

11-9-2018

Cuba i+real: Singularidades de lo Fantástico y la Ciencia Ficción en la Cuba Contemporánea

Licet Garcia
lgarc061@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Modern Languages Commons](#)

Recommended Citation

Garcia, Licet, "Cuba i+real: Singularidades de lo Fantástico y la Ciencia Ficción en la Cuba Contemporánea" (2018). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 3885.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3885>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

CUBA i+REAL: SINGULARIDADES DE LO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA
FICCIÓN EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Licet García Simón

2018

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Licet García Simón, and entitled Cuba i+Real: singularidades de lo fantástico y la ciencia ficción en la Cuba contemporánea, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Ricardo Castells

Andrea Fanta

Astrid Arrarás

Santiago Juan-Navarro, Major Professor

Date of Defense: November 9, 2018

The dissertation of Licet García Simón is approved.

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2018

© Copyright 2018 by Licet García Simón

All rights reserved.

ACKNOWLEDGMENTS

Quiero agradecer a mi director de tesis, el profesor Santiago Juan-Navarro, por su generosidad, sus valiosos consejos, su confianza y su inestimable apoyo. Gracias también a los profesores Andrea Fanta, Ricardo Castells y Astrid Arrarás, por sus comentarios fundamentales y por su cálido afecto. Gracias a Déborah Gómez, siempre disponible y cercana, por sus minuciosas lecturas y correcciones, y por su apoyo constante todos estos años. Gracias infinitas a mi madre, sin cuya ayuda no hubiese llegado hasta aquí. Agradezco además a UGS por haberme otorgado las becas DEA y DYF para la realización de esta tesis.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

CUBA i+REAL: SINGULARIDADES DE LO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA

FICCIÓN EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

by

Licet García Simón

Florida International University, 2018

Miami, Florida

Professor Santiago Juan-Navarro, Major Professor

Ever since the triumph of the Revolution in 1959, Cuba has witnessed an unprecedented productive boom in the genres of science fiction and the fantastic. A large number of the literary and cinematic works that have surfaced during the last half-century attempt to replace and ultimately reify motifs and scenarios appropriated from the various science fiction and fantastic narratives in world literature and have generated alternative or imagined settings that challenge extant sociopolitical realities and certainties of the island. My dissertation, “Cuba i+Real: singularidades de lo fantástico y la ciencia ficción en la Cuba contemporánea”, examines these literary texts in a Post-Soviet context, analyzing the ways they reimagine the themes, plot devices, and scenarios traditional to the different genres. My argument is that, in most cases, the narratives are carefully and intentionally transformed, adapting them to the strenuous political and economic circumstances of the island and to the tense social conditions of the post-Soviet era.

My thesis both decentralizes and expands contemporary debates about fantastic and science fiction theories by recognizing—and including—Cuban science fiction and fantastic production within broader conversations about the relationship between science

fiction, the fantastic, and politics. My dissertation builds and expands upon the contemporary currents in literature, exploring how Cuban science fiction and fantastic texts provide a new, imaginative space and frontier to interrupt and contest the Cuban Revolution's hegemonic and monolithic discursive arcs, while allowing for a unique transnational corpus formation which not only crosses many generic and formal boundaries, but also evades and goes beyond existing theoretical and thematic paradigms.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
INTRODUCCIÓN	1
1. EL GÉNERO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA FICCIÓN: DEFINICIONES Y PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	14
1.1. Lo fantástico: manifestaciones históricas, teorías y actualidad	14
1.2. La ciencia ficción, los géneros proyectivos y la literatura prospectiva	37
1.3. Los caminos del fantástico y la ciencia ficción en la literatura cubana	49
2. ALTERIDAD Y MONSTRUOSIDAD EN LO FANTÁSTICO CUBANO	71
2.1. El vampiro clásico y la reelaboración moderna del arquetipo	75
2.2. Del vampiro ideologizado al vampiro postmoderno: Vampiros en la Habana, Nostalgia, 159 y Monstruos en el abecedario	80
2.3. Vampirismo y antropofagia: vampiros híbridos y pseudo-vampiros en Semiótica para lobos y Al acecho	101
2.4. La metalepsis como estrategia de lo fantástico en La choza embrujada de Lázaro Díaz Cala	115
3. IDENTIDADES CENTRÍFUGAS, DESDOBLAMIENTOS Y SIMULACROS EN LA CIENCIA FICCIÓN CUBANA	122
3.1. Mechs vs. Shapers: modelos del yo centrífugo	122
3.2. Recuerdos de un país zombie de Erick Mota: biopunk en clave cubana.....	131
3.3. Cuba virtual: ruina, simulacro y memoria prostética en Adansonia Digitata de Michel Encinosa Fu.....	146
3.4. Tecnología, género y feminismo en Sólo Marta de Bruno Henríquez	159
4. EL HUMOR EN EL FANTÁSTICO CUBANO: CRÓNICAS FANTÁSTICO-HUMORÍSTICAS DE LA CUBA CONTEMPORÁNEA	170
4.1. Definición del humor, teorías del humor y conceptos afines	170
4.2. Lo fantástico y el humor: convergencias y divergencias	177
4.3. El gran golpe, Un equipo peligroso y El banquete: las penurias alimenticias del Período Especial en el imaginario lúdico-fantástico de Esther Díaz Llanillo	181
4.4. Diálogo de sordos: miradas irónicas al boom de las religiones afrocubanas en Elegguá Spray y Prefijos de María Elena Llana.....	198
4.5. Lo fantástico, el miedo metafísico y el humor en Juan de los muertos de Alejandro Brugués	212

5. EL HUMOR EN LA CIENCIA FICCIÓN CUBANA: HISTORIAS FUTURISTAS DEL PRESENTE	226
5.1. La ciencia ficción y el humor	226
5.2. La tradición humorística en la ciencia ficción cubana	228
5.3. Un mundo mejor es posible de Eduardo del Llano Rodríguez: un aporte cubano al cuento cuántico	231
5.4. Ficciones contrafactuales: distopía y ucronía en Habana Underguater de Erick J. Mota	241
5.5. La actualidad política parodiada: una representación caricaturesca de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos en El diferendo de Jorge Bacallao	248
CONCLUSIONES	254
BIBLIOGRAFÍA	266
VITA	278

INTRODUCCIÓN

No es necesario hacer un “El señor de los anillos” en Cuba, tierra de mambises locos que enfrentaban con machetes de acero de Toledo a regimientos de infantería española armada con fusiles y artillería alemana. Tierra donde sacerdotes de las islas del Caribe sacrifican vacas en la enganga de la Loma del cimarrón; y a solo 200 metros de allí, en el Santuario de la Virgen de la Caridad del Cobre, reposa el premio Nobel de literatura entregado a Ernest Hemingway.

Erick J. Mota

*La literatura no necesita como la ciencia la prueba de la verdad.
En ella todo es inventado*
Villar Dégano

El hecho de que el discurso ideológico del Régimen Revolucionario Cubano moldee y rijan la política cultural de la Isla hace que el producto literario —y la producción cultural en general— adquiera en Cuba una dimensión política. En el caso del género *fantástico* y de la *ciencia ficción*, la incidencia del componente político produce un deslizamiento significativo de categorías y genera variantes inéditas de los motivos clásicos de ambos géneros. Con el componente político convergen, además, otros factores histórico-culturales que permean y conforman el imaginario de los escritores, dentro de los que se pudieran mencionar el sistema socio-político imperante, el embargo económico de los Estados Unidos, el aislamiento impuesto por el régimen —acentuado por la insularidad— y la dependencia económica e ideológica de los países del Bloque del Este, entre muchos otros.

En Cuba, la *ciencia ficción* y lo *fantástico* además de beber de la literatura y el cine de *ciencia ficción* producidos por los países occidentales¹, sobre todo de lo que se

¹ Estados Unidos, Francia e Inglaterra, serían los mayores exponentes de este género en el ámbito occidental.

produjo hasta la década de los años 50 del siglo XX, también se alimentó de las obras que se importaban de los países del campo socialista². El llamado *New Wave* de los años 60, por su parte, igualmente influenció la producción cubana, aunque su introducción en la Isla fue tardía, por lo que no resulta extraño encontrar sus ecos en obras contemporáneas. Todas estas influencias confluyeron con la realización vernácula y local; con la voluntad de síntesis cultural subyacente en la idea de una identidad étnica unificada; con el choteo cubano, de carácter idiosincrático e indisolublemente ligado al concepto de identidad nacional y con la enorme diversidad religiosa y mística existente en Cuba (iglesias católicas y evangélicas, logias masónicas, cultos y hermandades afrocubanas, vudú³, entre otros).

Esta mezcla problemática de ideologías, religiones, tradiciones e influencias ha construido una coherencia interna *única*, complicada, cuyos rasgos diferenciales no pueden ser comprendidos ni explicados apelando a las convenciones de la teoría contemporánea sobre el género *fantástico* y de la *ciencia ficción*. La elaboración de una taxonomía de las particularidades que dan sentido y cohesión a la versión cubana de estos géneros y, sobre todo, el estudio de ésta en conexión con la historia política de Cuba a partir de la Revolución no solo ayudaría a conectar la teoría existente con esta modalidad criolla del *fantástico* y de la *ciencia ficción*, sino que revelaría aspectos inéditos de la textura interna de la cultura cubana contemporánea y explicaría un importante segmento

² Polonia, Bulgaria, Alemania oriental, Checoslovaquia y, sobre todo, la Unión Soviética, serían los países que más influenciaron el género *fantástico* y la *ciencia ficción* en Cuba.

³ Originario de África y con vertientes en Haití y otras regiones del Caribe, entre otros, el vudú también es una religión que se ha practicado, y aún se practica, en Cuba. Para más información sobre este tema, puede consultarse “Entre la sanación y el vudú en Cuba: semblanza y recuerdos sobre Lydia Moya Salvador” (2016) de José Alberto Galván Tudela o “Vodú en Cuba o vodú cubano” (1988) de Alexis Alarcón.

de la historia nacional. Desafortunadamente, la comprensión errónea de estos géneros debido a reservas de carácter ideológico o moral hacia su cultivo y estudio, ha obstaculizado mucho el acercamiento académico a este campo casi inédito de la investigación.

Exceptuando los años inmediatamente posteriores a 1959 —breve periodo de auge de estas modalidades— el *fantástico* y la *ciencia ficción* fueron objeto de rechazo oficial. El nuevo *poder* reclamaba una literatura comprometida, capaz de contribuir a crear la conciencia revolucionaria entre el público lector, y estos géneros no eran vehículos idóneos para tematizar la *épica* de la Revolución. Desde el discurso ideológico del régimen, los géneros no miméticos, por no reflejar la realidad empírica del presente revolucionario, fueron calificados de escapistas y evasivos. Dicha postura acarrió el deterioro de la aceptación del *fantástico* y la *ciencia ficción* y, por consiguiente, actuó en contra de la valoración de este tipo de textos por parte de la crítica académica⁴.

Como resultado de esta desvaloración, muy pocos estudiosos han indagado en los orígenes y en la trayectoria del *fantástico* en Cuba. Los contados intentos de sistematización y periodización de este género⁵ o bien han carecido del sustento científico y de la coherencia conceptual que demanda la exploración de un estatuto genérico tan

⁴ Es pertinente aclarar que el desdén por los géneros no miméticos o no realistas no constituye, de ninguna manera, un fenómeno exclusivamente cubano. En todo momento histórico, aunque por causas diferentes, ha pendido sobre la fantasía en la creación literaria la misma acusación. Al no emular la realidad empírica, la fantasía —en el sentido más amplio del término— la desvirtúa. Junto al humor, es una de las herramientas subversivas más poderosas y amenazantes para el *poder*, que, en su pretensión de perpetuidad, necesita de una realidad estable y permanente. En el caso de Cuba, el control político sobre los espacios del campo cultural —aspecto que discutiré en detalle en el primer capítulo— ha sido un factor de dificultad añadida en la marginación de estos dos géneros.

⁵ Me refiero principalmente a las antologías y a los trabajos críticos de Rogelio Llopis (1968), Ambrosio Fomet (1967), Oscar Hurtado (1969), Agenor Martí (1980) y José Miguel Sardiñas (2010).

impreciso como el *fantástico* o bien constituyen aproximaciones de carácter elemental que necesitan ser enriquecidas con nuevos elementos y nuevas perspectivas⁶. Hasta la fecha solo dos críticos han ofrecido elementos de periodización básicos para la literatura fantástica cubana: Julio E. Miranda, quien ofrece un panorama breve —y solo aproximado— del *fantástico* cubano entre 1959 y 1970, y José Miguel Sardiñas, quien hace una revisión más extensa del devenir del género en la isla, rastreando sus antecedentes en el siglo XVII y llegando hasta la década de 1980. Los demás trabajos o bien se concentran en un solo autor⁷, o bien no tienen la profundidad teórica que exige un género tan complejo como el *fantástico*⁸.

