

**Devenir/Escribir Cuba en el
siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular**

Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular / Graciela Salto... [et al.]; compilado por
Graciela Salto; Nancy Calomarde - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2019.

336 p.; 20 x 14 cm.

ISBN: 978-987-46975-3-0

1. Ensayo Literario. 2. Literatura Cubana. 3. Crítica Literaria.
I. Salto, Graciela, comp. II. Calomarde, Nancy, comp.

CDD 864

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de
doble ciego

© Graciela Salto y Nancy Calomarde

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-46975-3-0

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autori-
zación escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas
en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o
procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Índice

Introducción.....	7
<i>Nancy Calomarde y Graciela Salto</i>	
Ponte y sus efectos de lectura	
Unas cuantas fichas del <i>Diccionario de la lengua suelta</i> <i>Antonio José Ponte</i>	17
Los relatos de Ponte <i>Jorge Luis Arcos</i>	39
La novela de espías y las tecnologías de poder en <i>La fiesta vigilada</i> de Antonio José Ponte <i>Ignacio Iriarte</i>	55
Las escrituras de Antonio José Ponte: entrevista <i>Antonio José Ponte, Teresa Basile y Nancy Calomarde</i>	81
Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI	
Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage <i>Nanne Timmer</i>	105
Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después <i>Nancy Calomarde</i>	129
Berlín, contrapunteo cubano <i>Irina Garbatzky</i>	157
Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez <i>Guadalupe Silva</i>	175

Reconfiguraciones del archivo

- Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante
Celina Manzoni 197
- ‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos
Ana Eichenbronner 219
- Debates sobre el canon latinoamericano del siglo XXI: la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos
María Fernanda Pampín 243

Devenir del archivo

- Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico
Roberto González Echevarría 267
- Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy
Denise León 283
- La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba
Ineke Phaf-Rheinberger 307
- Sobre los autores 327

‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos

Ana Eichenbronner

La isla como mito

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. “La expresión americana”, José Lezama Lima

Hemos vivido en una isla,
quizá no como quisimos,
pero como pudimos.
Aún así derribamos algunos templos,
y levantamos otros
que tal vez perduren
o sean a tiempo derribados...
“Buenos, digamos”, Virgilio Piñera

En 1937 se produjo en Cuba el encuentro entre el escritor español Juan Ramón Jiménez y el cubano José Lezama Lima. De ese “simulacro de una conversación” (Calomarde 2013), de ese diálogo que ambos autores sostuvieron alrededor del problema de lo insular como condición para la creación artística –de las islas como espacio geográfico y también poético– nació el texto “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” editado por Lezama, o mejor, reinventado por Lezama.¹ Allí, entre ficción y realidad, se irá formando nada menos que la clave del protoprograma

¹ Antonio José Ponte se detiene en las anotaciones que Zenobia Camprubí realizó en su diario mientras ayudaba a su esposo Juan Ramón a revisar ese texto. Se detiene en el fastidio de la mujer que se alegra de poner fin a la empresa disparatada de aceptar tanta escritura apócrifa. Ver https://www.youtube.com/watch?v=H6wMUNx_nx4&t=5s

origenista que reinventa, plantea Calomarde, las variaciones de escribir y leer desde la ínsula como sinécdoque del aporte a Occidente. Ese “insularismo” será, entonces, un mito y, además, un tópico geocultural cuando Lezama lo vuelva el fundamento de una teoría de identidad cultural que percibe de forma positiva su condición (Marturano 2013) y que será la base de su poética, una “teleología insular” que, entre otras cuestiones, propone refundar Cuba a través de una memoria construida artísticamente. El autor de “Noche insular” afirma, además, que el lenguaje poético no logra encontrar un fin en sí mismo y a causa de ello se aísla. Así, Lezama (1981b) sugiere equivalencias entre poesía e isla, un arte poético que es sagrado y está rodeado –como las islas– de misterio: “La ínsula distinta en el cosmos o, lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos”.

“Sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como sustancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya. Cuba: mi secreto”, escribe María Zambrano en 1948 en la revista *Orígenes* y construye una nueva versión del mito de la isla, un gesto fundacional que dotará al grupo de una ontología poética y filosófica. Para María Zambrano –escritora española, republicana exiliada en Cuba y en Puerto Rico, amiga de Lezama, de Lydia Cabrera y de Piñera– las islas son “sustancia poética”, “patria prenatal”, conformada por una realidad carnal olvidada, a la vez que un estado de despertar de la *physis* (la naturaleza) en que materia y espíritu constituyen una unidad no diferenciada en la que surge la primera manifestación del espíritu dentro de un estado de creación poética sagrada y de raíz trascendente. Más tarde y en otros ensayos, Zambrano se refiere también a Cuba como espacio prenatal y a lo cubano como espacio arquetípico, representado por la isla.

La influencia de un texto como “La Cuba secreta”, que Zambrano publicó en *Orígenes* en 1948, fue decisiva para el recorrido que el mito de la insularidad tendría y que puede reconstruirse en parte marcando como punto de origen el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” que Lezama recreó y editó. En “La Cuba secreta” Zambrano escribe:

Las islas han proporcionado al alma humana la imagen de la vida intacta y feliz [...] mundo mágico en que la realidad no está delimitada, y aún

‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla,
Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos

el sueño puede igualar a la vigilia. Por ello fueron cuna de Dioses y de Mitología. Y patria inextinguible de la metamorfosis. (1948: 5)

Apunta Jorge Luis Arcos que tanto Lezama como Fina García Marruz y Cintio Vitier asistieron a una serie de conferencias y cursos que Zambrano impartió en Cuba y que allí “tuvieron que nutrirse de un sinfín de incitaciones intelectuales, muchas de las cuales pasaban a formar parte de sus respectivas cosmovisiones poéticas” (2007: 173). Por esta misma razón, resulta imprescindible la empresa de investigar en profundidad el legado de Zambrano en Cuba, propone Arcos, no solo por su estrecha relación con el grupo *Orígenes*, y especialmente con Lezama, sino además por las resonancias de su pensamiento poético en la contra escritura, una contra propuesta insular como la que hace Virgilio Piñera en “La isla en peso” (1943). También puede rastrearse esta influencia en un texto canónico como *Lo cubano en la poesía* de Vitier, en la producción de Gastón Baquero, o en la poesía de Eliseo Diego; asimismo, a partir de las reediciones de sus textos en la década del 90, estos ecos zambranianos aparecerán en trabajos como el de Antonio José Ponte o Margarita Mateo Palmer.

