

# ¿Ha surgido una literatura post-dictatorial en Cuba?

Is Post-Dictatorial Fiction Emerging in Cuba?

**Omar Granados (University of Wisconsin-La Crosse)**  
ogranados@uwlax.edu

## RESUMEN

Este artículo propone una nueva lectura de la ficción producida por los jóvenes escritores cubanos agrupados en Generación Cero desde el marco de los estudios de trauma y memoria en la literatura. Se sugiere el término “post-dictatorial” como una categoría viable partiendo de la tradición post-dictatorial latinoamericana (Idelber Avelar), para investigar el desarrollo de dicha ficción cubana reciente en paralelo a las actuales estrategias de liberación económica del gobierno cubano, así como su consecuente erosión de una memoria de violaciones de derechos humanos llevadas a cabo por su sistema totalitario. Con este objetivo, se describen varios de los mecanismos narrativos más recurrentes en Generación Cero, para indicar hacia una ficción que alegoriza los traumas históricos vividos en Cuba por el sujeto nacional durante el periodo posterior a 1959.

**Palabras clave:** Cuba; literatura; trauma; dictadura.

## ABSTRACT

This article proposes a new reading of Cuban contemporary fiction produced by the writers of Generation Zero from the framework of trauma and memory studies in literature. Taking Idelber Avelar’s framework of post-dictatorial fictions in Latin American as point of departure, the essay suggests a relation between some recent Cuban government policies directed at a transition towards a neoliberal, capitalistic economic model, a process which has consequentially lead to the erosion of a memory of human rights violations and totalitarianism by the state. With this goal, the essay describes common themes and narrative devices in the work of Generation Zero writers to show how this fiction allegorizes the historical traumas lived in Cuba after 1959.

**Keywords:** Cuba; literature; trauma; dictatorship.

Interesa en este ensayo sugerir direcciones críticas posibles desde el marco de la ficción post-dictatorial en América Latina, las teorías del trauma en los estudios literarios y los estudios de memoria, para analizar la producción literaria del grupo de jóvenes escritores cubanos que recientemente ha dado en conocerse como Generación Cero<sup>1</sup>. No existe hasta este momento un estudio exhaustivo de la literatura cubana del período revolucionario —y en este caso, de la última década— realizado desde este aparato teórico, por lo que este trabajo toma intencionalmente el riesgo de iniciar un debate sobre la relación de los textos de Generación Cero con una memoria colectiva de experiencias traumáticas sufridas por el sujeto nacional durante el período revolucionario en la isla. Con este objetivo, se realiza un bosquejo general en torno a algunos de los autores y dispositivos narrativos más sobresalientes (y recurrentes) en Generación Cero que podría contribuir a desarrollar futuras avenidas críticas para la ficción cubana contemporánea —e incluso otra literatura por venir— precisamente cuando esta literatura cubana se separa más de su insularidad, y se deshace de sus especificidades canónicas.

¿Puede hablarse hoy del surgimiento de una literatura post-dictatorial en Cuba? Al acercarse al término “post-dictatorial”, este ensayo no asume el final de un sistema dictatorial en la isla, pues el gobierno de Raúl Castro continúa en el poder. Por el contrario, se intenta subrayar la resistencia a una lectura post-dictatorial de la literatura cubana que ha radicado en que nuestro campo de estudios —con la excepción de algunas voces críticas de la diáspora cubana— todavía tiene dificultades para reconocer plenamente la evidencia de condiciones dictatoriales en Cuba. Dicha resistencia

---

<sup>1</sup> El origen de Generación Cero como movimiento literario se encuentra en talleres literarios promovidos por el centro literario cubano Onelio Jorge Cardoso y en las revistas digitales independientes. Entre el año 2003 y el 2011, el trabajo de varios de los autores de Generación Cero (Jorge Alberto Aguiar Díaz, Jorge Enrique Lage, Lia Villares, Ahmel Echevarría Peré, Orlando Luis Pardo Lazo, Lizabel Mónica) apareció en proyectos alternativos en Internet como *Deslíz*, *Cacharro(s)*, *33 y un tercio*, *The Revolution Evening Post*, y *Voces*. Como se señala la introducción a este dossier, Generación Cero agrupa a escritores y escritoras nacidos en Cuba durante finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuyas obras han sido premiadas consistentemente por instituciones culturales cubanas, pero que solamente en los últimos años comienzan a divulgarse y generar interés internacional. Esta una literatura, al decir de Rafael Rojas, con una certidumbre de pertenencia al nuevo siglo, cuyos autores encuentran “más decisiva la pertenencia a una temporalidad que a un territorio”. (Rojas, *Un ethos*) Esta ficción —y este ensayo se ocupa solamente de la ficción, pero no de la fecunda poesía de Generación Cero— se nota mucho más concentrada en las experiencias de los nuevos sujetos que emergen de la sociedad cubana del siglo XXI en su contacto con la liberalización económica y la era de la información. Sus narraciones, sin embargo, llegan a ser globales debido al descentramiento geográfico que logran mediante su inventiva, la propia diseminación de esta ficción cubana mediante el Internet, el manejo de referencias en la cultura mediática, sus tanteos futuristas o distópicos, sus experimentos de ciencia ficción, e incluso, el juego con el bilingüismo que algunos autores del grupo manifiestan en sus textos. En el grupo se encuentran además los escritores Abel Fernández-Larrea, Carlos Esquivel, Erick Mota, Gleyvis Coro Montanet, Jhortensia Espineta, Lia Villares, Lien Carrazana, Michel Encinosa Fú, Osdany Morales, Polina Martínez Shvietsova, Jamila Medina y Legna Rodríguez.