En cuanto a la *ciencia ficción*, son escasos los críticos literarios de oficio en Cuba que en realidad dominen los cánones de este género. Nelson V. Román y Rinaldo Acosta, y algunos escritores de *ciencia ficción* como Yoss y Raúl Aguiar han intentado llenar el

⁶ En la literatura cubana, como ha señalado José Miguel Sardiñas, el género *fantástico* no solo está vinculado a nombres de escritores poco conocidos, desconocidos, o hasta olvidados —como Diego Vicente Tejeras, Aristides Fernández, Armando Leyva, Miguel Ángel de la Torre y Miguel Ángel Limia, entre otros—, sino que también, curiosamente, a los de otros de indubitable posición canónica, como son Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia, Eliseo Diego o Alejo Carpentier, cuyos textos *fantásticos* o cercanos a lo *fantástico* no han suscitado gran interés por parte de los críticos.

⁷ Entre los trabajos que se concentran en un solo autor, se encuentra “Cuentos de Antonio Benítez Rojo”, en *Relato de la utopía* (1973), de Julio Ortega, donde analiza algunos aspectos de la cuentística de Antonio Benítez Rojo.

⁸ Entre estos trabajos se encontraría, por ejemplo, el texto crítico de Mervin Román Capeles, *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba: estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos* (1995). En su estudio, el autor acomete un análisis pormenorizado de algunos textos de Reynaldo Arenas, Reinaldo González, Leonardo Acosta y María Elena Llana, desde los presupuestos de lo *fantástico*, llegando a aportar datos y conclusiones relevantes. Desafortunadamente, el estudio adolece de ciertas limitaciones como la ausencia de un marco de referencia concreto para estos textos dentro de la literatura cubana y la recurrencia a bases metodológicas y a perspectivas teóricas objetables y restrictivas (Todorov, Rabkin, Callois, Carilla y Borges).

vacío teórico existente⁹. Fuera del territorio nacional, los esfuerzos teóricos más importantes han sido los emprendidos por Juan Carlos Toledano, quien ha estudiado la influencia del cine y la literatura de los países del Bloque del Este en el imaginario de los cultivadores de la *ciencia ficción* cubana, así como las manifestaciones del *ciberpunk* (*cyberpunk*) en la Isla. También los académicos Emily Maguire y Pedro Pablo Porbén han contribuido a difundir el estado actual de la *ciencia ficción* cubana de finales del siglo XX y comienzos del XXI. En cuanto a fuentes generales, las historias de la literatura cubana apenas han prestado atención a la narrativa *fantástica* y de *ciencia ficción* y cuando lo han hecho, han usado indistintamente los rótulos “cuento no criollista”, “ficción científica” o “científica de la fantasía” —definiciones que, como se verá más adelante en este estudio, son imprecisas—.

Al examinar la producción cultural *fantástica* y de *ciencia ficción* cubana posterior a 1959, se descubre que una parcela considerable de las obras adscritas a estas modalidades ha tocado hondas fibras del ideario nacional, con resonancias que rebasan lo estético y refulgen en lo cultural, lo político y lo humano. Lo *fantástico* y la *ciencia ficción* en Cuba no han sido, de ninguna manera, géneros de evasión, sino todo lo contrario. A la zona de estos géneros *malditos* han sido transpuestos, en términos literarios y estéticos, la pérdida de referentes —ideológicos, culturales—, los violentos

⁹ En el año 2007 se publicó *Universo de la ciencia ficción cubana*, de Nelson V. Román, el primer acercamiento a la historia del género en la isla. Lamentablemente, el libro pasó demasiado tiempo en proceso editorial, por lo que sólo llega hasta la década de años 90, dejando fuera la corriente del ciberpunk cubano de finales del siglo XX y principios del XXI. *Crónicas de lo ajeno y lo lejano* (2011), de Rinaldo Acosta, contiene 4 ensayos sobre los límites del género y sobre las obras clásicas de la *ciencia ficción* mundial. Aunque constituyó un gran logro para la crítica literaria cubana, tan negada al análisis de los géneros de la cultura popular, no lleva a cabo ningún análisis específicamente dedicado al género y su historia en Cuba.

cambios de la estructura —socioeconómica, política— y las fracturas históricas y simbólicas de la sociedad cubana. Como un espejo cóncavo, estos géneros han venido absorbiendo los problemas y contradicciones generados por el proceso revolucionario, para luego devolver imágenes deformadas, pero identificables, de esos problemas y contradicciones. En consonancia con la tradición del *fantástico* y la *ciencia ficción*, los mundos representados en este tipo de textos siguen siendo *mundos al revés*, mundos distorsionados por el lente de la imaginación y la fantasía; en su textura profunda, sin embargo, se traslucen las más desoladoras y cercanas realidades.

Muchas de las obras literarias y cinematográficas que han surgido durante el último medio siglo intentan reemplazar y reinterpretar motivos y escenarios apropiados de las diversas tradiciones de la literatura *fantástica* y de *ciencia ficción* internacional, con lo que han generado espacios alternativos o imaginarios que ponen de relieve o desafían las realidades sociopolíticas de la Isla. Mi tesis examina esas obras en un contexto que surge —y persiste— tras la caída del Bloque del Este, analizando las formas en que los escritores reimaginan los temas y los escenarios tradicionales de ambos géneros. Según el argumento que postulo en este estudio, en la mayoría de los casos, las narraciones son cuidadosa e intencionalmente transformadas para adaptarlas a las extenuantes circunstancias políticas y económicas del país y a las tensas condiciones sociales de la llamada *era postsoviética cubana*.

Este trabajo, además, descentraliza y amplía los debates teóricos contemporáneos sobre el *fantástico* y la *ciencia ficción* al reconocer, e incluir, las modalidades cubanas en polémicas más amplias sobre las relaciones entre estos géneros y la política, la sociedad, la ciencia, la tecnología y el pensamiento postmoderno. Al mismo tiempo, este estudio

también comenta y expande las tendencias actuales en la literatura, explorando cómo el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos proporcionan un espacio imaginativo para interrumpir y cuestionar el discurso hegemónico y monolítico de la Revolución, mientras desarrollan un corpus transnacional único que no solo cruza muchos límites genéricos y formales, sino que también evade y va más allá de todos los paradigmas teóricos y temáticos.

El campo literario al cual me aproximo, — aunque no de manera exclusiva—, es el de la cuentística. Esta elección se fundamenta en el hecho de que, en Cuba, dentro del marco temporal y referencial que propongo, este género ofrece mayor abundancia de ilustraciones de los motivos *fantásticos* y de *ciencia ficción*, aunque incluyo también algunas obras cinematográficas. A pesar de que en este trabajo me enfoco en la producción cubana, recurro con frecuencia a obras *fantásticas* y *ficciocientíficas* de otras regiones. Este acercamiento se hace necesario debido a que en varios de los autores cubanos se percibe una influencia literaria sumamente desfasada para el momento, por lo que resulta inevitable buscar en otras literaturas anteriores las formas, estilos e ideas en que estos escritores se inspiraron. Por otra parte, las referencias a otras obras del contexto internacional —y a veces la comparación directa con algunas— revela las maneras en que el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos coinciden y/o difieren de otras escrituras geopolíticas/culturales afines, reafirmando así las características *cubanas* de estos géneros y estableciendo su posición en un escenario global.

Para el abordaje del corpus he seleccionado dos temas o conceptos centrales que permiten dibujar, con bastante claridad, el mapa de los territorios del *fantástico* y la *ciencia ficción* en Cuba: la *alteridad* (u otredad) y el *humor*. La elección de la *alteridad*

se fundamenta en que esta constituye un argumento central en ambos géneros. Representada en lo *fantástico* como una figura específica —casi siempre a través del doble, del monstruo, o del fantasma—, y en un plano general a través de antinomias —vigilia/sueño, razón/locura, *yo/otro*—, la lógica del acontecimiento *fantástico* no está subordinada a la lógica de las leyes de lo real, sino más bien a *otra lógica, diferente*.

De igual modo, representada como motivo específico a través de cíborgs¹⁰ (*cyborgs*), clones, mutantes, extraterrestres, robots o Inteligencias Artificiales superiores y en un plano general a través de otros tiempos, otros mundos y otras subjetividades, la lógica de la *otredad* gobierna también el universo de la *ciencia ficción*. Desde su representación de la *alteridad* en determinados arquetipos de personajes o entornos, la *ciencia ficción* propone un ejercicio de imaginación sobre el contacto con el *otro* al que reconocemos, pese a su extrañeza, como un *yo alterno*, como una conciencia plena, similar a la propia, que complementa nuestra identidad.

La elección del tema del *humor*, por su parte, se fundamenta en el hecho de que este constituye una de las estrategias más recurrentes en las producciones *fantásticas* y de *ciencia ficción* cubanas de las últimas décadas, por lo que un estudio desde los presupuestos teóricos de este concepto ofrece un ángulo de aproximación singular a estos géneros en Cuba. La combinación del *fantástico* y la *ciencia ficción* con lo *humorístico* se revela como un recurso altamente eficaz en la resignificación de estereotipos y de referentes simbólicos y en la subversión del discurso del *poder*, cuya autoridad el *humor* cuestiona y deconstruye.

¹⁰ El cíborg u organismo cibernético, del acrónimo en inglés *cyborg* (*cyber* y *organism*), es una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos, generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología.

Aclarada la utilidad de los conceptos *alteridad* y *humor* para el abordaje del corpus, es necesario advertir que el tratamiento que aquí les doy no es simétrico: Mientras que la *alteridad* es un componente presente en todos los textos estudiados, el *humor* puede o no estar presente en ellos, y aun cuando lo esté, puede no tener un peso significativo o dominante en la narración. En consecuencia, la *alteridad* —centro explícito tanto de los textos *fantásticos* como de los de *ciencia ficción*— estará en el punto de mira de todos los capítulos. El *humor*, en cambio, será estudiado en profundidad solo en los dos últimos, en calidad de estrategia discursiva de lo *fantástico* y de la *ciencia ficción*.

En el examen de estos dos temas o conceptos guía —*alteridad* y *humor*—, he recurrido a múltiples perspectivas que se interrelacionan de manera fecunda para iluminar los entresijos de una compleja y poco estudiada poética. La diversidad del corpus implicó la inclusión de corrientes teóricas heterogéneas y de modelos analíticos diversos que van desde las teorías clásicas del *fantástico* y la *ciencia ficción*, a la lingüística, el *humor*, el feminismo y la monstruosidad, pasando por la cibercultura, el simulacro, el posthumanismo y la religión, entre otros. Esta heterogeneidad, como se podrá apreciar, lejos de suponer una dificultad, implica la posibilidad de realizar una lectura más completa y profunda de estas narrativas, cuyos detalles textuales específicos podrán ser evaluados en el marco de unas coordenadas teóricas y culturales más amplias.

Para establecer los parámetros de mi estudio, en el primer capítulo me ocupé de definir el género *fantástico* y la *ciencia ficción*, diferenciándolos entre sí y estableciendo también las fronteras entre estos géneros y otros géneros colindantes como lo *maravilloso*, el *maravilloso cristiano*, el *realismo mágico*, el *neo-fantástico*, entre otros.

El primer apartado de este capítulo se centra en los diversos planteamientos realizados por los estudiosos que han marcado las principales líneas de investigación de la literatura *fantástica* de los últimos tiempos, entre ellos Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenechea (1980, 1983, 1991), Jean Bellemin-Noël (1972), Louis Vax (1960, 1965), Rosalba Campra (1981, 1982, 1985, 1991, 2000), Susana Reisz (1989), Rosemary Jackson (1981), David Roas (2001, 2011), entre otros.

El segundo acápite, por su parte, busca establecer una definición clara de la *ciencia ficción* y distinguir entre subgéneros fronterizos —, la ópera espacial (*space opera*), la *novela científica*, el ciberpunk (*cyberpunk*), entre otros—. Este apartado presta especial atención al *ciberpunk*, uno de los subgéneros más cultivados en la *ciencia ficción* cubana contemporánea, el cual se destaca por su gran poder subversivo. En él se combina la predilección por la tecnología con una actitud desafiante y anti-autoritaria expresada por el término *punk*.

