

CONSIDERACIONES TEÓRICO-CRÍTICAS PARA EL ESTUDIO DE LA NARRATIVA CUBANA DEL PERIODO ESPECIAL*

Ivonne Sánchez Becerril

Universidad Nacional Autónoma de México – México

ivonne.sb@gmail.com

La transformación de la literatura cubana en el marco del *Periodo especial en tiempos de paz* está vinculada con la detonación de las tensiones acumuladas. El presente ensayo postula que la emergencia de una serie de poéticas narrativas es indisoluble de un complejo contexto socio-histórico marcado por un cambio de referentes, la ruptura con el modelo literario impuesto y la formulación de conceptos particulares de la literatura desde los textos de creación. Para ello se resumen las coordenadas culturales, las influencias teóricas, la función de la crítica literaria y la afección de las casas editoriales extranjeras como principales promotores literarios, así como la adaptación de la censura a las nuevas condiciones.

Palabras clave: literatura cubana de los noventa; narrativa cubana; periodo especial; los Novísimos; posmodernidad en Cuba; poéticas cubanas.

THEORETICAL AND CRITICAL CONSIDERATIONS FOR THE STUDY OF CUBAN NARRATIVE OF THE SPECIAL PERIOD

Cuban literature's revitalization during the economic crisis called "Special Period in Time of Peace" is connected to the surfacing of accumulated tensions. The present essay argues that the emergence of a series of narrative poetics springs from a complex social and historical context characterized by changing frames of reference, the break with imposed literary models, and the formulation of a new aesthetic within the fictions themselves. In order to demonstrate this, the essay summarizes the cultural coordinates, the theoretical influences, the function of literary criticism and the greediness of foreign publishers as the primary promoters of literature, as well as the adaptation of government censorship to the new conditions.

Keywords: Contemporary Cuban Literature; Cuban Fictions of the Special Period; the "Novísimos"; Postmodernism in Cuba; Cuban Writers' poetics.

* El presente artículo es parte de la tesis de maestría *Erizar y divertir: el proyecto de escritura del Ena Lucía Portela*, UNAM, 2010. Asesora: Tatiana Bubnova.

EL AÑO DE 1989 SUELE verse como una especie de quiebre en la historia de la Cuba revolucionaria. La caída del muro de Berlín y el casi sucesivo colapso del bloque socialista (1990-1991) marcan un antes y después. Inauguran lo que Fidel Castro presagió en diciembre de ese año en la Universidad de La Habana y lo que anunció oficialmente el 29 de agosto de 1990 (Fornés-Bonavía 2003, 284), el *Periodo especial en tiempos de paz*: la crisis más grande de la historia revolucionaria de la isla; quizá, la más compleja. El crítico literario Jorge Fonet señala que tal vez deberíamos hablar de “las crisis” de 1989, una económica y otra moral (2006, 62-63), y Velia Cecilia Bobes habla de una atmósfera psicológica de frustración en la población más joven que se manifestaba por medio de la música y la pintura en la segunda mitad de la década de los ochenta (2006, 169). A partir del desmoronamiento del socialismo en Europa, comenzaron a precipitarse y a detonarse, no a surgir, una serie de tensiones acumuladas de la sociedad cubana cuyo impacto en las letras ha sido trascendental. El presente trabajo busca dar cuenta de cómo la revitalización que experimentó la literatura cubana, particularmente la narrativa, a partir de los noventa se relaciona estrechamente con un complejo contexto sociohistórico marcado por la separación de un modelo literario impuesto por décadas y la formulación de conceptos particulares de la literatura, desde los propios textos de creación, a partir de la conformación de poéticas individuales.

Cambio de referente cultural

Acá desde el colapso de la URSS, la frontera entre lo lícito y lo ilícito, en el terreno de la literatura entre otros, se ha vuelto muy borrosa. Los fantasmas de la imaginación y, en muchos casos, de la memoria, son los más insidiosos cómplices del poder. Actúan desde el interior de cada sujeto, proporcionándole un sinfín de justificaciones para la cobardía y el oportunismo. Nada, que en Cuba, si piensas demasiado en el riesgo, te paraliza.

Ena Lucía Portela, “Entre lo prohibido y lo obligatorio”, 22

La *Rectificación de errores y tendencias negativas*, iniciada en 1986, implica lo que Rafael Rojas llama una “radical inversión del campo referencial soviético en la cultura cubana” (2009, 67), pues a partir de ese momento la Unión Soviética se convierte en una fuente de ideas y gustos subversivos para el socialismo cubano. El 4 de agosto de 1989, en un editorial del periódico *Granma*, se anuncia el cese de distribución de *Novedades de Moscú* y *Sputnik*, debido a que se les considera

[...] portadoras de puntos de vista y posiciones respecto a la construcción del socialismo, a partir de una determinada interpretación de la experiencia soviética [...] En estas publicaciones se niega la historia anterior y se caotiza el presente [...] se divulgan fórmulas que propician la anarquía [...] En sus páginas se descubre la apología de la democracia burguesa como forma suprema de participación popular, así como la fascinación con el modo de vida norteamericano”. (citado por Rojas 2009, 67-68)

La necesidad del Estado por renovar un consenso que le permitiera su permanencia, la pérdida del referente soviético como eje rector del campo ideológico y, más tarde, las expectativas sobre el futuro del régimen motivadas por el inminente colapso del bloque soviético, produjeron un nuevo espacio para la eclosión de diversas reflexiones críticas en torno a los problemas acumulados y de exploración de los nuevos límites de lo permitido en la relación entre intelectuales y Estado.

Para Rafael Hernández, el segundo lustro de los ochenta es el de la discusión abierta —aunque en espacios muy acotados— de las principales deficiencias que aquejaban el pensamiento social cubano: el sectarismo teórico, la compartimentación del conocimiento social, la falta de crítica sobre los problemas de la realidad social y sobre los productos de la reflexión (“fobia al debate”), la escasa integración de los estudios nacionales e internacionales, la carencia de modelos conceptuales alternativos y la falta de difusión de los

resultados de la reflexión e investigación (“cultura del secreto”), que dio lugar a “una toma de conciencia crítica acerca del proceso de producción de conocimiento de ideas de país” (2003, 22).

Para Luisa Campuzano, es a partir de este momento que la intelectualidad cubana empieza a salir de la “indigencia crítica”¹ (2004, 201). Mientras el régimen veía en la Rectificación un “proceso de contrarreforma”, la comunidad intelectual y artística vio en la coyuntura histórica la oportunidad de reelaborar sus relaciones con el Estado y con la sociedad:

Se hac[ía] necesario, en primera instancia, investigar el desarrollo real de la autoconciencia del sujeto histórico, incorporada como conocimiento de su misión autoemancipadora. Por otra parte, se precisa[ba] averiguar las disposiciones del poder político para definir un proyecto cultural determinado. (De la Nuez 1991, 25)

La intelectualidad se enfrentaba a nuevas circunstancias. Por un lado, las generaciones que habían protagonizado los *años duros* o el *quinquenio gris* y estaban inmersas en una lógica de subordinación al régimen, experimentaron una ambivalencia ante el nuevo panorama o se sumieron en *el desencanto* o el desengaño de las posibilidades de la utopía². Como lo explica Iván de la Nuez, la década de los ochenta “encontró una intelectualidad acomodada al espacio enclaustrado donde consumía sus propias fragmentaciones. *Decir*

1 Luisa Campuzano emplea el término acuñado por Juan Marinello para referirse al vacío teórico en que cayó la crítica cubana a fines de los sesenta y setenta.