El peso de la isla: una contraescritura

Y todas esas historias leídas por un isleño que
no sabe lo que es un cosmos resuelto

“La isla en peso”, Virgilio Piñera

“La isla en peso”, poema extenso escrito por Virgilio Piñera en 1943, es un texto central no solo para pensar el problema de la insularidad, sino también para interpretar la literatura cubana desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. Es en muchos aspectos un contra poema, porque derriba los tópicos del pensamiento insular, con una visión desmitificadora, anti católica y anti lírica, rompe con los cánones de la lírica tradicional y embate contra la doxa del origenismo, el catolicismo: “todavía puede esta gente salvarse del cielo” dice uno de sus versos, en

los que la religión aparece aludida de forma negativa; no hay que salvarse del infierno, hay que salvarse del mismo cielo que el catolicismo presenta como meta. El poema relata la peregrinación de los insulares hacia la noche, allí podrán liberarse del agua, de la luz y de Dios, dice Rafael Rojas (2008). Así, Piñera construye una escritura de la isla que rechaza las formas petrificadas de la cultura cubana. Su obsesión es examinar los modos en que la cultura construye sus discursos sobre la Nación, la identidad, la poesía, el ethos y la historia insular (Abreu 2000). En “La isla en peso”, afirma Santí, “Piñera puso en práctica la alternativa crítica al lenguaje poético que había planteado en su ruptura” (2002: 235).

Podemos pensar entonces que Piñera establece un intenso y complejo diálogo con Lezama y con Zambrano en este poema: a la “isla resuelta en el cosmos” de Lezama, Piñera le devuelve al isleño que lee, pero “no sabe lo que es un cosmos resuelto”. A las islas como mundo mágico en que “la realidad no está delimitada, y aún el sueño puede igualar a la vigilia” de “La Cuba secreta”, el poema de Piñera las niega por adelantado (el texto de Zambrano es posterior a este poema) porque construye ese espacio en el que ni el sueño ni la magia son posibles, pero sí lo son las pesadillas claustrofóbicas (“Nadie puede salir, nadie puede salir”). Isla enferma (“el agua me rodea como un cáncer”), putrefacta (“una excrecencia vencida por el olor de la noche antillana”) y triste: “¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?” se pregunta. No hay idealización, no existe lo sublime, los cuerpos explotan al sol, o se esconden bajo la tierra que es excremento (“un pueblo descende resuelto en enormes postas de abono”). En esta resonancia escatofágica, donde solo el excremento es nutritivo, no resulta casual la destrucción de lo simbólico y aun de lo mítico. En “La isla en peso”, los hombres embalsan el agua de mar en la boca para arrojarla “patéticamente” por su trasero, o malgastan sus vidas dando dentelladas al vacío. Motivos estos que adelantan tópicos de la poética piñeriana en la que las representaciones de lo monstruoso abundan. Recordemos otro de sus poemas: “Vida de Flora”. Allí Piñera construye un modelo de mujer pobre y de pies gigantes camino a la muerte; también lo observamos en cuentos como “La cena”, en que un grupo de hambrientos evoca manjares ausentes a partir del olor de sus

propias flatulencias que los salvan esa noche de la muerte por inanición; o en relatos en que los cuerpos son desmembrados o se practica la antropofagia, como “El cambio”, “La carne”, “Unos cuantos niños”, “La caída”, entre otros.

Los personajes de sus tres novelas (Sebastián, el joyero y René) no son más que pedazos de carne que huye y resiste, aunque termina cayendo, como el pueblo que describe en el final del largo poema: “un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,/ aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,/ siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla”.

Reescrituras insulares: Arenas

Cada hombre comiendo fragmentos de la isla [...]
cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar
los bordes de la isla más bella del mundo.
“La isla en peso”, Virgilio Piñera

Así, con incesantes y clandestinas zambullidas
todo el pueblo comenzó a roer la plataforma insular
de la isla de Cuba.

El color del verano, Reinaldo Arenas

Al filo del siglo XXI, Reinaldo Arenas narra en su novela póstuma *El color del verano* (1999), la historia futurista y disparatada de unos carnavales en los que se celebran los cincuenta años en el poder de un dictador llamado Fifo. Mientras transcurren los festejos, el pueblo cubano –conformado por pájaras, bugarrones y espías entre los que se destacan algunos escritores– se dedica a roer la plataforma insular de Cuba con el objetivo de desprenderla y conducirla hacia mares inciertos: “Entonces decidieron tácitamente roer la plataforma insular de la isla hasta separarla de su base, y una vez con la isla a la deriva confiar su suerte a las olas y al viento” (136). *El color del verano* comienza con la representación de una obra de teatro “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”, cuyos actores son escritores cubanos resucitados por Fifo para la ocasión; y

continúa con una serie intercalada de historias, trabalenguas, cartas, un prólogo en la página 259, conferencias y otros fragmentos que cuentan una y otra vez el drama de la destrucción, pérdida o robo de la novela que estamos leyendo y que es reescrita por un personaje múltiple (Gabriel, La Tétrica Mofeta y el propio Reinaldo Arenas²) practicante de una escritura frenética y desesperada que siempre recomienza, y que él mismo concibe como venganza, siguiendo las enseñanzas de su maestro Virgilio Piñera, personaje principal de la novela, su héroe y su mártir.³

No hay dudas de que Arenas realiza en esta novela una crítica y a la vez una reformulación del canon literario cubano. Si la propuesta de Orígenes era la creación de una poética, de un programa estético que refundaba a la vez el espacio insular, y si esa propuesta estaba siendo digerible para la cultura oficial de la Revolución hacia finales de siglo gracias a la operación realizada por Cintio Vitier,⁴ Arenas irrumpe a la manera del otro *enfant terrible*, Virgilio Piñera, para presentar la historia del fin de la isla, la historia de su destrucción: “Y se vieron ellos mismos bajo el mar, royendo desesperados mientras ejércitos de tiburones, capitaneados por un gran tiburón, se abalanzaban para devorarlos” (1999: 144). Se propone, además, la continua-

² Para ampliar cuestiones ligadas a las formas de la autoficción en Arenas recomiendo la lectura del texto “Representaciones del yo y autobiografía en Reinaldo Arenas” de Mariela Escobar (2015).

³ Profundizo mis estudios sobre el tema en Eichenbronner (2015).