Una vez establecidos los parámetros clasificatorios que sirven de base para el análisis del corpus, en el tercer acápite de este primer capítulo trazo una visión panorámica de la historia del género *fantástico* y de la *ciencia ficción* en Cuba. La finalidad es establecer un marco histórico-contextual concreto donde situar el corpus, y delinear la cronología de su devenir histórico a través de los vaivenes en la política cultural cubana. En este tercer apartado discuto especialmente el tema de la *sovietización* de la cultura cubana en relación a la influencia del *realismo socialista* sobre el *fantástico* y la *ciencia ficción* en la isla.

En el segundo capítulo, a pesar de que las tres figuras arquetípicas de la *alteridad* —dobles, fantasmas y vampiros— han sido frecuentemente empleadas por los

cultivadores del género *fantástico* en la Isla, opté por enfocarme en la figura del vampiro, por ser la menos estudiada y por la riqueza semántica que deriva de la apropiación conflictiva de este monstruo legendario por parte de los escritores —y cineastas— cubanos.

En el primer acápite de este capítulo incido sobre el significado global del mito del vampiro y sobre su relación con el género *fantástico*. El enfoque lo dirijo hacia la definición, en la medida de lo posible, de las características que delimitan lo vampírico y hacia la especificación de las bases teóricas concretas para el análisis de los textos desde los presupuestos de lo *fantástico*. En el segundo apartado ofrezco un análisis panorámico del devenir histórico del vampiro literario en Cuba, señalando, entre otros aspectos, el evidente desfase entre la emergencia de la temática vampírica en Latinoamérica y el debut del monstruo en las letras cubanas. En el tercer acápite estudio la concepción y tratamiento del motivo vampírico en la literatura fantástica cubana contemporánea, incidiendo, sobre todo, en la dimensión política que adquiere este monstruo en el escenario cubano.

En el tercer capítulo analizo la representación de algunas figuras arquetípicas de la *alteridad* en la *ciencia ficción* cubana. En particular me centro en textos del *ciberpunk* cubano que ilustran y corporizan la problemática del *yo* amenazado por la tecnología en el mundo postmoderno. En el primer apartado establezco la relación entre la poética *ciberpunk* y los debates transhumanistas y tecno-culturales contemporáneos sobre el sujeto *posthumano*. En los tres acápites siguientes acometo un análisis de las principales representaciones ficcionales de la identidad *posthumana* en el *ciberpunk* cubano: el clon, el sujeto virtual (o avatar) y el cibernético, dedicando un apartado a cada uno de estos *motivos*.

En el cuarto capítulo indago en los efectos de los recursos *humorísticos* —y de las modalidades afines al *humor*— en la narración *fantástica* cubana. En el primer apartado del capítulo, dedicado a las teorías del *humor*, presento una visión panorámica comentada de los principales acercamientos teóricos sobre este tópico, desde la antigüedad clásica (Platón, Aristóteles, Cicerón), pasando por las teorías del *humor* más influyentes del siglo XX (Pirandello, Koestler, Bergson, Bajtín, Freud, Hutcheon, Eco), y llegando hasta los debates contemporáneos (Miguel Ángel Garrido Gallardo, Alejandro Romero, Antonio José López Cruces, Leonor Ruiz Gurillo y José Antonio Llera , entre otros). En el segundo acápite exploro la intersección entre el género *fantástico* y el *humor* para desvelar las concomitancias y las divergencias entre ambas modalidades. Como se podrá apreciar, a pesar de constituir categorías a primera vista antagónicas, lo *fantástico* y el *humor* comparten una misma voluntad de subvertir el orden presuntamente racional de la realidad.

En el tercer y cuarto apartado de este capítulo, mediante el análisis de textos en los que lo *humorístico* se constituye en resorte narrativo de las tramas, procuro ilustrar las maneras en que los escritores cubanos contemporáneos —y también los cineastas— están revisando los axiomas fundacionales del género *fantástico* para dotarlos, a través del *humor*, de nuevas perspectivas, sin renunciar al extrañamiento iniciático y a la conexión ineludible entre realidad intratextual y la extratextual¹¹. La relevancia de este análisis

¹¹ En este trabajo, dada su conveniencia y precisión, utilizo estos términos según los definiera Ana María Barrenechea en “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” (1983). Según esta eminente crítica de lo *fantástico*, la realidad *extratextual* es el marco de referencia que le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son suyos. La realidad *intratextual*, en cambio, incluye las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone el autor.

consiste en precisar como la fuerza crítica, desatada por la unión del *humor* y lo sobrenatural *fantástico*, ilumina la obscura década de los 90, incidiendo en la temática de las penurias alimenticias y en la reconceptualización de las prácticas religiosas de antecedente africano.

En esa misma línea, en el quinto —y último— capítulo examino textos de *ciencia ficción* en los que el *humor* también se constituye como estrategia que potencia y revitaliza las tramas. Las obras tratadas en este capítulo sitúan los fenómenos y los escenarios propios de este género en un contexto lúdico donde el *humor*, la hipérbole, la parodia y la caricatura confluyen para articular un discurso que critica ciertos problemas de la sociedad cubana contemporánea y, en particular, del sistema político. En el primer apartado realizo una breve reflexión sobre la historia de la relación entre el *humor* y la *ciencia ficción* a nivel global, destacando el papel que ha tenido el *humor* en el imaginario creativo de algunos autores paradigmáticos de este género. En el segundo acápite esbozo un recorrido por la tradición *humorística* en la *ciencia ficción* cubana, recordando a los exponentes más célebres de dicha tradición y analizando la función neurálgica del *humor* en este género desde la década de los años sesenta del siglo XX. En el tercer apartado intento poner de relieve cómo los escritores de *ciencia ficción* cubanos, mediante la adopción de una enunciación marcadamente lúdica —bajo las formas de la ironía, de la parodia, de la caricatura, o del choteo—, logran aproximarse a temas como las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, la emigración, la vacuidad de la retórica revolucionaria, entre otros.

En síntesis, la presente tesis intenta ampliar el limitado corpus de estudios teóricos sobre el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos, géneros hasta hoy descuidados y

subvalorados por la comunidad académica. A través de un enfoque teórico–contextual, que se sirve de los presupuestos teóricos de estos dos géneros, al mismo tiempo que contempla las peculiaridades sociopolíticas y económicas de la Isla, con este trabajo no solo busco posicionar el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos dentro del panorama de la crítica internacional sobre estos géneros, sino además definir sus singularidades.

CAPÍTULO 1

EL GÉNERO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA FICCIÓN: DEFINICIONES Y PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1.1. Lo fantástico: manifestaciones históricas, teorías y actualidad

*La literatura fantástica nace con el hombre.
Está en el primer capítulo del Génesis.*
Jorge Luis Borges

Frente al sentimiento avasallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza, porque en nuestra existencia, ni desde lo ontológico ni desde lo circunstancial, hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a esas rutinas más cómodas para olvidar esa rareza. Esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición
José María Merino

“Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (5), escribía Bioy Casares en el prólogo a *Antología de la literatura fantástica* (1940) e instalaba en el texto, con esas palabras, la idea de un género de imprecisos y oscuros límites. Lo sobrenatural ha estado presente en la literatura desde sus inicios. Estaba presente en la mitología y en la tradición griega, en los textos homéricos, en la Biblia, en *Las mil y una noches*, en las novelas de caballería y en todos los seres maravillosos que habitaban los cuentos de hadas. La modalidad literaria específica que llamamos *literatura fantástica*, sin embargo, no surge hasta mediados del siglo XVIII y tiene su primera

manifestación en la novela gótica inglesa, un subgénero narrativo inaugurado por Horace Walpole con su obra *The Castle of Otranto* (1764).

En el siglo XVIII la concepción de lo real cambió radicalmente y la razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental.

Hasta ese momento, puede decirse (hablando de un modo general) que lo sobrenatural pertenecía al horizonte de expectativas del lector: fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de su concepción de lo real, no generaban, pues, el choque problemático con lo real que después definirá lo fantástica. Y esto ocurre así porque hasta el siglo XVIII se superponen diversas explicaciones de lo real interconectadas sin demasiados problemas: conviven ciencia, religión y superstición. (Roas, “Cuentos fantásticos del siglo XIX” 10)

La literatura de la época comienza a orientarse hacia el didactismo y la moralidad. Los conceptos de verosimilitud y mimesis se imponen en los textos literarios, causando el destierro de lo sobrenatural y lo maravilloso por ser elementos inverosímiles. ¿Cómo pudo surgir la literatura *fantástica* en aquel universo newtoniano y mecanicista? Si bien el desarrollo del racionalismo intentó eliminar la creencia en lo sobrenatural, no se logró erradicar la fascinación que producía la encarnación estética del miedo a la muerte y a todo lo desconocido.

La doctrina del racionalismo revisó las creencias medievales relacionadas con los fantasmas y las almas en pena, la hechicería, la magia negra, los poderes ocultos y otras expresiones relacionadas con una visión ingenua de la naturaleza. Desvincular la religión de la superstición y diferenciar las apariciones bondadosas de las diabólicas fue el propósito de los numerosos tratados de demonología que circularon por entonces. El racionalismo barrió la mayoría de estas señas, pero muchas de ellas habían dejado ya un sustrato en la conciencia y el imaginario popular. (López Martín 386)

El mundo de lo desconocido se extendía más allá de los límites acotados por la razón y pronto los románticos, sin contradecir las conquistas de la ciencia, postularon que la razón no era el único instrumento del que disponía el hombre para aprehender la realidad: la intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos. Es así como la fascinación por lo sobrenatural, expulsada de la vida por el racionalismo extremo del siglo XVIII, encuentra asilo en la literatura que hoy se conoce como *literatura fantástica*. Cuando los lectores comenzaron a aburrirse de los viejos fantasmas y castillos góticos, los autores románticos tuvieron que trasladar sus obras al presente y, sobre todo, a ámbitos familiares para hacer más creíbles —y más impactantes— los hechos relatados.

Ahora bien, ¿cuáles son los aspectos que permiten determinar si un texto pertenece al género *fantástico*? ¿Se relaciona el coeficiente de *fantasticidad* con la recepción por parte del lector o con la intencionalidad del narrador? O ¿Son, por el contrario, las características formales del texto las que lo determinan? Estas preguntas han venido generando, principalmente durante los últimos cincuenta años, un corpus significativo de aproximaciones al género desde las más diversas corrientes teóricas —el estructuralismo, la sociología, la estética de la recepción, la crítica psicoanalítica y la deconstrucción, entre otras—. Si bien semejante interés crítico ha servido para iluminar un considerable número de aspectos sobre el género *fantástico*, la flexibilidad del concepto admite posturas diversas e incluso, en ocasiones, excluyentes entre sí.

Entre las definiciones más conocidas del género *fantástico* o de la literatura *fantástica* destacan las de Pierre-George Castex (1951), Louis Vax (1960, 1965), Roger Caillois (1965, 1966), Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenechea (1972), Rosemary Jackson (1981), Rosalba Campra (1985, 1991, 2000), Susana Reisz (1989) y

David Roas (2001, 2011), entre otros. Al margen de una serie de diferencias importantes, que señalaré a continuación, todos estos estudiosos coinciden al concebir la literatura *fantástica* como un género o modalidad dual en la que coexisten, en confrontación, dos órdenes incompatibles: lo *real* y lo *imposible* —también denominado como lo *sobrenatural*, lo *irreal*, lo *anormal*, entre otros—. Esa convivencia problemática de lo posible y lo imposible no solo define a lo *fantástico*, sino que lo distingue de categorías vecinas o colindantes, como son lo *maravilloso* o la *ciencia ficción*, en las que ese conflicto no tiene lugar.

Desde los primeros acercamientos críticos lo *fantástico* ha estado ligado a la idea de la *transgresión*. Es siempre la experiencia transgresora la que conduce a la fractura de las fronteras de lo posible. Roger Caillois, uno de los primeros críticos del género, en su obra *Imágenes Imágenes* (1970)¹², entiende que “lo fantástico, al contrario [del mundo de las hadas], manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real [...]. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición” (10). Dentro de este análisis donde deslinda el cuento de hadas del cuento *fantástico*, aduce que este último es un reemplazo del primero. Para él, “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe” (11). Este proceso conduce a cuatro variantes explicativas que aniquilan el efecto *fantástico*: 1) cuando el acontecimiento se explica al final del relato; 2) cuando se trata de sueños, de alucinaciones o de delirios que producen

¹² Título completo: *Imágenes Imágenes: sobre los poderes de la imaginación*.

un sentimiento de engaño o frustración; 3) la variante pseudo-fantástica, donde una *anomalía* o *monstruosidad* produce el efecto de alarma, y 4) cuando una pseudo-ciencia como la telepatía, el espiritismo, o la levitación explica el fenómeno (16–18).