podría originarse en el temor a las represalias que este tipo de análisis implicaría para un crítico de parte de las instituciones culturales cubanas, pero también en la carencia general de estudios culturales sobre el totalitarismo cubano<sup>2</sup>. Varios de los intentos de la crítica hispanoamericana al respecto, por otra parte, describen el caso cubano con eufemismos como “totalitarismo leve”, como sucede, por ejemplo, en la colección de ensayos sobre literatura, cine y dictaduras compilada en 2013 por Patricia Swier y Julia Riordan-Goncalves de Castro (Swier y Riordan-Goncalves: 23). Por otra parte, la falta en Cuba de una ley de memoria nacional, o de proyectos no gubernamentales como los desarrollados en Chile, Argentina, Guatemala o El Salvador en las últimas dos décadas con el propósito de recuperar una memoria colectiva de las violaciones de derechos humanos, también ha demorado el análisis de la revolución cubana como un evento traumático para el sujeto nacional<sup>3</sup>. Sin embargo, se suele contrastar al caso cubano con la violencia y el terror vividos en las dictaduras del Cono Sur, o el genocidio de Centro América, en una ecuación donde una memoria colectiva de censura cultural, homofobia, racismo o exilio infringida por el gobierno cubano sobre su sociedad civil aparece atenuada ante el ojo de la crítica cultural.

Se toma el término “post-dictatorial”, en primera instancia, recuperando uno de libros más importantes sobre el papel de la literatura en sociedades post-dictatoriales en América Latina. En *The Ultimely Present: Postdictatorial Fictions in Latin America and the Task of Mourning* (1999) Idelber Avelar analizó como la literatura encontró una forma de representación que se ocupó de la memoria de las dictaduras que terminaban en Chile, Argentina y Brasil para evitar caer en la lógica del mercado libre que se imponía sobre aquellas emergentes sociedades post-dictatoriales. Avelar describe aquel contexto sociohistórico precisamente subrayando el protagonismo del estado como el gestor de una acelerada transición hacia nuevos sistemas de liberalización comercial. En dicha transición, los eventos traumáticos del pasado dictatorial se relegaban al

---

<sup>2</sup> Solo algunos autores como Antonio José Ponte en *La fiesta vigilada* (2007) y *Villa Marista en plata* (2010), Rafael Rojas en *El estante vacío* (2009), Duanel Díaz en *Palabras de transfondo* (2010) y más recientemente Coco Fusco en *Dangerous Moves: Performance and Politics in Cuba* (2015) han tratado el tema de la censura en el campo cultural.

<sup>3</sup> Existen, sin embargo, valiosos estudios histórico-literarios sobre esta línea de pensamiento de una condición incompleta de la memoria nacional, y que sirven como bases para desarrollar este análisis para los estudios cubanos. En *Tumbas sin sosiego* (2006) Rojas insiste en el malestar y el escepticismo históricos de la intelectualidad cubana ante la formación de una sociedad civil en Cuba a lo largo de todo el siglo XX, señalando específicamente la “levedad de la memoria cubana” (39) y una “cultura de la frustración” (52) como las condiciones centrales que se conectaron, más tarde, a la imposibilidad de acceder a la literatura censurada durante la etapa revolucionaria.

olvido, debido a la velocidad con la que el flujo de productos, información y nuevos experimentos comerciales se imponían. Como explica Avelar, la ficción se convirtió entonces en la alegoría misma de un duelo nunca realizado por los traumas del pasado en sociedades donde el derecho al duelo colectivo se negaba al sujeto nacional (Avelar: 6).

No se trata de comparar la literatura de Generación Cero a la escritura que desarrollaron autores como Ricardo Piglia o Diamela Eltit, sino de observar las similitudes que aparecen entre estos dos contextos sociohistóricos, Cuba y el Cono Sur desde donde estas ficciones surgieron. En Cuba puede notarse hoy un contexto socioeconómico muy similar al de aquellas sociedades post-dictatoriales sureñas, donde una élite militar maniobra acelerada y deliberadamente con vistas a la liberación económica, una estrategia que también ha implicado la erosión selectiva de los eventos más traumáticos de la revolución cubana. Algunos analistas como Jorge Domínguez, por ejemplo, han señalado ya la erosión de la ideología del pasado revolucionario como táctica discursiva de la llamada “apertura” de Raúl Castro, donde la idea de la igualdad socialista se ha deslizado del nuevo discurso económico (Domínguez: 12). Más significativo resulta el hecho de que desde mediados de los años noventa el gobierno cubano ha transformado paulatinamente sus procesos de memorialización en espacios urbanos, en circuitos internacionales, y especialmente, en el archivo cultural nacional, gravitando cada vez más hacia métodos de legitimización social que se justifican en la reinserción de Cuba en la dinámica económica internacional<sup>4</sup>.

