por agua», *Letras Libres*, 30: 20–22.
- DÍAZ INFANTE, Duanel (2005): *Límites del origenismo*, Madrid: Colibrí.
- (2014): *La Revolución congelada: dialécticas del castrismo*, Madrid: Verbum.
- DILTHEY, Wilhelm (1978): *Teoría de la concepción del mundo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DORADO-OTERO, Angela (2014): *Dialogic aspects in the Cuban Novel of the 1990s*, Woodbrige: Tamesis.
- DUANY, Jorge (2014): *Un pueblo disperso: dimensiones sociales y culturales de la diáspora cubana*, Valencia: Aduana Vieja.
- EAGLETON, Terry (2007): *La novela inglesa: una introducción*, Madrid: Akal.
- ENCINOSA, Yannelis (2013): «Transgenérico», *La letra del escriba*, 116, s/p.
- ESPINA PRIETO, Mayra (2008): «Mirar a Cuba hoy: cuatro supuestos para la observación y seis problemas-nudos», *Temas: estudios de la cultura*, 56: 132–141.
- ESTEBAN, Ángel (2010): *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: Nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim: Georg Olms.
- ETTE, Ottmar (1985): «Cierto indio que sabe francés: Intertertualität und literarischer Raum in José Martí's 'Amistad funesta'», *Iberoamericana*, Frankfurt am Main/Madrid, 25/26: 42–52.

Bibliografía

- ed. (1992): *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Fráncfort del Meno: Vervuert.
- (2001a): *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*, México: Univ. Nacional Autónoma de México.
- (2001b): *Literatur in Bewegung: Raum Und Dynamik Grenzüberschreitenden Schreibens in Europa Und Amerika*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2002): *Weltbewußtsein: Alexander von Humboldt und das Unvollendete Projekt einer anderen Moderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2004a): «Wege des Wissens: fünf Thesen zum Weltbewusstsein und den Literaturen der Welt», *Lateinamerika : Orte und Ordnungen des Wissens: Festschrift für Birgit Scharlau*, Tübinga: Narr: 169–184.
- (2004b): «Una literatura sin fronteras: ficciones y fricciones en la literatura cubana del siglo XX», *Cuba: un siglo de literatura cubana del siglo XX*, ed. Anke Birkenmaier, Roberto González Echeverría, Madrid: Colibrí: 407–432.
- (2005): *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kulturverl Kadmos.
- (2008a): *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2009): *Del macrocosmos al microrrelato: literatura y creación: nuevas perspectivas trans-areales*, trad. Rosa María Sauter de Maihold, Guatemala: F & G Editores.
- (2010): *ZusammenLebensWissen: List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Berlin: Kulturverl Kadmos.
- ; Asholt, Wolfgang (2010): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm-Projekte-Perspektiven*, Tübingen: Narr.
- (2011): *LebensZeichen-Roland Barthes: Zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verl.
- FERRÓN, Isabella (2009): *Sprache ist Rede: Ein Beitrag zur Dynamischen und Organizistischen Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- FORNET, Ambrosio (2001): «La diáspora cubana y sus contextos», *Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, 41. 222: 22–30.
- FORNET, Jorge (2006): *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo del siglo XXI*, La Habana: Letras cubanas.
- (2006a): «Cuando Cuba comenzó a desaparecer», *El cuentero mínimo*, 2–1, La Habana, 2–11.
- (2003): «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto», *Hispanérica*, 95. 32:3–20.
- FOUCAULT, Michel (1997): «Los espacios otros [1967]», *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, 7: 83–91.
- FOWLER, Víctor (2013): *Paseos Corporales y de escritura*. La Habana: Letras Cubanas.
- FRANKS, Jill (2006): *Islands and the Modernists: The Allure of Isolation in Art, Literature and Science*, Jefferson, NC: McFarland.

Bibliografía

- FRIEDMAN, John Block; Figg Kristen Mossler (2013): *Trade, Travel, and Exploration in the Middle Ages: An Encyclopedia*, USA: Routledge.
- FUENTES, Norberto (2000): *Dulces Guerreros Cubanos*, Barcelona: Seix Barral.
- FUENTES VÁZQUEZ, Manuel (2013): *Insular Corazón: Virgilio Piñera 1912–2012*, Tarra-gona: Publicacions URV.
- GÁMEZ, Silvia Isabel; Estévez Abilio (1998): «Enfrenta la destrucción a través de la escri-tura», *Periódico Reforma*, 24.IX, México.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2002): *La edad de la herejía: ensayos sobre el cine cubano, su crítica y su público*, Santiago de Cuba: Oriente.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (1998): «'El color del verano', de Reinaldo Arenas, o la pleni-tud del dionisismo», ed. Trevor J. Dadso, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [21–26.08.1995], 6: Estudios hispanoamericanos, Birmingham: 233–239.
- GARIBAY, Ángel María (1998): *Mitología griega: dioses y héroes*, México: 3. Porrúa.
- GASPAR, Catalina (1996): *Escritura y metaficción*, Caracas: La Casa de Bello.
- GASTON, Sean (2013): *The concept of world from Kant to Derrida*, London: Rowman & Littlefield Internat.
- GEHARDT, Hans; Kiesel, Helmuth (2004): *Weltbilder*, Berlin: Springer.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: Literatura en segundo grado* [1962], trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- (2006): *Metalepsis : de la figura a la ficción*, Barcelona: Reverso.
- GLISSANT, Édouard (1996): *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard.
- GÓMEZ CHACÓN, César (1989): *Cuito Cuanavale, viaje al centro de los héroes*, La Habana: Letras Cubanas.
- GONZÁLEZ, Aníbal, González Echevarría, Roberto et al. (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana: El siglo XX*, Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ MACHADO, Claudia (2013): *El riesgo de la herejía: cartografía de la crítica y el dis-curso filmico en la revista Cine Cubano (1960–2010)*, La Habana: Ediciones ICAIC.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana (2015): *Emancipación, plenitud y memoria: modos de percepción y acción a través del arte*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1991): *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, t.II., Madrid: Gredos.
- Courtés Joseph (1979): «Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage», *Hachette*, 8.
- GUERRA, Wendy (2006): *Todos Se van*, Barcelona: Bruguera.
- (2013): *Negra*, Barcelona: Anagrama.
- GUERRERO, Fernando (2013): *José Lezama Lima: El maestro en broma*, Madrid: Verbum.

