

Reescrituras: literatura de los noventa en Cuba

Omar Granados

Universidad de Wisconsin

Resumen

Este artículo ofrece una revisión panorámica de la escritura cubana de la década de los noventa, señalando el recurso de la reescritura como la praxis de producción textual central de la década. La praxis de la reescritura en la ficción cubana del llamado *período especial*, así como en el género del ensayo, tomó numerosas formas de expresión (parodia, revisión del pasado, palimpsesto intertextual de homenaje) y se separó intencionalmente de las teorías globales del postmodernismo para arraigarse, en su lugar, a las particularidades políticas del contexto cubano durante los noventa. Como una praxis contestataria, el acto de reescribir en los noventa cubanos emerge como un gesto introspectivo y de resistencia del autor, tanto ante la manipulación comercial de la literatura cubana por el mercado literario global, como ante las maniobras políticas de las instituciones culturales del estado cubano en torno a la recaptura y patrocinio del capital cultural de la nación.

Palabras claves: Cuba - período especial - reescritura - postmodernismo - noventas.

Rewritings: Cuban Literature of the 1990's

Abstract

This article offers an overview of Cuban writing during the 1990s emphasizing the act of rewriting as the central literary praxis in the fiction of the so-called *Special Period*, as well as other genres such as the essay. Rewriting as a praxis during the Cuban 1990s manifested in varied and numerous ways (parody, revision of the past, intertextual palimpsest for homage) to intentionally distance Cuban writing from world theories of postmodernism, taking root instead in the political peculiarities of the Cuban national context. As a dissident cultural practice, the act of rewriting stemmed from an introspective gesture of resistance from authors, both in the face of the massive commercial manipulation of Cuban literature by global literary markets, and navigating the political maneuvers of the cultural institutions of the Cuban state around the recapture and patronage of the Cuba's cultural capital.

Keywords: Cuba - special period - rewriting - postmodernism - 1990s.

Los cambios introducidos por las políticas de la *Perestroika* y la *Glasnost* de Mijaíl Gorbachov en 1989 llevaron a la entonces Unión Soviética a abandonar el patrocinio económico que por tres décadas había sostenido a la economía de Cuba. La isla quedó económicamente devastada, y sufrió la crisis social más difícil de la etapa socialista cubana desde su comienzo en 1959: *El período especial*.¹ Esa brusca separación de Cuba del bloque socialista europeo no terminaba solamente con lo que había sido una relación de dependencia catastrófica para el desarrollo industrial y comercial en Cuba, sino también con décadas de influencia cultural, principalmente soviética. Al mismo tiempo, el *período especial* abriría a Cuba en una nueva dimensión estética y cultural que terminaría por monetizarse muy vertiginosamente en los mercados globales. La literatura cubana, en particular, experimentó un renacer, un *boom* internacional que la diseminó con nuevas simbologías y poéticas, debatiéndose entre los varios mercados editoriales, las consecuencias de la emigración y la censura cubana.

La literatura de los noventa en Cuba ha sido un tema de estudio explorado a fondo por numerosos académicos y críticos. Esther Whitfield, más notablemente, describe en su libro *Cuban Currency* (2008) cómo la literatura cubana comenzó a existir en un espacio donde sus procesos estéticos se volvieron mucho más mercantiles. Los libros que emplearon la «ficción de período especial» (p. 2) según los acuñó Whitfield, cambiaron el valor simbólico de la literatura nacional hacia un valor monetario. Whitfield diseñó su categoría precisamente para describir las narrativas que no sólo surgían de aquella coyuntura comercial, sino que también colocaban los efectos secundarios de las medidas económicas del *período especial* al centro de su atención. Aquellas novelas (y, sobre todo, la abundancia de cuentos cortos) relataban simultáneamente el fenómeno inevitable de la transición cubana hacia su era post-soviética. En una manera muy similar al Boom latinoamericano de los sesenta, los libros del *período especial* recopilaron material documental cubano para que fuera publicado, certificado, y vendido, sobre todo en Europa. Pero, el exotismo que aquella literatura generó, sirvió también a las instituciones culturales cubanas para revivir la llama de la excepcionalidad utópica de América Latina que la revolución cubana había perdido durante los ochenta. Guillermina de Ferrari señaló, por ejemplo, que la isla se convertía en una especie de parque jurásico del socialismo, pero este parque era narrado ahora desde la periferia, con una estética del desastre muy similar a la del llamado realismo sucio latinoamericano.² Por otra parte, la manera en la que poderosas casas editoriales como Anagrama, Emecé Editores y Tusquets acogieron ese nuevo capital literario, ahora autenticado doblemente como cubano y testigo visual de la crisis utópica y revolucionaria, ayudó mucho también a los autores del *período especial* a explorar tendencias voyeristas y exhibicionistas en la escritura. Según Whitfield, la mayoría de los autores del *período especial* exploraron además sus intereses económicos, pero simultáneamente colocaron el consumo de sus libros al centro de la narrativa, principalmente como una referencia paródica a los procedimientos comerciales a los que su escritura era expuesta, tanto por el mercado como por el estado cubano (2008, p. 22).

Desde Cuba, gran parte de la crítica oficialista asumió el casi ya imposible deber político de insistir leyendo la literatura de los noventa como una posible continuidad de la narrativa histórica y documental de la revolución cubana. Para críticos como Jorge Fornet, por ejemplo, los escritores de los noventa continuaban, de alguna manera u otra, intentando seguir el proceso creativo de la novela de la revolución cubana, pero lidiaban ahora con el desencanto de enfrentar el fin de la utopía revolucionaria. En la opinión general de Fornet, aun se buscaban nuevos motivos narrativos para documentar el proceso socialista de la revolución. En su libro *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Fornet (2006), defiende precisamente que el llamado desencanto no estaba relacionado tanto con un estado de ánimo en relación a la crisis, sino más bien con un cambio de perspectiva al historiar el proceso revolucionario.³

1 *Período especial en tiempos de paz* fue el eufemismo usado para referir al plan de medidas económicas implantadas por el estado cubano ante la crisis de 1990. Se permitieron la circulación libre del dólar estadounidense, la existencia de la empresa privada, y la industria turística experimentó su mayor desarrollo desde 1959. Estos fenómenos económicos acentuaron las diferencias de clases entre los cubanos, mellaron la calidad moral de la sociedad civil, y su impacto social obviamente se reflejó en la producción cultural del momento. En el año 2005, Fidel Castro se refirió de manera muy ambigua al fin la crisis: «el período especial durísimo, que vamos dejando atrás» durante una de sus intervenciones, pero no existe declaración oficial. Puede verse en este sentido: Whitfield: (2011) y Hernández-Reguant (2009).