El término “post-dictatorial” —aunque resulte problemático en el actual contexto cubano— resulta productivo críticamente para trazar este paralelo que permite repensar a Generación Cero como algo más que un fenómeno de literatura futurista, mediática y globalizada<sup>5</sup>. Si bien en Cuba no se ha documentado —aún— los niveles de violencia del terrorismo de estado de las dictaduras del Cono Sur o Centroamérica, la oportunidad de acceder a los traumas del pasado revolucionario también se niega hoy, como se hiciera en aquellos contextos, al sujeto nacional cubano<sup>6</sup>. No deben quedar dudas, sin embargo, que la etapa posterior al año 1959 fue un

---

4 Entre el año 2006 y el 2012, por solamente citar ejemplos obvios, se dismanteló gradualmente “La batalla de ideas”, la mayor campaña ideológica socialista del gobierno en la última década, aumentó significativamente la relación del estado con las organizaciones religiosas y grupos que advocan por la diversidad e igualdad de género y sexualidad, y entre 2014 y 2015 se reformaron las políticas migratorias del país, permitiendo a los ciudadanos cubanos viajar al extranjero, y se restablecieron las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos.

5 Véase la introducción a este dossier.

6 El proyecto *Verdad y Memoria de Archivo Cuba* a cargo de María Werlau es el intento más serio que existe de documentar la violencia política de la revolución cubana. Ver: <http://cubaarchive.org/wordpress/es/>

exabrupto social, económico y cultural que condenó al sujeto a una nueva carencia de pasado. En la visión de José Quiroga en *Cuban Palimpsests* (2005), el discurso de la revolución cubana apareció como “una tradición apocalíptica y profética” (28) que trastornó la concepción del tiempo. La ideología promovida por la revolución aceleraba la temporalidad del sujeto cuando hablaba del futuro, pero lo hacía desde un pasado muy selectivo y al mismo tiempo entendía su presente en términos míticos (Quiroga: 28). Más allá de la imposición de este discurso, debe comenzar a pensarse en eventos como las campañas militares cubanas en África en los años setentas y los ochentas, la presencia, por tres décadas, del patrocinio económico, cultural y militar soviético y la subsiguiente crisis del “Período especial en tiempos de paz”, los continuos éxodos migratorios, algunos tan dramáticos como la Operación Peter Pan en 1960, y otros tan violentos como el éxodo del Mariel en 1980, o la crisis de los balseros de 1994, la represión política sobre la prensa libre y la censura al campo intelectual cubano, en especial durante el llamado “Quinquenio Gris” comenzado en 1971 y marcado por la persecución de la homosexualidad y la religiosidad, la imposición forzosa de la ideología marxista y el culto obligatorio a la personalidad de Fidel Castro, todos como razones significativas para un estudio de la literatura cubana desde el marco teórico del trauma.

Dichas experiencias pueden pensarse desde una teoría del trauma en Generación Cero debido a que son experiencias recurrentes, y hasta cierto punto aparecen narradas como sucesos inexplicables en los textos de estos jóvenes autores. La naturaleza de un evento traumático, como se ha establecido por el campo del psicoanálisis, radica en que el evento no puede ser totalmente entendido por el sujeto que lo sufre en el momento en el cual se experimenta. La víctima solo logrará recordar el evento parcialmente, y según se repiten sus condiciones traumáticas. Si bien los traumas causados al sujeto nacional por la revolución cubana no serán completamente explicables a ese sujeto, la literatura sí nos ofrece la iteración de esa incertidumbre sobre el pasado. Esta convergencia entre trauma y literatura, el punto preciso donde trauma y escritura se unen en el olvido para ser iterativos, regresivos, circulares, es lo que Cathy Caruth define como la “tardanza traumática de la literatura” en su libro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996).

Los textos de Generación Cero hacen plenamente evidente también un dispositivo narrativo post-dictatorial descrito por Avelar con el término que precisamente dio título a su estudio: “untimely present”. Se trata del gesto repetitivo del texto de ficción de tomar una distancia intencional del presente, una manera de la ficción para describir un “presente atemporal”. La temporalidad alegórica que logra el texto post-dictatorial elabora versiones ficcionales del pasado —o un futuro distópico— para sustituir, hasta cierto punto, la ausencia de un duelo irrealizado por un trauma del pasado. La ficción post-dictatorial alegoriza ese pasado para mostrarlo incumplido, irresuelto, indescifrable, para exhibir aquellos traumas (o sus huellas) que aunque no lleguen a resolverse, deben airearse con las nuevas generaciones. La ficción en este caso no busca ser una fase transitoria ha-



cia el fin superable de un trauma determinado, sino que busca ser el locus mismo de una praxis creativa (Avelar: 7).