Por su parte Tzvetan Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), estudia este tipo de la literatura desde distintos niveles —el enunciado, la enunciación, la sintaxis y la semántica— y establece que lo *fantástico* no se define simplemente por aludir a un mundo que no es fiel a la realidad, sino que precisa además de la vacilación del lector ante el hecho inexplicable que tiene lugar en el texto. Dentro de este estudio, Todorov sitúa lo *fantástico* en coordenadas bien delimitadas y argumenta que es un género siempre evanescente, que colinda con dos géneros vecinos pero distintos: lo *maravilloso*, cuando lo sobrenatural es aceptado sin explicación porque se produce en un espacio que se rige por leyes sobrenaturales, y lo *extraño*, cuando lo sobrenatural recibe una explicación racional al final del relato (48)¹³.

Además de la vacilación del lector, Todorov también establece que lo *fantástico* está siempre reñido con la poesía y la alegoría (55). Según él, lo *fantástico* puede admitir una lectura semiallegórica, si el texto la indica explícitamente, pero nunca poética, puesto que la alegoría cancela el efecto *fantástico* de un texto. Con juicio pesimista, concluye que la literatura *fantástica* acaba en el siglo XX, puesto que ya no tiene función social al haber sido reemplazada por el psicoanálisis (176). La imposibilidad manifestada en el

¹³ Estos dos géneros, a su vez, se disgregan según él en categorías o subgéneros. En el esquema que esboza, dentro de lo que define como *maravilloso puro*, se encuentran las subcategorías de lo *maravilloso hiperbólico*, lo *maravilloso exótico*, lo *maravilloso instrumental* y la *ciencia ficción* —de la que me ocupo en el siguiente acápite—. Por otra parte, también hace una distinción entre lo extraño puro, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso —aquellos textos que al principio se presentan como fantásticos, pero que terminan con la aceptación de lo sobrenatural (65–68).

siglo XX de creer en una realidad única e invariable suprime, según él, toda posibilidad de transgresión y, con ello, elimina también definitivamente las posibilidades del efecto *fantástico* (47–81).

Este razonamiento de Todorov tiene como base *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka, relato que rompe los esquemas de lo *fantástico* al presentar, con absoluta naturalidad, la transformación de Gregorio Samsa —el protagonista— en un insecto repugnante. El hecho de que ni el narrador ni los personajes vacilen ante la irrupción de lo anómalo, separa a esta obra de la narrativa *fantástica* decimonónica, donde lo *fantástico* era percibido como tal al ser proyectado sobre el fondo de una realidad considerada natural que se transgredía, por lo que se violaban las leyes estables de la naturaleza. Todorov aduce que este relato invierte el proceso de la literatura *fantástica* al convertir la excepción en una regla del funcionamiento de este mundo. En este caso, no se parte de lo natural para llegar a lo sobrenatural, sino a la inversa: se parte de lo sobrenatural para llegar a lo natural. Así, la falta de vacilación eliminaría el componente y el efecto *fantástico*.

Jaime Alazraki, por su parte, en su obra *En busca del unicornio* (1983)¹⁴, considera que *La metamorfosis* pertenece a un nuevo subgénero que él denomina *neofantástico*, una categoría cuyo objetivo no es provocar el miedo sino perplejidad o inquietud. Apoyándose fundamentalmente en la narrativa breve del escritor argentino Julio Cortázar, este crítico aduce que lo *fantástico* sufre un cambio con las nuevas formas de pensamiento que surgen a finales del siglo XIX y que los relatos actuales, por

¹⁴ Título completo: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*.

apoyarse en una nueva concepción de lo real como entidad inestable, solo pueden ser “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones e intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación” (29).

Alazraki advierte tres rasgos diferenciales del *neofantástico* que lo distancian del género *fantástico tradicional*: Primero, se prescinde de la vacilación que perturba al lector debido a que el hecho *insólito* se introduce desde las primeras líneas en lo cotidiano (28–34); segundo, lo anómalo se acepta en circunstancias realistas, lo que lo aleja de la categoría de lo *maravilloso* (77–88); y tercero, el hecho *fantástico* se establece en una metáfora que sólo puede explicarse a sí misma, pues ante ella todas las interpretaciones terminan encontrando su propia autenticidad y, por lo tanto, esta pluralidad —la imposibilidad de una salida única— anula a las otras (69–70). “El relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (28).

Años más tarde, en *Tras los límites de lo real* (2011)¹⁵, David Roas disiente de la subdivisión genérica propuesta por Alazraki y postula que el *neofantástico* no es diferente del *fantástico tradicional*, sino su reelaboración contemporánea en función de una noción diferente del hombre y del mundo, es decir, solo una etapa más en la natural evolución del género. Según Roas, la única diferencia que se advierte entre el *fantástico clásico* y el *contemporáneo* (*neofantástico* para Alazraki), es que mientras que en el primero lo

¹⁵ Título completo: *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*.

insólito irrumpía en lo cotidiano para probar la existencia de lo sobrenatural, en el segundo lo insólito irrumpe en lo cotidiano, no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la anormalidad de la realidad. A pesar de esta diferencia, los acontecimientos en los relatos *fantásticos contemporáneos*, aduce Roas, giran en torno a lo que siempre ha sido el objetivo principal de la literatura *fantástica*: la subversión de un mundo aparentemente ordenado por la lógica y las leyes de la razón (107); de ahí que, para él, estos relatos solo manifiestan la evolución del *fantástico* como género.

En referencia al relato de Kafka que tanto desorientó a Todorov y que sirvió de base al razonamiento de Alazraki, Susana Reiz, en “Las ficciones fantásticas” (1989)¹⁶, advierte que la inexistencia de asombro o de inquietud en los personajes y en el narrador no quiere decir que el lector no se sorprenda ante lo narrado: “Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales, que junto con las leyes naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (218). A diferencia de Todorov y de Alazraki, que ponen en duda la adscripción de *La metamorfosis* a lo *fantástico* puro en base a la ausencia de asombro, Roas y Reiz insisten en que este tipo de narraciones constituyen simplemente una manifestación contemporánea del género.

Regresando ahora al deslinde todoroviano entre lo *fantástico* y lo *maravilloso*, hay que subrayar que la frontera entre estos dos géneros está muy lejos de ser sólida o

¹⁶ Título completo: “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”.

inamovible. Existen categorías mixtas que participan de los rasgos de uno y otro ámbito. Tal es el caso del *realismo mágico* y de lo *maravilloso cristiano*. Acuñado inicialmente por Franz Roh para referirse a la pintura posexpressionista de vanguardia, el rótulo, *magischer Realism* (realismo mágico), cambia de posición (de subtítulo a título) en la *Revista de Occidente*, y de algún modo adquiere una acepción propiamente literaria. Generalmente, en las obras *mágico-realistas* el tema emerge siempre de la realidad latinoamericana como cultura diferenciada. El autor explica su ficción abandonando la lógica del hombre occidental, y la reformula desde la magia, el mito o la leyenda.

En el siglo XX comienza a aplicarse a la literatura proveniente del continente americano y que mezcla lo natural con lo sobrenatural el término de *real maravilloso*, junto a otra serie de sintagmas sinónimos como *realismo mágico* o *realismo maravilloso*¹⁷. En el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier ofrece la primera poética de lo *real maravilloso*, en que intenta definir concretamente las raíces intelectuales y culturales de ese tipo de literatura. Carpentier aplica el nombre de *real maravilloso* al universo literario que construye en sus obras (*Guerra del tiempo* [1949], *Los pasos perdidos* [1953], *Concierto barroco* [1974], donde la magia o el milagro “surge de una inesperada alteración de la realidad” (185). Refiriéndose al contexto latinoamericano, Carpentier señala que el enfoque narrativo de este tipo de literatura

¹⁷ Todos estos términos son intercambiables y han sido usados por los críticos para designar un mismo fenómeno literario. Dentro de los estudios más importantes sobre el *realismo mágico* se destacan *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1983) de Irlemar Chiampi y *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* (1998) de Erik Camayd-Freixas. Véanse también: “Magical Realism in Spanish American Fiction” (1955) de Ángel Flores, “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana” (1967) de Luis Leal, “Una cala en el realismo mágico” (1969) de Ángel Valbuena Briones, *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985) de Amaryll Chanady y *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso* (1988) de Víctor Bravo, entre otros.

habla de acontecimientos y objetos tomados de la realidad cotidiana de América, pero que están determinados por un modo de ser que no coincide con los patrones convencionales de la racionalidad occidental.

El *realismo mágico* plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo imposible (o de lo natural y lo sobrenatural) en un mundo que no difiere del mundo que habita el lector. El autor consigue establecer dicha convivencia no problemática de órdenes por medio de un proceso de naturalización (y también de persuasión), que confiere estatus de verosímil a lo imposible; así, los fenómenos sobrenaturales o asombrosos son narrados y presentados como si fuesen algo común. “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), de Gabriel García Márquez, constituye un ejemplo paradigmático de ese tipo de narraciones¹⁸. Toda la labor del narrador en este texto se encamina a integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. En palabras de Lola López Martín, la diferencia entre el *fantástico* y el *realismo mágico* radica en que en este último lo sobrenatural

no es fantástico en el estricto sentido del género, sino, sencillamente, natural, por eso no necesita explicación. En el realismo mágico el prodigio está aceptado sin ambigüedad ninguna porque es concebido o puede ser entendido dentro del ámbito interno del texto, desde su propia realidad. Por el contrario, el prodigio en el fantástico irrumpe desde lo desconocido hacia lo conocido, y su incidencia provoca el desajuste entre lo cotidiano y las leyes con que lo percibimos, de modo que el orden gnoseológico de la realidad siempre queda alterado. El problema de la explicación, de la aceptación de la misma, de su ausencia o de la dificultad para plantearla atañe nada más que al género fantástico, porque sólo en él se formula la transgresión y sólo en él se busca recobrar el equilibrio del orden cotidiano. (176)

¹⁸ *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, se consagraron como obras fundamentales del *realismo mágico*.

Por su parte, el *maravilloso cristiano* se da en aquel tipo de ficción en que las apariciones o fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa, (comúnmente por la intercesión de la virgen, de algún santo, o de la providencia divina). En palabras de David Roas: pertenece al género *maravilloso cristiano* “aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)”¹⁹ (“La amenaza” 13). Tanto lo *maravilloso cristiano* como el *realismo mágico* se alejan de lo *fantástico* porque no plantean un conflicto entre dos órdenes. La confrontación entre lo real y lo imposible que define lo *fantástico* no se da en los textos adscritos a esas modalidades.

Resumiendo, en lo *maravilloso* y en el *realismo mágico* lo sobrenatural no violenta la razón, ni establece una relación de conflicto con la realidad. Lo *maravilloso* es un género codificado *a priori*, cuyos esquemas narrativos universales están en función de la didáctica del discurso literario. Tanto en lo *maravilloso* como en el *realismo mágico* existe una única visión del mundo, pero mientras que en el primero solo existe un orden, codificado desde el interior del texto, en el *realismo mágico* confluyen dos ordenes: el orden natural cotidiano y el de las fuerzas míticas de la naturaleza. La realidad del *realismo mágico* se puede descodificar atendiendo al contexto histórico-cultural latinoamericano. En el *maravilloso cristiano* no ocurre tampoco el desgarramiento interior que ocurre en el género *fantástico*. En el *maravilloso cristiano* lo sobrenatural es explicable

¹⁹ En este tipo de relatos lo sobrenatural se encuentra inscrito en un orden previamente codificado: el religioso, y eso impide que el acontecimiento insólito sea percibido como *fantástico* por el lector. El fenómeno tiene lugar en el contexto de las creencias y es explicado por la fe. Es exactamente lo que sucede con las narraciones que tienen explicación científica; el efecto *fantástico* no se produce porque el lector tiene un referente pragmático que coincide con el literario.

desde la casuística divina; su explicación es mística o religiosa. Podemos convenir entonces en que la diferencia primordial entre lo *fantástico* y estos tres géneros (lo *maravilloso*, el *realismo mágico* y el *maravilloso cristiano*) es la “transgresión”, que no se da en ninguno de ellos y que es la condición *sine qua non* de lo *fantástico*.