2 Ver: De Ferrari.

3 Entre los principales autores del *período especial* (un grupo difícil de categorizar por sus diversos intereses) estuvieron Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés, Miguel Mejides, José Miguel Sánchez (Yoss), Yanitzia Canetti, Antonio José Ponte, Abilio Estévez, Leonardo Padura Fuentes, Rolando Sánchez Mejías, Anna Lidia Vega Serova, Ena Lucía Portela, Pedro de Jesús, José Alberto Aguilar Díaz (JAAD) y Alexis Díaz-Pimienta, entre otros.

Este artículo se enfoca en una característica distintiva de esa escritura cubana de los noventa que no ha sido considerada, al menos hasta el momento y con debida profundidad, por la crítica: el uso persistente del recurso de la *reescritura* como una praxis de producción textual, y como un gesto de resistencia ante los varios discursos dominantes que aparecieron sobre la literatura cubana en aquel momento, tanto en el mercado editorial global, como dentro de las instituciones culturales del estado cubano. Si bien la literatura cubana se encontraba en pleno *boom* en Europa, es precisamente a comienzos de los noventa cuando el Ministerio de Cultura de Cuba hace oficial su gestión supervisora de organismo del estado sobre la cultura nacional (y el canon literario) como una estrategia publicitaria hacia una imagen reformada de la revolución cubana en un proyecto supuestamente más inclusivo de los discursos sociales del margen, y sobre todo, de autores previamente censurados o en la diáspora.

En los noventa cubanos puede observarse entonces un peculiar contrapunto entre dos procesos de memorialización que tomaban lugar: en primer lugar, la reescritura, praxis literaria central de un grupo disímil y prolífico de autores, y por otra parte, la revisión selectiva de un pasado de censura que el estado cubano puso en marcha en un plan que buscaba reestructurarse no solamente como una política de revisionismo cultural, sino que también se orientaba hacia la nueva mercantilización de la cultura. Si bien el catalizador principal en esta estrategia estatal fue una selectiva revisión de los errores de los procesos histórico-culturales de la revolución cubana (principalmente la censura de autores durante los sesenta y setenta), el autor cubano de los noventa, al reescribir su literatura, parodiaba esa misma repetitividad y revisionismo.⁴ La reescritura como praxis recuperaba así la independencia de un sujeto literario capturado por la letanía discursiva de la revolución cubana, y redefinía, al mismo tiempo, la relación de este sujeto literario y la de su lector con la literatura producida en Cuba desde el 1959.

Dada la prolífica variedad de la producción literaria cubana de años noventa, el término *reescritura* adquiere en la especificidad de este ensayo varios significantes interrelacionados: se trata de la revisión del pasado, la copia intencional, la autorreflexión sobre la propia escritura, el dispositivo de la memoria, la reescritura de un proceso histórico, la parodia, el homenaje, el uso de figuras retóricas de repetición, o la idea del palimpsesto como el acto de escribir por encima de otro texto, permitiendo a su vez ver el texto anterior. Cada uno de estos mecanismos expone una intencionalidad crítica del autor sobre la significación de un texto previamente existente, un gesto repetitivo que insiste en comentar tanto sobre los contextos socio-políticos donde esta literatura se produce, como sobre la literatura misma.

Los recursos narrativos que agrupamos en esta praxis que llamamos «reescritura» pueden asociarse con lo que el postestructuralismo francés (Julia Kristeva, Roland Barthes) de finales de los sesentas estudiaba como «relaciones intertextuales».⁵ Podemos referirnos también al tipo de relaciones entre dos o más textos que Gérard Genette clasifica en *Palimpsests* (1982) con el término «transtextualidad» para subrayar la trascendencia textual que define a un texto en relación con otros. A diferencia de Barthes y Kristeva, Genette no niega totalmente la agencia del autor, pues reconoce la existencia de recursos estilísticos. Su aporte principal radica

4 El «Quinquenio gris» (1971-1976) fue denominado así por Ambrosio Fornet en su libro *Las máscaras del tiempo* (1987, pp. 56-62) para referirse al período más drástico de la censura cubana durante el período revolucionario. La etapa se conoce también como el «pavonato», por la gestión del funcionario Luis Pavón Tamayo, la principal figura estatal a cargo de la censura. En una revisión de aquel libro, Fornet ofreció su conferencia «El quinquenio gris: revisitando el término» presentada en la *Casa de las Américas* el 30 de enero de 2007, donde se habla del *Quinquenio gris* como una «categoría crítica» de la revolución. Aquí Fornet intentó diluir el peso de las decisiones del estado, utilizando a Pavón como un chivo expiatorio, acusándolo de decisiones mediocres. Sin embargo, otras decisiones radicales en la política cultural se habían tomado mucho antes de la llegada de Pavón a la dirección cultural en 1971, y fueron llevando paulatinamente hacia los extremismos del llamado *Quinquenio gris*. Algunos ejemplos ya estudiados extensivamente: la prohibición del filme *P.M.* por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal y el cierre de la revista *Lunes de Revolución* en 1961, que instalaron una mayor vigilancia de la prensa; el acoso a los homosexuales y la creación de los campos de trabajo UMAP en 1965; la disolución del grupo cultural *El Puente*, también en 1965, asociado con una editorial independiente; y el primer cierre de la revista cultural *El Caimán Barbudo*, en 1968, como resultado de la disputa entre los escritores Heberto Padilla y Lisandro Otero a raíz de la publicación de la novela de Otero *Pasión de Urbino*. Todas estas instancias fueron demostraciones públicas del poder que el estado ejercía en el ámbito cultural, ya mucho antes de 1971.