Es necesario por esta razón, en el caso de Generación Cero, acercarse al término post-dictatorial asumiéndolo como una praxis creativa, quizás como una posibilidad de inicio hacia un corpus de literatura post-dictatorial que se avecina, pero también con la cautela sugerida por Walfrido Dorta ante la proliferación de los “post” en las lecturas más recientes de la literatura cubana: “Ese prefijo usualmente aplanar la tempestuosa simultaneidad de tiempos, sujetos y dinámicas sociales y estéticas, en relación a los fenómenos que cataloga [...]” — escribe Dorta— quien sugiere en cambio adoptar una “doble mirada” hacia esa promesa del “post”, enfocándonos en una observación mucho más detallada de las operaciones intertextuales (Dorta, *Señales*).

Es precisamente mediante su intertextualidad que Generación Cero se ha dedicado, en palabras del escritor y antólogo del grupo Orlando Luis Pardo, a una “resistencia creativa” (Pardo Lazo, *Cuba*: 12) que se confabula con el fin expreso de dinamitar los archivos culturales de la nación. En su novela *La Noria* (2012) por ejemplo, Ahmel Echevarría reproduce y guía al lector a través de un inventario de experiencias ficcionales inventadas a partir del terror, el fantasma de la vigilancia y la homofobia del oscuro Quinquenio Gris (1971-1976). La novela de Echevarría comenta sobre la dificultad actual de acceder a determinadas zonas políticas de la literatura cubana y es un texto que, en cierta manera, interviene contrarrestado el discurso de otros libros que han pretendido visitar ese pasado de censura y cacería de brujas de formas más complacientes para el mercado editorial europeo y las instituciones culturales cubanas como *El vuelo del gato* (1999) de Abel Prieto o *Pasado Perfecto* (1991) y *Máscaras* (1997) de Leonardo Padura. A diferencia de estas novelas, *La Noria* no se inflama de cubanismos trillados, sino que mantiene una escritura densa, intertextual, enmadrada entre pasado y presente, e incluso provee un glosario apócrifo de nombres e instituciones culturales del período más cruel de la censura cubana que finge ayudar a un lector no familiarizado con el terror de aquellos años. La muerte irresuelta del personaje central de *La noria* es un misterio que Echevarría deja sin descifrar y que obliga al lector contemporáneo a desconfiar —quizás como el mismo autor lo hace— del archivo nacional.

La intención de los autores de Generación Cero con el archivo literario cubano se hace evidente, además, en el prototipo de autor censurado, perseguido o condenado al olvido durante algún momento del período revolucionario (Guillermo Rosales, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Virgilio Piñera, Nivaria Tejera, Calvert Casey, Lorenzo García Vega y Miguel Collazo, entre otros) que ahora está siendo revisitado por los jóvenes escritores. No se implica, sin embargo, que Generación Cero produzca una literatura de homenajes saturada de “influencias” según la teoría de Harold Bloom, sino que se produce una literatura nueva, que revisa, reinventa y alegoriza el archivo partiendo de las afinidades creativas de cada joven autor. Y esas revisiones del archivo literario vienen dadas en el tra-

bajo de Generación Cero por mecanismos hasta cierto punto pedagógicos donde abundan el uso de figuras retóricas de repetición, el metatexto, la copia intencional, la parodia y el texto apócrifo, pero, sobre todo, la idea del palimpsesto como el acto de escribir por encima de otro texto, permitiendo a su vez ver el texto anterior. Así sucede, por ejemplo, en el trabajo de Carlos Esquivel, en el cuento “Four Cuban Writers go to Paradise” de la colección *Generation Zero*, que deja entrever claramente el estilo de Reinaldo Arenas, y en la escritura de Orlando Luis Pardo quien recupera deliberadamente el estilo experimental de Guillermo Cabrera Infante.

Es precisamente la colección de cuentos *Boring Home* (2009), de Pardo, el libro que puede considerarse al centro de Generación Cero tanto por sus operaciones temporales como por la intervención de su autor para validar dicho texto fuera de los circuitos literarios formalmente controlados para la diseminación de la literatura en Cuba<sup>7</sup>. “Boring Home”, el cuento que da título a la colección y donde se reescribe la novela clásica del exilio cubano *Boarding Home* (1987) del fallecido escritor exiliado Guillermo Rosales, reconstruye el horror de William Figueras, un exiliado recluido en una institución mental de Miami —historia personal narrada en 1987 por Rosales en su novela original— para inscribirla en el contexto actual de las relaciones entre el exilio cubano y La Habana del año 2000. Este rescate de la obra de Rosales por Pardo se interpreta como un agudo comentario político sobre el trauma del exilio, la histórica censura sobre el texto de Rosales y la permanencia de las mismas condiciones traumáticas en el sujeto diaspórico, al mismo tiempo que le devuelve su autonomía como un referente cultural a la novela de Rosales dentro de Cuba entre las jóvenes generaciones de lectores.