Bibliografía

- GUERRERO, Gustavo (2016): «Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de fines del siglo xx», eds. Ottmar Ette, Sergio Ugalde, *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Madrid/Frankfurt am Main/Madrid: Iberoamericana/Vervuert: 101–118.
- GUILLÉN, Claudio (1995): *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema.
- GUZMÁN MORÉ, Jorgelina (2010): *Creación artística y crisis económica en Cuba (1988–1992)*, La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2015): *Mi genio es un enano llamado Walter Ego: estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Iberoamericana.
- HARTOG, François (2003): *Regimes d'historicité: présentisme at expériences du temps*, Paris: Seuil.
- HERAS LEÓN, Eduardo (2006): *Voces y palpitos: Nueva narrativa cubana*, Bilbao: Élea Argitaletxea.
- Navarro, Desiderio (2007): *Memoria y Reflexión*, La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto (2004): «Historia y Despojo», *Letras Libres*, España, 28: 67–68.
- HERNÁNDEZ HORMILLA, Helen (2011): *Mujeres en crisis: aproximaciones a lo Femenino en las narradoras cubanas de los noventa*, La Habana: Acuario/Centro Félix Varela.
- HERNÁNDEZ SALVÁN, Marta (2009): «A Requiem for a chimera: Poetics of the Cuban Postrevolution», *Revista de Estudios Hispánicos*, 43. 1:149–153.
- HOFMANN, Sabine (2004): *Lateinamerika: Orte und Ordnungen des Wissens: Festschrift Für Birgit Scharlau*, Tübingen: Narr.
- HOLZ, Martin (2006): *Traversing Virtual Spaces: Body, Memory and Trauma in Cyberpunk*, Heidelberg: Winter.
- HORNO-DELGADO, Asunción; Estévez Abilio (2006): «Entrevista con Abilio Estévez», *Confluencia*, 22.1: 154–165.
- HOROWITZ, Irving Louis; Suchlicki, Jaime ed. (2003): *Cuban communism*, New Jersey, Transaction Publishers.
- HUERTAS UHAGÓN, Begoña (1993): *Ensayo de un cambio: la narrativa cubana de los '80*, La Habana: Casa de las Américas.
- (1995): «Narrativa cubana actual en el contexto latinoamericano», *La Gaceta de Cuba*, 3: 44–46.
- HUMBOLDT, Alexander (2011): *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, eds. Sandra Redok; Miguel Ángel Puig-Samper; Ottmar Ette, Madrid: Los Libros de la Catarata.
- HUTCHEON, Linda (2014): *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* [1980], USA: Wilfrid Laurier Univ. Press.
- ICHIKAWA, Emilio (1996): *El Pensamiento agónico*, La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, Inst. Cubano del Libro.

Bibliografía

- (2002): *Contra el sacrificio: del camarada al buen vecino; una 'polémica filosófica' cubana para el Siglo XXI*, Miami: Universal.
- (2008): «El Exilio Del Hombre Nuevo», *Revista Hispana Cubana* 32: 76–94.
- IMAZ, Eugenio (1988): «Topía y Utopía», ed. José Ángel Ascunce Arrieta, *Topía y Utopía*, San Sebastián: Cuadernos Universitarios (E.U.T.G./Mundaiz).
- IMREI, Andrea (2002): *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest: Akademiai Kiado.
- IRLEMAR, Chiampi (1994): «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno» *Criterios*, 32: 171–183.
- JAMBRINA, Jesús (2012): *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*, Madrid: Verbum.
- JESÚS, Pedro de (2014): *Imagen y libertad vigiladas: ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*, La Habana: Letras Cubanas.
- JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma (2002): «Literatura Cubana Reciente», *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, 31:10–22.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Rubén (2009): *En el sur de Angola*, La Habana: Letras Cubanas.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2011): *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia: Universidad de Valencia.
- JUHÁSZ MININBERG, Emeshe (1996): *Estética insular y poética de la identidad en el Caribe: 'Paradiso, L'isolé Soleil y Omeros'*, Tesis de doctorado, Connecticut: University of Yale.
- JUNGE, Matthias (2004): «Soziologie der Simulation: Jean Baudrillard», eds. Stephan Moebius; Lothar Peter, *Französische Soziologie der Gegenwart*, Konstanz: UVK Verl.-Ges.: 325–354.
- KANDINSKY, Wassily (2006): *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, ed. Jelena Hahl-Fontaine, Max Bill, Bern: Benteli.
- KOELB, Janice Hewlett (2006): *The Poetics of Description: Imagined places in European literature*, New York: Palgrave Macmillan.
- KLEINERT, Susanne (2001): «The Nightmare of history: Cabrera Infante's 'Vista del amanecer en el trópico' as late modernist historical fiction », *History and histories in the Caribbean: [IV. Interdisciplinary Congress of the Society of Caribbean Research]*, Berlin], 70, Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert: 227–236.
- KRIEGER, Murray (1992): *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semiotike*, Paris: Seuil.
- KOZER, José (2011): *Tokonoma*, Madrid: Amargord.
- KUMARASWAMI PAR, Kaptia Antoni (2010): «Hacia un entendimiento mejor de la cultura literaria en la Cuba revolucionaria», ed. Araceli Tinajero, *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana: 177–191.
- KUTASY, Mercedes (2016): *Interrogando imágenes: lo visual y lo verbal en la narrativa breve de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante*, Murcia: Universidad de Murcia.