⁴ Guadalupe Silva (2015) señala el surgimiento, durante los años ochenta en la isla, de un *neo*-origenismo a partir del cual las figuras antes marginadas de José Lezama Lima, Eliseo Diego o Cintio Vitier son revalorizadas y reinscriptas en el canon nacional. Luego de los noventa, Cuba apeló a un remozado nacionalismo en un contexto de autoafirmación en que se hicieron resurgir valores que habían sido marginados. Cintio Vitier es la figura clave, porque reinterpretó el origenismo asimilando el programa poético del grupo Orígenes al programa político de la Revolución Cubana. Rojas (2008) analiza también la operación que Vitier en *Lo cubano en la poesía* realizó para excluir a Piñera del canon, afirmando sobre “‘La isla en peso’ que esta sería ‘retórica’, pulpa, abundancia podrida, lepra del ser, caos sin virginidad, espantosa existencia sin esencia. Es obvio en el tono y la tesis de este poema el influjo de visiones que [...] de ningún modo pueden correspondernos. Nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia [...] nos impulsan por caminos muy distintos. Considero que este testimonio de la isla está falseado” (Vitier 2002: 480-481).

ción o la reescritura de “La isla en peso” cuando recupera, por ejemplo, la imagen de los hombres “comiéndose fragmentos de la isla” o recortándola de manera “rencorosa” (no es casual que Piñera proclame ante su auditorio en uno de los capítulos de la novela en los que irrumpe como personaje que “toda escritura es una venganza” [1999: 142]), estos hombres que el Estado revolucionario llama “roedores” y que odia porque los sabe conspirando, como también sabe que –a pesar de que el espionaje y la delación son sus prácticas frecuentes– dedican el tiempo a “recortar” la isla comiéndola, con el disparatado objetivo de desprenderla de la plataforma insular y dejarla navegando a la deriva.

Arenas presenta una nueva visión de lo insular, una insularidad negativa en la medida en que va desarmando los mitos, por la manera en que los degrada y los destruye, siguiendo los pasos de Virgilio Piñera (que realizó, como vimos, la misma operación con la teleología insular de Lezama y de Orígenes), cuyo nombre Arenas coloca en epígrafes, dedicatorias y personajes a lo largo de toda su obra porque encuentra en él la sensibilidad afín que lo dota de referente y tradición (Velazco 2012) y que le permite radicalizarse en la progresiva desacralización de los valores e instituciones asentadas en la tradición: los modos hegemónicos de lectura y escritura, la religión, las normativas sexuales, las ideologías, entre otros.

Reconfiguraciones insulares: el nuevo ensayo cubano

En su artículo “Letrados sin ciudad” Rojas (1995) señala que, en los años 90, empieza a reconfigurarse el campo cultural cubano en parte a raíz de una serie de debates. Algunos intelectuales (principalmente ensayistas) –que hasta ese momento carecían de esfera pública donde articular su discurso– colocaron en el centro de la escena la polémica en torno al canon. Tres conmemoraciones: el Centenario de la muerte de Julián del Casal en 1993, el Cincuentenario de Orígenes en 1994 y el Centenario de la muerte de Martí en 1995, dieron visibilidad a discusiones fundamentales sobre *Orígenes* y *Ciclón*, proyectos que dejaron indicios de una cultura secreta aún por develarse y que, junto a las

relecturas de Martí y Casal, provocaron no sólo la reconciliación de sus propuestas –que dejarían de ser antitéticas– sino también nuevas miradas sobre el intelectual, y algunas polémicas que dieron lugar en la isla a una nueva y significativa antinomia: Cintio Vitier y Virgilio Piñera.

Vitier realizó una serie de operaciones respecto de la tradición. Por un lado, erigirse como guardián del legado martiano; por otro, unificar la poética del grupo Orígenes, homogeneizarla, lo mismo que la propuesta lezamiana, con el objetivo de legitimar, según Ponte (2002), una lectura fundamentalista en favor del nacionalismo revolucionario. *Lo cubano en la poesía* (1958) es un ejemplo de expurgación de aquello que se saliera del nacionalismo de Vitier, nombrado por él mismo como “lo cubano”. Allí propuso, entre otras cosas, rescatar el nacionalismo a través de la poesía, crear un canon alejado del negrismo de Nicolás Guillén y de la cultura vanguardista de la isla, representada sobre todo por Virgilio Piñera, el poeta maldito, el menos lezamiano de su generación lezamiana, según el mismo Piñera declaró. Alojado en los márgenes, Piñera eligió enfriar las proliferaciones y volver frígida la lujuria; optó también por escribir una literatura a contracorriente, nihilista, carnal, monstruosa, minimalista. Creador del insularismo negativo que daría inicio a “la tradición cubana del NO”, cuando a “Noche insular, jardines invisibles” (1941), el bellissimo poema de Lezama, le opuso “La isla en peso”, su poema monumental, en el que el escritor parece poseer una clara conciencia de lo significativo de su gesto. Dicho con palabras de Jorge Luis Arcos (2002: 18), porque “la lucha contra el centro canónico sólo puede tener un verdadero sentido cuando se produce una equivalente igualación creadora, como sucedió con Virgilio Piñera”. Se trató sin dudas de una verdadera lucha o batalla de poéticas dentro del campo literario iniciada en los años cuarenta cuyas resonancias se extienden hasta hoy.

“Pupila analítica y desustanciadora apta para ver las destrucciones”, autor de “los versos más fúnebres y sombríos que se hayan escrito jamás en Cuba”, que convirtió a la isla en una “caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas” dirá Vitier refiriéndose a “La isla en peso”, primero en *Poesía y prosa* (1945: 48), luego en *Lo cubano en la poesía*,

reeditado en la década del 90 con prólogo de Abel Prieto, escritor y funcionario del Estado cubano.

El Cincuentenario de *Orígenes*, entonces, abrió nuevamente la polémica y se dirigió en parte a señalar las operaciones que intentaron excomulgar a Piñera: primero, del origenismo, y luego, de la literatura cubana dentro de la que ocupó un espacio sin dudas marginal durante años.

Dentro del tempestuoso clima de fin de siglo, Antonio José Ponte, Margarita Mateo Palmer, Víctor Fowler, Iván de la Nuez, Duanel Díaz y Rafael Rojas, entre otros,⁵ fundaron su crítica sobre los imaginarios nacionales y sus relatos, relejeron el canon y propusieron lecturas a contrapelo de las realizadas por Vitier. “Si el tono de la poética de Piñera, como afirma Vitier, no puede correspondernos en ningún sentido, porque nuestra sangre nos impulsa por caminos diferentes, entonces la nación es incapaz de tolerar sus discursos débiles o negativos” propone Rojas (1995: 45), echando luz sobre el problema quizás fundamental que vendría a explicar el rechazo a la propuesta de Piñera, representante no sólo de un patriotismo debilitado, sino también de la burla de los mitos de la nación.