En cuanto a la poética de esta colección de cuentos de Pardo, asistimos a una Cuba tremendamente aburrida y devastada, pero sobre todo inexplicable. Como lo indica su título, aquí se describe la historia dislocada y apócrifa del aburrimiento cubano del siglo XXI. Desde el absurdo de una

---

<sup>7</sup> *Boring Home* fue censurado por el Instituto Cubano del Libro en el 2009. El manuscrito había sido aceptado para publicación por la editorial estatal Letras Cubanas y debía presentarse en la Feria Internacional del Libro de la Habana del 2009. Sin embargo, *Boring Home* nunca llegó a la imprenta ni apareció en el evento literario y ninguna explicación se ofreció a su autor por la exclusión. El 16 de febrero de 2009 Pardo Lazo realizó una presentación independiente de *Boring Home* en las afueras del recinto de la feria, mientras que simultáneamente se publicaba el libro en el sitio *Penúltimos Días* que administra el escritor exiliado Ernesto Hernández Busto. En el 2009, *Boring Home* recibió el Premio Novela de Gaveta Franz Kafka otorgado por la editorial checa *Garamond*, que un año más tarde produjo una edición limitada de *Boring Home* para su distribución gratis en Cuba. En el 2013, la editorial venezolana *El nacional* produjo una edición revisada de *Boring Home* donde se añadieron cinco nuevos relatos. Los eventos de la publicación independiente de *Boring Home*, su recorrido por bibliotecas independientes de La Habana, blogs, revistas digitales y memorias portátiles, su viaje editorial por Praga y Caracas, fueron todas estrategias por la democratización de la literatura que abrieron otras avenidas —tanto en Cuba como en el extranjero— para nuevas formas de diseminación y recepción de la nueva ficción cubana. (Toda la información se obtuvo en entrevista personal con el autor).

“Brave New Habana” —escribe Pardo en complicidad con el clásico de Aldous Huxley— un *alter ego* del autor llamado “Orlando” y su improbable amante “Ipatría” se pasean por una ciudad acosada por el fantasma pavoroso y a la vez divertido de la última revolución socialista del hemisferio. A diferencia de la literatura de la década anterior, el “género de período especial” como lo acuñara sagazmente Esther Whitfield, los personajes de *Boring Home* no intentan documentar la desesperada realidad urbana de una crisis económica y social provocada por la ausencia del patrocinio soviético. Aquí, La Habana es un también un espacio asfixiante, pero los personajes se deleitan en su presente ilógico y letárgico. Obsérvese este fragmento del cuento “Todas las noches, la noche”:

La Hanada, amorfo recipiente que adopta la forma del gas contenido y nunca al revés. Cada noche Ipatría y yo la comparábamos con una ciudad distinta, fe en lo foráneo. Con Hiroshima, por ejemplo, titilando en una noche de agosto que otra noche de agosto Ipatría soñó (se despertó llorando y pidiendo perdón a nadie). Con Haifa, por ejemplo, y su ristra de pertanqueros insomnes con el vientre eructando oil (en mi estómago, la pizza y el vino conseguían una mezcla muchas veces peor). Con Helsinki, por ejemplo, tres sílabas con olor a géyser y aurora boreal de simulación (la brisa helada nos ponía a hacer música con nuestros dientes, monjes bruxistas). Con Haifong, por ejemplo, donde la muerte es una boya flotante en una plataforma de tecnobambú (de Haifong no sabíamos nada, excepto la fonía de su nombre en el solemne noticiero de la 3D-visión). Y la comparábamos otra vez con La Habana, por supuesto, crucigrama sin clave poco después de un cañonazo digital (Pardo Lazo, *Boring Home*: 5)<sup>8</sup>.

Si bien la Habana es un escenario local para el cuento, su comparación con ciudades imaginarias disloca la experiencia geográfica para estos sujetos en un juego donde, paradójicamente, el estancamiento es el objetivo central. A estos dos personajes no les interesa medir el tiempo, ni rebelarse contra ese estancamiento asfixiante, pues están conscientes de que en la “Hanada” son dueños de todo el tiempo posible. Orlando e Ipatría reconocen su aburrido presente como medio funcional, y desde ese estado de alienación evocan los motivos creativos más fértiles para la reescritura de la ciudad. *Boring Home*, como se nota en este fragmento, es un libro diseñado como un rompecabezas, que obliga al lector a la tarea de descifre, y que en la mejor tradición de un Cabrera Infante inventa su propia lengua, experimentando continuamente con la intertextualidad, el pastiche, el retruécano y el bilingüismo. Parecería que el libro mismo juega falazmente a ofrecer la solución contra el aburrimiento y la devastación que en él se dibujan, y es debido a la manera en la que se organizan sus experimentos narrativos, tanto al nivel sintáctico como sintagmático del texto.

Al mismo tiempo, los once relatos de *Boring Home* arman un gran collage de significantes culturales del pasado revolucionario que presentan al libro como el gran laboratorio para la praxis reflexiva de su narración.

---

8 Las citas de *Boring Home* provienen de la primera edición digital.



Quizás sea “Wunderkammer” (cámara de curiosidades) el relato más ilustrativo de una mirada alegórica sobre el archivo de la revolución. Aquí es la propia figura de Fidel Castro la que se convierte en el objeto diseccionado para un ejercicio de parodia. Aparece el padre demente del protagonista Orlando (obviamente inspirado en Castro) como un ser frágil, roído por sus propios miedos, y que durante cinco décadas se ha dedicado a guardar celosamente los titulares de la prensa en su habitación. La “Wunderkammer”, como Cuba misma, es también un archivo de memorias custodiadas por un viejo loco.