Bibliografía

- LAMBIE, George (2010): *The Cuban Revolution in the 21st Century*, London: Pluto Press.
- LÄTSCH, Frauke (2005): *Insularität und Gesellschaft in der Antike: Untersuchungen zur Auswirkung der Insellage auf die Gesellschaftsentwicklung*, Stuttgart: Steiner.
- LEYVA GONZÁLEZ, David (2010): *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, La Habana: Letras Cubanas.
- LEZAMA LIMA, José (1977), *Obras completas: Ensayos*, intr. Cintio Vitier, t.II, México: Aguilar.
- (1981): *Imagen y posibilidad*, ed. Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas.
- (1994): *Cuentos*, ed. Virgilio López Lemus, Quito: Libresa.
- (2000): *Noche Insular: Jardines Invisibles*, ed. Enrique Sáinz, La Habana: Letras Cubanas.
- (2010): *Escritos de Estética*, ed. Pedro Aullón de Haro, Madrid: Dykinson.
- (2011): *La Expresión Americana [1957]*, ed. Leonor A. Ulloa, Justo Celso Ulloa, Irlemar Chiampi, Almería: Confluencias.
- LIEVESLEY, Geraldine (2004): *The Cuban Revolution: past, present and future perspectives*, Inglaterra, Great Britain: Palgrave Macmillan.
- LLOVET, Jordi; Caner Liese Robert, Catelli Nora (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel.
- LÓPEZ BLANCH, Hedelberto (2008): *Cuba: pequeño gigante contra el Apartheid*, La Habana: Casa Editorial Abril.
- LÓPEZ CRUZ, Humberto (1997): «Subversión en el discurso histórico de ‘El color del verano’ de Reinaldo Arenas», *South Eastern Latin Americanist*, Spartanburg, South Carolina, 41. 1/2: 1–8.
- (2009): *Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra*, Madrid: Hispano Cubana.
- LÓPEZ LABOURDETTE, Adriana (2010): «¿Hoy Como Ayer? Espacio urbano e identidad en textos autobiográficos del exilio cubano», *Estrategias autobiográficas en Latiniomérica: Géneros-Espacios-Lenguajes*, Hildesheim: Georg Olms Verlag: 129–141.
- LÓPEZ, Magdalena (2012): «Por Una ética post-utópica cubana: la narrativa de Leonardo Padura», *Dedalus: revista portuguesa de literatura comparada*, 16: 229–243.
- (2012a): «La distopía crítica como exorcismo: Muerte de Nadie de Arturo Arango (2004)», ed. Arturo Arango, Salamanca, Univ. Salamanca/Instituto de Iberoamérica.
- LÓPEZ SACHA, Francisco (1995): «Crónica de antaño», *La Gaceta de Cuba*, 3:47–49.
- (1995): *La nueva cuentística cubana*, La Habana: Eds. Unión.
- (2006): *Pastel flameante*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2011): *Variaciones al arte de la fuga*, La Habana: Eds. Unión.
- Loss, Jacqueline (2013): *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*, Austin: Univ. of Texas Press.
- Esther Kathryn Whitfield, (2007): *New Short Fiction from Cuba*, Evanston: Northwestern University Press.