5 En 1967, Kristeva puso en uso el término *intertextualité* para señalar la interdependencia entre textos. Kristeva habla de la intertextualidad en función de dos ejes: un eje horizontal que conecta al autor y al lector de un texto, y otro eje vertical, que conecta al texto con otros textos anteriores. En la intersección de estos dos ejes se comparten entre autor y lector todos sus códigos anteriores. Cada texto escrito y cada lectura realizada dependen de dichos códigos anteriores, por lo que cada acto de lectura constituye en sí un acto de relectura. Estas ideas encontraron un paralelo en el pensamiento de Roland Barthes, quien en 1968 declaró la conocida «muerte del autor» en su canónico ensayo, coincidiendo en que todo texto es un texto escrito y leído anteriormente y, por ende, totalmente independiente de cualquier vínculo autorial.

en haber identificado cinco categorías específicas de relaciones entre textos que ahora son herramientas de reconocimiento que guían las lecturas escogidas para este ensayo.⁶

Sin embargo, como una categoría crítica, la intertextualidad relega en cierta manera a la intención del autor a un segundo plano. Así lo argumenta William Irwin en «Against Intertextuality», un artículo publicado en el año 2004, cuando ofrece sus reservas en torno a la teoría de Barthes y el protagonismo del lector sobre el texto. Irwin sostiene que, si bien el texto es capaz de existir independientemente en un sistema de significados preexistentes, el autor es aun totalmente responsable por sugerir el significado deseado que se podría atribuir al texto en cuestión. Linda Hutcheon coincidió con Irwin, al sostener que fue un error de la crítica del postestructuralismo menospreciar la intencionalidad del autor. En *A Theory of Parody* (1985) la autora explicó que el texto paródico depende de un autor, quien le codifica activamente como una imitación de un texto anterior. La imitación paródica, sin embargo, debe introducir (y mantener) una separación crítica del texto original, y es esta distancia lo que otorga el carácter paródico a la copia (pp. 4-8). La diferencia que se logra mediante la imitación paródica ha sido precisamente uno de los mecanismos más explorados por muchos de los escritores latinoamericanos para definir su literatura.⁷

Ya desde los ochenta la crítica del postmodernismo había incluido el acto de reescribir como uno de sus temas de estudio centrales. Las teorías postmodernistas han optado por términos como la «metaficción historiográfica» (propuesto precisamente por Hutcheon) para referirse al ejercicio de desacreditar las llamadas narrativas maestras o grandes narrativas, descritas a su vez por Jean François Lyotard. En Cuba, el momento postmodernista más importante ocurrió precisamente entre 1985 y 1989, y su análisis nos permite entender dos puntos de fundamental importancia. En primer lugar, la seriedad con la que sus protagonistas en Cuba entendieron la relación entre la postmodernidad y la política, mucho más allá de la estética del postmodernismo global, y en segundo lugar, las razones de esa intelectualidad cubana para resistir las categorizaciones y generalizaciones del postmodernismo. Si bien el discurso estatal sobre la cultura nacional (y la línea narrativa del libro cubano) aparecía como una forma de esa gran narrativa a ser cuestionada en la era postmoderna, por otra parte, la vigilancia y censura estatal sobre la cultura desde 1959 también invalidaba al postmodernismo como una praxis cultural potencialmente contestataria.

La aparición en Cuba de grupos culturales como *Castillo de la Fuerza*, *Arte Calle* y *Paideia* inició, a finales de los ochenta, un diálogo interdisciplinario entre las artes plásticas, la música, la literatura y la filosofía que abogó por la separación entre los artistas e intelectuales cubanos y las instituciones estatales.⁸ Sin embargo, la

6 La primera de estas categorías, la intertextualidad, se expresa de dos maneras distintas en relación con el origen de los textos a los cuales se hace referencia. La intratextualidad refiere específicamente a la relación de un texto con otros anteriores escritos por el mismo autor. La extratextualidad es, por el contrario, la relación de un texto con textos compuestos por otros autores. Este tipo de relación se asocia por lo general con las influencias de un autor sobre otro. La segunda categoría es la paratextualidad, esta es la relación que establece un texto con otros desde su periferia textual, o el llamado «paratexto»: títulos, subtítulos, capítulos desechados, notas, prólogos, notas al pie de página, epílogos, ilustraciones, publicidad, presentaciones orales, etc. Los paratextos brindan información en relación al texto principal, y condicionan el acto de lectura. La cuarta clasificación se denomina metatextualidad y trata la relación crítica que un texto establece con otro. La architextualidad, como quinta clasificación se refiere a la relación genérica de un texto con otro, o a las repeticiones que llevan a la conformación de un género literario. Por último, la hipertextualidad establece una relación neutral entre dos textos, de manera que los textos que se involucran en dicha relación no ofrecen ningún comentario crítico o estético entre ellos, sino una simple relación de continuidad literaria. Al texto primario se le llama hipotexto, mientras que al texto posterior se le denomina hipertexto (Kristeva, 1986, pp. 1-7).

7 Emir Rodríguez Monegal entendió la parodia como una vía de enriquecer y validar la cultura latinoamericana a través del proceso que él llamó «carnavalización paródica» (1979, p. 412). Se trata del intercambio continuo entre los modelos culturales generados a nivel popular y aquellos generados por los escritores y artistas de la llamada alta cultura. Rodríguez Monegal ejemplifica esta idea precisamente en cuatro de los principales escritores cubanos: Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y José Lezama Lima. En la obra de cada uno estos autores, los elementos folklóricos se combinan con los elementos clásicos de una narración europeizada para producir un texto totalmente cubano.

8 En *Tumbas sin sosiego* (2006) Rafael Rojas reconoce a *Paideia* como «el único esfuerzo de introducir en Cuba una política cultural posmoderna» (p. 156), poniendo énfasis en la autonomía del proyecto fuera de las esferas culturales cubanas. Rojas insiste en ver a *Paideia* como un proyecto de sociabilidad intelectual, incluso por encima de su potencial como movimiento o grupo cultural. *Paideia* no se encontraba subordinado a ninguna organización cultural estatal como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) o la Asociación Hermanos Saiz, pero tampoco se proponía una ruptura total con estas instituciones, sino más bien un proyecto de colaboración «que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inasimilable por parte del Estado» (p. 158). Más allá de la intención de relocalizar la cultura cubana en un ámbito fuera de lo político, *Paideia* se proponía un gesto aleccionador en torno a las políticas culturales del estado. *Paideia* se planteaba llegar a la política mediante la cultura, educando al estado cubano sobre el error de concebir la intelectualidad como una maquinaria de documentación del proyecto político de la revolución cubana. Este proyecto, como señala Rojas en su texto, fue el primer encuentro del estado

flexibilidad que se notó en el ámbito cultural de esa época fue rápidamente recapturada por las instituciones culturales del estado. En 1992, Abel Prieto (entonces presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC) se refirió alarmado a «la teórica derechista de la posmodernidad» como un discurso «poderoso y de pretensiones totalitarias». ⁹ La maquinaria del estado absorbió el fenómeno postmoderno y de esta manera disolvió el protagonismo de un sector de la esfera cultural cubana que comenzaba a desarrollarse de manera independiente.