Mientras que Tzvetan Todorov distingue entre lo *fantástico*, lo *maravilloso* y lo *extraño*, Ana María Barrenechea distinguirá entre *fantástico*, *maravilloso* y literatura de lo posible. Para ella, lo *fantástico* no se define por la vacilación sino más bien por una confrontación entre dos universos, el natural y el sobrenatural. Además de rechazar la tesis de la vacilación por la que una obra puede pasar del *fantástico* a otro género, Barrenechea afirma que lo poético, lo alegórico y lo *fantástico* son categorías que se interceptan, pero no se excluyen.

Para ella, la literatura *fantástica* es aquella “[q]ue presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (“Ensayo de una tipología” 393). A esto añade que pertenecen a la narrativa *fantástica* “[l]as obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (“Ensayo de una tipología” 393); sin embargo, cuando dicho contraste no plantea ningún problema hablaríamos del género *maravilloso*; lo no-anormal quedaría reservado para la categoría de lo posible²⁰.

²⁰ En su división tripartita de lo *fantástico* Barrenechea propone tres categorías: 1) todo lo narrado entra en el orden de lo natural; 2) todo lo narrado entra en el orden no-natural; 3) hay mezcla de ambos órdenes (“Ensayo de una tipología”, 100, 101). El problema principal de esta subdivisión, desde mi punto de vista, reside en el hecho de que Barrenechea califique de *fantásticos* a los relatos pertenecientes al primer grupo, en los que el elemento sobrenatural está totalmente ausente. Entre los relatos que la estudiosa propone como ejemplos de textos pertenecientes al primer grupo se encuentran “Instrucciones para subir una

Barrenechea traslada lo *fantástico* a la naturaleza misma de los hechos, estructurados siempre desde un choque o ruptura con el mundo racional; y reconoce que la distancia, el enfrentamiento o el contraste entre esos órdenes distintos es siempre problemático. En esa misma línea de pensamiento se ubica Susana Reisz cuando explica que lo *fantástico* está ligado a un enfrentamiento entre dos ámbitos que forman una antinomia irreductible, *lo posible y lo imposible* (“Las ficciones fantásticas”195). Así mientras que para Barrenechea lo principal es la problematización entre un orden natural y otro a- natural, para Reisz la literatura *fantástica* es más bien una literatura que trata de la antinomia irreductible entre posible e imposible. Las dos posturas se adentran en el fantástico como un discurso donde confluyen códigos ontológicos que son antitéticos e incompatibles, por lo que en la narración siempre se van a crear niveles de resistencia y conflicto.

Louis Vax también rechaza la idea todoroviana de la vacilación como condición *sine qua non* de lo *fantástico*. Para Vax no es la incertidumbre del personaje sino la dimensión inexplicable del fenómeno la que determina el efecto *fantástico* de un relato. Vax también desestima el término “sobrenatural” y propone el concepto de “preternatural” donde, según él, lo *fantástico* no estaría sujeto a la deliberación racional sino ligado a lo extraordinario e indescifrable (15–40). Vax prefiere vincular lo *fantástico* a algo que vaya más allá de la identificación con lo racional porque entiende que lo que se considera sobrenatural en un tiempo determinado puede no serlo en otro.

escalera”, de Cortázar, y “El fin”, de Borges, textos en los que lo sobrenatural simplemente no interviene y que por tanto no pueden adscribirse a la modalidad *fantástica*.

Por su parte, Rosemarie Jackson identifica lo *fantástico* con lo irracional, que viene a manifestarse como un tipo de lenguaje del inconsciente; por lo tanto, lo ve como lo “otro”, “lo oculto” de la cultura. Para Jackson, eso ‘oculto’ brota como una especie de oposición social sediciosa y perturbadora, enfrentado a la ideología dominante de su época, que muestra lo no visto y lo no dicho de esa cultura al exponer un hecho imposible dentro de ella (142-152).

Para Rosalba Campra, quien ofrece una de las teorías más conocidas dentro de la poética del género, es la transgresión de los códigos referenciales de la realidad y la transgresión del código lingüístico y literario lo que define la naturaleza del texto *fantástico*. En “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (1981) la investigadora argentina argumenta que la transgresión operada en ciertos niveles del código literario y de los códigos referenciales de la realidad es la que articula lo *fantástico* como categoría descriptiva y su sistematización del nivel semántico.

Campra define lo *fantástico* como “aquello que no tiene realidad” y “aquello que no es” (128) o que es siempre negativo a una realidad externa, ni más engañosa ni más certera, ni siquiera más o menos verosímil, porque es una realidad autónoma. Campra propone la “individualización de un criterio de realidad interno al texto” (“Lo fantástico: una isotopía...156”), sujeto a unas reglas propias que designan la verosimilitud conforme a la adecuación del texto a un mundo intratextual.

Consecuentemente, la verosimilitud *fantástica*²¹ no tendría por qué corresponderse con la verosimilitud de la literatura realista:

Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes de las que subyacen a un texto realista. Otras son aquí las coordenadas. Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino, más bien, las condiciones generales de su realización. (“Lo fantástico: una isotopía...174”)

Campra ha intentado diferenciar lo *fantástico* decimonónico de lo *fantástico* contemporáneo en función de un uso particular del lenguaje. Según ella, en el siglo XX ha tenido lugar el paso de lo *fantástico* como fenómeno de percepción a lo *fantástico* como fenómeno de lenguaje o de escritura²². Si en el siglo XIX lo *fantástico* era un fenómeno de percepción relacionado con el dominio de temas y motivos clásicos, y sobre todo con el nivel semántico y temático, en el siglo XX (y en lo que va del XXI), la transgresión se generaría principalmente a partir de los recursos formales y discursivos:

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos- no necesariamente fantásticos-; es decir, en el nivel sintáctico. (Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa” 97)

²¹ La verosimilitud del cuento *fantástico* intenta crear la ilusión de lo real mediante lo que Roland Barthes llamaba “efecto de realidad”, según el cual el ambiente y los hechos de la historia no remiten, sino que fingen remitir a una realidad referencial.

²² La transgresión en el lenguaje *fantástico* obliga a establecer una nueva instancia narrativa que modifica el discurso del narrador de acuerdo con el problema de la percepción de lo sobrenatural y su solución o su complicación en las vivencias del personaje. Dependiendo del modo en que se articule la instancia de esa voz narrativa se alterará la codificación y el desciframiento de lo *fantástico*, es decir, dependiendo de si nada más que el personaje confirma la acción insólita, o bien si lo confirma además el narrador y el destinatario.

Para Campra, lo *fantástico* se desarrolla a partir de la transgresión, ya sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes considerados incomunicables; a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones, o a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. La oposición y la transgresión propias de lo *fantástico* no se limitan solo al nivel semántico (o al contenido), sino que subvierten también las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso. “La transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo *fantástico* (Campra, “Lo fantástico: una isotopía” 189).

Si bien la perspectiva de Campra resulta interesante para contrastar la configuración del *fantástico* moderno con la configuración del *fantástico* tradicional decimonónico en que la modalidad de percepción aparecía vinculada a la confianza en las propiedades y capacidades representacionales del lenguaje, resulta reductivo explicar la configuración del *fantástico* contemporáneo a partir de una transgresión exclusivamente lingüística. A fin cuentas, ni la transgresión lingüística es un fenómeno ajeno al siglo XIX (piénsese en la narrativa *fantástica* de E.T.A. Hoffman), ni la desconfianza en la relación lenguaje/mundo es exclusiva de lo *fantástico*, sino que deriva del cambio de paradigma radical que tiene lugar a raíz de tesis revolucionarias como la de la arbitrariedad del signo (Saussure), y la de la deconstrucción (Derrida)²³.

El lenguaje no puede prescindir de la realidad, aunque el contexto de configuración rechace la representación directa por medio de la palabra. La transgresión en la modalidad de percepción requiere siempre de una lectura referencial del texto

²³ Es cierto que muchos procedimientos retóricos y discursivos son recurrentes en un número considerable de textos *fantásticos*, pero se trata de convenciones compartidas por el lenguaje literario en general.

fantástico: el lector no puede comprender lo expresado sin contrastar la causalidad extraña y discordante intratextual con sus referentes pragmáticos de la realidad extratextual. Por ende, la cualidad transgresora de cualquier fenómeno narrado será siempre, antes que lingüística, *semántica*.

Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, David Roas concibe lo *fantástico* como un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como una construcción cultural). Según Roas, la participación activa del lector es fundamental para la existencia de lo *fantástico*: “[n]ecesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo *fantástico*, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (“La amenaza” (20).

Esta noción de *realidad* como construcción cultural es fundamental para resolver el problema que la narrativa postmoderna trae a la ecuación. Si en los siglos XVIII y XIX, el *fantástico* proyectaba sus sombras contra una noción única y estable de realidad, basada en el empirismo radical del mecanicismo newtoniano, al pasar la frontera del siglo XX, la teoría de la relatividad de Einstein dio al traste con la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos. Luego la mecánica cuántica vino a desestabilizar aún más nuestras percepciones de lo real al revelar un mundo de partículas subatómicas donde imperan la probabilidad y lo aleatorio. Si pasamos al ámbito cosmológico encontramos ideas y fenómenos como los agujeros negros, la materia oscura la energía negativa, los agujeros de gusano, y el multiverso. Si salimos del dominio

cosmológico y nos adentramos en la neurobiología y en los postulados de la filosofía constructivista, descubrimos que en estos ámbitos la realidad también deja de ser concebida como entidad estable u objetiva.

Representada en particular por las ideas de Nelson Goodman (*Maneras de hacer mundos*, 1978), Paul Watzlawick (*La realidad inventada*, 1989), y Jerome Bruner (*Realidad mental y mundos posibles*, 1986), la filosofía constructivista postula que la realidad no existe antes de la conciencia de ella. Desde la neurobiología, Antonio Damasio ha postulado que “las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales provocadas por un objeto y no imágenes especulares del objeto (189). La cibercultura también ha influido profundamente en la percepción de lo real: la realidad virtual, los hologramas y el hipertexto multiplican los niveles de ficción dificultando la distinción entre lo real y lo virtual. Lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es que, en efecto, como insinúa Vax, tanto las explicaciones como las ideas acerca de la realidad cambian, y en ocasiones hasta pierden sentido con el pasar del tiempo.

La narrativa postmoderna, que surge precisamente en respuesta a todos esos grandes cambios en el paradigma científico a partir del siglo XX, rechaza el contrato mimético y se manifiesta como una entidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior. ¿Puede concebirse entonces—pregunta Roas—en el seno de la literatura posmoderna, la existencia de una categoría como lo *fantástico*, que se define por oposición a la noción de realidad extratextual? (*Tras los límites* 30). Es aquí que su noción de realidad como construcción cultural se vuelve clave: Roas advierte que, si bien no hay “realidad real”, puesto que esta es concebida como construcción subjetiva,

esa construcción subjetiva es compartida socialmente, por lo que siempre será posible evaluar las ficciones *fantásticas* usando como frontera el paradigma de realidad vigente en el mundo extratextual (*Tras los límites* 41,42).

Así, lo que Roas propone es evaluar lo *fantástico* a partir de nuestros mecanismos cognitivos (cómo percibimos o describimos determinados fenómenos), y no a partir de la realidad o irrealidad del mundo mimetizado. Es necesario, asegura Roas, considerar las nuevas expectativas que hemos establecido con respecto a lo real en la posmodernidad y analizar los síntomas generales en la creación del *fantástico* contemporáneo a la luz del nuevo paradigma de realidad y de la visión posmoderna del sujeto. Puesto que lo *fantástico* va a depender siempre del horizonte sociocultural del lector, el análisis de las ficciones *fantásticas* contemporáneas ha de tomar en cuenta los presupuestos científicos y filosóficos que condicionan el horizonte de expectativas del lector respecto a lo real. De esa manera, Roas logra conciliar los postulados de la narrativa postmoderna con los postulados teóricos sobre la ficción *fantástica*.

Una de las ideas más importantes defendidas por Roas en su aproximación es la existencia del efecto²⁴ *fantástico* (“La amenaza” 30-32), que se traduce en “miedo” o en cualquiera de sus sinónimos (terror, inquietud, angustia, horror, aprensión, desconcierto)²⁵ (*Tras los límites* 82). Para Roas, “el miedo que provoca lo fantástico es lo

²⁴ Uso *efecto* por tratarse del término en el cual insiste una y otra vez Roas, cuyas teorías constituyen referencias cruciales en mi estudio. No descarto la potencial utilidad y pertinencia de otros términos más tradicionales, como el de “catarsis”, sugerido ya por Fernando Ángel Moreno, quien considera que Roas evita *catarsis* por evidentes cuestiones de carga semántica (“La ficción prospectiva” 92). De cualquier modo, queda claro que cuando Roas utiliza el término *efecto*, tiene en mente la consecuencia desautomatizadora producida en el lector por la literatura *fantástica*, que según él está cercana al miedo o incluso el terror (Roas, “La amenaza de lo fantástico” 7-44).