Bibliografía

- Prieto González, José Manuel (2012): *Caviar with rum: Cuba-USSR and the post-Soviet experience*, New York: Palgrave Macmillan.
- LUDMER, Josefina (2004): «Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política», eds. Anke Birkenmaier, Roberto González Echeverría, *Cuba: Un Siglo de Literatura (1902–2002)*, Madrid: Colibrí.
- MAESENEER, Rita (2012): *Devorando a lo cubano : una lectura gastrocrítica de textos relacionados con el siglo XLX y el período especial*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- MANZANO DÍAZ, Roberto (2010): *El bosque de los símbolos: patria y poesía en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas.
- MAÑACH, Jorge (1970): *Teoría de La Frontera*, intr. Concha Meléndez, Río Piedras: Univ. de Puerto Rico.
- MARÍN, Francisco (2009): «Cambio de ciclo en la narrativa latinoamericana : una conversación con Antonio José Ponte», *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 13. 30: 55–64.
- MARTÍNEZ HEREDIA, Fernando ed. (2000): *Estudios de La Filosofía: Una saga de la cultura cubana*, La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- MARTÍNEZ OBREGÓN, Alejandro (2014): *Actualidad y vigencia del barroco*, Madrid: Verbum.
- MARTÍNEZ PERRERAS, Ana María (2015): «Toda herejía es un canto de libertad: una mirada trasatlántica a la novela *Herejes* de Leonardo Padura», eds. Javier Sánchez Zapatero, Alex Martín Escribá, *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela: Andavira.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda; Negrón-Muntane, Frances (2016): «En busca de la ‘Ana Veldford’ de Lourdes Casal: exilio, sexualidad y cubanía», *Debate Feminista*, 33. 4: 166–197.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén (2002): «Algunos aspectos del cuento de los novísimos narradores cubanos», *Anales de literatura hispanoamericana: revista periódica anual con estudios de su especialidad*, 31: 295–312.
- (2008): *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo, 1980–2000*, Madrid: Verbum.
- MATAIX, Remedios (2000): *Para una teoría de la cultura: La Expresión Americana de José Lezama Lima*, Alicante: Univ. de Alicante.
- MATEO PALMER, Margarita (1995): *Ella escribía poscrítica*, La Habana: Abril.
- (2002): «La narrativa cubana contemporánea : las puertas del siglo XXI», *Anales de literatura hispanoamericana : revista periódica anual con estudios de su especialidad*, 31: 51–64.
- (2007): «Posmodernismo», *El Postmodernismo y su crítica en Criterios*, ed. Desiderio Navarro, Esther Pérez, La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- MATURO, Graciela (2004): *La Razón Ardiente: aportes a una teoría literaria latinoamericana*, Buenos Aires: Biblos.
- McCUSKER, Maeve, Soares Anthony eds. (2011): *Islanded Identities: constructions of Postcolonial Cultural Insularity*, Amsterdam: Rodopi.

Bibliografía

- Goldie, Matthew Boyd (2011): «Island Theory», *Islanded Identities: Constructions of Postcolonial Cultural Insularity*, Amsterdam: Rodopi, 1–36.
- MEDINA RÍOS, Jamila (2012): *Diseminaciones de Calvert Casey*, La Habana: Letras Cubanas.
- MÉNDEZ RODENAS, Adriana (2002): *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid: Verbum.
- MENÉNDEZ PLASENCIA, Ronaldo (1995): «El pez que se alimenta de su sombra», *La Gaceta de Cuba*, 3: 53–55.
- MESA-LAGO, Carmelo (2012): *Cuba en la era de Raúl Castro: reformas económico-sociales y sus efectos*, Madrid: Colibrí.
- MIAJA, María Teresa (2008): *Del Alba al anochecer: La escritura en Reinaldo Arenas*, Madrid: Iberoamericana.
- MICHALSKY, Tanja (2010): «Perlen vor die Säue⁴. Pieter Bruegels Imagination von Metaphern in den Niederländischen Sprichwörtern (1559)», eds. Horst Bredekamp, Kruse Christiane, *Imagination und Repräsentation: zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München: Fink: 237–258.
- MICHELENA GUTIÉRREZ, José Antonio (2010): *La crítica literaria cubana entre el fuego de dos siglos*, Matanzas: Ediciones Matanzas.
- MIEDER, Wolfgang ed. (2004): *The Netherlandish Proverbs: an International Symposium on the Pieter Bruegel(h)els*, Burlington: Vermont. Univ.
- MINSKY, Rosalind (2000): *Psicoanálisis y cultura: estados de ánimo contemporáneos*, Valencia: Universidad de Valencia.
- MIRABAL, Elizabeth (2013): «Leonardo Padura: condenado a ser Libre», *Casa de las Américas*, 52. 270: 77–84.
- (2013a): *Hablar de Guillermo Rosales*, ed. Víctor Casaus, Miami: Silueta.
- MITCHELL, W. J. T. (1995): *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- MOEBIUS, Stephan, Lothar Peter (2004): *Französische Soziologie der Gegenwart*. Konstanz: UVK Verl. Ges.
- MOLDENHAUER, Sarah (2015): *Kuba postmodern denken: Identitätskonstruktionen in der schreibenden Praxis von Kubanerinnen während des período especial*, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- MOLINERO, Rita ed. (2002): *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*, San Juan: Plaza Mayor.
- MORÁN, Francisco (2011): «José Lezama Lima y Julián de Casal en el pabellón del vacío», ed. Gema Areta Marigó, *José Lezama Lima: la palabra extensiva*, Madrid: Verbum: 217–236.
- MOREIRAS, Alberto (1999): *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Santiago de Chile: LOM Ed-Univ.
- MORET, Xavier (2010): *Islândia, l'illa secreta : viatge per les terres d'odin*, Figueres: Brau.
- MOSER, Christian (2005): «Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation», ed. Harmut Böhme, *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im Transnationalen Kontext*, Stuttgart: Metzler: 408–432.