Si Vitier, entonces, quedó del lado del nacionalismo, cuyo símbolo máximo sería José Martí, Piñera en cambio se ubicó más cerca de la poética de Julián del Casal: escritor marginal, irreverente, homosexual que, según Francisco Morán (2008), jugaba sus cartas en la periferia. Fue, para Piñera, Casal y no Martí el gran poeta del siglo XIX, el más orgánico, el que tenía un plan y el que creía, además, en la autonomía del poema. Posición primordial, la de la autonomía, para pensar las propuestas de muchos de los nuevos escritores cubanos que “batallan” hoy en el interior del campo literario. Para obtener algún triunfo en la contienda muchos de ellos necesitan de Piñera, y se dan, sin dudas, a la tarea de reencarnarlo.

⁵ “El grupo de jóvenes escritores que luego conformaría el llamado ‘Nuevo ensayo cubano’ estaba integrado por Antonio José Ponte, Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler, Pedro Marquez, Iván de la Nuez, Ernesto Hernández Busto y Rafael Rojas, entre otros. En los noventa comienzan a ejercer una crítica y relectura de los imaginarios nacionales y sus relatos; de las propuestas, discursos y narrativas revolucionarias; del canon literario cubano y de la tradición intelectual de la isla, entre otros temas” (Basile 2017: 85).

Carnitas piñerianas

Ya la mujer de Depestre me habló de La Promesse, pero no la tiene, de modo que espero esa carnita. Si te es fácil, cuando consigas una carnita histórica, mándala. [...] Ahora estoy leyendo estas carnitas [...] Pues te diré que me llegó el libro de la Condesa de Boigne née Osmond. Es una verdadera carnita [...] Álvaro, que está en Camagüey, me proporcionó varias carnitas. [...] Una carnita enorme (600 páginas) pues no sólo son las cartas sino mil y un chimentos [...] Terminando esta, me proporcionó el cartero 3 historias carnitas [...]

Fragmentos de cartas de Piñera dirigidas a Humberto Rodríguez Tomeu (Anderson 2016: 107, 109, 111, 125, 129, 143).

La buena literatura es, para Piñera, carne. O mejor “carnita”, tierna y jugosa (“Tierna y jugosa” es el último capítulo de su novela *La carne de René*, último de una serie que remite a ella de modo casi obsesivo: “Pro carne”, “Hágase la carne”, “La carne de René”, “La carne chamuscada”, “La carne perfumada”, “La carne de gallina”, “El rey de la carne”, “La batalla por la carne”, entre otras carnosidades). Porque en la literatura de Piñera texto y cuerpo se confunden, son intercambiables. Hay en su poética un entusiasmo por la materialidad de la escritura, visible en sus modos de construir una superficie. Es notable la puesta en escena de lo corporal como espacio fértil para asociaciones que remiten al mundo de lo monstruoso, lo abyecto, lo putrefacto. Un saber positivo, como dice Giorgi (2009), que está en el monstruo como encarnación de la potencia de la variación de los cuerpos que en su deformación se vuelven monstruosos, porque ingresan en líneas de fuga y mutación anómala y, por lo tanto, dejan aparecer ese saber del cuerpo que expresa un repertorio de miedos y represiones sociales. Potencias desconocidas de los cuerpos, que en la literatura irrumpen también como dislocación, habilitando operaciones monstruosas con el lenguaje. Por eso mismo, y Piñera lo dice en su famoso ensayo “El secreto de Kafka”, publicado en *Orígenes* en 1945, el secreto

de todo escritor es su poder de construir una extensión superficial, una copa vacía donde pueda sufrir “un monstruo de oro”.

En la literatura cubana de los últimos años hay una llamativa irrupción del cuerpo, una puesta en escena de la carne que aparece como núcleo significativo, como un dispositivo productor de relatos, muchos de los cuales remiten de forma directa a la lección piñeriana. Víctor Fowler señala que:

esta invasión de lo orgánico quizás sea un efecto no deseado del proyecto de los ochenta, y, en todo caso, lo conduce a una meta insospechada al partir; pienso en la fascinación que sobre nuestro presente pareciera ejercer la escritura del cuerpo. Escritura que busca la crudeza de lo orgánico, que explora, devela, propala lo callado, persigue lo insólito y traza otros, nuevos límites. (2001: 241)

La excéntrica estética piñeriana que se actualiza en la literatura cubana de fines del siglo XX, en la que según Fowler la búsqueda de la crudeza de lo orgánico es central, retorna en una época en que la relectura de Piñera abre para Rojas “un universo en el que la herejía y la transgresión son los motivos corporales del texto” (1996: 45).

Los nuevos narradores que se inscriben en esta estética discuten la validez de los grandes relatos y, por eso, según Mateo Palmer, atacan los modelos narrativos (éticos y estéticos) impuestos e instalan en la ficción, entre otras cosas, el mundo que la moral de Estado repudia, ocupado por jineteras, homosexuales, rockeros, adictos, delincuentes; aquellos que han sido excluidos del sistema y que habitan los márgenes. Abundan también procedimientos formales como la intertextualidad, la metaficción y la parodia en estas literaturas en las que también se postulan desajustes narrativos que desafían al lector, que deberá leer el texto como cuerpo fragmentado, grotesco, monstruoso y despojado de su dimensión seria, homogénea o sagrada.

La tematización del exceso, de la fragmentación y del desastre, señala Manzoni (2012), son rasgos visibles en la escritura de algunos de los autores de fines del siglo XX y principios del XXI, que aparentan escribir historias insignificantes, pero estas se expanden, e iluminan desde los márgenes otras historias. Son literaturas de búsqueda y de posible reconstitución de sentidos.

Arenas lleva al extremo el desafío de forzar el texto hacia el exceso, el desajuste, volviéndolo una “carnita” desatada y sexual: “-¡Niña! Sacca tus manitas contaminadas y olorosas a pinga de este libro sacro” (1999: 246) escribe en el prólogo que sitúa no al comienzo sino en el centro de la novela *El color del verano* uno de los múltiples narradores que, de manera autoparódica, construye a un lector “pájara”. Esta, como tantos de sus personajes, pasa de la pinga al libro sin escalas, y “contamina” la sacralidad del texto con los olores que emanan de la parte menos pura del cuerpo, los genitales. Los límites de la isla, dice Rafael Rojas (2008), son también morales y religiosos y solo se transgreden desde la expansión erótica del cuerpo, que se basa en un culto doble a las voluntades del cuerpo y el texto.