Pardo emplea aquí una ficción que comenta la incoherencia del presente generado por la oscuridad de ese momento del pasado. “Wunderkammer” comienza describiendo el desconcierto de Orlando e Ipatría ante la “imperiosa agonía entre el miedo y el sentimentalismo” (*Boring*: 63) de una muerte totalmente anticlimática. Cuando muere el padre, Orlando e Ipatría logran finalmente entrar a la habitación secreta, pero allí no hay tesoros, y ni siquiera secretos, sino ridículas curiosidades recortadas en tiritas de papel de la prensa plana: “¿Debe Cuba bombardear a Estados Unidos?”; “En Cuba la mayor manada de leones en cautiverio del mundo” se cuentan entre los ejemplos más absurdos del papel de la maquinaria de propaganda estatal. Esta astuta alegoría a la censura y la manipulación de la información por parte del estado cubano termina con una especie de catarsis de Orlando e Ipatría. Los titulares que han encontrado, vistos ahora “sin ningún valor documental” por los jóvenes amantes, se leen en voz alta y se queman en un libertino ritual desde la azotea del edificio para ser convertidos en “titulares transparentes, ingrátidos, más gaseosos que graciosos, como el supuesto sentido de aquella galería” (*Boring*: 63) mantenida por Castro durante cincuenta años.

Tal como sucede en *Boring Home*, la meditación sobre la temporalidad del siglo XXI cubano es también muy visible en otras historias creadas por autores de Generación Cero: la construcción de un presente atemporal, adverso y sin sentido mira atrás, insistiendo sobre un pasado codificado en alegorías, indescifrable, recordando y aireando —hasta donde es posible recordar— los eventos traumáticos de ese pasado de la revolución cubana. Si bien son varios los dispositivos narrativos que crean la sensación de que el tiempo en estas historias no transcurre, o que los eventos se repiten en ciclos, las narraciones ya sean estas desde historias personales, humorísticas, o fantásticas, codifican el entumecimiento creado en la sociedad por una ideología abandonada por el mismo cuerpo ideológico que solía promoverla. Más interesante aún resulta el hecho de que, una y otra vez en esta ficción los personajes tienen dificultades para recordar los orígenes de dicha ideología. Sin embargo, estas son historias que se niegan a romper la inercia de ese ciclo traumático que intriga al lector —su presente anómalo y su pasado incomprensible— simplemente porque sus alegorías de los traumas del pasado son muy productivas para la narración que emprenden.

Así ocurre, por ejemplo, en las historias “Fefita and the Berlin Wall” y “The Sky over Havana” de Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD), incluidas

respectivamente en las antologías *Cuba in Splinters* y *Generation Zero*. El presente narrado por JAAD se detiene para lanzar una mirada reflexiva a un pasado desde donde se intentan descifrar ciertas experiencias traumáticas (la vida durante el “período especial” de los años noventa) que aún aparece como un segmento inexplicable en la memoria del personaje. Es a partir de la nostalgia de los recuerdos románticos de un escritor (quien narra siempre en el imperfecto del pretérito y en primera persona) desde donde se describe un presente que dibuja el impasse dejado por aquella experiencia traumática de la crisis socioeconómica. El recuerdo no se enfoca en recrear la estética sucia de la crisis, el hambre, o la violencia urbana de los noventa, sino que se cifra en la imposibilidad de amor que siente este personaje, quien aún parece buscar la explicación a su infelicidad en la incomprensibilidad del pasado. Así habla el personaje de “Fefita and the Berlin Wall”:

Cuando me acosté, pensé que Fefita debía estar viva para seguir templando y ver el final de aquella historia que ya iba entonces para treinta años. Entonces, sólo treinta años. Ahora parece una minucia. Y en la ciudad apareció aquella consigna socarrona. Los muros, las vallas, las fachadas, las guaguas, en cualquier lugar aparecía aquel “31 y Pa'lante”, y la gente se reía esperando el final. Y yo escribí, sin miedo al ridículo ni a la represión, debajo de una de las tantas pancartas: “Te amo, Fefita. Las ideologías mueren, el amor es inmortal”<sup>9</sup>.

En otros textos como “Alone”, escrito originalmente en inglés por Raúl Flores e incluido en la antología *Generation Zero*, se tiene la sensación de que todo el tiempo en Cuba ya transcurrió, y que el presente es el resultado horrible de alguna catástrofe inexplicable del pasado. Los dos personajes de “Alone”, el narrador y su novia “Barbie Doll” deambulan por una ciudad desierta a la que se hace referencia como “el mundo” pero que ofrece claras marcas geográficas de ser la Habana desolada por alguna fuerza desconocida. La historia podría interpretarse como la alegoría de una ciudad abandonada por éxodos masivos, o vista también como una metáfora de cierto Apocalipsis o cataclismo cubano al que estos dos personajes han sobrevivido. Llama la atención en este breve cuento de Flores la diferencia generacional que se indica entre la percepción del fenómeno de la desolación que tiene el narrador (que asumimos de mayor edad) y la percepción de su novia Barbie Doll (un personaje más joven con una pobre cabecita alienada llena de cabellos dorados [...] llena de sueños rotos e ilusiones perdidas”) (*Generation*: 105). La voz que narra, por su tono condescendiente y desenfadado parece conocer, o al menos recordar, imaginar parcialmente, la causa de la catástrofe que se aproximaba, pero es aun incapaz de explicarla ante la incertidumbre de Barbie Doll por la ciudad vacía. El final del cuento es aún más ilustrativo como metáfora de la imposibilidad de explicar el pasado a las nuevas generaciones. Luego de