Bibliografía

- MUELLER-VOLLMER, Kurt (1963): *Towards a Phenomenological Theory of Literature: A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik*, La Haya: Mouton.
- MÜLLER, Erika (2000): «Abilio Estevéz, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la isla», ed. Ottmar Ette; Reinstädler, Janett, *Todas las islas la Isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert: 143–151.
- TIMMER, Nanne (2007): «La crisis de representación en tres novelas cubanas: *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, *El pájaro, pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela y *La última playa* de Atilio Caballero», *Revista Iberoamericana* 218. 73: 259–274.
- NARANJO OROVIO, Consuelo (2009): *Historia de Cuba*, Madrid: CSIC.
- NAUGLE, David K. (2003): *Worldview: The History of a Concept*, Michigan: William B. Eerdmans.
- NAVARRO, Desiderio (1983): *Cultura, ideología y sociedad*, La Habana: Arte y Literatura.
- (2006): *Las causas de las cosas*, La Habana: Letras Cubanas
- (2007): *A pe(n)sar de todo: para leer en contexto*, La Habana: Letras Cubanas.
- ; Mateo Palmer, Margarita (2007a): *El postmodernismo y su crítica en Criterios*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- NEMRAVA, Daniel (2013): *Disturbios en la tierra sin mal: violencia, política y ficción en América Latina*, Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores.
- Ezequiel de Rosso (2014): *Entre la experiencia y la narración: ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970–2000)*, Madrid: Verbum.
- NOGUÉ I FONT, Joan (2007): *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008): *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2011): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana.
- NUEZ DE LA, Iván (1991): «El espejo cubano de la posmodernidad: más acá del bien y del mal», *Plural: Revista cultural del Excelsior*, 238: 21–32.
- (1998): *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona: Casiopea.
- (2001): *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, ed. Ponte, Antonio José, Barcelona: Mondadori.
- (2001a): *El mapa del sal: un poscomunista en el paisaje global*, Madrid: Mondadori.
- OJITO, Mirta A (2005): *Finding mañana: a memoir of a Cuban Exodus*, New York: Penguin Press.
- OPATRNÝ, Josef. (2009): «Cincuenta Años de La Revolución Cubana», *Iberoamericana, Madrid* 9.36: 173–187.
- ORTEGA, Julio (2012): *Nuevos Hispanismos: Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid: Iberoamericana.
- ORTIZ, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar [1940]*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bibliografía

- OVARES, Flora; Rojas, Margarita (1999): «Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar», *Letras*, 31: 5–23.
- OVIDIUS NASO, Publius (1974): *Las tristes: Tristiu*, intr. José Quiñones Melgoza, México: UNAM/Inst. de Investigaciones Filológicas.
- PADURA, Leonardo (1994): *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2000): *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana: Eds. Unión.
- (2013): *Herejes*, Barcelona: Tusquets.
- PALMERO GONZÁLEZ, Elena C. (2013): «El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez», *Alea : estudios neolatinos*, 15.1: 41–58.
- PAUSIDES, Alex (ed.) (2010): *José Lezama Lima, ese misterio que nos acompaña*, La Habana: Colección Sur Editores.
- PAYÁ, Oswaldo. (2003): *Y el proyecto Varela: la lucha pacífica por la apertura democrática en Cuba*, Buenos Aires: Konrad-Adenauer-Stiftung,
- PÉREZ CANO, María Teresa (2001): «Abilio Estévez: la isla en la memoria», eds. Alemany Bay, Carmen; Matias Azuar, Remedios; Rovira Soler, José Carlos, *La Isla Posible: III Congreso de La Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante: Univ. de Alicante.
- PETZ, Georg (2012): *Mind Maps: die Entwicklung der Imitation Räumlicher Perspektivität in Landschaftsdeskriptionen Englischer Erzählliteratur*. Wien/Münster: LIT-Verl.
- PIMENTEL ANDUIZA, Luz Aurora (2001): *El Espacio en la ficción - ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México: Siglo XXI.
- (2003): «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 4: 205–215.
- (2006): «Visión Autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología», *Acta Poética*, 27.1: 15–27.
- PIÑERA, Virgilio (1998): *La isla en peso: Obra poética*, ed. Antón Arrufat, La Habana: Eds. Unión.
- (1988): *Una Broma Colosal*, La Habana: Eds. Unión.
- (2015): *Ensayos selectos*, ed. Gema Areta Marigó, Madrid: Verbum.
- PONTE, Antonio José (1993): *La Lengua de Virgilio*, ed. Denis Núñez. Matanzas: Vigía.
- (1997): *Las comidas profundas*, Angers/Francia: Deleatur.
- (2002a): «Reclamaciones equivocadas a Virgilio Piñera», *Extramuros de la ciudad, imagen y palabra*, 80: 8–39.
- (2002b): *El libro perdido de los origenistas*, México: Aldus.
- PRIETO SAMSONOV, Dmitri, and Polina Martínez Shvietsova (2008): «Acercamiento a la diáspora post-soviética en Cuba», *Cahiers des Ameriques Latines* 57: 113–125.
- QUINTANA DOCIO, Francisco (1990): «Intertextualidad genética y lectura palimpsésica», *Castilla: Estudios de literatura*, 15: 169–182.