En cuanto a la visión de la crítica extranjera, existieron también intentos fallidos de interpretar el postmodernismo cubano. Raymond Williams, por ejemplo, asumió en *Postmodernidades latinoamericanas* (1998) que todas las sociedades latinoamericanas habían sufrido la misma crisis postmoderna que autores como Jean-François Lyotard y Friedrich Jameson identificaron en sus momentos como la crisis del capitalismo tardío. Sin embargo, esta situación no se verifica plenamente en la Cuba de los noventa, y es quizás la razón por la cual Williams se excusa en su libro, un compendio de la novela postmoderna en América Latina, de un análisis del caso cubano. La isla es aún un estado donde la llamada lógica del capitalismo tardío no se verifica como la única base para la proyección estética de la cultura.

En todo caso, en la Cuba de los noventa pudo hablarse de la experimentación socioeconómica de un socialismo caduco que buscaba reinsertarse en las coordenadas de la globalización, pero que responde, aún en la actualidad, y en primera instancia, a los intereses políticos de un sistema totalitario. Ese descentramiento da paso a un corpus de experiencias literarias individuales, experimentales, irreverentes, que, aunque comparten algunas de las características de la literatura postmoderna, se alejan intencionalmente de su teorización y se arraigan, en especial durante la década de los noventa, a una situación estrictamente contextual, comercial y local. Si bien la novela postmoderna aparece hoy como un estilo o un género para la ficción en el resto del mundo, la praxis de la reescritura cubana, aunque es también un proceso estético, está determinada estrictamente por sus condiciones políticas y económicas.

Es por estas razones que en términos de la creación literaria cubana de los noventa, es importante también recalcar el desplazamiento de la escritura, especialmente en la segunda mitad de la década, hacia una expresión artística mucho más multifacética que se vinculó a las artes plásticas, la música, las subculturas, y operó desde el *performance* del texto. El libro de Margarita Mateo Palmer *Ella escribía poscrítica* (1995) fue quizás el ensayo más influyente sobre la posmodernidad cubana publicado en aquel momento, y resulta significativo que Mateo Palmer ubicó su discusión del postmodernismo cubano justo a partir de la aparición de la reescritura mediante el *graffiti* urbano en la ciudad de la Habana:

En esos graffiti, volcados hacia el centro del monumento desde su periferia interior; unánimemente de espaldas al flujo y reflujo del tránsito ciudadano, puede advertirse un cambio de signo: la nueva orientación hacia el peculiar posmodernismo cubano, ese que no parece prescindir de la historia, ni de su empeño por transformar el mundo. Empeño que se torna polémico, subvertidor de valores, revocador de dogmas y verdades absolutas que han demostrado contundentemente su frágil andamiaje, pero que no es displicente, ni renuncia al ejercicio del criterio a partir de una escala valorativa diferente, que no cancela la posibilidad de proyectar el futuro. Empeño que problematiza, subvierte y destrona, pero no para regodearse ante la corona y el cetro caídos, ni para hacer elegantes reverencias y pompas ante el trono desierto, sino para levantar nuevas voces que sustituyan la ausencia, aunque no colmen las expectativas de un idílico proyecto regio. Empeño, en fin, de la búsqueda, del reemplazo, de la sustitución y el reajuste, del toma y daca de un devenir involucrado (1995, p. 34).

Como escritura sobre la escritura, el *graffiti* que describió Mateo Palmer en el céntrico monumento de la calle G del barrio del Vedado, se superponía uno sobre otro, y estaba a su vez inscrito sobre esculturas dedicadas a mártires de la historia nacional. Dichas inscripciones urbanas, como formas de una cultura popular subyacente y alternativa, dialogaron directamente con la historia desde las coordenadas que regían su presente. Aquel era el momento donde la recién llegada cultura *punk* y los mundos subterráneos de lo *hippie* en sus expresiones tardías en Cuba emergían liberados del lastre cultural soviético, y venían a desacralizar la heroicidad reformulada de la revolución. Un ejemplo clave en la literatura se da en la novela *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez Bernal (según Mateo Palmer, escrita en 1989 y publicada en 1997). La novela de Álvarez

cubano con un acto postmoderno de la intelectualidad que le aseguró al postmodernismo en Cuba la etiqueta de movimiento subversivo.

9 «Calibán frente al discurso de la postmodernidad» *Casa de las Américas*. N° 186, 1992 (p. 133).

Bernal demuestra la descentralización del discurso heroico revisitando otro de los eventos más drásticos de la época: la guerra de Angola.¹⁰ Resulta revelador el hecho de que *Cañón de retrocarga* no se publicó hasta 1997, cuando aparece también la novela *Sueño de un día de verano* (1998) de Ángel Santisteban también sobre el tema de Angola. En ambos libros, el ejercicio de la memoria problematiza el tema del héroe con las circunstancias de la homosexualidad. La novela de Álvarez Bernal privilegia en especial la fragmentación, los cortes y las interrupciones en sus enunciados, de manera que resulta imposible ordenar ningún tipo de memoria heroica. En su lugar, aparece una delirante confrontación de textos y disímiles personajes heroicos de la literatura mundial, un *collage* que incluye desde Hamlet, pasando por el cuervo de Edgar Allan Poe, hasta el Quijote de Cervantes y el coronel Aureliano Buendía de García Márquez.

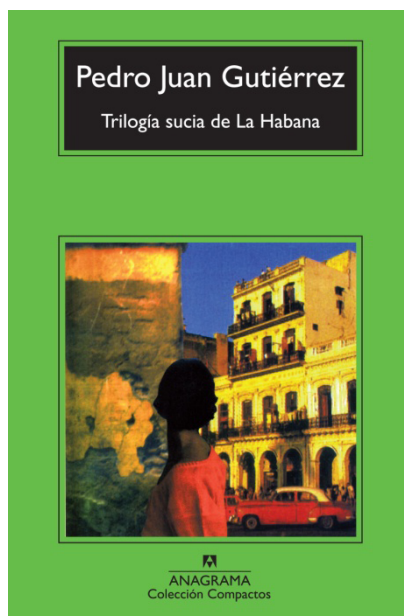
El cuento fue también protagonista de la segunda mitad de los ochenta, como una forma literaria fragmentada por excelencia, pero al mismo tiempo capaz de expresarse de manera concisa. Mediante el cuento la literatura cubana dio el salto hacia su transformación definitiva de la década de los noventa. Mateo Palmer explica esta transición precisamente desde un estudio del único momento plenamente postmoderno de la literatura cubana, expresado en la ironía, el pastiche, y la relatividad entre centros y periferias tan características del postmodernismo que se vio en el cuento cubano de entonces. Sin embargo, fue Salvador Redonet quien anunció a la llamada generación de «los novísimos», como aquellos escritores que habían nacido entre 1959 y 1972 y habían comenzado a escribir a finales de los ochenta. Según Redonet en el prólogo de su antología *Los últimos serán los primeros* (1993), los *novísimos* dependieron en gran medida de la intertextualidad para poder salir a relucir dentro del espacio literario nacional:

Tal vez lo que comenzó a saltar a la vista del lector, a schokearlo —al enfrentarse a los textos novísimos que siguieron (y continúan apareciendo)—, son sus personajes, sus voces (interiorizadas o exteriorizadas), sus «raras» (actualizadoras, descanonizantes) actitudes, sus preguntas, sus respuestas (o silencios), la manera asumida por el narrador ante aquellos «bichos raros» (si es que él mismo no lo es), la desconcertante escritura, el inquietante montaje de los textos. En grado ascendente fue moviéndose el dinamismo de la producción de los novísimos. (Por sólo citar algunos ejemplos: “El pico del flamenco” (1984), de Roberto L. Rodríguez Lastre; “Alacranidad” (1985), de Alberto Rodríguez Tosca; los cuentos de Rolando Sánchez Mejías, quien en 1986 obtiene Hucha de Plata; y “¿Por qué llora Leslie Caron?” (1986), de Roberto Urías; con el tiempo los textos de estos autores han llegado a alcanzar un justo reconocimiento; a tal punto, que —como si fuera un mérito más— se les endilga a muchos de ellos el calificativo de postmodernos. ¿Será cierto? (1993, p. 21)

Como puede verse, la obra de los *novísimos* fue concebida como una fusión única en la etapa revolucionaria, una manera de hacer coincidir términos estéticos y políticos nunca antes vista. Las innovaciones de esta generación fueron principalmente en temáticas que habían permanecido inéditas o habían sido evitadas por la literatura de la revolución, como el mundo de los márgenes urbanos y las subculturas del rock, la homosexualidad y las drogas, e incluso la ciencia ficción. Sin embargo, empezaba ya a observarse, como señaló Redonet, un repliegue literario hacia la autorreflexión estética y el montaje de la reescritura que, como expresa el crítico, aun no era calificado plenamente como un gesto como postmoderno.

La literatura del *período especial* apareció también fuera de los límites del discurso positivista del estado, pues los males sociales anteriores a 1959 (prostitución, violencia, hambre, migraciones, racismo, corrupción administrativa) se manifestaron plenamente en sus temas. El ejemplo más visible apareció en Pedro Juan Gutiérrez y su *Ciclo de Centro Habana*, cinco novelas sobre la decadencia moral de la crisis, caracterizadas por una estética de la violencia y la suciedad, el sexo casi salvaje, y el hambre, que ubicaron temas del pasado cubano en una cruda descripción de la situación inmediata.

10 Entre 1975 y 1988, unos 350.000 cubanos se vieron implicados en un conflicto bélico por la liberación nacional angolana. Cuba envió el primer contingente militar a Angola en octubre de 1975, a solicitud de Agostinho Neto, líder del movimiento izquierdista, Movimiento para la Liberación de Angola (MPLA). La guerra de Angola fue un claro escenario de la Guerra Fría, y la participación de Cuba se divulgó como ayuda internacionalista del proyecto revolucionario. Las tropas cubanas eran entrenadas en el Servicio Militar Obligatorio (SMO) que se había establecido en Cuba desde 1964, donde los hombres cubanos fueron obligados a servir por dos años a la edad de 18 años. La cooperación con Angola no se limitó solamente al campo militar, sino que se extendió a la medicina, la educación, las construcciones y otros sectores de la economía, e incluyó a más de 50.000 colaboradores civiles.



Gutiérrez también reescribió sus versiones de motivos de la nostalgia, como sucede en su cuento «Aplastado por la mierda», recogido en la *Trilogía sucia de La Habana* (1998). En este cuento Gutiérrez recuperó el famoso teatro pornográfico *Shangai* de la Habana prerrevolucionaria cuando Pedro Juan, su personaje semi-autobiográfico, entabla amistad con Supermán, una de las estrellas del desaparecido teatro. La literatura de Gutiérrez también se codificó en la poética del cuerpo, por lo que Supermán es descrito en torno a su fama pasada como eyaculador espectacular, pero en medio del *período especial* aparece sin piernas, sin genitales y en una silla de ruedas. Supermán representa un pasado relegado por la narrativa de revolución a un segundo plano desde 1959, aquel de la crónica roja de los márgenes y el mundo del espectáculo, y en su figura se resalta intencionalmente el efecto que la revolución tuvo sobre el viejo actor, ahora condenado a la nostalgia de la lectura de sus revistas pornográficas. Aquí, en medio de la precariedad casi inhumana de su estética, Gutiérrez ofrece mediante su personaje de Pedro Juan la reflexión que bien pudo definir la manera de reescribir de la literatura del *período especial*:

Es totalmente humano, entonces, ser un nostálgico y la única solución es aprender a convivir con la nostalgia. Tal vez, para suerte nuestra, la nostalgia puede transformarse de algo depresivo y triste, en una pequeña chispa que nos dispare a lo nuevo, a entregarnos a otro amor, a otra ciudad, a otro tiempo, que tal vez sea mejor o peor, no importa, pero será distinto (1998, p. 57).

Estas y otras recuperaciones de la nostalgia, que viajaron rápidamente desde la ahora desenterrada memoria cultural nacional hacia los estantes de las librerías europeas, agudizaron, al menos al comienzo de este *boom*, un conflicto con el ideal del libro de la revolución cubana. Ya desde 1992, sin embargo, el estado cubano había comenzado a internacionalizar una nueva imagen con una estrategia concebida sobre la comercialización de los iconos culturales de la nación (piénsese, por ejemplo, en el fenómeno cultural más grande de la época, *Buena Vista Social Club*) buscando, en cierta forma, armonizar la política con los efectos secundarios de aquella apertura económica del *período especial*.