Como anticipamos, similar operación es la que realiza hacia fin del siglo XX un grupo de escritores cubanos nacidos después de 1959 y que el crítico Salvador Redonet llamó “Los Novísimos” (me interesan especialmente los trabajos de Antonio José Ponte, Ena Lucía Portela, Pedro de Jesús y Marcial Gala) quienes, al decir de Amír Valle (2000), de toda la narrativa cubana escrita hasta el momento, se propusieron como patronos las obras de los exiliados Cabrera Infante, Arenas, Benítez Rojo, Novás Calvo y Virgilio Piñera, quienes presentaron una lectura de la isla muy alejada de la que hicieran Carpentier o Lezama Lima, dos de los escritores cubanos que alcanzaron notoriedad dentro del fenómeno del *boom* latinoamericano. Los Novísimos pensaron la literatura como conflicto, a través de enfoques problemáticos y con una actitud desacralizadora (Uxó 2010). La prédica insular de Piñera y su renovación retórica tuvieron una gran influencia en los procesos artísticos y literarios de fines del siglo XX y la tienen en el siglo XXI, ya que, como dijimos, es a partir de su literatura que lo insular se instala como orden perturbador, marcando el punto de giro de la utopía a la heterotopía, espacio de la alteridad y escenario predilecto de la nueva narrativa cubana.

La literatura cubana contemporánea pone además en escena la relación conflictiva entre el sujeto literario y el símbolo nacional (Timmer 2005), es una “literatura de urgencia” que inicia Arenas (siguiendo los pasos de Piñera) en el intento de desarmar y deshacerse de la retórica de la Revolución, operación que también realiza el proyecto *Diáspora(s)*, conformado por

un grupo de intelectuales cubanos nucleados alrededor de una revista clandestina que circuló en fotocopias entre 1997 y 2002. Ellos se dieron a la labor de “erosionar” la isla desde el lenguaje, como afirma Silva en su artículo “La isla erosionada” (2015). Cada número de la revista fue armando un pequeño canon que constituyó para el grupo el ingreso de la tradición recuperada, entre los que se destacan Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, los hijos rebeldes de la “familia de Orígenes” contra la que *Diáspora(s)* disparó especialmente. Víctor Fowler analiza también las implicancias de este proyecto que es para él síntoma de la situación poética de la isla en la que “ninguna palabra posee suficiente intensidad para ser escrita, no hay discurso ‘duro’ que reivindicar, ninguna trascendentalidad del sujeto o la Historia; nos queda el Horror infinito, es allí donde ha de habitar la nueva escritura” (1999: 20).

Las representaciones de la isla en las incesantes reescrituras del mito proliferan hoy en múltiples textos de escritores cubanos. Ronaldo Menéndez en “Menú insular” (2011) reescribe “El Aleph” de Borges, pero en lugar de ser Beatriz Viterbo –ese amor perdido, esa nostalgia erótica– el centro de su obsesión y el disparador de la escritura, aquí las comidas ausentes constituirán el eje del relato. Comidas insulares que irán poblando el texto: “Vi el populoso mar que rodea la Isla, y del mar vi redes y de las redes vi muchedumbres de camarones y langostinos” (2011: 42). Carne por todas partes, a la medida de Piñera que también aparece como personaje en este cuento: “vi picadillo a la habanera que era el preferido de Piñera” (2011: 43), dice alucinado el narrador. Antonio José Ponte, en *Las comidas profundas* (2010), escribe: “Pero ninguna metáfora llegaba a incluirlo todo, ninguna metáfora doméstica englobaba a la isla” (51) y, luego, el narrador agrega: “Entendió la podredumbre y amalgama de cenizas que haremos hasta en la muerte unos con otros en el corazón abisal de la isla imaginada” (2010: 51). Otra vez aparece “La isla en peso”, en este caso, en un ensayo-novela en el que el narrador recuerda el verso sobre el perfume de la piña capaz de detener un pájaro en el aire. Ese detenimiento del vuelo, esa pausa, es la que Ponte aprovecha para escribir, con variaciones, su propia isla, un mito insular que parece multiplicarse siempre fecundo, esa isla que empieza y es destruida

en una batalla de ficciones que parte de los narradores cubanos del siglo XXI eligen continuar. Lo dice Berta, una de las múltiples voces que arma el entramado de relatos de *La catedral de los Negros* (2015) de Marcial Gala: “Luego pasará el tiempo, yo moriré, y conmigo morirán las fotos, o morirá todo aquel que podía interpretar lo que era un rostro humano, más adelante aumentará el calor, y Cuba entera quedará bajo las aguas” (232).

Tres carnitas insulares y frías: Pedro de Jesús, Antonio José Ponte y Marcial Gala

No lo describo porque sólo interesa el cuerpo.

Cuentos fríos, Pedro de Jesús

–Eso es fácil. Vamos a picarlo, que el tipo vino de Cabaiguán y nadie lo va a extrañar. Tú verás. Coge la bicicleta, pero pedalea despacito, que nadie se meta contigo, y ve diciéndoles a los puntos que tenemos carnita de la buena.

Marcial Gala, *La catedral de los Negros*

Carne de macho para Ochún.

Antonio José Ponte,

Cuentos de todas partes del Imperio

Pedro de Jesús se instala con su primer libro de cuentos en la tradición cubana del “No”, exaltando el vacío y la “frialdad”, el contradiscurso, en suma, el lugar productivo del margen que Piñera supo iluminar, porque es sin dudas con Piñera que el autor de *Cuentos fríos* (1998)⁶ establece un juego intertex-

⁶ *Cuentos fríos* (1998) es el primer libro del narrador, poeta y ensayista Pedro de Jesús, nacido en 1970 en Sancti Spiritus, provincia donde trabaja como asesor literario de Fomento, un pequeño pueblo de agricultores, luego de haber vivido y estudiado Filología en La Habana, y de viajar para participar en Ferias del Libro de Alemania y de México en los últimos años. Es uno de los escritores cubanos más premiados dentro de la isla, sin embargo no goza de reconocimiento internacional, en parte, quizá, por su posición ex-céntrica (no haber emigrado de Cuba, permanecer, además, en un pequeño pueblo alejado del gran centro: La Habana).

tual, no sólo en la elección del título de su libro, sino también en sus modos de experimentación, en sus búsquedas estéticas, y lo hace explicitando además esa filiación con intervenciones concretas del propio Virgilio como personaje de sus cuentos. Él será el personaje central del primero:

4. maniobrar un suceso mínimo, casi un truco: la llegada de Virgilio [...] 9. Otorgarle a Virgilio la posibilidad de conocer una salida tentativa y comunicárnosla [...] 24: Que Virgilio declare: ‘nunca hasta ahora me dí cuenta de que éramos ideales el uno para el otro’ 25. Asentir todos, incluso ustedes. (2000: 9-10)

“Instrucciones para un hombre solo” es un relato hecho de notas, órdenes, apuntes, algo que podríamos llamar una anti-receta de escritura, porque fracasa. Se relata el deseo de escribir una gran historia y, en paralelo, entremezclado, el encuentro amoroso de dos hombres que son Virgilio y el hombre solo, y también René (el personaje de *La carne de René* de Piñera) y Pedro de Jesús (el propio autor), a través de los servicios de una agencia *underground* “adonde otros, iguales a ti, acudirán a entregar sus señas, deseos y exigencias” (2000: 10). El escritor proyecta encontrar la figura de un hombre ideal, que será su personaje, pero también su amante: “12. Velar porque en el esbozo ese hombre sea bueno, sincero, inteligente. Sensible, maduro, responsable. Que casi no sea” (2000: 10) (este deseo de crear en sueños un hombre para luego introducirlo al plano de “lo real” nos recuerda la trama de “Las ruinas circulares” de Borges, escritor fundamental para Piñera). Quien responde a ese deseo es un personaje de otro, de Piñera, que además es invocado como el maestro capaz de transmitir lo esencial. La cita amorosa finalmente fracasa, el escritor paga los servicios de la agencia, finge que todo ha sido un éxito y se va “como quien regresa de un vacío a otro vacío” nos dice el narrador. Fracasa la cita y fracasa el proyecto de escritura. Una nota final clausura el relato, es un pedido o una orden que da sentido a la anti-receta como tal: “No escribir el cuento, ni ese ni ningún otro. Ponerle fin al vicio” (2000: 12).

La escritura como vicio, como enfermedad y como vacío es otro de los tópicos de los relatos de Piñera, en los que prolifere-

ran personajes escritores que huyen, resisten y están siempre al límite de la ejecución, como les sucede a los escritores de su cuento “Grafomanía” cuando un loro los declara culpables por sufrir esa enfermedad devenida delito grave (sabemos que son escritores y que lo único que les preocupa en sus vidas es escribir, no importa qué ni dónde). El breve relato en el que abundan la parodia, el sarcasmo, la rareza, puede leerse como un disparo arrojado a un mundo literario cuyos escritores llenan páginas sin sentido. No es casual que sea un loro (que puede copiar, repetir, pero no pensar) quien gobierna a este grupo que escribe para nadie, en el desierto. Ambición de escribir sobre nada que es, señala Celina Manzoni (2009), una de las características de la propuesta piñeriana. Una ambición que se relaciona con la crisis de la estética de la representación visible en sus cuentos, en los que la materialidad de la palabra y la tematización del lugar del escritor son significativas.

“De un vacío a otro vacío”, de Jesús ingresa con claros gestos piñerianos en el campo literario cubano de fines del siglo XX, inscribiéndose en la poética de la frialdad, la negación, el vacío, de la que Piñera es, sin dudas, el mayor referente, el que instala lo que Ponte llama “la tradición cubana del NO”, una tradición imprescindible en la que ubica también a Lorenzo García Vega (el otro disidente del grupo origenista) y a la que más tarde se sumará Reinaldo Arenas:

La literatura cubana necesita de libros como éstos, páginas porfiadamente negadoras (recordemos que Lezama lo llamaba [a Virgilio] ‘oscuro cabeza negadora’). Los libros del no son amargos porque han sido hechos con las raíces más amargas de la tierra. En ellos esa tierra, ese país se burla de sí mismo, se maldice e injuria y olvida un poco de sí en la burla y en la ofensa. [...] Un país, un nacionalismo son soportables sólo si cobijan también lo negador, las destrucciones. (Ponte 2002: 112-113)

Otro de los cuentos fríos de Pedro de Jesús, “La carta”, es la historia cíclica de un triángulo amoroso protagonizado por una mujer, su novio homosexual y el amante de su novio, apodado “el bailarín”. El relato alude a una carta que no leemos en su totalidad, porque sólo accedemos a los dos primeros párra-

fos en los que la narradora se arrepiente de la escritura pero no puede dejar de evocarla: “Podría recitar hasta el cansancio esos dos párrafos que nunca debí escribir. Ni esos ni los que seguían. La carta no debió ser una carta” (2000: 13). No escribir, negar la escritura, negar el sentido, parece ser la lección principal, la más importante, la instrucción marginal en la nota del cuento anterior. “La Carta” termina con el diálogo de dos personajes (la autora de la carta y el tercero en discordia, “el bailarín”) que no desean conservarla sino destruirla (“-No, vete. Rómpela/ -Hazlo tú” [2000: 25]). Pero nadie la rompe y la carta reaparece en otro cuento y en otra carta. Se trata de “Maneras de obrar en 1830”. Allí, el narrador y personaje Pedro de Jesús recibe una carta anónima de una lectora que ha leído su cuento “La Carta”: “La primera hoja constituía una pequeña nota donde la persona anónima elogiaba ‘La Carta’ y confesaba haber corroborado con su lectura una ‘intuición muy poderosa’ que acerca de mi destino como ‘gran escritor’ había tenido cuando ambos éramos adolescentes” (2000: 33-34).

El relato se va armando a través de las cartas que autor y lectora se envían. Pero los papeles se invierten: es la lectora la que cuenta historias (aventuras eróticas lésbicas en su gran mayoría) y el escritor es el crítico que va siendo tomado por su lectura hasta que aparece el mulato y sabemos que es él el verdadero autor de las cartas y las historias, y que ha tejido una red para encantar al autor de “La Carta” con el propósito de entablar una relación carnal, para adentrarse en el mundo del autor. “Nada más había leído La Carta. ¿Yo no tenía otros relatos?, ¿por qué no los publicaba?” (2000: 54). Entonces el autor personaje Pedro de Jesús decide que va a publicar las cartas y que armará un cuento, que es el que estamos leyendo, incluso le explica al mulato las razones por las que elegirá el título para “su” cuento. El mulato responde con frialdad y nunca regresa, ni siquiera porque el escritor lo despide con la promesa de leerle los otros cuentos del libro, comenta el narrador, sin dudas, sarcástico.