Bibliografía

- RAINBIRD, Paul (2007): *The Archaeology of Islands*, New York: Cambridge Univ. Press.
- RAJEWSKY, Irina (2002): *Intermedialität*, Tübingen: Francke.
- (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Tübingen: Narr.
- RAMA, Ángel (1982): *La novela en América Latina: panoramas 1920–1980*, Bogotá: Procultur.
- RAMOS DE HOYOS, María José (2013): *El Viaje a la isla representaciones de la Isla y la Insularidad en tres novelas de Julieta Campos*, México, Tesis de doctorado Colegio de México.
- RAVELO CABRERA, Paul (1997): «La Postmodernidad en la intelectualidad cubana de los noventa», *Dissens: revista internacional de pensamiento latinoamericano*, 3: 91–101.
- REDONET COOK, Salvador Pedro (1993): *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas.
- (1996): «Otro Final Promisorio: (Post) Novísimos ¿Y/o Qué?», *Revista Unión*, 22: 68–75.
- (1999): *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza-Cátedra José Martí.
- (1999a): *El ánfora del diablo: novísimos cuentistas cubanos*, La Habana: Extramuros.
- (2001): *Entre dos origenistas y un eterno disidente: la cuentística de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Virgilio Piñera*, Cienfuegos: Mecenaz.
- REINSTÄDLER, Janett (2000): «Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular», *Todas las islas la isla*, Madrid: Iberoamericana: 91–106.
- REY YERO, Luís (2010): *Herejía: desde las márgenes del arte*, Sancti Spiritus: Ediciones Luminaria.
- RIPOLL, Carlos (1986): «La Herejía de la palabra en Cuba», *Revista del pensamiento centroamericano*, 41.192: 30–56.
- RISCO ARROCHA, Enrique (1998): «Metáfora» *Lágrimas de Cocodrilo*, España: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz: 147–148.
- (2008): *Elogio de la levedad: mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*, Madrid: Colibrí.
- RIVERO, Patricia (2012): *Las islas del reino: Análisis del espacio en la novela* Tuyo es el reino del escritor cubano Abilio Estévez, Trabajo de Diploma, La Habana: Universidad de la Habana.
- RIVERO, Raúl (2001): «Tocar todas la puertas», *Revista Hispano Cubana*, Madrid, 11: 27–30.
- RODRÍGUEZ BERUFF, Jorge (1995): *Cuba en crisis: perspectivas económicas y políticas*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- RODRÍGUEZ-MANGUAL, Edna (2005): «Delimitaciones de la ciudad antillana en ‘Tuyo es el reino’ de Abilio Estévez», *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 10.35: 121–134.
- ROJAS GUTIÉRREZ, Rafael (1998): *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo Cubano*, Miami: Universal.

Bibliografía

- (2000): *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006): *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama.
- (2008): *Motivos de Anteo: patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid: Colibrí.
- (2009): *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Barcelona: Anagrama.
- (2012): *La máquina del olvido: mito, historia y poder en Cuba*, México: Taurus.
- (2013): *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2013a): «La prole de Virgilio: vaivenes en la recepción de Virgilio Piñera en Cuba», *Revista Iberoamericana* 76. 243: 415–430.
- (2014): «Reforma y reacción en Cuba: una nueva generación propone otras ideas de la nación y su futuro», *El País*, 2 de mayo, *Afro-Hispanic review*, Nashville, Tenn: Vanderbilt Univ. 33. 1: 205–209.
- ROMEO, Carlos (2012): «Cuba: del socialismo del siglo XX al del siglo XXI», *América latina : revista del doctorado en el estudio de las sociedades latinoamericana*, 13–14: 15–47.
- ROYLE, Stephen A. (2001): *A Geography of Islands: Small Island Insularity*, London, Routledge.
- RUBIO CUEVAS, Iván (2001): «La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos», coord. Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar, José Carlos Rovira Soler, *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante: Univ. de Alicante: 546–556.
- RUÍZ, Catalina (1996): «Fin de Etapa», *Revista Chilena de Literatura*, 48: 113–119.
- SAÍNZ, Enrique (2001): *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana: Letras Cubanas.
- SARDUY, Severo (1969): *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1981): *La Doublure*, Paris: Flammarion.
- (1982): *La Simulación*, Caracas: Monte Ávila.
- (1999): *Obra Completa: edición crítica*. ed. Gustavo Guerrero, François Wahl, Madrid/Barcelona/Lisboa: Ediciones UNESCO.
- SEGATO, Rita Laura (2007): *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SOJA, Edward (1993): *Geografías Pós-Modernas: A Reafirmação do Espaço na Teoria Social Crítica [1985]*, Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- STRAUSFELD, Michi (2000): «Isla-Diáspora-Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa», eds. Janett Reinstädler, Ottmar Ette, *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid: Iberoamericana: 11–24.