2 Jorge Fornet, en *Los nuevos paradigmas*, afirma que Cuba llegó tarde al desencanto (y al “desencanto llamado [p]osmodernidad”) y que dicho desencanto no es con la utopía en sí sino con la Revolución (“suele expresar una frustración” (56), “un desencanto en la insuficiencia y en las contradicciones de una revolución en la que creyeron o que creen” 68), lo que deja implícita una tendencia a la creencia de que aún es posible un reencauzamiento de esta hacia la utopía). Los autores del “desencanto” que Fornet identifica se formaron con y en la Revolución, muchos fueron los protagonistas de las décadas precedentes: Abel Prieto, Senel Paz, Jesús Díaz, Lisandro Otero, Eliseo Alberto, Norberto Fuentes, Zoé Valdés, Abilio Estévez y Leonardo Padura, entre otros.

menos que lo pensado, escribir menos de lo dicho, publicar menos que lo escrito” (1991, 27) [cursivas del autor].

Por otro lado, un sector de la intelectualidad y las generaciones más jóvenes de la comunidad artística empezaron a llevar a cabo nuevas búsquedas de una política cultural. Debemos recordar que la integración de los jóvenes como nuevos actores sociales fue también parte de las estrategias puestas en marcha por la Rectificación, y que estos jóvenes forman parte de la primera generación formada totalmente dentro de la Revolución, aquellos que serían lo que Ernesto Che Guevara llamó “el hombre nuevo”. En las artes, la plástica “se apropi[ó] del protagonismo en lo referente al abordaje crítico de la realidad” (Leyva y Samohano 2008, 49) y, en el ámbito académico, la reflexión fue detonada en muchos sentidos por la revista *Criterios* y el proyecto Paideia; mientras que en literatura se destaca la demarcación de importantes críticos como Salvador Redonet, Nara Araújo, Madeline Cámara, Margarita Mateo, Arturo Arango, Leonardo Padura y Francisco López Sacha, entre otros.

Sin embargo, en términos generales podríamos decir que la transición a la década de los noventa está marcada por la centralidad de la posmodernidad en el debate intelectual. A la publicación dentro de la isla, en 1986, de “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, de Fredric Jameson, en *Casa de la Américas*, siguió la publicación, en la revista *Criterios*, de importantes artículos sobre el tema durante los años cruciales de la crisis, por parte de Manfred Pfister (en 1991), Linda Hutcheon, Hal Foster, Susan Rubin Suleiman (en 1993), Erika Fisher-Lichte e Ihab Hassan (en 1994), entre otros. Asimismo, se puede rastrear la circulación de textos publicados en el extranjero (probablemente pocos ejemplares de libros o revistas que pasaban de mano en mano) de Jean François Lyotard, Linda Hutcheon, Albrecht Wellmer, Gianni Vattimo, Francis Fukuyama, Jürgen Habermas, George Yúdice, Néstor García Canclini, Carlos Rincón, Mempo Giardinelli, Jorge Ruffinelli y Alfonso de Toro. En torno a esta profusión de discursos sobre la posmodernidad, Margarita Mateo Palmer apunta que:

La noción de postmodernismo [sic] —*episteme*, condición, estilo, ideología, visión de mundo, dominante cultural, sensibilidad, época— irrumpió en el entorno cultural cubano como un espíritu burlesco que venía a complicar aún más las candentes confrontaciones y debates nacionales. La condición burlesca de esta alma en pena parecía provenir [...] de lo irónico [sic] que podía resultar a primera vista la discusión de una tendencia que se definía asociada a la fase postindustrial del capitalismo tardío desde una realidad en la cual se anunciaba por la radio el regreso a formas de tracción animal en la agricultura y el transporte, para no hablar de lo galácticamente [sic] remota que resultaba —y aún resulta— la idea del resto de mundo unido a través de los nuevos canales y redes electrónicos [sic] [...] [D]isparas recepciones en el plano político estuvieron motivadas [...] por el desconocimiento de las diferentes aristas y complejidades que caracterizaban el fenómeno, así como por la tendencia a esquematizar, simplificándolo, un concepto difícil de encasillar dentro de una orientación ideológica en un solo sentido. (2007, 9)

En las artes y en la concepción de algunos proyectos culturales, la recepción del *posmodernismo* fundamentó la elaboración de códigos comunicativos y la crítica a las definiciones del modelo y papel del intelectual y del arte que el Estado postulaba. La apropiación del posmodernismo tuvo connotaciones políticas e ideológicas al ser empleada instrumentalmente por los artistas en la generación de nuevos discursos de emancipación. Así, los postulados de Lyotard en torno a la caída de las metanarrativas sirvieron a varios grupos o proyectos para plantear la trasgresión de los discursos oficiales; por ejemplo, alrededor de la sacralidad de los héroes nacionales, en la exposición “Los símbolos patrios”, del Proyecto Castillo de la Fuerza. Sin embargo, en su forma de relacionarse con las instituciones y de concebirse, estos proyectos planteaban fórmulas todavía modernas. Esta paradoja no pasó desapercibida. El crítico Iván de la Nuez, en 1991, afirma que “[a]unque las poéticas posmodernistas han logrado

abarcar las proposiciones estilísticas del nuevo arte insular, los intelectuales cubanos continúan marcados por una retórica *moderna*: emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia [...]” (1991, 31) [cursivas del autor]. Los ensayos en torno al discurso posmoderno en la isla no solo buscaron analizar el fenómeno y sus definiciones o debatir su pertinencia en la realidad cubana, sino que también elaboraron una justificación y apropiación de este discurso. En el primer lustro de los noventa, se publican, por ejemplo, tan solo bajo el sello de la editorial Pinos Nuevos³: *El posmodernismo. Esa fachada de vidrio* (1994), de Lidia Cano y Xiomara García; *El debate de lo moderno-postmoderno* (1996), de Paul Ravelo Cabrera; *Otros pensamientos en La Habana* (1994), de Osmar Sánchez Aguilera; y *Los estados nacientes: literatura cubana y posmodernidad* (1996), de Roberto Zurbano.

El arte cubano de finales de los ochenta, destaca el crítico Gerardo Mosquera,

[...] inicia y encabeza una conciencia crítica que no se había pronunciado públicamente. [...] analiza los problemas que la gente discute en la calle y permanecen bastante ausentes de los medios de difusión masiva, las asambleas y las aulas. Asombra que este papel ideológico y social haya sido asumido por la plástica [...] se aprovecha el poder tropológico del arte para un discurso problematizador que entreteje las múltiples complejidades del arte y la vida cubanas. (1991, 60)

Los grupos artísticos como Teatro del Obstáculo, Arte Calle, Hacer o Castillo de la Fuerza emplearon selectivamente algunos presupuestos de la posmodernidad de forma instrumental para generar

- 3 La editorial Pinos Nuevos surge en los noventa con el objetivo de dar oportunidad de publicar a los nuevos escritores, es por ello que funciona bajo concurso. La convocatoria sale anualmente, pero alterna los diversos géneros a premiar y solo admite trabajos de autores que no han publicado anteriormente un libro del género en el que participan o que solo cuentan con una publicación.

discursos con connotaciones políticas e ideológicas. Por ejemplo, los *graffitis* del grupo Arte Calle que anunciaban “El concierto va” o que espetaban “Reviva la Revolu” apostaban por evidenciar un espectáculo de la no consumación, buscando en sus espectadores la sensación de incompletud, de insaciabilidad. Apelaban “[n]o a un proyecto, sino a su carencia. Ya no a la inconformidad, sino a la disolución” (De la Nuez 1991, 31). Como proyectos culturales, estos grupos buscaban evidenciar el descontento con el monopolio del Estado sobre las instituciones culturales (pues todas dependían del gobierno) y planteaban una nueva relación de los individuos con el Estado en la que se pudiera ejercer el derecho a la crítica e implementar propuestas de transformación de dichas instituciones (Bobes 2000). Sin embargo, sus propuestas no generaban rupturas verdaderas con dichas instituciones, pues trabajaban desde sus plataformas o dependían de ellas. *Hacer*, por ejemplo, planteaba esta relación bajo el concepto de “asistencia” y Castillo de la Fuerza, como una “ruptura pactada”.