²⁵ Aunque Roas elabora primero una división conceptual en la que asocia el temor, el espanto, el pavor y el

que lo define y distingue de otras categorías estéticas” (*Tras los límites* 87), por lo que la idea del miedo como efecto emocional necesario y fundamental para la creación de lo *fantástico* ocupará un lugar central en la teoría del crítico barcelonés: “Lo fantástico suscita la perplejidad tanto del personaje como del lector a los que obliga a buscar una explicación, un sentido a lo que ocurre. Operación condenada siempre al fracaso, lo que provoca el *miedo* del receptor” [énfasis mío] (*Tras los límites* 86).

Roas establece además una distinción entre dos tipos de miedo: el *miedo físico* (o emocional): la amenaza física, la muerte, y lo materialmente espantoso; y el *miedo metafísico* (o intelectual): el que se produce cuando nuestras convicciones de lo real dejan de funcionar. La noción de *miedo metafísico* que introduce Roas resulta útil para contrarrestar las tesis de Todorov, Alazraki y de otros críticos²⁶ que no consideran que el miedo sea un ingrediente esencial de la literatura *fantástica* contemporánea, basándose en la falta de vacilación de narrador y personajes. Según Roas tanto el vampiro como el vomitador de conejos (Carta a una señorita en París)²⁷ son excepciones frente al funcionamiento habitual de lo real y generan el *miedo metafísico*, principal efecto de lo *fantástico* desde el siglo XVIII (*Tras los límites*, 94–107).

terror, directamente con el miedo y, la inquietud, la ansiedad y la melancolía, con la angustia, finalmente se decanta —como él mismo aclara—, “por comodidad y economía”, por el uso del término *miedo* (*Tras los límites* 83).

²⁶ No todos los teóricos comparten la opinión de Roas acerca de la presencia y función del miedo en lo *fantástico*. Mientras que Penzoldt, Caillois, Bessière y Jackson piensan que dicha emoción está siempre presente en lo *fantástico*, Todorov, Finné, Baronian y Belevan niegan que el miedo sea una condición necesaria del género. Todorov, por ejemplo, fundamenta su rechazo en el hecho de que el miedo no es un efecto exclusivo de lo *fantástico*.

²⁷ Carta a una señorita en París, (Cortázar, Julio. *Bestiario*)

Según Roas, el *miedo físico* (o emocional) es un efecto habitual en lo *fantástico*—aunque no en todas sus manifestaciones—que está presente en aquellas obras literarias o cinematográficas donde se consigue atemorizar al lector/espectador²⁸ por medios naturales. En estos casos, se trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica—emocionalmente— al lector/espectador y que es producto de lo que ocurre en el nivel más superficial de la obra: el de las acciones (Roas, *Tras los límites* 94–107). Generalmente, el *miedo físico* o emocional suele estar asociado con la variante *fantástica* de lo gótico-terrorífico—la variante más universal y explotada del miedo en la producción cultural de corte *fantástico*—que se traduce en una amenaza inminente para la integridad física—fantasmas, vampiros, aparecidos—.

En la mayoría de las narraciones *fantásticas* de los siglos XVIII y XIX, los personajes o el narrador exteriorizan constantemente el miedo, verbalizan su terror, y lo comparten con el lector, a quien hacen partícipe de su experiencia subjetiva y angustiosa del horror que provoca lo sobrenatural. Con el término *miedo metafísico* (o intelectual), Roas se refiere a una impresión que considera propia y exclusiva de lo *fantástico* en todas sus variantes, y que, si bien puede y suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor.

Pero, ¿cómo y por qué surge esta necesidad de distinguir entre dos variantes distintas del miedo? La respuesta a esa pregunta hay que buscarla en el devenir histórico del género *fantástico* mismo. Lo *fantástico* es una categoría marcada por unas

²⁸A lo largo de este estudio se usará casi siempre la palabra *lector* por razones de coherencia y uniformidad, puesto que la mayoría de los estudiosos del género *fantástico* convocan ejemplos literarios para ilustrar sus postulados teóricos. En ocasiones concretas, cuando me apoyo en un concepto teórico para explicar una idea que atañe directamente a un filme, uso la palabra *espectador*.

convenciones que todo autor (y todo receptor) deben conocer. Con el pasar del tiempo esas convenciones se automatizan, y el argumento y hasta la trama se vuelven predecibles y, con ello dejan de sorprender al receptor. Se hace necesario entonces acudir a técnicas nuevas, más sutiles, para reactivar o despertar los miedos básicos del lector —espectador en el caso del cine *fantástico* o de horror—. Como afirma Borges refiriéndose a la literatura fantástica: “[L]as emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector (191).

La historia de lo *fantástico* es, por ello, una historia marcada por la intensificación progresiva e incesante de la verosimilitud, para sorprender a un lector cada día más escéptico, más culto y menos temeroso de lo sobrenatural imposible. Ello explica que en la búsqueda de nuevas vías de expresión para objetivar lo imposible, e inyectar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados, tanto la literatura como el cine *fantástico* recurran cada vez más a la ironía y a la parodia, y menos a los ataques aterradorizantes de vampiros, fantasmas y otros monstruos sobrenaturales. Eso no significa, sin embargo, que las historias no provoquen una inevitable sensación de inquietud y, con ello, el *miedo metafísico* del receptor.

A mi modo de ver, Roas realiza tres aportes fundamentales a los debates sobre el género *fantástico*. Primero, a través del cotejo crítico de las diferentes perspectivas, consigue unificar las teorías previas e integrarlas en un sistema coherente y útil, defendiendo una noción de lo *fantástico* como categoría estética, (válida no solo para la literatura, sino también para el cine, los videojuegos, el comic, el teatro, la plástica *fantástica* o cualquier forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible

propio de lo *fantástico*). Segundo, centra la diferencia fundamental de lo *fantástico* con otros géneros en la cuestión del efecto emocional sobre el receptor: un miedo o inquietud física o metafísica producida por la transgresión de las convenciones de la razón, que él considera el efecto fundamental de lo *fantástico*. Y, por último, logra encontrar un lugar para lo *fantástico* dentro del panorama postmoderno al evaluar la posición de lo *fantástico* frente a los paradigmas de realidad actuales y corroborar la vigencia del género en la posmodernidad.

Tras este recorrido, se hace evidente que los acuerdos en lo referente a los rasgos constitutivos y a la propia taxonomía del término *fantástico* siguen siendo escasos. Es posible, sin embargo, salvando las distancias, afirmar que una obra se adscribe a lo *fantástico* si muestra un mundo ficcional donde coexisten dos sistemas de leyes ontológicas inconciliables (realistas, naturales o posibles unas; sobrenaturales, imposibles o irracionales, las otras); y donde, además, se manifiesta un conflicto, choque o ruptura entre esos dos órdenes de realidad. Para que ese conflicto tenga lugar es imprescindible que el fenómeno insólito sea inexplicable y que la imposibilidad de explicación no esté únicamente determinada por el ámbito intratextual, sino que involucre al propio lector, que deberá contrastar ese fenómeno inexplicable del mundo intratextual con su propio horizonte sociocultural.

1.2. La ciencia ficción, los géneros proyectivos y la literatura prospectiva

*La ciencia ficción no es un juego de máquinas, sino la inmensa e insondable
aventura de los efectos y las causas, por lo que la sensibilidad es
justamente lo que marca la diferencia entre "Blade Runner"
y una historia común sobre robots.*
Gina Picard

*Si la ciencia ficción necesita justificación,
entonces toda ficción literaria la precisa.*
Fabricio González Neira

*SF has become the pre-eminent literary genre of the postmodern era, since it
alone seems capable of understanding the rapid technological and cultural
changes occurring in late capitalist, postindustrial society*
Claire Sparler

El intento de definir la *ciencia ficción* pasa por señalar que no existe una definición unívoca, como evidencia la variedad de definiciones compiladas por Daniel Link en *Escaleras al cielo, utopía y ciencia ficción* (1994), y que incluye los postulados de Isaac Asimov, Raymond Williams, Michel Butor, Umberto Eco, entre otros. Tampoco existe consenso en cuanto a su nacimiento. La discusión se centra en si el género es previo al rótulo que lo nombra o si nace cuando se le denomina. No obstante, casi todos los investigadores coinciden al señalar a *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (Aldiss, 7-39; Cavallaro, 2) como predecesor del género. A diferencia de sus antecedentes góticos, este monstruo se justifica por medio de la investigación científica, y se erige como representante de las virtudes humanas, mientras que el científico representa los defectos del hombre.

En líneas generales, la mayoría de los críticos coincide al señalar que la *ciencia ficción* es un género literario que se vale de la ciencia y la filosofía para establecer reflexiones acerca de la relación del ser humano con su entorno, sobre todo con la

tecnología por él creada y también con sus congéneres, todo esto desde una preocupación especial por el futuro. En 1926, el editor norteamericano Hugo Gernsback, en la revista *Amazing Stories*, decidió usar el rótulo formado por los vocablos “*science-fiction*” para nombrar aquel tipo de relatos cuya imaginación se sostenía sobre una argumentación científica. En realidad, Gernsback estaba nombrando una conciencia de creación literaria distinta, cuya fórmula ya se repetía en la obra de muchos autores, con Herbert George Wells como principal exponente. Por otra parte, como ha señalado Fernando Lázaro Carreter, ya existía para entonces un público receptor que había “sintonizado gustos” (114) por un modelo literario bastante bien definido que usaba herramientas e ideales estéticos propios, por lo que puede hablarse de la existencia de un concepto entre receptores, que incluso antecede a la propia denominación del género por parte de Gernsback.

Una de las dificultades principales para formular una definición clara de la *ciencia ficción* radica en la falta de unidad temática y narrativa, y en la gran variedad de subgéneros y fenómenos fronterizos que han sido catalogados bajo la denominación *ciencia ficción* a lo largo del siglo XX y de lo que va del XXI. Las distinciones y fronteras entre modalidades o subgéneros colindantes, — la ópera espacial (*space opera*), el ciberpunk (*cyberpunk*), la novela científica, etc— se vuelven permeables y difusas, imposibilitando delimitaciones claras.

Entre las múltiples definiciones ensayadas por los críticos para sortear los problemas del género se encuentra la de Robert A. Heinlein, quien lo define en los siguientes términos:

Science fiction is speculative fiction in which the author takes as his first postulate the real world as we know it, including all established facts and natural laws. The result can be extremely fantastic in content, but it is not fantasy: it is legitimate -and often very tightly reasoned- speculation about possibilities of the real world (Heinlein 1).

La definición propuesta por Kingsley Amis en *New Maps of Hell*, traducida al español como *El universo de la ciencia ficción*, también ha gozado de cierta aprobación y perdurabilidad. Para Amis,

Ciencia ficción es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudociencia o pseudotécnica (Amis, 14).

En esta definición Amis ya indica que el mundo representado en la ficción no coincide con el mundo empírico del lector, lo que justifica la inclusión de la *ciencia ficción* dentro de los llamados géneros *no miméticos* o *no realistas*. Otro rasgo importante de la *ciencia ficción* identificado por este crítico es la presencia de un filtro científico, técnico, pseudocientífico o pseudotécnico, como premisa para la elaboración del universo ficcional.

En 1979 se publica una obra que cambió la mirada sobre el género, *Metamorphoses of science fiction*, del teórico yugoslavo, radicado en Montreal, Darko Suvin. Suvin define la *ciencia ficción* como la literatura del “extrañamiento cognitivo” que se rige por “un dominio o hegemonía narrativa de un “novum” (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva” (94). De esta definición surgen tres conceptos clave en la definición de la *ciencia ficción*: el *extrañamiento*, la *cognición* y el *novum*.

El extrañamiento, producido por el alejamiento ficcional del mundo empírico, constituye el marco formal de la *ciencia ficción*, y se refiere a la representación de un universo ficticio diferente del universo del lector y alejado de éste:

La ciencia ficción parte de una hipótesis fictiva (“literaria”), que desarrolla con rigor total (“científico”) [...]. El resultado de esa presentación fáctica de hechos ficticios es el enfrentamiento de un sistema normativo fijo -una imagen cerrada del mundo tipo tolemáico- con un punto de vista o perspectiva que conlleva un conjunto de normas nuevo. En teoría literaria se llama a esta actitud extrañamiento (Suvín, 28).