Bibliografía

- SUBLETTE, Ned (2004): *Cuba and its Music: from the first drums to the mambo*, Chicago: Chicago Review.
- SUCRE, Guillermo (1975): «Lezama Lima: el logos de la imaginación», *Eco*, 29. 175: 9–38.
- TAMAYO FERNÁNDEZ, Caridad (2013): *Como ratles de punta: joven narrativa cubana*, Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- (2015): «Disecionar un país: Literatura cubana en el siglo XXI», *Cuadernos del CILHA*, 16: 18–29.
- TORO, Alfonso de (1994): «Borges y la ‘Simulación rizomática dirigida’: percepción y objetivación de los signos», Madrid: *Iberoamericana*, 18.53: 5–33.
- TORRES-CUEVAS, Eduardo (2006): *En busca de la cubanidad*, La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- TRABELSI, Mustapha (2005): *L’insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- TREJO, Wonfilio (1962): *Introducción a Dilthey*, Xalapa: Univ. Veracruzana.
- VALDÉS ZAMORA, Armando (2009): «La escritura imaginaria de Abilio Estévez», *Encuentro de la cultura cubana*: 51/52: 123–132.
- (2010): «Fragmentos a su imán: un modelo de espacio interior en la imaginación literaria cubana» edx. Laurence Brayce-Chanet, Ina Salazar, *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910–1976)*, Paris: Editions Le Manuscrit.
- VALLADARES-RUIZ, Patricia (2012): *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*, Woodbrige: Tamesis.
- VALLE, Amir (2001): *Brevísimas demencias: narrativa joven cubana de los 90*, La Habana: Extramuros.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN MANUEL, López Sacha Francisco (ed.) (1996): *La Isla contada: el cuento contemporáneo en Cuba*, Donostia: Tercera Prensa-Hirugarren.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2007): *Baudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de los objetos ; 16*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VEGA SEROVA, Anna Lidia (1998): *Bad Painting*, La Habana: Eds. Unión.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena; Ugalde Quintana, Sergio (2015): *Banquete de Imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México: El Colegio de México.
- WALCOTT, Derek (1998): *What the Twilight Says: Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- WAUGH, Patricia (2013): *Metafiction [1984]*, London: Routledge.
- WILKENS, Anna E. (2011): *Inseln und Archipele: Kulturelle Figuren des Insularen Zwischen Isolation und Entgrenzung*, Bielefeld: transcript.
- WINKS, Christopher (2008): «La isla a la deriva, con sus caras y sus culos. Lo tardío transgresor en El color del verano», ed. María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*, Madrid: Iberoamericana: 103–116.
- WHITTAKER, Robert (1970): *Communities and ecosystems*, New York: Macmillan.

Bibliografía

- WOLTERS, A.M. (1983): «On the idea of worldview and its relation to philosophy», ed. P Marshall *et. al.*, EUA: *Stained Glass* University Press of America: 14–25.
- YÁÑEZ, Mirta (2000): *Habaneras*, Tafalla: Txalaparta.
- Yoss, [Sanchez, José Miguel] (2004): «Lo que dejaron los rusos», La Habana, *Temas*, 37–38: 138–144.
- YURKIEVICH, Saúl (2002): «La expresión americana o la fabulación autóctona», *Revista Iberoamericana*, 200: 815–821.
- ZAMBRANO, María (2007): *Islas*, ed. Jorge Luis Arcos, Madrid: Verbum.
- ZAVALA, LAURO (2007): *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México: Univ. Autónoma de la Ciudad de México.
- ZOMEÑO, Fuencisla (2000): «El color del verano by Reinaldo Arenas», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies HCS*, 4: 294–295.

Fuentes electrónicas

- AGUIAR, Raúl (2004): «Fuga a Través del deseo: La narrativa en la última promoción de jóvenes escritores cubanos», *Revista Esquífe*, 25. Diciembre, [consultado: 12.XI.15], <http://www.esquife.cult.cu/primeraeepoca/revista/45/03.html>
- ARBOLAY ALFONSO, Lizandro (2013): «Espacios geográficos e ideológicos en la novela cubana de la postrevolución: la zona intermedia de *Prisionero del Agua* de Alexis Díaz Pimienta», *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, Revista de Estudios Hispánicos, 3. Enero, [consultado: 1.I.2014], <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol3/iss1/1>
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): «Altermodern», *Tate*, [consultado: 11.V.2016], <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>
- CACHEY, Theodor (2010): «From the Mediterranean to the World: A Note on the Italian 'Book of Islands' (isolario)», *California Italian Studies*, 1(1), [consultado: 11.V.2016], <http://escholarship.org/uc/item/4wv7j9jc>
- CARRAZANA LAU, Lien (2008): «¿Generación de qué?», *La china fuera de la caja*, 6. Noviembre, [consultado: 23.I.2016], <https://lachinafueraadelacaja.wordpress.com/2008/11/07/?generacion-de-que/>
- CASAMAYOR-CISNEROS, Odette (2004): «Bojeo cubano: Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX», *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*, 524–537, Tebeto : anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias), Fuerteventura Cabildo Insular de Fuerteventura, [consultado: 10.III.2015], <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/tebeto/id/127>
- CASTRO RUZ, Fidel (1961): *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones de los intelectuales cubanos, efectuadas en la biblioteca nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961*, [consultado: 15.03.2014], <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