En el plano de la reflexión cultural, destaca el caso de Paideia, que funcionó como grupo cultural tan solo seis meses en 1989 y que en 1990 trabajó como “proyecto inconcluso” con demandas políticas (Tesis de mayo). Paideia se autodefinía como un “proyecto de promoción, crítica y difusión de la cultura” y planteaba un trabajo de taller dividido en dos vertientes: una de diálogo de creación y reflexión artística (*Poiesis*) y otra de “adiestramiento” teórico (*Logos*). Rafael Rojas describe a Paideia (retrospectivamente, desde el 2009) como un “proyecto alternativo de política y sociabilidad cultural que se proponía actuar desde los márgenes de las instituciones oficiales [...] como un gesto que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inadmisibles por el Estado” (158) que “podría ser reconocida, hoy, como el único esfuerzo de introducir en Cuba una política cultural posmoderna” (154), según lo descrito por Zygmunt Bauman en *In Search of Politics* (1999). Lo particular de este proyecto es que buscaba la sociabilización de textos teóricos de autores que escaseaban en Cuba o que no pertenecían al canon

filosófico de la Revolución: Foucault, Derrida, Habermas, Lyotard, Baudrillard, etc., y que empezaron a circular junto con otras corrientes teóricas, como la feminista y los estudios culturales, entre otras, que sirvieron como fundamento para pensar una posmodernidad cubana.

El término se introduce como un reto “movilizante”, no como un proyecto (Mateo 2007), en una sociedad con un pasado complejo y una coyuntura histórica que la ponía en una “*realidad-otra*: Realidad comprimida entre ‘la maldita circunstancia del agua’, el bloqueo norteamericano, el ‘autobloqueo’, la caída del sistema socialista, junto con [la] más desnuda y consciente condición de país subdesarrollado” (Zurbano 1996, 28). Estas circunstancias históricas, políticas y sociales son propicias para hablar de una peculiar situación frente a la posmodernidad occidental (De la Nuez 2005) que sobre todo se impone como un tópico obligado de reflexión. Margarita Mateo, ante la disyuntiva de negación o silencio frente al término, opta por aprovechar creativamente las posibilidades interpretativas estimuladas por los discursos de la posmodernidad, aceptar la posibilidad de un diálogo que devela líneas y perspectivas de análisis útiles para Latinoamérica (2005, 14-15) y “generar un pensamiento a partir de nuestra propia problemática —posmoderna o no—, que articule con mayor coherencia los cánones posmodernos a la producción literaria” (17) propia, es decir, que

[...] no hay por qué asumir el posmodernismo en los términos con que ha sido concebido por algunos pensadores europeos o norteamericanos, que parten de una realidad y perspectivas diferentes, sino que se impone la necesidad de readecuar ese pensamiento a las peculiares condiciones de América Latina, donde también es otra la historia y su respuesta artística. En particular, no es obligado asumir como una fatalidad la arista del pensamiento posmoderno que acentúa el descreimiento y se siente incapaz de mirar al futuro como reacción al fracaso de los grandes relatos de la modernidad, sino que, a través de la participación en ese debate, es posible contribuir

a que el posmodernismo se defina a su vez como un proyecto, quizá menos ambicioso, pero más cercano a la realidad que el modelo ofrecido por las grandes utopías. (Mateo 2005, 27-28)

Mateo propone partir de la premisa de Roberto Fernández Retamar de que *una* teoría literaria es *la* teoría de *una* literatura, y prefiere entrar en diálogo con el discurso teórico europeo o norteamericano para generar, desde la literatura cubana, un discurso propio de su posmodernidad. Roberto Zurbarano coincide de alguna manera al afirmar que la literatura cubana, a partir de los ochenta, inicia una dinámica de respuestas a ciertos “comportamientos, abordajes y formalizaciones, solo sustentables en la perspectiva posmoderna” (1996, 29).

Paul Ravelo Cabrera, incluso, encuentra un rasgo “pre-posmoderno” en el pensamiento marxista, a la luz de la lectura de Jürgen Habermas: la “manifiesta inconformidad” con la distancia entre teoría y praxis del proyecto de emancipación político-social ilustrado y la concepción del proyecto marxista como una inversión de esa relación (1996, 22-24). Por otro lado, Osmar Sánchez Aguilera tiene claro que los discursos de la posmodernidad sirven a los artistas cubanos como coartadas de turno, “propiciadoras de la reflexión sobre aspectos considerablemente nuevos y/o significativos de la realidad cubana, que cada cierto tiempo se presentan, y bien amerita aprovecharlas” (1994, 4), y hace hincapié en la existencia de una nueva sensibilidad (o *atmósfera post*): “coincídase o no en llamar [...] nombrar/apellidar [como] posmodernos aquellos indicadores del cambio aludido, no desaparecerían ellos, ni dejarían de apuntar [hacia] la sensibilidad o *atmósfera post* que entre todos delimitan” (6). Pero apunta, en un rasgo común con Mateo, Zubano, Rojas y de la Nuez, que “[s]emejante corriente (pensamiento, visión, conducta) no conlleva en Cuba la invalidación de los principios emancipatorio y democratizador basamentales de la modernidad” (7).

Por su parte, Iván de la Nuez concluye que “[l]a posmodernidad no es para nosotros ni una condición ni el puerto añorado a donde llegaremos alguna vez. Pero sí puede ser una palanca de subversión

con la que la copia [Latinoamérica y en particular Cuba] puede burlar al original [los centros culturales desde los que se emiten los discursos de la posmodernidad]” (32).

En resumen, la posmodernidad en Cuba, a finales de los ochenta y durante los noventa, puede entenderse como la irrupción de discursos de la posmodernidad occidental (Europa y EUA) en un momento nodal de la historia de la isla en el que, ante la disolución del referente teórico oficial, se propician una serie de reflexiones críticas en torno a la realidad cubana. De estas reflexiones parten los jóvenes artistas para crear obras que responden o dialogan con los discursos extranjeros, en una estética que rompe los paradigmas anteriores, en particular los temáticos. Esas obras suscitan, en la intelectualidad de la isla, la adopción de una postura estratégica frente a estos discursos, con base en el diálogo como táctica para abrirse y reintegrarse al devenir teórico internacional, mediante la reflexión y generación de una crítica y una postura propias ante fenómenos sociales, estéticos y filosóficos de la realidad cubana que convergieran con la posmodernidad, y con la posibilidad de propiciar un pensamiento posmoderno propio. Este permitiría no dar la espalda a los logros (en particular a los de carácter social) de su proyecto emancipatorio, ni cerrar las expectativas de concluirlo en otras condiciones. La posmodernidad cubana tendría que entenderse como un posicionamiento estratégico (un situarse, según Mateo) asumido principalmente en estos tres movimientos: diálogo, reflexión y reelaboración de coordenadas; uno que además, debo anotar, está en consonancia con otros posicionamientos latinoamericanos que los jóvenes artistas conocían y que también reelaboraron.