Tres de los cuentos aluden explícitamente a otros tipos de representación, no a la literatura sino a la pintura, a la fotografía y a la música: se trata de “El retrato”, “Imágenes interrogatorio sobre muerte mujer bella” y “Ay, esa música...”. “Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final)” es el más raro de

los *Cuentos fríos*. Se narra la historia de la seducción y el encuentro íntimo de dos hombres: el que narra y el de dedos largos y amanerados de pianista, nos dice el primero. Ellos establecen un juego de seducción complejo, porque el encuentro es tenso, se va colmando de movimientos (musicales y corporales), de aproximación y de fuga. Y el narrador nos dice que no sabe cómo contarle ni qué género elegir, y quizás sea esta la razón por la cual la lengua se desarme con cada aproximación de los personajes. La conquista amorosa comienza de forma hiper fragmentaria: música, imágenes sueltas, una descripción caótica de partes del cuerpo del hombre que está sentado fumando en la arena. Algunos fragmentos están escritos con una lengua extraña, son justamente aquellos donde se relata el encuentro íntimo en el que los cuerpos se aproximan: “Dejo que toque vez en cuando pecho o muslo, lo hace timidez demasiado precisa, simulando compás o nota que requiera fuga de manos” (2000: 27). Se trata de una sinfonía con líneas musicales “raras”, según afirma el narrador más de una vez; estos sonidos van creando una atmósfera especial durante el relato que se inunda de notas musicales, arpeggios, fugas, matices. Un concierto del encuentro erótico en el que el narrador se pregunta cómo contar, qué género elegir, dónde insertar los diálogos. Y el cuerpo gana terreno: “no lo describo porque solo interesa el cuerpo” (2000: 26), dice. Pura corporalidad que nos recuerda otra vez los *Cuentos fríos* de Piñera: “La caída”, “La carne”, “Las partes”, “La cara”, “El cambio”, en los que los personajes son convertidos en objetos deconstruidos.

Hay otros relatos cargados de carne, mutilaciones y personajes monstruosos en los que podemos detenernos: Ponte escribe en 1998 “A petición de Ochún”, uno de los *Cuentos de todas partes del Imperio*, y Marcial Gala, la novela *La catedral de los Negros* en 2012. En estos textos la carne y la violencia ocupan espacios centrales.⁷ El cuento de Ponte transcurre en una carni-

⁷ En el cuento “La carne” de Virgilio Piñera, una comunidad decide paliar la hambruna con el autoconsumo de su propio cuerpo. Automutilados felices celebran la idea del señor Ansaldo y practican la antropofagia en medio de la algarabía y observando pasivamente la destrucción de los cuerpos que mutan hasta volverse monstruosos, en algunos casos, o excrementos, en otros. Aunque el narrador realiza un pedido dislocado, que, por supuesto, no cumple: “Era un espectáculo glorioso, pero se ruega no enviar descripciones” (2002: 28).

cería del barrio Chino de La Habana, un espacio significado por la otredad cultural no del todo asimilada y muchas veces oculta, tras un racismo poco disimulado.⁸ Historias de amor, violencia y muerte en las que las creencias religiosas condicionan a los personajes y los empujan hacia el sacrificio y la tragedia. La novela de Gala, por su parte, tematiza su propia construcción a la vez que reconstruye a base de testimonios (que resultan, como observa Manzoni (2015), la parodia del género) la historia de la edificación frustrada de un proyecto, la catedral, que simboliza la obra cumbre, la perfección, y también la utopía (el epígrafe cita una reflexión de Lezama que alude a ello⁹). Otro grupo marginado y discriminado, los afrodescendientes negros y mulatos son los personajes principales de esta historia atravesada también por las creencias religiosas. La religión del Palo impulsa al Gringo a conservar piezas del cuerpo de sus víctimas como amuleto y a los hermanos Stuart a cometer parricidio para librarse de una enfermedad; y en “A petición de Ochún”, la diosa orisha del amor es quien guía –por mediación del santero– a Ignacia hacia la guerra de Angola, no para contribuir a la gesta revolucionaria, sino para ofrendarle el corazón de un elefante macho, obtener su perdón, y hacer regresar a su esposa maltratada, Lumi, una mulata-china hija de Ochún.¹⁰

Tanto Ponte como Gala eligen la parodia y el sarcasmo para contar la violencia, cuyo rastro deja un tendal sangriento de carne animal y humana que los personajes manipulan, trastocan, trafican y consumen. Son historias atravesadas por la crisis y el hambre, que produce un vacío en los estómagos y también en los valores éticos de los personajes. El relato de los cuatro carniceros que ingresan de forma clandestina al zoológico de La Habana¹¹ para matar a la elefanta vieja, filetearla y enriquecerse

⁸ Un refrán popular cubano evidencia el racismo hacia la comunidad china: “Cualquier cosa es la mujer de un chino”.

⁹ “Cuba tiene sus catedrales en el futuro”, escribe Lezama Lima (2005: 90).

¹⁰ Sobre la relevancia de la guerra de Angola en las ficciones cubanas, véase en este volumen “La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba” de Ineke Phaf-Rheinberger.

¹¹ Nos recuerda también el cuento “La carne” de Ronaldo Menéndez en que dos matarifes son cazados por los *farmers* y serán asesinados y convertidos en bisté, vendidos como carne de res y consumidos por el pueblo.

traficándola en la ciudad es contado por el narrador, que la evoca cuando Ignacio, desesperado, se pregunta cómo obtendrá ese corazón que la diosa requiere para aplacarse. Uno de los carniceros, recuerda, quiso “templársela” antes de deshuesarla:

También nosotros caímos sobre ella. Era una loma de dinero tremenda. Dimos dos o tres vueltas alrededor antes de decidimos, y a uno se le ocurrió entonces la idea de templársela.

‘Esperen un momento. No la corten’, nos pidió.

No teníamos tiempo que perder.

‘Va a ser muy rápido’, aseguró. ‘Es que las que me gustan son las gordas’.

Tenía abierto el pantalón y se aprestaba. (Ponte 2017: 51)

Necrofilia que abunda también en las construcciones de Gala, y en especial en esta novela cuando el Gringo y la Puerca se disputan el cuerpo asesinado de la gordita Amarilis, que será vendido como carne de res en un barrio rico de Cienfuegos:

–No me quedó más remedio- dije, y entonces noté que se me había parado mirando a la muerta, carne de gordita, piel de gordita. Nunca podría amar a una blanca de estas, de las gorditas, mi ideal era Johannes, una negra atlética, airosa como una princesa, pero Johannes no me quería, y esta Amarilis tenía su cosa. Así que le dije a la puerca que se fuera a buscar los aparejos. Cuando me quedé solo, con un trapo le limpié la sangre a la guajira y luego me la singué. No debí hacerlo: una cosa es que te maten y vendan tu carne por necesidad, y otra muy distinta es que también abusen de tus restos mortales. *Demórate*, le había dicho a la Puerca, y cuando regresó yo ya la estaba haciendo bistecs. (2015: 127)

Aunque las historias son trágicas y terminan con la destrucción de los personajes, ambas son contadas con tono paródico, o quizás, con ese frío que Piñera proyectó para sus textos.