En ese proceso de alejamiento de la realidad empírica radica, precisamente, la paradoja del género, pues, aunque la *ciencia ficción* toma el mundo conocido y verificable como referencia, no lo reproduce ni imita, sino que crea una variante alternativa de él. Como aclara en su tesis la mexicana Noemi Novell:

La ciencia ficción funciona a partir de una paradoja narrativa y representacional: los mundos narrados en la ciencia ficción se apoyan en elementos del mundo empírico pero no los representan, o no serían ciencia ficción; el discurso utilizado en la ciencia ficción sigue utilizando el mismo patrón: representa otros mundos a partir de la utilización parcial de un lenguaje común (Novell, 198).

Ahora bien, la creación en la ficción de un mundo secundario o alternativo distinto del primario, también se da, como se vio anteriormente, en la literatura *maravillosa*. Asimismo, el extrañamiento como fórmula para sobrepasar los límites de nuestra percepción de la realidad, ocurre también en lo *fantástico*. Pero existe una diferencia fundamental entre la *ciencia ficción* y estos géneros, que Darko Suvín acota bajo el término de “cognición”. Al respecto advierte Novell que “Lo que separa a la ciencia ficción de otras literaturas miméticas y de la fantástica es el uso deliberado de una cierta lógica científica frente a, por un lado, una lógica “común”, como en el caso de la

literatura realista, y a una lógica no científica, como en la literatura fantástica y la maravillosa” (200).

La cognición interacciona con el extrañamiento y establece, mediante las leyes de la razón y la lógica, los parámetros y fronteras de la construcción del mundo ficcional. Esto se traduce en la aplicación del método científico por parte del escritor que hipotetiza, experimenta y expone conclusiones. En cuanto al *Novum* (palabra del Latín que significa “cosa nueva” o “novedad”), se trata del término usado por Suvin para describir las innovaciones científicamente plausibles utilizadas por las narrativas de *ciencia ficción*. Suvin argumenta que lo que distingue a la *ciencia ficción* de “la fantasía” es la presencia de un *novum* validado por la lógica del ya mencionado “distanciamiento cognitivo”. El *novum* o “new thing” que impulsa la historia se justifica a partir de medios científicos y no como resultado de la magia o de un evento sobrenatural.

Trasladándonos ahora brevemente a la problemática de los subgéneros, nos encontramos con tres variantes o líneas de acción principales, etiquetadas por los estudiosos del género: la *space-opera* o aventura espacial, la *novela científica*, y el *ciberpunk*. A grandes rasgos, y admitiendo por supuesto incontables variantes y mestizajes, intentaré resumir las ideas principales sobre estas tres modalidades.

La *space-opera* ha sido definida por Mikel Peregrina Castaños como:

la traslación de motivos de una novela de aventuras a escenarios y temas propios de la *ciencia ficción*, muchas veces con personajes arquetípicos como el héroe, la princesa o el villano, y un carácter maniqueo que se resuelve con la reafirmación de los valores hegemónicos o dominantes en la sociedad del autor, defendidos por y encarnados en el protagonista. (Peregrina Castaños 146)

Algunos críticos como Juan Ignacio Ferreras, autor de *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal* (1972), han propuesto separar la *ciencia ficción* de la *space-opera*, alegando que la *space-opera* es el contagio que la novela de aventuras realiza sobre la *ciencia ficción* (Ferreras 51). Sin embargo, los estudiosos de la *space-opera* aseguran que en la actualidad este género da muestras de mayor madurez, observable en la concepción de historias más ambiciosas, en el cuidado del lenguaje y en la elaboración más cuidadosa de los universos ficcionales. Este tipo de *space-operas*, escritas por autores como Greg Bear, Gregory Benford, Larry Niven, etc, han sido calificadas por Gary Westfahl como “postmodern space-operas”, y se caracterizan, según Westfahl, por una visión pesimista y cínica del futuro, por alienígenas complejos como representación de la alteridad, y por alusiones culturales e intertextos literarios (207).

En cuanto a la novela científica, Fernando Ángel Moreno considera que:

Se trata de obras con una considerable carga de datos y teorías científicas, que plantean un adelanto concreto. Por ejemplo, la invención de un barco que pueda viajar por debajo del océano o de un salón de la época victoriana que pueda llegar a la Luna. La diferencia con la ciencia ficción estribaría en la defensa absoluta que se hace de la ciencia como un valor literario absoluto, sin desarrollar sus posibilidades simbólicas y estéticas, limitando la narración a una exposición de propuestas científicas narrativizadas con la ayuda de unos personajes que a menudo se limitan a ser meras comparsas, cuya función es meramente actancial. (Moreno 99)

De acuerdo con esta propuesta, la novela científica se diferenciaría de la *ciencia ficción* en que, mientras que la primera construye su trama alrededor de una innovación científica que se convierte en el verdadero protagonista, la segunda se vale de la innovación científica como pretexto para desarrollar una reflexión sobre la naturaleza y el pensamiento humano.

Acerca de la novela científica aduce Ferreras que:

El protagonista deja de ser un hombre, una persona individual, para convertirse en un descubrimiento, una máquina, etc. Los autores suelen salvar el escollo de esta desaparición activa del protagonista individual ligando la figura del inventor, descubridor, ingeniero, etc. con su obra, descubrimiento, máquina, aplicación, material nuevo, etc. Sin embargo, hay que reconocer que la novela entera depende de la vida, existencia y conflictos del descubrimiento, máquina, nuevo material, etc. (Ferreras 30-31)

En resumen, mientras que en la obra fictocientífica tiene lugar la extrapolación de un elemento actual como forma de especulación sobre la especie humana, la novela científica “se contenta con jugar en el futuro, con algunos de los juguetes científicos de nuestra sociedad” (Ferreras 24).

Por su parte, el *ciberpunk*, al que ya me referí brevemente en el segundo acápite de este capítulo, es un subgénero de la *ciencia ficción* y a la vez un movimiento artístico con elementos estéticos y temáticos comunes. El término *ciberpunk* nace con el cuento epónimo del escritor inglés Bruce Bethke en 1983 y, como indica su propia denominación, en él convergen dos polos que hasta los años 80 se habían mantenido separados: el mundo de la cibernética y las tecnologías de la información, y el submundo del *punk*, ámbito de la rebeldía y de la contracultura²⁹.

El *ciberpunk* se separa de otras modalidades o subgéneros de la *ciencia ficción* por lo que Bruce Sterling (el promotor más importante del movimiento durante sus inicios) ha descrito como “the unholy alliance of the technical world and the world of organized dissent—the underground world of pop culture, visionary fluidity, and street-

²⁹ Los orígenes de este movimiento se remontan a una época anterior a la cultura punk de finales de los 70 y principios de los 80: los movimientos contraculturales y antiautoritarios de los años 60, particularmente en los ámbitos de la cultura de las drogas y la evolución del pirateo informático.

level anarchy” (Sterling xii). En *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1991), Fredric Jameson afirma que el *ciberpunk* constituye “the supreme literary expression if not of postmodernism then of late capitalism itself” (419).

De modo casi consensual, la crítica especializada considera que el *ciberpunk* alcanzó su máxima popularidad en la *ciencia ficción* norteamericana hacia finales de la década de los 80. A pesar de que sus influencias están aún presentes en subgéneros llamados *neo-cyberpunk* o *post-cyberpunk*, el *ciberpunk* “original” fue declarado muerto por sus propios creadores a fines de los 80. La aparición de la afamada *The Matrix* en 1999 renovó el interés en algunas de las convenciones del género (en particular el concepto de la matriz, una realidad virtual cuyo desarrollo coincidió con la llegada del internet).

A diferencia de otros tipos de *ciencia ficción*, el *ciberpunk* no hace resaltar la novedad de la tecnología y el mundo virtual sino la manera en que las interacciones humanas cambian dentro de esta tecnología. Como nota Sterling, algunos de los temas que resurgen en esa literatura tienen que ver con la invasión de la mente por la tecnología: “brain-computer interfaces, artificial intelligence, neurochemistry–techniques radically redefining the nature of humanity, the nature of the self” (xiii). En lugar de abordar el descubrimiento de nuevos mundos o de enfatizar los aspectos futuristas del escenario narrativo, el *ciberpunk* se enfoca más en la relación problemática entre el individuo y la sociedad que lo rodea, que suele ser un mundo imperfecto y hasta distópico. En “Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism”, Veronica Hollinger alega que el *ciberpunk* marca un momento en la *ciencia ficción* en el que la humanidad y su tecnología comparten el primer plano narrativo, algo que no ocurría en la

ciencia ficción anterior, que tendía a poner a los humanos siempre en primer plano y a la tecnología en segundo plano (29-44).

Los elementos de deslinde hasta aquí acotados no producen una definición satisfactoria para el crítico español Fernando Ángel Moreno, quien en *Teoría de la literatura de ciencia ficción, poética y retórica de lo prospectivo* (2010), propone el rótulo *géneros proyectivos* como “umbrela term” para agrupar a todos los géneros no miméticos. Los géneros proyectivos, como indica su nombre, se caracterizan por proyectar modelos de mundo no coincidente con la realidad empírica. Dentro de los géneros *proyectivos*, de acuerdo con la subdivisión propuesta por Moreno se encontrarían: lo *fantástico*, lo *maravilloso*, la *ciencia ficción* y lo *prospectivo*³⁰. Sobre los géneros *proyectivos* nos dice Moreno que estos comparten “ciertos mundos con contextos socioculturales no verificables empíricamente, es decir, su naturaleza de ficción proyectiva. Y también que estos mundos funcionan estéticamente a partir de una simbología anclada -como todo fenómeno no humano- en el mundo real” (Moreno, 95).

En un principio, me pareció adecuado, por las semejanzas, mantener el término con la definición que he propuesto y hablar, en cambio, de una manera prospectiva de enfocar la ciencia ficción: aquella que plantea el género como una herramienta retórica para profundizar en cuestiones sociales, filosóficas, psicológicas... Para profundizar en inquietudes culturales del ser humano, en suma. Finalmente, aceptando la propuesta de Díez (2009), me ha parecido interesante aceptar para muchos ejemplos la simetría de los que a partir de ahora podrían ser considerados los cuatro grandes géneros proyectivos: maravilloso, fantástico, ciencia ficción y prospectivo. (122)

³⁰ El primero en proponer una separación en el género y hablar de *literatura prospectiva* fue el crítico español de *ciencia ficción* Julián Díez, cuyas ideas Moreno retoma y expande. (Véanse los textos críticos de Díez en la bibliografía).

Para Moreno la *ciencia ficción* y la literatura *prospectiva* son “dos modelos de construcción ficcional distintos” (247). Según él, la *ciencia ficción* es aquella que utiliza elementos, tópicos e iconos del género, con la intención de desarrollar historias en un mundo diferente del nuestro, mientras que la literatura *prospectiva* engloba “a aquellas otras obras que desean ir más allá y valerse de las herramientas del género para plantear una reflexión sobre nuestro tiempo” (273):

Terminología sobre la ficción proyectiva					
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Términos no académicos	Ejemplos	Efecto
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	Fantástica	<i>El señor de los anillos</i>	Asombro
	No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica		<i>El hombre de arena</i>	Desasosiego, incomodidad angustiosa
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	Ciencia ficción	<i>2001, una odisea espacial</i>	Asombro
	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Prospectiva		<i>Rascacielos o Blade runner</i>	Prospección, replanteamiento de cuestiones socio-culturales

Ángel Moreno, Fernando. *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo* (121).

Sobre el binomio (*ciencia ficción- ficción prospectiva*) hay que apuntar que este se viene defendiendo desde hace tiempo en la crítica anglosajona con los términos *speculative fiction* (*sf*) y *science-fiction* (*sci-fi*) (Moreno, 88). Ya desde las reivindicaciones de la Nueva Ola, los escritores intentaron dar cuenta de dos modelos diferentes en el ejercicio del género, identificando la escritura que ellos practicaban con el rótulo *sf* mientras que el término clásico quedó bajo el rótulo abreviado de *sci-fi*, “que hacía referencia a una ciencia ficción depauperada, más comercial [y] con menor pretensión intelectual y una aglomeración de clichés del género” (Barceló, 48).