Rafael Rojas ha señalado un peculiar hecho: en 1992, el gobierno cubano decidió reescribir la Constitución Nacional para eliminar la mayoría de las referencias a la Unión Soviética, y modificó significativamente la estructura electoral del país. Como advierte Rojas en su análisis en *Tumbas sin sosiego*, el nuevo texto constitucional incluyó una frase que no existía en el texto anterior de 1976: «El estado defiende la identidad de la cultura cubana» (p. 442). El mayor riesgo en esta reescritura, según Rojas, fue regresar al canon de una identidad nacional que no estaba respaldada por ningún discurso filosófico, sino más bien por el vacío y el anacronismo del marxismo y la censura de la mayoría de los principales filósofos de la década del ochenta. El protagonismo del estado en el nuevo diseño de la identidad nacional básicamente expandió los límites de lo permisible en cuanto a expresión literaria, pero dichos límites no llegaron a desaparecer, sino que se volvieron muy específicos y selectivos.

En el año 1993, Ambrosio Fornet organizó una serie de *dossiers* de la revista cultural de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) *La Gaceta de Cuba* donde se comenzó la revisión crítica del canon de los autores cubanos en el exilio y la diáspora. La serie apareció publicada como un libro titulado *Memoria recobrada* en el año 2000, que el propio Fornet editó. Analizando el prólogo de este libro, Tanya Weimer notó un peculiar uso de los términos «diáspora» y «exilio». Según Weimer, Fornet evitó el término «exilio» para disimular la responsabilidad política que los sistemas de censura nacional habían tenido sobre la obra de tantos autores. El lenguaje de Fornet intentaba desviar la atención sobre cualquier término que pudiese referir al centro oposicional de la política cubana en el exterior. Este gesto de desarticular el término «exilio» de su significación política, según Fornet, debía permitir a estos autores «incorporarse a su ámbito mayor, el formado por lectores de la isla» y a su vez permitía al estado cubano «recobrar esos fragmentos de nuestra propia memoria colectiva, escindida por el trauma de la diáspora». ¹¹ Por otra parte, su posición pretendía expandir las posibilidades del lector pero, paradójicamente, ese supuesto campo de expansión se constituía de libros que todavía hoy no se publican oficialmente en Cuba.



Ambrosio Fornet

En 1994, la conferencia «Cultura, cubanidad, cubanía» ofrecida en La Habana por Abel Prieto (en aquel entonces presidente de la UNEAC y más tarde nombrado Ministro de Cultura) oficializó estas elucubraciones de Fornet. Prieto exhortó a legitimar autores del exilio con un «programa acertado de rescate, para el patrimonio vivo de la nación, de obras básicas de la cultura cubana que implica independizar la posición política del individuo de los valores de su obra y de sus aportes culturales». ¹² Para las autoridades culturales cubanas surgió a partir de este momento el concepto aglutinador de la «cubanía», que además apareció como una franquicia literaria a la que solo los escritores y artistas alineados con los intereses de la revolución cubana tendrían acceso.

Los dos ejemplos más ilustrativos de cómo funcionó esta contradictoria política de recuperación durante los noventa con respecto a autores en el exilio aparecen en Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante. Se trata, sin dudas, de los dos autores más importantes del exilio cubano que nunca fueron rescatados ni publicados en Cuba durante esa década y aún continúan sin publicarse en la isla. En una de las mayores ironías de la historia literaria cubana, ambos son autores que hacen de la reescritura la praxis y matriz central de su producción literaria. En Arenas, por ejemplo, la reescritura recurrió a los ejercicios de la parodia y la

11 Citado en el texto de Weimer (2008, pp. 41-42).

12 Véase: *La Nación y la Emigración*. La Habana: Editorial política, 1994 (p. 78).

carnavalización, en tanto que Cabrera Infante usó la reescritura como el mecanismo que le permitía evadir el significante de la revolución mientras continuaba narrando a Cuba. Para el autor exiliado, Cuba fue un referente literario en muchas ocasiones solo conocible mediante el regreso al pasado que permitía la praxis de la reescritura. La literatura de Cabrera Infante y Arenas también se remitió al caos y la burla, y sobre todo a un exceso de referentes que la praxis de la reescritura permite mediante las técnicas del pastiche, el collage, o la repetición de un mito nacional en un nuevo contexto.

La vasta producción literaria de Arenas a partir de clásicos y figuras históricas como lo fueron Fray Fernando Teresa De Mier (1763-1827) en *El mundo alucinante* (1966); María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Cárdenas Montalvo y O’Farrill, Condesa de Merlín (1789-1852), en *Viaje a la Habana* (1990), o sus ejercicios delirantes de desacralización de todas las personalidades de la cultura cubana en *El color del verano* (1990); y el clásico de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés o La loma del ángel* (1987) habla por sí misma de una poética de la reescritura. Incluso en textos más tardíos como *El portero* (1989) puede argüirse la presencia de un texto anterior, *Animal Farm* (1945) de George Orwell, que subyace el texto de *El portero*. La historia misma de *Antes que anochezca* (1992), autobiografía de Arenas, remite también a la reescritura, especialmente por el relato que los propios episodios del libro ofrecen acerca de la manera en la que Arenas debió regresar constantemente sobre su texto para comenzar a reescribirlo cada vez que era confiscado o robado por la vigilancia cultural cubana.

Resulta interesante constatar además cómo la obra de Arenas se enmarca repetidamente en el ejercicio de resucitar a un personaje histórico. En *El mundo alucinante* Fray Servando vuelve a la vida y el autor llega incluso a comparar sus trágicas experiencias personales con las de Fray Servando. «Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona» (p. 9) escribe Arenas justo al comienzo, identificándose con el histórico sacerdote mexicano a quien su rebeldía en temas religiosos le llevó a prisión y destierro de España, e incluso, como le sucediera a Arenas, a la confiscación de su obra por las autoridades. El mismo mecanismo se emplea en *Viaje a la Habana* con la figura de la Condesa de Merlín autora del relato de viaje *La Havane* (1844), detallada narración en forma epistolar de un viaje que la condesa efectuó a Cuba en 1840. El texto de tres tomos de la Condesa de Merlín que apareciera inicialmente en francés, reaparece reproducido por Arenas en una «Novela en tres viajes», poniendo a la condesa en un cuerpo criollo en medio de la Habana del siglo XX. De la misma manera, *El color del verano* se inaugura con una resucitación de las figuras literarias más importantes de Cuba, José Martí, Julián del Casal, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima, todos participando de una gran fuga masiva por el malecón habanero en pleno carnaval. Estas resucitaciones, además de desacralizar la historicidad de la literatura, reconocen la posibilidad del pasado en el presente, ahora bajo otras formas narrativas.