---

<sup>9</sup> Fragmento tomado del cuento original en español, agradezco a Orlando Luis Pardo Lazo por facilitar las versiones inéditas.

rebuscar la ciudad en vano por algún sobreviviente del “típico paisaje de una de esas noches ordinarias”, el narrador y Barbie Doll encuentran a una pareja de niños dormidos en una de las casas abandonadas. Barbie Doll insiste en despertar a esta nueva generación para advertirles del mal que domina sobre la ciudad, pero al despertar a la niña encontrada, es el narrador quien queda petrificado ante el reconocimiento de no poder explicar el pasado: “yo simplemente no supe que decirle” (*Generation*: 109).

Otro paisaje devastado por una catástrofe similar, y también inexplicable, se describe en “Breaking News” otro de los relatos, de Jorge Enrique Lage, recogido en *Generation Zero*, donde desde “el desierto” que surge al margen de las autopistas nuevamente se dan cita distintas generaciones de cubanos, ahora en New Jersey, en presencia de un narrador omnisciente. Se insiste en esta historia futurista en la metáfora de un cadáver que debe ser examinado y alterado: aquí un coronel de ejército retirado funge como enterrador ilícito en un basurero desolado, un “geek” llamado El Autista intenta revivir el cadáver voluptuoso de “Vida G”, una presentadora cubano-americana del Noticiero Nacional de Televisión, mientras que el narrador de la historia participa en trasplantes de corazón y la necrofilia del cuerpo de la estrella del noticiero. Rachel Price ha señalado ya la existencia de mundos similares en los libros de Lage *Carbono 14 (Una novela de culto)* (2010) y *Vultureffect* (2011) donde, según Price, aparece una ficción contemporánea post-nacional que, sin embargo, mantiene un marco ineludiblemente cubano para señalar el cansancio de la literatura cubana mientras fantasea con la irrelevancia feliz de la isla.<sup>10</sup> Específicamente en *Carbono 14*, aparece además una ficción ambientada en La Habana del siglo XXI, inundada de referencias mediáticas de cine, música y MTV, pero vista también desde la imaginación de un mundo absurdo, en el que los protagonistas, al igual que los personajes de *Boring Home*, parecen ser el resultado de su propio divagar automática, desarraigado, y en busca de una identidad pasada y remotamente perdida en el peso mediático de lo cotidiano.

En su cuento “Epilogue with Fidel and Superhero” incluido en la antología *Cuba in Splinters*, Lage también hace de la detención del tiempo una figura literaria de por sí, para otra vez comentar paródicamente sobre la decadencia e incomprensibilidad del pasado cubano con respecto a la omnipotencia política de Fidel Castro:

Fidel se tomaba un respiro para pensar o buscar un dato o simplemente para contemplar, sin tener que decir una palabra, la multitud de estatuas aglomeradas frente a él. También en su vida privada. Para dormir fuera del tiempo y así no tener que desperdiciar horas valiosas que podía dedicar a la lectura. Para atrapar alguna presa a punto de escabullirse en una jornada de pesca submarina. Para infinidad de travesuras y caprichos que Velazco fue aprendiendo poco a poco a anticipar<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Sin página, en Internet.

<sup>11</sup> Fragmentos tomados del cuento original en español, gracias al autor.

Se trata en esta historia de Lage de un periodista quien investiga el pasado secreto del agente Velazco, o “Extraman”, un escolta personal de Castro ahora exiliado en New Jersey, cuyo poder sobrenatural le permitía “detener el tiempo para el Comandante”. Mientras que el periodista, (personaje que encarna precisamente la investigación del pasado) intenta resolver el misterio de Extraman, Lage aprovecha para volver a comentar sobre la cualidad fragmentaria e incierta de la memoria de esos eventos oficiales y como afectaron a generaciones de cubanos. Ni siquiera el propio Extraman, como confiesa, “está ciento por ciento seguro de cuál fue el origen (de su poder especial), [...] aunque “juraría que tuvo que ver con aquel accidente absurdo en la Unión Soviética”. Se trata de la alegorización, o el ejercicio de la ficción, sobre un trauma colectivo en torno a la figura del Castro, su omnipotencia política y por supuesto, el impacto del brusco encuentro con la ideología y el patrocinio económico soviético sobre miles de familias cubanas que se vincularon al proceso revolucionario.