Lo posmoderno debe entenderse, pues, como el resultado del proceso en que lo moderno va más allá de sus autolimitaciones y sus rigorismos, no como una antimodernidad o “transmodernidad” (Rincón 1989); no en un sentido cronológico de desplazar o sustituir la modernidad y hacer imposible cualquier visión moderna (Bauman 2006), sino vinculado con la “heterogeneidad de formaciones económico-socio-culturales irreductibles a una modernidad

monológica” (Yúdice 1989, 107) [cursivas del autor]. La posmodernidad debe entenderse como una era moderna que ha alcanzado su etapa autocrítica, a veces autodenigrante y autodesmanteladora, en la cual, a manera de *premonición*, la misma modernidad muestra que los esfuerzos que ella ha realizado estaban desviados, erigidos sobre bases falsas o destinadas a agotarse (Bauman 2006) y, por lo tanto, no anula en sí misma visiones modernas —utópicas o de emancipación—.

El periodo comprendido entre 1986 y 1991 puede ser entendido como la fase “subversiva” de los discursos posmodernos, mientras que, en la década de los noventa, la posmodernidad “estaba domesticada por las instituciones, incorporada a los usos y costumbres del poder” (Rojas 2006, 361). Entre 1989 y 1992, el gobierno sofocó la “neovanguardia” cubana de poéticas posmodernas (Rojas 2006), pues este movimiento sacó del aislamiento internacional a la cultura cubana y, a nivel social, formó una cohesión generacional entre los artistas e intelectuales que dio como resultado el surgimiento de nuevos discursos teórico-críticos e incluso políticos. El posmodernismo fue visto por el régimen como una amenaza al nacionalismo que venía reforzando desde la puesta en marcha de la Rectificación. El protagonismo que las artes plásticas habían ostentado en los ochenta fue desplazado, en la década siguiente, a las letras, de un impacto social menos directo y visible, que, además, estaban debilitadas a causa de la escasez de papel. La reducción de publicaciones fue dramática a partir de 1991: de 2339 títulos en promedio anual durante el periodo de 1983-1989, a 600 títulos en 1990 y solo 100 en 1992; de tirajes de 35.000 ejemplares en 1990, a tirajes de 3000 ejemplares en 1992 (Hernández 2003, 23). El periódico *Granma* se convierte en el único diario nacional, el resto se convierten en semanarios, reducen su formato, modifican su perfil o desaparecen. En los primeros años de los noventa, la intelectualidad cubana es sometida a dos procesos para frenar su creciente liderazgo crítico sobre la realidad: la diáspora y la neutralización vía concesión de espacios restringidos de “libertad” e influencia.

El exilio en la historia cubana parece ser una constante y, a partir de 1959, se establece una economía de este fenómeno, pues empieza a ser administrado para dar escape al descontento de la población en momentos de crisis: los sesenta, Mariel en 1980 y la “crisis de los balseros” en 1994. La llamada “diasporización cubana” de los noventa, o exilio intelectual y artístico, comparte ese principio. Pero, a diferencia de los casos referidos anteriormente, la diáspora significa visiones distintas del exilio a la de Miami. La mayoría de estos intelectuales no salieron de la isla por ser opositores abiertos al sistema político⁴ ni militantes de organizaciones “alternativas”, aunque algunos se radicalizaron fuera de la isla, sino por la intensidad de la crisis económica, el cansancio, la inconformidad con los mecanismos de control de la política cultural cubana o porque querían buscar mejores condiciones de vida en un sistema de mercado. Estudios de la época calculan que entre un 15% y un 20% de la población cubana es exiliada (De la Nuez 1998, 28). Incluso, se afirma que la mitad de los intelectuales de la generación del ochenta compartió el “gesto diaspórico” (Rojas 2009, 165). Podría hablar de este proceso migratorio de los noventa en plural, las diásporas, pues se caracteriza por los contrapesos que generó: otros centros de exilio alternos a Miami, la diversificación de posiciones políticas y el carácter de “transterritorialidad” de la cultura cubana (De la Nuez 1998, 29). Estos tres elementos enriquecen y propician las tensiones culturales en la isla.

Paralela a la diasporización (y en relación con ella), la inserción de la literatura en el mercado internacional genera una reelaboración del canon literario cubano y un debate en torno a los criterios de inclusión o exclusión para la conformación de este. Por un lado, la crisis de papel había dado como resultado una generación de escritores sin publicaciones. Los manuscritos pasaban de mano en mano o se almacenaban en estantes esperando mejores condiciones; se hacían ediciones artesanales o se publicaban ediciones

4 La mayoría de la “Carta de los diez” y algunos de “Tesis de mayo”, sí salieron presionados por esta condición de opositores.

de pequeños tirajes que literalmente desaparecían. Nanne Timmer comenta que su investigación sobre literatura cubana de los noventa en la isla “se estaba convirtiendo en el estudio de la historia oral de la comunidad, de los recuerdos de lo que alguna vez se leyó y de opiniones sobre lo que podría llamarse ‘literatura cubana contemporánea’” (Timmer 2010, II).

Por otro lado, gracias a la reinstauración de los derechos de autor (en 1978) y al reconocimiento de las regalías derivadas de este derecho (a partir de 1993), aunado al proceso de apertura a la inversión extranjera y el turismo, la literatura cubana se reinserta en el mercado literario internacional. Esta re inserción está marcada por el capital simbólico que representa La Habana en los noventa. La declaración de La Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad por parte de la Unesco el 14 de diciembre de 1982 inicia esta reelaboración y auge de La Habana. La caída del muro de Berlín convierte a Cuba, en palabras de Iván de la Nuez, en el “parque temático del socialismo” (2006, 27), una “fantasía roja” (16) que atrajo el interés de numerosos turistas y generó el retorno de comportamientos que “habían sido erradicados”, como la prostitución, y provocó la puesta en escena de la cultura cubana, el retorno de la salsa y la reapertura de la “fiesta vigilada”, como lo describe y narra Antonio José Ponte⁵. Las imágenes que circulan de Cuba en el mundo globalizado de autos norteamericanos de los cincuenta, longevos músicos (de son y boleros) y ruinas, crearon una percepción de un “tiempo detenido” (de la Nuez 2009, 24) que convirtió a Cuba en un “viaje exótico” (Timmer 2010, III) y a lo cubano en una de las “identidades exóticamente correctas” de Occidente (de la Nuez 1998, 27).

5 *La fiesta vigilada* es la más reciente novela de Antonio José Ponte. En el capítulo “Caja negra de la fiesta”, se relata el proceso de rehabilitación de las prostitutas durante la primera década de la Revolución y su posterior reaparición solapada. Asimismo, se sostiene que con la crisis “[l]a fiesta retornaba” (93), pero animada por edicto (97), después de la haber sido “un obsesivo centro de ataque durante el antiguo régimen” (124), se “reabría la fiesta, aunque acotada [...] la fiesta resultaba un simulacro” (128).

Las editoriales españolas⁶ comenzaron a publicar a los autores de aquella tan llamativa isla: Zoé Valdés (Planeta, Emecé), Daína Chaviano (Planeta), Pedro Juan Gutiérrez (Anagrama), Antonio José Ponte (Anagrama, Mondadori, Verbum), Leonardo Padura (Tusquets), Abilio Estévez (Tusquets), Karla Suárez (Lengua de Trapo), Ena Lucía Portela (Casiopea, Debate, Kailas, Mondadori), etc. El éxito comercial de Zoé Valdés con novelas como *La nada cotidiana* (1995) o *Te di la vida entera* (1996) es el ejemplo paradigmático —y quizá traumático— del fenómeno editorial español conocido como “el boom cubano”. Se trata de novelas en las que aparece —de forma evidente, velada o cifrada— el Periodo Especial, casi siempre desde el conflicto que representa, directa o indirectamente, para los sujetos. Esther Withfield se da cuenta de lo anterior y acuña el término “ficción del Periodo Especial” para hacer referencia a las obras publicadas en el mercado internacional cuyo contenido temático es la experiencia-testimonio del Periodo Especial (2008). Tanto el término “boom cubano” como el de “ficción del Periodo Especial” me parecen problemáticos en tanto que abordan parcialmente un complejo momento literario: implican solo tomar en cuenta los textos publicados por editoriales extranjeras, que muchas veces no circulan en Cuba.