Bibliografía

- CELORIO, Gonzalo (2010): «Abogado del diablo: El juicio al general Arnaldo Ochoa», *Letras Libres*, México, [consultado: 24.VII.2014], <https://www.letraslibres.com/mexico/abogado-del-diablo-el-juicio-al-general-arnaldo-ochoa>
- DORADO-OTERO, Angela (2013): «Gender, Body and Writing in Ena Lucía Portela's 'Una extraña entre las piedras'» *Culture & History Digital Journal*, 2. Enero, [consultado: 23.V.2015], <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.016>
- FERNÁNDEZ, Kevin (2012): «¿Generación 0? Lineamientos para una generación literaria que no existe», *Revista Islada*, 19. Enero, [consultado: 23.I.2016], https://www.researchgate.net/publication/270081285_Gender_Body_and_Writing_in_Ena_Lucia_Portela's_Una_extrana_entre_las_piedras
- FOUCAULT, Michel (1983): «¿Qué es un autor? [1969]», trad. Corina Yturbe, *Litteral*, 9, París, [consultado: 25.VI.2014], <https://azofra.files.wordpress.com/2012/11/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf>
- GÓMEZ, Marisa (2011): «Cuestionando la desterritorialización: Hiperterritorio, dimensiones imaginarias del espacio y nuevas cartografías», [consultado: 25.VI.2016], *Interartive|Contemporaryart+thought*, <http://interartive.org/2011/08/desterritorialización-hiperterritorio-nuevas-cartografias/>
- GRILLO, Rafael, Leopoldo Luis (2008): «Año 0: Los benditos se reúnen», *Kaos en la Red*, Blog, 11. Mayo, [consultado: 10.XII.2014], <http://old.kaosenlared.net/noticia/ano-0-los-benditos-se-reunen>
- HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel (2011): «Dialogismo y alteridad en Bajtín» *Contribuciones desde Coatepec*, 21, Universidad Autónoma del Estado de México, [consultado: 23.V.2015], <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28122683002>
- LAGE JORGE, Echevarría, Ahmel (2013): «(De)Generación: Un mapa de la narrativa cubana más reciente», *Diario de Cuba*, 15. Diciembre, [consultado: 23.I.2016], http://www.diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html
- MIRA, Jesús. (2011): «Borges en laberintos cubanos», *La revista del CCC [en línea]*, Noviembre, [consultado: 03.VIII.2016], <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/200/>
- RESIK-AGUIRRE, Magda; Estévez, Abilio (2001): «Abilio Estévez: de lo que se habla no se escribe», *La Jiribilla*, La Habana, 10. Julio, [consultado: 2.XII.2015], http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n10_julio/277_10.html
- RISCO ARROCHA, Enrique (2012): «Entrevista a Lizabel Mónica distintos modos de evitar un poeta», *Diario de Cuba*, 4. Noviembre, [consultado: 21.IX.2016.], http://www.diariodecuba.com/cultura/1352018862_615.html
- SÁNCHEZ, Laura V, (2015): «En Cada Libro Cambio de Rostro» *Diario de Cuba*, Nueva York, 1. Febrero, [consultado: 27.V.2016], http://www.diariodecuba.com/cultura/1422655847_12625.html
- VALDÉS ZAMORA, Armando (2016): «Los Archipiélagos de Abilio Estévez», *Diario de Cuba*, París, 5. Enero, [consultado: 16. IX. 2016], http://www.diariodecuba.com/de-leer/1452016180_19127.html

Bibliografía

VERMEULEN, Timotheus; Van den Akker, Robin (2010): «Notes on metamodernism», *Journal of Aesthetics & Culture*: 2, [consultado: 13.II.2014], <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>

VILLALOBOS, Juan Pablo (2012): «La isla en texto: Un viaje literario a La Habana», *Gatopardo*, 20. Diciembre, [consultado: 24.I.2016], <http://www.gatopardo.com/revista/no-137-diciembre-2012-enero-2013/la-isla-en-texto-un-viaje-literario-a-la-habana-cuba/>

Filmes

Forrest Gump (1994): Dir. Robert Zemeckis, Estados Unidos de América: Paramount Pictures.

Havana. Die neue Kunst, Ruinen zu bauen (2006): Dir. Florian Borchmayer y Matthias Hentschler. Alemania: Arthaus.

Hiroshima mon amour (1959): Dir. Alain Resnais, Francia: Pathé Films.

Star Wars (1977): Dir. Georg Lucas, Estados Unidos de América: Lucasfilm/20th Century Fox.



En la narrativa cubana de los últimos 30 años se ha modificado la percepción del espacio insular ya que se han confrontado las nuevas sensibilidades literarias con los imaginarios que buscan superar idealizaciones modernas del siglo pasado. Por eso la representación de la isla en muchos narradores cubanos engloba toda una serie de complejidades simbólicas dependientes a la vivencia del espacio en los planos social e individual. A través de una actitud literaria «herética» y por medio de variaciones somatopológicas de la isla muchos autores reivindican resonancias de imaginarios y tradiciones estéticas particulares (José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Severo Sarduy). En este trabajo se parte del análisis de la novela *Tuyo es el reino* (1997) de Abilio Estévez, el cual será un modelo desde donde se localizaran fenómenos éufráticos que permitirán examinar las dinámicas de representación y sentido y las variaciones somatopológicas de la isla, ejemplarmente en: Ena Lucía Portela, Atilio Caballero, Antonio José Ponte, Daniel Díaz Mantilla, Emerio Medina, Orlando Luis Pardo, Anisley Negrín y Ahmel Echeverría, entre otros.

ISSN 2629-2548

Online

ISBN 978-3-86956-454-8



9 783869 564548