Podría también pensarse en una lectura de estos intentos de ciencia ficción, distopía, o futurismo en los textos de Generación Cero desde los estudios de Marianne Hirsch sobre la transmisión de memoria cultural y su concepto de la “post-memoria”. En su libro *The Generation of Postmemory* (2012) Hirsch habla de una post-memoria del Holocausto Nazi y sus sobrevivientes, un sistema de transmisión intergeneracional y cultural mediante el cual se describen los eventos traumáticos de una generación anterior no ya desde el duelo, sea este individual o colectivo, sino a partir de una inversión imaginativa en la producción cultural y en su diseminación. Es decir, las generaciones que han conocido ciertos eventos traumáticos de primera mano, o desde las experiencias de sus antecesores, escogen desarrollar una matriz imaginativa a partir de la cual dichas experiencias de un colectivo anterior se modifican y se comunican en los códigos culturales de las generaciones posteriores (Hirsch: 5-7). En este radio de análisis podría entrar no solamente la escritura de Lage, sino de autores como Eric Mota con sus creativas historias “That Zombie Belongs to Fidel” de *Cuba in Splinters* donde se narra cómo el compromiso social e ideológico con el socialismo requerido por la revolución convirtió a toda la población cubana en zombies. O incluso, su otro cuento “Unfinished Business”, incluido en *Generation Zero*, donde un emigrado cubano regresa a La Habana desde Rusia (La Habana, o “Underwater”, es aquí una ciudad inundada en un futuro hipotético donde la Unión Soviética nunca abandonó a Cuba, y aparece como una gran metrópoli intergaláctica que aun patrocina a la isla) y que sirve a Mota para visitar todo el pasado soviético en Cuba.

¿Puede la ficción de Generación Cero contextualizarse como una poética alegórica durante el fin agónico de una dictadura? Parte de la escritura de Generación Cero es, sin dudas, el producto de un monto de experiencias traumáticas del sujeto (tanto nacional como diaspórico) que provienen del pasado revolucionario, y que, como hemos visto hasta aquí, salen a relucir elaboradas ahora como ficciones intertextuales en un presente atemporal, o en un futuro devastado. Sería posible comenzar a pensar estos textos

como intentos de movilizar la memoria colectiva nacional. El presente atemporal sobre el cual se insiste en los textos de Generación Cero es, además, el indicador de una praxis de la re-escritura que permite a sus autores desarrollarse en un marco de oblicuidad, ya dentro de la censura misma, ya dentro de su propia participación inevitable en la apertura hacia el mercado libre de un régimen que ahora no esconde sus intenciones de enterrar su pasado dictatorial.

No debe sorprender que la escritura de Generación Cero haya sido calificada como una literatura más global, post-nacional, post-geográfica e incluso post-cubana. Al leer la obra de estos escritores no puede evitarse recordar la reflexión de Caruth sobre el papel del trauma en la literatura: su capacidad para ayudar al ser humano a pensar en su potencial de verse reflejado, de escucharse, de conectarse a las fugas que cada uno de nosotros somos capaces de tomar desde nosotros mismos (Caruth: 9-10). Para la autora, esa es la esencia del trauma en la literatura y en la experiencia humana, su valor para hacernos vincular con otras comunidades a través de esas líneas de fuga. El significado del trauma no sólo aborda el aislamiento o el desconcierto de un individuo en una comunidad específica, sino también un aislamiento histórico más amplio, más comparable. En esta era cubana de liberación económica, “apertura” y doctrina del olvido, el estudio de estas fugas literarias de los jóvenes de Generación Cero podría proporcionar el vínculo entre las nuevas comunidades cubanas que van surgiendo, fuera y dentro de la isla, y otras experiencias traumáticas post-dictatoriales similares en el resto del mundo. No se trata sencillamente de la comprensión, o la simple reiteración, o de reparar los daños de los traumas del pasado revolucionario cubano, sino más bien de cómo se insertarían estos traumas dentro de otros vistos en la historia contemporánea global de sociedades post-dictatoriales. Esa es la posibilidad que, quizás, nos propone hoy la literatura de Generación Cero, la de leer y pensar a Cuba junto a las fugas y traumas de otros en otras latitudes.



## **Bibliografía**

Avelar, Idelber (1999). *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC: Duke UP.

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Domínguez, Jorge (2012). *Cuban Economic and Social Development: Policy Reforms and Challenges in the 21st Century*. Cambridge: Harvard U David Rockefeller Center for Latin American Studies.

Dorta, Walfrido (2015). “Señales frías de la desnaturalización” [http://www.diariodecuba.com/de-leer/1419269386\\_11964.html](http://www.diariodecuba.com/de-leer/1419269386_11964.html) (accedido el 15 de junio de 2015)

Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia UP.

Pardo Lazo, Orlando Luis (2009) *Boring Home*. La Habana: Ediciones Lawtonomar.

--- (ed.) (2014) *Generation Zero: An Anthology of New Cuban Fiction*. Pittsburg: Sampsonia Way.

Pardo Lazo, Orlando Luis and Hillary Gulley (eds.) (2014). *Cuba in Splinters: Eleven Stories from the New Cuba*. New York: Or Books.

Price, Rachel. “Planet/Cuba (2012). On Jorge Enrique Lage’s *Carbono 14: Una novela de culto and Vultureeffect*”, en *La Habana Elegante*. Disponible en: [http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2012/Invitation\\_Price.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Invitation_Price.html) (accedido el 15 de junio de 2015).

Quiroga, José (2005). *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: U. of Minnesota P.

Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.

Whitfield, Esther (2011). “A Literature of Exhaustion: Cuban Writing and the Post-‘Special Period’”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 45, n.º1, 27-44.