En la isla, el auge editorial de ciertos autores desata una polémica en torno a los valores literarios y al carácter nacional de dichas novelas. En un proceso de reelaboración del canon literario nacional motivado por la diáspora de intelectuales, la apertura al mercado literario y la demanda de “neutralidad” en lugar de un compromiso con la producción artística de la isla, hay dos filtros imponentes: el procedente de la Uneac, de carácter nacionalista, y el

6 Muchos de estos textos no tienen una edición cubana, por lo que tienen una circulación reducida en la isla o no circulan, ya que la diferencia de precios entre una edición y otra es sustancial. Por ejemplo, *Djuna y Daniel*, la última novela de Portela, tiene un costo de 25 pesos cubanos (alrededor de 15 pesos mexicanos) en su edición de la Uneac, mientras que la edición de Mondadori tiene un costo de 21 euros.

algunos escritores y críticos, que polarizan “literatura y mercado” en una búsqueda por la “autenticidad”.

El primer caso lo establece la conferencia “Cultura, cubanidad y cubanía” de 1994, en la que Abel Prieto —en ese entonces presidente de la Uneac— traza los criterios políticos de la cultura cubana al hacer la distinción entre la *cubanía*, la *cubanidad* y la *anticubanía* de los autores. Demostraban su *cubanidad* aquellos artistas que pertenecían a la matriz cultural nacional y eran neutrales políticamente (silencio o abstención), mientras que la *anticubanía* era propia de los “contrarrevolucionarios”. Solo aquellos que además manifestaban su entrega moral con la patria, marcada principalmente por la lealtad al gobierno, adquirirían su *cubanía*. Esto permitía “admitir” o tolerar en la literatura nacional a figuras anteriormente excluidas bajo el rubro de *cubanidad*, pero también clasificaba a los nuevos escritores, dentro o fuera de la isla, con estas tres categorías.

En el segundo criterio, están algunos críticos y escritores de la isla que cuestionan el valor literario y la autenticidad del testimonio que ofrecen de la realidad cubana las novelas de escritores exiliados o que optan por una “autoexotización” para entrar al mercado literario internacional. Ena Lucía Portela, por ejemplo, en un ensayo crítico sobre la novela *El rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, habla, “sin intención peyorativa” (2003, 63), de una moda o tendencia literaria que se ha desatado a partir de la década de los noventa, en la que la marginalidad se convierte en centro. Portela identifica tres causas, relacionadas entre sí, de dicha tendencia: la situación “objetiva” del país —es decir, la crisis económica—, la empecinada negación del gobierno de dicha “situación objetiva” y el mercado. Lo anterior tiene como resultado que

[e] valor literario, muy en función del valor comercial, de todos esos libros está determinado no tanto por una estructura original o una buena prosa, como por las historias que cuentan, y no por el interés que posean las anécdotas en sí mismas, por sus implicaciones filosóficas, psicológicas o éticas, sino por el vínculo más o menos evidente que se esta blezca

entre ellas y la vida real en la Cuba de ahora mismo —2003—, por la noción de “autenticidad”. Y es ahí, justo ahí, donde se traba la bicicleta. Porque la inmensa mayoría de esos libros son falsificaciones. (65)

Para Portela, esa “autenticidad” no radica en que “cuenta hechos reales a sangre fría (lo cual no aportaría ninguna garantía de autenticidad [...])”, sino más bien en que los tome como punto de partida, los reorganice y los modifique “para tramar una historia sólida y concentrada, verosímil de principio a fin” en la que “[e]ntre el narrador y su relato no se interpon[gan] ideologías, religiones, tabúes, afanes movilizantes, dogmas estéticos” (67) ni sacralizaciones.

El punto de fuga de las tensiones ha sido protagonizado por la literatura ante la que el Estado ha optado por cierta apertura —mientras no se mencione directamente a Castro— que el ensayo o el periodismo no tienen. No han desaparecido los mecanismos de control (o de censura), pero el régimen ha cedido algunos espacios a cambio de otros: dar “libertad” literaria a los escritores que publican en el extranjero (libros que por los altos costos y problemas de distribución no circulan en la isla), pero ejercer un estricto control del acceso a internet, por ejemplo. Debido a esta centralidad del ejercicio de la escritura, tanto en las artes cubanas como en una postura nueva de los intelectuales y artistas de Cuba, Rafael Rojas habla de “políticas de la escritura”: la del cuerpo —que propone prácticas “liberadoras del sujeto” mediante la sexualidad (electiva) y la escatología—, la de la “cifra” —que pretende descifrar o traducir la identidad cubana en códigos estéticos de alta literatura (occidental)— y la del sujeto —que intenta clasificar o interpretar las identidades de los nuevos sujetos (nuevos actores sociales)— (Rojas 2006, 362-371).

En la tipificación que hace Rojas de estas políticas, un autor puede cambiar de una novela a otra, aun cuando estéticamente podamos identificar rasgos comunes. Es por ello que considero más apropiado hablar de ciertas poéticas definidas e identificables desde los textos mismos, fuertemente vinculadas con una noción política de la escritura, en ciertos escritores como Pedro Juan Gutiérrez (“Revolcar

la mierda”), Antonio José Ponte (“El arte de hacer ruinas”) o Ena Lucía Portela (“Erizar y divertirse”). Lo que es necesario subrayar, en continuidad con lo señalado por Rojas, es la importancia que tiene la dimensión política en la narrativa cubana enmarcada en el Periodo Especial: la búsqueda de nuevas posturas, nuevas opciones creativas ante la política cultural del régimen y una realidad sociopolítica que mantiene elementos de un “comunismo de cuartel” de la década de los setenta, que sigue pugnando —desde los ochenta— por un socialismo democrático y que se enfrenta a la implementación de un “capitalismo de Estado” o “socialismo de mercado” —desde los noventa— y a su inserción en el capitalismo neoliberal en las dos últimas décadas (Navarro 2007, 5).

El Periodo Especial ha significado un enriquecimiento y una diversificación del pensamiento, de las manifestaciones culturales, así como de la realidad cubana. Los nuevos derroteros de la literatura cubana no pueden entenderse sino en relación con la complejidad de una crisis de amplio espectro que condensó conflictos de décadas precedentes y en el contexto de una incipiente apertura de la isla a marcos de referencia internacionales, tanto del pensamiento como económicos y de mercado. La cultura cubana ha mostrado una impresionante capacidad de adaptación, apropiación, reelaboración y, quizá, de explotación de ese nuevo y contradictorio panorama. El encuentro o empleo estratégico de los postulados de la posmodernidad para la revaloración y subversión de la realidad y la literatura ha revelado también nuevos caminos para incidir en ambas.

De una promoción literaria a poéticas personales

No me gustan los grupos ni los partidos ni los tumultos, y eso de las generaciones en literatura me parece bastante artificial, puro invento de los críticos. No olvidemos que la crítica es todo un género literario, en modo alguno ajeno a la ficción. Los críticos fabulan, andan por ahí como Adán, nombrándolo todo, y luego pretenden que la realidad sea como ellos la han inventado.

Ena Lucía Portela, “¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?”, s.p.