Desde las ruinas de la ciudad como emblema material, simbólico, Ponte, el escritor ruinólogo, erigirá una literatura; desde las ruinas de un proyecto, de lo que no llegó a ser, Gala planifica, con precisión arquitectónica, edificios textuales que cuestionan la validez de los relatos sobre la identidad, la patria, “lo cubano”. Arquitectos de imágenes complejas ambos, como sugirió Piñera sobre Kafka –su creador por excelencia de car-

nitaspreciadas–, un artista es quien da cuenta de la marcha del mundo en su creación literaria mediante enormes arquitecturas de imágenes.

Resonancias piñerianas proliferan hoy en grandiosas propuestas literarias que dicen lo diverso, complejo, erosionado, monstruoso y sublime de lo que, para darle en la vena del gusto a Vitier, pudiéramos llamar “lo cubano”. Historias “carnitas”, escrituras que dan cuenta también de un territorio: una isla cuyas representaciones la conforman, la niegan, la erosionan o la expanden.

Bibliografía

- Abreu, Alberto (2002). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana: Unión.
- Anderson, Thomas (2016). *Piñera corresponsal: una vida en cartas*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano*, Barcelona: Tusquets.
- Arcos, Jorge Luis (2002). “Los poetas de ‘Orígenes’”, *Los poetas de Orígenes*, selección, prólogo y notas de Jorge Luis Arcos, México: Fondo de Cultura Económica, 6-22.
- _____. (2007). *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*, Madrid: Colibrí.
- Basile, Teresa (2017). “Las trampas del imperio” en: Antonio José Ponte, *Cuentos de todas partes del Imperio*, Leiden: Bokeh, 81-112.
- Calomarde, Nancy (2013). “Por los caminos del Coloquio” en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp. y eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corredor, 189-204.
- Díaz, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí.
- Eichenbronner, Ana (2015). “Virgilio Piñera como personaje: maniobras para la reapertura del canon” en: Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comp.). *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 197-215.

- Escobar, Mariela (2015). "Representaciones del yo y autobiografía en Reinaldo Arenas" en: Celina Manzoni (ed.), *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Corregidor, 63-78.
- Fowler, Víctor (1999). "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente", *Casa de las Américas*, XXXIX/215: 11-25.
- ____ (2001). *Historias del cuerpo*, La Habana: Letras cubanas.
- Gala, Marcial (2015). *La catedral de los Negros*, Buenos Aires: Corregidor.
- Giorgi, Gabriel (2009). "Política del monstruo", *Revista Iberoamericana*, LXXV/227: 323-329.
- Jesús, Pedro de (2000). *Cuentos fríos*, La Habana: Unión.
- Lezama Lima, José (1981a) 1938]. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" en: Cintio Vitier (ed.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 158-187.
- ____ (1981b). "Razón que sea", *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras Cubanas, 209-211.
- ____ (2005). *La expresión americana*, Ed. Irlemar Chiampi, México: FCE, 31-127.
- Manzoni, Celina (2009). "Posibles de la imaginación: Virgilio Piñera y la escritura como desafío" en: Virgilio Piñera, *Cuentos selectos*, Buenos Aires: Corregidor, 7-24.
- ____ (2012). "Metáforas del cuerpo: escritura y memoria en el nuevo siglo", *Celebis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 21/23: 123-140.
- ____ (2015). "Destinos cruzados en la Cuba del siglo XXI: *La Catedral de los Negros* de Marcial Gala", en: Marcial Gala, *La Catedral de los Negros*, Buenos Aires: Corregidor, 7-25.
- Marturano, Jorge (2013). "El insularismo de cara al mar" en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp. y eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 205-232.
- Mateo Palmer, Margarita (2007). "Postmodernismo y Criterios: Prólogo para una antología y para un aniversario" en: Desiderio Navarro (ed.), *El Postmoderno, el posmodernismo y su crítica en Criterios*, La Habana: Centro teórico cultural Criterios, 7-18.
- Menéndez, Ronaldo (2011). *Amores desalmados*, La Habana: Unión.

- Morán, Francisco (2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid: Verbum.
- Piñera, Virgilio (1947). “El secreto de Kafka”, *Orígenes*, 4/13: 42-45.
- ____ (2000a). “La isla en peso”, *La isla en peso*, Barcelona: Tusquets, 33-44.
- ____ (2000b). *La carne de René*, Barcelona: Tusquets.
- ____ (2002). *Cuentos completos*, La Habana: Ateneo.
- Ponte, Antonio José (2002). *El libro perdido de los origenistas*, México: Aldus.
- ____ (2010). *Las comidas profundas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2017). *Cuentos de todas partes del Imperio*, Leiden: Bokeh.
- Redonet, Salvador (1993). *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas.
- Rojas, Rafael (1996). “La relectura de la Nación”, *Encuentro de la cultura cubana*, 1: 42-51.
- ____ (2008). *Motivos de Anteo. Patria y Nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid: Colibrí.
- Santí, Enrico Mario (2002). *Bienes del Siglo. Sobre Cultura Cubana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Guadalupe (2015). “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s)- Cuba, 1997-2002”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 1/1: 145-163.
- Timmer, Nanne (2005). “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa”, *Sentidos dos Lugares. Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro: Publicação em CD.
- Uxó, Carlos (2010). “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”, <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:32afba25-fbab-42fc-a27f-2bacdd410dd6/Uxo.pdf>
- Valle, Amir (2000). *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana: Extramuros.
- Velazco, Carlos (2012). “Vigilia vigilada de Virgilio (herencia de Piñera en Reinaldo Arenas y Abilio Estévez)”, *Tablas*, 4: 107-113.

- Vitier, Cintio (2002) [1958]. *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Letras Cubanas.
- ____ (1945). “Virgilio Piñera. Poesía y prosa. La Habana, 1944”, *Orígenes*, 5: 47-50.
- Zambrano, María (1948). “La Cuba secreta”, *Orígenes*, V/20: 3-9.