La llamada «cubanía» acuñada por el Ministerio de Cultura en 1994, y donde Cabrera Infante o Arenas nunca fueron incluidos, recuperó en cambio a autores de la década del setenta sentenciados a la censura y el olvido, como los dramaturgos Antón Arrufat y Abelardo Estorino, y los escritores José Lezama Lima y Virgilio Piñera, por solo citar los ejemplos más sobresalientes de aquella práctica revisionista.

Por otro lado, la revisión de la política cultural supo lidiar con los elementos que en el *período especial* parecían amenazar con una verdadera expansión del campo intelectual cubano fuera de los espacios institucionales. Autores de indiscutible fama mundial como Zoé Valdés, exilada en Francia y de una posición política radical ante el gobierno cubano, fueron rápidamente encasillados dentro de la disidencia política del exilio, para restar importancia así a toda su labor literaria. Otros escritores que aun residen en Cuba, como Pedro Juan Gutiérrez o Leonardo Padura, han sufrido las domesticaciones de la política cultural al ser incluidos en categorías genéricas que forman parte de la nueva galería de lo cubano. En el caso de Gutiérrez, su ficción se incluyó como la veta cubana dentro del contexto del realismo sucio latinoamericano, mientras que la obra de Padura se ha visto como el renacer de la novela negra detectivesca cubana.

Leonardo Padura fue el primer escritor que trató abiertamente el tema de la corrupción y la censura dentro de la revolución cubana. Sin embargo, en el análisis literario que se hace de su obra siempre se toma el enfoque detectivesco de la novela negra, o alguna temática más específica como la homosexualidad, así ocurre con *Máscaras* (1997), su novela más reconocida. Con regularidad se pasa por alto su preferencia por la reescritura. En las otras tres novelas de la tetralogía donde se incluye *Máscaras*, el regreso al pasado es también el mecanismo textual central. Padura codifica sus historias detectivescas del teniente Mario Conde en *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), y *Paisaje de otoño* (1998), invariablemente en retrospectiva, para terminar realizando una labor archivística que no siempre coincide con los proyectos de recuperación del estado. En otras novelas que no forman parte de esta tetralogía, como *La novela de mi vida* (2002), *Adiós Hemingway* (2005) o

La neblina del ayer (2005); Padura escoge la misma forma de comentar el presente sobre una historia oculta del pasado.

Durante el *período especial*, el estado cubano también recurrió a un discurso que presentó al proceso revolucionario como un proyecto inconcluso que debía resarcir sus errores para cualquier continuidad posible. La publicación de la novela *El vuelo del gato* (1999), del entonces ya Ministro de Cultura Abel Prieto, fue el mejor ejemplo de estas estrategias en la literatura. *El vuelo del gato* intentó una revisión histórica del *Quinquenio gris* muy similar a las que se obtenía en las novelas de Padura. *El vuelo del gato*, un texto intencionalmente informado en la literatura de José Lezama Lima, usó la misma línea de narrativa en retrospectiva de las novelas de Padura para camuflarse dentro de la temática del revisionismo. Sin embargo, el tema central no era una historia detectivesca, sino la contraposición de cuatro amigos: Freddy Mamoncillo, El Chino, Marco Aurelio el pequeño y el narrador, quien en la novela es claramente identificable con Prieto. Los cuatro personajes tuvieron durante los setenta diferentes pretensiones intelectuales y económicas, y las recuerdan desde los noventa, pero la voz narrativa de Prieto no puede evitar la posición política de su autor.

Prieto creó en esta novela la ilusión de un ataque revisionista del pasado cultural revolucionario que automáticamente generaba un discurso de resistencia y continuidad. *El vuelo del gato* repasó los proyectos fallidos de la revolución cubana durante el *Quinquenio Gris* para reescribirlos en un presente legitimado por la propia recuperación que se hacía en el texto. El final de esta novela descubre las intenciones de Prieto para presentar los errores de la revolución dentro de un tono lúdico, como errores permisibles y ciertamente perdonables: se ha desarrollado en la trama un triángulo amoroso donde dos de los amigos, Marco Aurelio y Freddy se han traicionado, y han tenido relaciones con la misma mujer. La esposa de Freddy le ha engañado con Marco Aurelio, y está en espera de un bebé cuya paternidad queda en duda. Ambos amigos esperan el momento del parto bebiendo ron y riendo, a sabiendas del engaño. Prieto, sin embargo, escoge presentar el momento como otra puerta que parece a punto de abrirse, otra oportunidad de perdonar, que además discute sobre el escenario de la risa y el folclor cubano.



Leonardo Padura

El tono nostálgico y nacionalista de las recuperaciones culturales de novelas como *El vuelo del gato* que el estado obviamente patrocinó (y otras, como las de Padura, que permitió) se pensó previendo una oposición civil, o la emergencia de una clase intelectual que pudiera amenazar con su discurso el poder estatal. Como había sucedido en 1959, el acto de recordar y recuperar era autorizado por el estado; y volvía a ser la mayor manifestación de poder del aparato cultural de la revolución cubana. La plasticidad de los mecanismos institucionales en el poder para adaptarse a estas formas periféricas de la literatura las absorbió como una colaboración cultural, es decir, como una nueva forma de expresión revolucionaria.

Antonio José Ponte analizó brillantemente este fenómeno cultural en *La fiesta vigilada* (1998). Para Ponte, la existencia de los arquetipos del pasado se tradujo en intervenciones del estado en los espacios públicos de la

ciudad, irrumpiendo en los espacios comunitarios. Puede decirse, además, pensando en el texto de Ponte, que en aquel momento Cuba vivió la reescritura mediante la reconstrucción del complejo histórico y arquitectónico de la Habana Vieja a cargo del historiador de la ciudad Eusebio Leal y financiada por la UNESCO desde 1982 o las reediciones de las obras de José Lezama Lima y Virgilio Piñera por editoriales nacionales como *Letras Cubanas*. Sin embargo, hubo también una demora en la experiencia cultural de aquellos años que quizás escapa a ese texto clave y magistral de Ponte.