A partir de 1993, con la publicación de la antología *Los últimos serán los primeros*, Salvador Redonet se convierte en el “perpetrador” de una promoción literaria cubana de los noventa: *los Novísimos*. La mencionada antología, acompañada por una serie de conferencias, artículos y ponencias —muchas de ellas inéditas— en las que Redonet esbozaba contornos y rasgos de estos novísimos escritores cubanos, encauzó la promoción de narradores que ya anunciaban signos de cambio literario en la segunda mitad de la década de los ochenta y de jóvenes creadores que empezaban a producir textos destinados a leerse en talleres literarios, a publicarse artesanalmente o a circular en manuscritos. Críticos como Begoña Huertas, Madeline Cámara o Leonardo Padura, a finales de los ochenta, habían escrito artículos en los que abordaban la obra de los jóvenes antologados más tarde por Redonet sin integrarlos como una “promoción” identificable. Posterior a *los Últimos*, el empleo del nombre *los Novísimos* se propagó sobre todo por el eco que de él hicieron los trabajos críticos de Margarita Mateo, Arturo Arango, Francisco López Sacha, Luisa Campuzano y Nara Araújo, entre otros. Con el uso, el término se generalizó y, de las condiciones históricas que permitieron moldear esta promoción, empezaron a surgir voces que lo cuestionaban, que subdividían a la generación y que problematizaban el empleo del término.

A mi juicio, fue posible conformar a los Novísimos como una “promoción” a partir de diversos presupuestos, circunstancias y condiciones. Primero, la escena cultural de los ochenta, que representó la aparición de una suerte de contracultura⁷, permitió el tratamiento de temas tabúes y una mayor experimentación formal. Podríamos inscribir como parte de este fenómeno a los diversos grupos o talleres literarios de finales de los ochenta (por ejemplo, Seis de ochenta, Diásporas y El Establo —*frikis* o rockeros—, entre otros) por los temas y experimentación de los textos, así como por el diálogo con

7 Me inclino a hablar de una contracultura, pues así, me parece, rescato los apuntes sobre una actitud de vanguardia (más acentuada en la plástica) que algunos autores identifican, sin llegar a conformar una.

determinados textos teórico-filosóficos. Segundo, la distensión de la censura hacia la literatura como efecto de la crisis económica hizo que la literatura absorbiera otros géneros que no contaban con esta nueva y coyuntural apertura y que incorporara el testimonio, la crónica y líneas del ensayo. Tercero, el horizonte de expectativas sobre el destino del régimen cubano, aunado a las “fantasías” de la intelectualidad de izquierda y de la derecha, convirtió a Cuba en un capital simbólico altamente cotizado que detonó la búsqueda de su literatura. Cuarto, ante la crisis editorial, la crítica literaria se convirtió en un factor de sociabilización y en un importante modo de circulación, difusión y preservación de los textos sin expectativas o posibilidad de publicación próxima. Quinto, como resultado de la escasez de papel, era mucho más viable publicar antologías y, como resultado, el cuento y la poesía fueron los géneros más recurrentes en los jóvenes escritores cubanos.

Publicada en uno de los años más crudos de la crisis, *Los últimos serán los primeros* se convierte en la antología paradigmática de los Novísimos, pues “enrumba”, “perpetra”, da forma, con “intenciones predictivas” (Garrandés 2006, 69), a esta promoción. En un inicio, Redonet aglutinó en este grupo a escritores nacidos entre “1959 y 1972 (hasta más ver)” (Redonet 1993, 7), incluyendo a distintas generaciones de cubanos. Redonet consideró inoperante la periodización generacional y concibió al grupo a partir de los textos, por ello siempre se refirió a los Novísimos como una promoción, no como una generación. Históricamente, lo que los une, según él, es haberse formado “en la segunda mitad de los sesenta y primera mitad de los ochenta” y, literariamente, el nexa es el “énfasis, de la recuperación, del redescubrimiento, de la dimensión humana —profundamente humana: socioindividual— de los personajes, cuyos destinos definen toda experimentación propuesta en los textos”, esto es, la “conciliación, la fusión, entre sentido, destino y escritura” (8), así como su búsqueda por conquistar socioestéticamente todas las aristas de la realidad cubana en textos actualizadores y desautomatizadores (10). Redonet subraya en los textos de los Novísimos la formulación

de una pregunta que se traduce en una búsqueda socioestética, en una escritura que refleja, prolonga, enfatiza y descubre a un yo que manifiesta un cuestionamiento íntimo, social y trascendental.

Sin embargo, la entrada del segundo lustro de los noventa de la mano de una mejoría de las condiciones económicas y, por extensión, de las editoriales, vio una explosión de la escritura y un auge internacional que generó un cambio de coordenadas y la aparición de las primeras novelas de los Novísimos. En el prólogo, de 1996, a otra antología publicada en Zaragoza solamente hasta 1999, Redonet confirma la centralidad de la escritura “tanto en elaboración textual del relato como en el abordaje de la escritura, y, en general, la creación como tema”, de tal manera que “una gran parte de estos narradores abandonan las inquietudes genéricas para centrarse en los dilemas del texto [...] se desplaza la atención de lo narrativo hacia lo discursivo” (1999, 11). Redonet reafirma también la complejidad de los cuestionamientos e indagaciones “hasta llegar a plantear raigales dilemas existenciales (socioexistenciales), dialogar críticamente con su entorno, asumiéndose una crítica perspectiva ideológica que —subvirtiéndose anacrónicos valores y presupuestos de todo tipo— va a la búsqueda de otras verdades” (1999, 12). En este prólogo, uno de los últimos textos que escribió antes de su muerte, Redonet reorganiza generacionalmente al grupo y distingue entre Novísimos (1958-1972) y (Post)novísimos (nacidos a partir de 1970). Los Novísimos son aquellos que dan muestras de ciertas particularidades temáticas y estilísticas, además de una perspectiva autoral distinta en los años claves de 1989 a 1990. El crítico se preocupa constantemente por dejar en claro que ninguna distinción puede ser definitiva y que una y otra generaciones se mezclan problematizando una definición clara de las “promociones”, por ejemplo entre los narradores conocidos como *Nuevos*, *Novísimos* y los polémicos *(Post)novísimos*.

Los casos de Ena Lucía Portela, Wendy Guerra y Zoé Valdés, son un ejemplo de ello. Portela, nacida en 1972 e incluida en *Los últimos serán los primeros*, pertenecería a los Novísimos aun cuando en los

años 1987 y 1988, en los que participó en el taller El Establo, tuviera tan solo quince o dieciséis años, y en 1989 y 1990, que Redonet señala como cruciales, tuviera diecisiete y dieciocho años y que, como señala Nara Araújo, no sea sino entre 1992-93 cuando puede identificarse un “punto de giro” en su narrativa y una consolidación de una poética propia (Araújo 2001, 57). Por otro lado, Wendy Guerra, nacida en 1970, empieza a publicar poesía en 1987, pero narrativa en 2008, por lo que no es considerada comúnmente dentro de estos grupos. Valdés, nacida en 1959, aparece integrada como parte de los Novísimos en la antología que realiza Michi Strausfeld ya en el 2000, aunque en la isla su nombre no figura al lado de estos. En Cuba, la encontramos en antologías de escritoras: por ejemplo, en *Estatuas de sal*, donde también aparecen tres novísimas: Portela, Pérez Konina y Vega Serova. Su figura se ha convertido en constante motivo de polémica y, en varios casos, se busca oponerse literariamente a ella. En la nueva edición francesa de la antología de Strausfeld —titulada *Des nouvelles de Cuba 1990-2000*—, Zoé Valdés solicita no ser incluida.

Tras Redonet, varios críticos intentaron elaborar clasificaciones o subgrupos de los novísimos que poco a poco fueron probando su inoperancia: iconoclastas —violentos o exquisitos— (Arango), roqueros, fabulistas o tradicionalistas (López Sacha), frikis, posmodernos, minimalistas, ampulosos, comprometidos, etc. Me parece que el único subgrupo que tuvo eco, tanto en la isla como en el exterior, es el de las Novísimas. El término fue acuñado por un grupo de investigadoras cubanas que durante la década de los noventa estuvo en cercano contacto con los estudios de género —sobre todo con el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) del Colegio de México (Colmex)⁸— y que propugnó por una tradición

8 Luisa Campuzano testimonia el apoyo que el PIEM del Colmex fue para los estudios de teoría feminista y de género en Cuba. Primero, con la organización e impartición de un Taller de pensamiento y crítica literaria feminista y del Primer congreso sobre literatura femenina en Cuba (1990). Después, con la participación de una docena de investigadoras cubanas en la segunda edición de dicho congreso (México, 1991) y con el otorgamiento de becas (Casa de

literaria femenina. El resultado de lo anterior es la aparición de múltiples antologías como la ya referida, *Estatuas de sal*, escrita por Marilyn Bobes y Mirta Yáñez en 1996, que reúne a escritoras como la Condesa de Merlín, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dora Alonso, Dulce María Loynaz a Mylene Fernández Pintado, Verónica Pérez Konina y Ena Lucía Portela, entre otras. Sin embargo, me parece que no se hizo una identificación de los rasgos literarios específicos de estas narradoras, sino que hubo un afán de rescatar, delinear y continuar una tradición literaria femenina que había tenido periodos muy difíciles durante la Revolución, como lo enfatiza Luisa Campuzano en varios ensayos⁹.

Es pertinente rescatar determinadas observaciones en torno a los Novísimos y en general al panorama literario cubano de los noventa. Nanne Timmer condensa los rasgos que la crítica literaria identifica en los Novísimos en cinco tendencias: la escritura como tema, la deconstrucción y desmitificación de los valores del sistema, la fragmentación caótica y la función lúdica del relato, el des-centramiento y predominio de lo marginal, y el tratamiento de temas tabúes (Timmer 2004, 29). En las últimas tres tendencias, Alberto Garrandés (2002) encuentra un legado de las vanguardias, mientras que Margarita Mateo (2005) las vincula con la posmodernidad y las pone en relación con cuatro referentes literarios: Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Severo Sarduy, a los cuales me parece pertinente agregar a Reinaldo Arenas y a Guillermo Cabrera Infante.

las Américas-PIEM) para cursar la especialidad del posgrado en Estudios de la Mujer. Campuzano enfatiza que estas investigadoras se convirtieron “—a lo que se— en las primeras cubanas en adquirir esa calificación académica [Maestría en Estudios de Género]” (Campuzano 2004, 213).

- 9 Véanse por ejemplo los ensayos “Literatura de mujeres y cambio social: narradora cubanas de hoy”, “Ser cubanas y no morir en el intento. Estrategias culturales para sortear la crisis” y “Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios” reunidos en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVII-XXI)*, o “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia” en *Estatuas de sal. Cuentista cubanas contemporáneas*.

De esta manera, la narrativa de los noventa rescata del olvido, del silencio o de la prohibición a estos autores. Mateo acentúa la centralidad de la intertextualidad, la referencialidad a autores contemporáneos y la autorreferencialidad en los textos de estos escritores, mientras que, para Waldo Pérez Cino (2002), estos fenómenos son síntomas de una intención de reactivar y reelaborar el canon literario cubano. Pérez Cino comprende el canon literario en tres niveles: el canon crítico (sistema y conjunto de reglas), el corpus estudiado y el corpus de larga duración (universal). Cuando señala que los textos apuntan a una reelaboración del canon, se refiere al sistema y al conjunto de reglas aplicado en Cuba, así como al corpus estudiado de la literatura cubana y a aquellas obras que se reconocen (se permite leer, se estudian, se publican) como parte del canon universal.

La intertextualidad, la alusión directa o la reelaboración, son algunas de las vías por las que los textos de los noventa, en particular los de los Novísimos, no solo reformulan y se apropian del canon, tanto el sincrónico como el diacrónico, sino que, al dialogar con otros textos, generan uno particular al cual se adscriben. Esto es, dichos textos plantean sus coordenadas en el mundo literario de la isla. Por ejemplo, *Sibilas en Mercaderes*, de Pedro de Jesús, reelabora personajes literarios de diversos autores: Pedro Blanco el Negrero, de la novela homónima de Lino Novás Calvo, es amante del personaje Gélida; Leslie Caron, personaje del cuento “¿Por qué llora Leslie Caron?”, de Roberto Uría, al irse a vivir a San Francisco se cambia el nombre por Juana Candela, homónimo del personaje de un cuento de Jorge Onelio Cardoso. Ese también es el caso de *El paseante cándido*, de Jorge Ángel Pérez, que reelabora la novela picaresca en el contexto cubano del Periodo Especial y, por otro, parodia a personajes literarios de los novísimos y escritores cubanos, como a Ena Lucía Portela y al personaje de dos de sus novelas, el escritor Emilio U.

Para Jorge Fornet (2006), esta característica busca también retratar los ambientes, literarios o no, “alternativos” de la isla, como por ejemplo las azoteas. En la novela de Ena Lucía Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, aparece la azotea de Reina María como “la azotea de la reina”, espacio de reunión literaria, y en *Cien botellas en*

una pared, la azotea de la Gofia aparece como un espacio de reunión social para la comunidad lésbica. Para Waldo Pérez Cino, esto también está vinculado con una fuerte carga testimonial en los textos, motivo por el que también se introducen cuentos o novelas contemporáneas en las reelaboraciones del canon. Hay una oscilación, señala Pérez Cino (2002), entre la dependencia de la referencialidad (textos que alimentan o dan testimonio de la realidad) y el grado de textualidad (textos que se alimentan de textos).

De la dependencia evidente de la realidad, surge el término de “novela del Periodo Especial”, que busca enfatizar cómo las circunstancias y transiciones históricas traspasan las narraciones de los noventa. En una entrevista, Ena Lucía Portela opina que debido a la censura al periodismo y al ensayo (así como a los medios de comunicación y al restringido acceso a internet), la literatura, que goza de un mayor margen de libertad, ha absorbido estas formas de expresión. El señalamiento de Pérez Cino apunta hacia la misma dirección, pero enfatiza el grado de dependencia que la literatura del Periodo Especial ha desarrollado con la realidad. Después de las demandas del régimen de una literatura revolucionaria apegada al realismo socialista, los noventa, irónicamente, han recurrido a una reelaboración del realismo para subvertir el modelo impuesto. Más que generar determinadas reacciones en una u otra generación, el Periodo Especial traspasó a los artistas y a su obra de diversas maneras (dentro y fuera de ella), por lo que podríamos hablar de una narrativa del Periodo Especial que incluya no solo a la cuentística (y posterior novelística) de los Novísimos y a la novelística de autores del “boom cubano” (publicada fuera de la isla), sino también a aquellos textos que estén marcados por este Periodo.

Jorge Fornet, en esta relación realidad-literatura, sostiene que la narrativa cubana llegó tarde al desencanto¹⁰ (2006, 55), pero

10 Aunque retomo de Jorge Fornet la idea de la crisis de 1989-1991 como una crisis de tensiones acumuladas, nuestra concepción de dicha crisis es sustancialmente distinta. Al hacer esta división de los escritores, los “desencantados” y los de la “utopía agotada”, su planteamiento implica que “la frustración”

enfatisa que el “desengaño no implica necesariamente el rechazo a la idea misma de la revolución; [sino que] suele expresar una frustración más que un ‘trastorno’ ideológico” (2006, 56) e identifica dos grupos de escritores: unos, la “generación” del desencanto, para los que la utopía no tenía sitio en la Revolución (nacidos antes del 59) y otros, los de la utopía agotada, que en los noventa vieron reformas económicas capitalistas entrar en la isla. Lo anterior coincide con lo que Iván de la Nuez y Margarita Mateo señalaban en relación a la posmodernidad en Cuba, esto es, que tiene mucho de modernidad.