Los mayores eventos culturales del período fueron todos productos de un reciclaje, tal como el fenómeno musical de *Buena Vista Social Club*, pero que se desarrollaban en el extranjero para llegar al ámbito cultural nacional mucho más tarde. El éxito mundial de grupos musicales como el trío de rap *Orishas* y el proyecto musical *Habana Abierta*, o el propio fenómeno del *boom* de la literatura del *período especial* fueron de llegada tardía; y en el caso de los libros, una llegada fotocopiada que trataba de sustituir la ausencia de aquella cultura en la isla. La diferencia que se había creado entre esa Cuba exterior y las representaciones que de ella se veían en la Cuba interior era un desfase temporal en la interpretación de la cultura cubana, no ya en términos geográficos de dentro y fuera de la isla, sino más bien como un rezago temporal. Cuba se exponía a la diversidad y la supuesta flexibilidad que se leía no ya en los fenómenos culturales como tal, sino en sus rumores tardíos, sus reescrituras y reediciones. Todas estas demostraciones artísticas regresaron a Cuba, además, bajo el patrocinio de instituciones culturales gubernamentales como la UNEAC, la Asociación Hermanos Saíz, y el Instituto de la Música. En todos los casos, ese desfase temporal permitió que dichos ejemplos aparecieran como momentos reescritos de la historia nacional, donde la maquinaria informacional del estado ya había intervenido.

Fue en este momento donde la reescritura se agudizó como praxis central de producción literaria, fundamentalmente como una manera de aislar al libro de las estrategias gubernamentales. La ausencia de un espacio fuera del control estatal para la crítica intelectual acentuó un discurso mucho más autorreflexivo e introvertido. Se trató, entonces, de un repliegue artístico del intelectual hacia el campo de la estética. El escritor codificaba cada vez más su mensaje para su lector en términos de reescrituras, y lo hacía reflexionando sobre su propio texto. El resultado ha sido un corpus de textos reescritos, enrevesados, intertextuales, lleno de pistas intelectuales que incitan a su lector a leerle alerta en busca de pistas secretas de un archivo innumerable, y probablemente, hasta falsificado. Libros como *Lapsus Calami* (1995) de Jorge Ángel Pérez, *Cuentos Fríos* (1998) de Pedro de Jesús, *Livadia* de José Manuel Prieto, *Historias de Olmo* (2001) de Rolando Sánchez Mejías, *El pájaro: pincel y tinta china* (1999) y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela se concentraron en los juegos de la escritura sobre la escritura misma, accediendo al debate con la realidad cubana de manera oblicua, mediante la reflexión sobre la escritura que la praxis de la reescritura permite.

Por otra parte, relatos cortos y cuentos claves del *período especial* y la etapa posterior como «Billetes falsos» de Ana Lydia Vega Serova, «Postescrito de lo sublime» y «No hay regreso para Johnny» (2001) de David Mitrani o el más conocido «La causa que refresca» de José Miguel Sánchez (Yoss) dieron dentro de la temática del *período especial* un protagonismo a la simulación, la falsedad, la versión y el acto de copiar. En estos cuentos, las copias y sus imágenes originales entre cubanos, extranjeros, dólares y pesos, todos se intercambian indistintamente, haciendo la relación entre ellos porosa y alejando a todo este corpus literario de cualquier interacción posible con el deber documental de la escritura que tanto la llamada «cubanía» como el mercado literario global esperaban sobre la escritura que salía de Cuba.

Incluso en textos ensayísticos producidos por escritores como Eliseo Alberto y Ponte se recurre también a la reescritura como praxis. Libros como *El libro perdido de los origenistas* (2004), el ya mencionado *La fiesta vigilada* de Ponte o *Informe contra mí mismo* (1996) y *Dos cubalibres* (2004) de Alberto, recuperan historias del pasado elaborando una teleología intelectual alterna. Estos libros emplean un tono confesional y en algunos casos burlesco, que descubre los secretos y chismes de la ciudad letrada cubana, y las elevan a la categoría de documento literario, muy a la manera de textos como *Mea Cuba* y *Vidas para leerlas* (1998) de Guillermo Cabrera Infante. Por otra parte, la reescritura también desarrolló una función central en la narrativa de estos textos. El texto de Ponte de *La fiesta vigilada* comienza precisamente reescribiendo la historia de Graham Greene, *Our Man in Havana* (1958), mientras que el ya mencionado libro de Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica*, tomó como marco la historia de «Ella cantaba boleros» del libro *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante. En todos los casos, la insistencia sobre la reescritura es representativa de la inconformidad de la intelectualidad nacional con la falsa canonización de la literatura cubana; y una demostración de cómo incluso el texto ensayístico se codificó en el lenguaje literario de la reescritura para crear su propio reino referencial en esa Cuba de los noventa que se observaba tan disímil desde los ojos del escritor.

Referencias bibliográficas

- Arenas, R. (1981). *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. En S. Heath (Ed.), *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Ferrari, G. de (2003). Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez Trilogía sucia de La Habana. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7, pp. 23-44.
- Fornet, A. (1994). Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XX(39), pp. 61-79.
- Fornet, A. (2000). *Memoria recobrada: introducción al discurso literario de la diáspora*. Villa Clara, Cuba: Ediciones Capiro.
- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.
- Genette, G. (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gutiérrez, P. J. (1998). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández-Reguant, A. (2009). Writing in the Special Period: An Introduction. En A. Hernández-Reguant (Ed.), *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s* (pp. 1-18). New York: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Irwin, L. (2004). Against Intertextuality. *Philosophy and Literature*, 28(2), pp. 227-242.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Mateo Palmer, M. (1995) *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras cubanas.
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- Prieto, A. (1992). Calibán frente al discurso de la postmodernidad. *Casa de las Américas*, 186, pp. 127-144.
- Prieto, A. (1994). Cultura, cubanidad, cubanía. *La Nación y la Emigración*. La Habana: Editorial Política.
- Prieto, A. (1999). *El vuelo del gato*. La Habana: Letras Cubanas.
- Redonet, S., y F. López Sacha (Eds.). (1993). *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez Monegal, E. (1979). Carnaval/Antropofagia/Parodia. *Revista Iberoamericana*, 9(108-109), pp. 401-412.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego: revolución disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- Weimer, T. (2008). *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang Publishing.
- Whitfield, E. (2008). *Cuban Currency: The Dollar and the Special Period Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Whitfield, E. (2011). A Literature of Exhaustion: Cuban Writing and the Post - Special Period. *Revista de Estudios Hispánicos*, 45(1), pp. 27-44.
- Williams, R. L. (1998) *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá: Fundación Universidad Central.