Hacia la segunda mitad de los noventa, era evidente que entre los Novísimos “nadie se parece a nadie” (2006, 69), como afirma Alberto Garrandés, y que podríamos hablar mejor de la búsqueda como constante en una pluralidad de manifestaciones, de una

[...] saludable diseminación temática y formal, congruente acaso con un proceso en el cual ese sujeto llamado *escritor* procura salvaguardar su individualidad creadora [...] una suerte de búsqueda *entrañada* que nada tiene que ver con lo plural ni con uniformidad didascálica. Incluso en la vertiente más *realista* de los novísimos no existe *una* pauta lingüestilística, ni *una* directriz temática. (69) [cursivas del autor]

Amir Valle identifica el desarrollo de poéticas individuales (2001, 70) donde Garrandés ve la necesidad de salvaguardar individualidades creadoras. Podríamos incluso decir que de este proceso de desarrollo de poéticas individuales está conformado el panorama literario de los noventa, más allá de la “pertenencia” a la nómina de los Novísimos, que, cabe mencionar, se había ido modificando a lo largo de esa década. Se trata de poéticas que se cruzan con las “políticas de la escritura” que identifica Rafael Rojas. Quizá es porque estos artistas conforman un conjunto escritores que busca

explota en los años de la crisis, no toma en cuenta las manifestaciones de “desencanto” (frustración o “trastorno”) previas a 1989, que como he expuesto en el capítulo primero son antecedentes fundamentales para entender la explosión de tensiones.

crear desde nuevas definiciones de la escritura, por ser un grupo de individualidades marcadas por un contexto histórico que las traspasa más allá de su escritura, que Ángel Santiesteban-Prats, hablando de su generación, se refiera a ella como una “generación extraviada”, como analogía a la *Lost Generation* norteamericana. Se trata de una generación que inició su vida adulta en medio de las condiciones de una guerra abstracta y de una crisis económica, la del *Periodo Especial en tiempos de paz*; el cambio de paradigma económico, la introducción de un capitalismo “controlado”, marcado por la diáspora. Fue una promoción moldeada en una antología de 1993 y que estaba dispersa, tanto por la búsqueda de poéticas particulares como por su ubicación geográfica o destino político. En 2009, Santiesteban-Prats hace el recuento de algunos miembros de la promoción “perpetrada” por Redonet y de otros compañeros escritores cubanos de los noventa: algunos intentaron suicidarse o murieron por enfermedad; los más, salieron de la isla (Sindo Pacheco, Michel Perdomo, Amir Valle, Ronaldo Menéndez, Karla Suárez, Roberto Uría, Rolando Sánchez, Verónica Pérez Kónina, José Antonio Ponte y Jorge Luis Arzola); otros, se refugiaron en el “insilio”¹¹ (Ena Lucía Portela), en la literatura (Alberto Guerra) o en la religión (Alberto Garrido). Los narradores de los noventa, los narradores del Periodo Especial, constituyen un concierto y una coexistencia de búsquedas estéticas independientes. Conformaron una promoción “extraviada” en favor de poéticas individuales.

Obras citadas

Araújo, Nara. 2001. “Erizar y divertir: La poética de Ena Lucía Portela”.

Cuban Studies 32: 55-73.

Araújo, Nara. 2003. “Lobos y lobas: novísimos y novísimas en la narrativa de los noventa”. En *México-Cuba 1902-2002. Cátedra extraordinaria*

“José Martí”, 93-105. México: UNAM.

11 Por “insilio” entiendo la resolución de los individuos de retraimiento social directo como una estrategia de resistencia y oposición al régimen.

- Bauman, Zygmunt. 2006. *Ética posmoderna*. México: Siglo XXI.
- Bobes, Velia Cecilia. 2000. *Los laberintos de la imaginación. Repertorios simbólicos, identidades y actores del cambio social en Cuba*. México: Colmex.
- Camacho, Jorge. 2006. “¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?”. *La Habana elegante. Segunda época*. <http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Angel.html> (consultado el 10 de noviembre de 2009).
- Campuzano, Luisa. 2004. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión.
- De la Nuez, Iván. 1991. “El espejo cubano de la posmodernidad. Más acá del bien y del mal”. *Plural* 238: 21-32.
- De la Nuez, Iván. 1998. *La balsa perpetua. Soledad y conexión de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- De la Nuez, Iván. 2006. *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Barcelona: Debate.
- Fornés-Bonavía, Leopoldo. 2003. *Cuba cronológica. Cinco siglos de historia, política y cultura*. Madrid: Verbum.
- Fornet, Jorge. 2006. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.
- Garrandés, Alberto. 2006. “El cuento cubano en los últimos años”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 31: 65-82.
- Hernández, Rafael. 2003. “Sin urnas de cristal. Notas al pensamiento cubano contemporáneo”. En *Sin urnas de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporáneos*, 11-28. La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.
- Leyva García, Anneris Ivette y Abel Somohano Fernández. 2008. “Los intelectuales y la esfera pública en Cuba: el debate sobre políticas culturales”. *Temas* 56: 44-55.
- Mateo, Margarita. 2005. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras cubanas.
- Mateo, Margarita. 2007. “Postmodernismo y criterios: prólogo a una antología y para un aniversario”. *El posmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. <http://www.criterios.es/pdf/mateopost.pdf> (consultado el 5 de mayo de 2010).

- Mosquera, Gerardo. 1991. "Los hijos de Guillermo Tell". *Plural* 238: 60-63.
- Navarro, Desiderio. 2007. "Introducción al ciclo 'La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión'". <http://www.criterios.es/pdf/navarointrociclo.pdf> (consultado el 24 de marzo de 2010).
- Pérez Cino, Waldo. 2002. "Sentido y paráfrasis". *La Gaceta de Cuba* 6: 22-28.
- Portela, Ena Lucía. 2003. "Con hambre y sin dinero". *Crítica* 98: 61-80.
- Portela, Ena Lucía. 2006. "Entre lo obligatorio y lo prohibido". *Crítica* 118: 13-24.
- Redonet, Salvador. 1993. "Mi cuento por una pregunta". *La Gaceta de Cuba* 4: 7-10.
- Redonet, Salvador. 1999. "Bis repetita placent (Palimpsesto)". En *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, 9-23. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ravelo Cabrera, Paul. 1996. *El debate de lo moderno-postmoderno*. La Habana: Pinos Nuevos.
- Rincón, Carlos. 1989. "Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano". *Revista de Crítica Latinoamericana* 29: 61-104.
- Rojas, Rafael. 2006. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- Rojas, Rafael. 2009. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Aguilera, Osmar. 1994. "¿Postmodernidad en Cuba? (Apuntes fragmentarios para un sintomatología)". En *Otros pensamientos en la Habana*, 3-16. La Habana: Pinos Nuevos 1994.
- Santiesteban-Prats, Ángel. 2009. "La generación extraviada". *Encuentro de la cultura cubana* 51/52: 3-9.
- Timmer, Nanne. 2004. *Y los sueños sueños son: sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. Tesis de maestría, Universidad de Leiden. Leiden: Unversiteit Leiden.
- Timmer, Nanne. 2010. "De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual; Cuba y su vida literaria después de los noventa". [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20\(Nanne%20Timmer\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20(Nanne%20Timmer).doc) (consultado el 24 de marzo de 2010).

- Valle, Amir. 2001. *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana: Editorial Extramuros.
- Withfield, Esther. 2008. *Cuban Currency. The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yúdice, George. 1989. "¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Latinoamericana* 29: 61-104.
- Zurbano, Roberto. 1996. *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*. La Habana: Pinos Nuevos.