Aunque no niego la utilidad del rótulo *prospectivo* para realizar una distinción entre las obras de *ciencia ficción* con afán reflexivo sobre el presente y aquellas con menos pretensiones reflexivas o intelectuales, el deslinde radical que propone Moreno tiene, a mi parecer, más potencial de confundir que de esclarecer. Su propuesta clasificatoria solo agrupa bajo un rótulo difuso, lo que, a mi modo de ver, no es más que una línea de cultivo dentro de la *ciencia ficción*. Lo fictocientífico *prospectivo* existe, sin duda, pero existe dentro del género de la *ciencia ficción*, no independientemente de él. Por otra parte, aunque es cierto que, por su etimología, lo *prospectivo* se asocia con la idea de futuro, lo cual justifica hasta cierto punto que se le relacione con una parcela específica de lo *proyectivo*, la desventaja de esa conceptualización es que lo *prospectivo*, así definido, sería aplicable también a otros géneros tanto *proyectivos* como realistas³¹.

³¹ A los problemas inherentes en un concepto que no logra expresar sin ambigüedades el sentido deseado— y las acepciones en el diccionario de la RAE avalan mi recelo — habría que agregar el problema que supone justificar la aplicación del rótulo dentro de la esfera específica de los llamados géneros *proyectivos*. ¿Cómo evitar que ese nuevo rótulo se salga de esta esfera y contamine el ámbito de los géneros realistas, donde la reflexión sobre el presente, la advertencia y la exploración o predicción del futuro no sólo son temas posibles sino incluso comunes?; incluso la aplicación dentro de los mismos géneros *proyectivos* no

Tampoco sería necesario, para resolver esta dificultad, prescindir del término *prospectivo*, sino sólo del sentido ambiguo que este adquiere cuando se le combina con el vocablo *literatura* y se le separa de la *ciencia ficción* para tratarlo como un género literario independiente. Siempre será más útil y dará mayor precisión a los estudios de la narrativa *no realista*, *no mimética*, o *proyektiva*, mantener el común denominador *ciencia ficción* para hacer referencia a un género específico y bien definido que admite subgéneros múltiples, entre los que se encuentra, ¿por qué no?, la modalidad prospectiva.

A modo de síntesis, se considera que una obra se adscribe a los géneros *no miméticos*, *no realistas*, o *proyektivos*, si introduce en sus argumentos motivos que el lector de la sociedad occidental contemporánea considera como una imposibilidad física. La diferencia entre los distintos géneros queda establecida por las cláusulas ficcionales que el texto propone y que el lector acepta a través de un pacto de ficción. Como se ha visto, lo *fantástico*, la *ciencia ficción*, y lo *maravilloso*, (los tres grandes géneros no miméticos, no realistas, o proyektivos), proponen al lector contratos de ficción diferentes.

El contrato ficcional de la *ciencia ficción*, (que abarca varios subgéneros como el *ciberpunk*, la *space opera*, etc), no acepta fenómenos sobrenaturales. La experiencia del encuentro con una sociedad (casi siempre futura) diferente, se encuentra generalmente relacionada con la reflexión intelectual y con la preocupación por cuestiones culturales, aunque también puede centrarse en lo asombroso, desde una perspectiva diferente a la del contrato ficcional *maravilloso*. El contrato ficcional *maravilloso*, por su parte, acepta que en el argumento de la obra aparezcan sucesos sobrenaturales sin que la naturaleza

está exenta de contradicciones. No es difícil encontrar dentro de la literatura fantástica textos de naturaleza prospectiva, que mueven al lector a reflexionar o a ahondar sobre cuestiones culturales.

ontológica de dichos sucesos resulte perturbadora para los personajes o para el lector. La experiencia catártica (efecto emocional para Roas) de los hechizos o de la magia, se encuentra íntimamente relacionada con el asombro y la maravilla. El contrato ficcional *fantástico*, por su parte, también acepta fenómenos sobrenaturales, pero la irrupción de lo imposible supone siempre una transgresión de los paradigmas epistemológicos y ontológicos del lector y del personaje, y viene acompañado de un inevitable efecto de inquietud. Lo *fantástico* se encuentra íntimamente relacionado con el desasosiego ante una realidad que de repente se vuelve incomprensible.

1.3. Los caminos del fantástico y la ciencia ficción en la literatura cubana

*Si los gitanos no tienen urbanística porque viven viajando y no tienen casas,
o si los aztecas no podían tener una hípica porque solo con la llegada
de los españoles conocieron los caballos...pues, vamos;
¿ciencia ficción en Cuba? ¿Es una broma, ¿verdad?
Pues no.
Yoss*

*A partir de 1968, el cuento fantástico está destinado a ser reemplazado por el
cuento comprometido que contribuirá de una manera positiva crear
la conciencia revolucionaria.
Seymour Menton*

Durante las décadas de 1940 y 1950, la narrativa hispanoamericana comienza a dejar atrás (o a reformular) el regionalismo, el indigenismo y el criollismo, para explorar modalidades no miméticas entre las que sobresale la literatura *fantástica*. Oscar Hahn se refiere a este periodo como *la época de oro* del relato y la novela *fantásticos* en hispanoamérica (41-42). Y, en efecto, son los decenios en que aparecen *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949), de Borges, *Bestiario* (1951), *Final de juego* (1956), y *Las armas secretas* (1959), de Cortázar, *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), *La trama celeste* (1948), y *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy Casares, *Los días*

enmascarados (1954), de Carlos Fuentes, y la *Antología de la literatura fantástica* (1940) (compilada por Borges, Casares, y Silvina Ocampo), por mencionar solo las obras más conocidas de ese periodo.

Mientras tanto, en Cuba se afianzaba una corriente de ruptura con el criollismo, —no precisamente *fantástica*— denominada indistintamente, “cosmopolita”, “imaginativa” o “arrealista”. Durante los decenios de 1940 y 1950 ven la luz *Anteo (novela gaseiforme)* (1940), de Enrique Labrador Ruiz, *Viaje a la semilla* (1944) y *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, *La carne de René* (1952), de Virgilio Piñera, y *Divertimentos* (1946) y *Cuentos fríos* (1956), de Eliseo Diego. Valga destacar que esta llamada “literatura de la imaginación o irrealista” tiene en Cuba antecedentes importantes, y se inserta en una tradición en que destacan Gertrudis Gómez de Avellaneda, Arístides Fernández, y José Manuel Poveda, entre otros.

El primer antecedente lejano del doble (motivo *fantástico* por excelencia) en las letras cubanas, por ejemplo, se remonta al relato “Raro ejemplo[sic] de un sonámbulo”, que apareció publicado en el *Papel Periódico de la Habana* en 1790³². En 1860, Gertrudis Gómez de Avellaneda publica su leyenda romántico-germanófila, *La ondina del lago azul*, donde un personaje que ha sido testigo de la aparición de una mujer de belleza sobrenatural que causó la muerte de su amigo, se cruza luego en París con una dama de idéntica apariencia. “La tragedia de los hermanos siameses”(1919), de José Manuel Poveda, muestra el conflicto entre dos hermanos que nacieron unidos: comparten

³² “En Nueva York sonó [sic] una persona que estaba cojiendo paxaros[sic]. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido en la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta”. (*La literatura en el Papel Periódico de La Habana* (1790–1805), p.148).

un mismo estómago y un mismo intestino pero, “cada uno tenía su corazón y su pensamiento”(284). Y en 1930, Arístides Fernández dedicó al menos tres de sus cuentos vanguardistas al motivo del doble.

Pero el periodo fructífero tanto para la narrativa *fantástica* cubana como para la *ciencia ficción* se inicia solo después del triunfo de la Revolución en 1959. Numerosos factores contribuyeron a la proliferación de textos *fantásticos* y de *ciencia ficción* durante los primeros años de la Revolución. Una vez erradicada la prensa independiente y opositora, se fomentó la creación de publicaciones y editoriales, se llevó a cabo la Campaña de Alfabetización y tuvo lugar la creación de instituciones para la promoción del arte y la cultura. Entre estas instituciones se encontraban el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (I.C.A.I.C.), dirigido por Alfredo Guevara, la Imprenta Nacional, dirigida por Alejo Carpentier, la Casa de las Américas, que coordinaba las relaciones con Latinoamérica, el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura, dirigido inicialmente por Lezama Lima. Entre los órganos de publicación periódica más importantes se encontraba el diario *Revolución*, dirigido por Carlos Franqui, y su suplemento cultural *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante.

No es de extrañar que en este clima favorable, y estimulados por las promesas de construcción de la nueva sociedad que trajo consigo el triunfo revolucionario del 59, muchos escritores cubanos comenzaron a incursionar en el *fantástico* y la *ciencia ficción*. Conviviendo muchas veces en un mismo libro con relatos de indudable filiación realista, se publicaron en Cuba varios cuentos *fantásticos* en la década de los 60: “Nosotras”

(1965)³³ de María Elena Llana, sobre el tema del doble, “Hallazgo nocturno”(1965) y “Memorias de un decapitado”(1965), también sobre desdoblamientos, de Angela Martínez, “El castigo”(1966), de Esther Díaz Llanillo, “El polvo a la mitad”(1966), de Jesús Díaz, “Peligro en La Rampa”(1967) y “Estatuas sepultadas”(1967), de Antonio Benítez Rojo, y “Casa sitiada”(1969), de César Leante. Completan el panorama de la década dos antologías a cargo de Rogelio Llopis: *Cuentos fantásticos* (1968) y *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario* (1968) por un lado, y por el otro la aparición de varios artículos de difusión del género en revistas de amplia circulación como *Bohemia* y *Casa de las Américas*.

En cuanto a la *ciencia ficción*, aunque en fecha tan temprana como el siglo XIX existió un precursor, Esteban Borrero, con su *Aventura de las hormigas* (1888-1891), además de intentos esporádicos por parte de autores aislados antes de 1959, la *ciencia ficción* propiamente dicha solo vino a surgir con fuerza cinco años después del triunfo de la Revolución. En 1964 se publican simultáneamente los dos libros que marcarían el inicio de esta temática en Cuba. *La ciudad muerta de Korad*, Oscar Hurtado (1919-1977), y *¿A dónde van los cefalomos?*, de Ángel Arango (1926-2013). El primero, curiosamente, no era un texto en prosa sino un poemario de cantos mitopoéticos sobre una princesa marciana, cautiva de vampiros provenientes de Júpiter. La obra mezclaba elementos de la tragedia, del *humor negro*, de la chanza (o choteo cubano), y de la ciencia. En 1966 aparecen *Asesinato por anticipado*, de Arnaldo Correa (1935-), *El planeta negro*, de Arango y *El libro fantástico de Oaj*, de Miguel Collazo (1936-1999).

³³ En *La reja* (1965).

Con *El libro fantástico de Oaj* se comenzaría a manifestar como uno de los principales ingredientes de la *ciencia ficción* cubana el *humor* criollo o choteo. El texto acude a la ironía, a la sátira, a la mezcla de *humor* blanco y *humor* negro, e incluso al horror, para configurar una historia muy influida por *The Martian Chronicles* (*Crónicas marcianas*, 1950) de Ray Bradbury, aunque con diferente estilo y argumento. Collazo mezcla el mundo cotidiano de Cuba con las costumbres extrañas de los extraterrestres. Por su parte, el libro de Arnaldo Correa constituyó la primera incursión en el cuento de *ciencia ficción* policiaca, y en *El planeta negro* (1966), de Arango, aparecieron cuentos como “Un inesperado visitante”, sobre el tema del paleocontacto llevado a la dimensión del cristianismo.

En 1967 ven la luz otras obras de Arango y Correa, y en 1968 aparece la segunda novela de Miguel Collazo, *El viaje*, un texto de corte filosófico-psicológico que usa los recursos de la *ciencia ficción* para explorar la psiquis de los personajes. En 1971, con el libro *El fin del caos llega quietamente*, de Arango, termina la primera etapa de la *ciencia ficción* en Cuba. Raul Aguiar lo ha llamado “el canto de cisne de la década de los 60’s en la ciencia ficción cubana” (“La ciencia ficción en Cuba 1”).

El auge alcanzado por el *fantástico* y la *ciencia ficción* al calor de las posibilidades editoriales que se abrieron con el triunfo de la Revolución se vio frenado tras celebrarse en 1971 el Congreso de Educación y Cultura. Se inició a partir de entonces una política cultural cuyo resultado es conocido como “El Quinquenio Gris”³⁴ de la

³⁴ El término “Quinquenio Gris” fue acuñado por el ensayista cubano Ambrosio Fonet para definir una etapa donde la política cultural cubana estuvo regida por criterios dogmáticos que limitaron la creatividad de intelectuales y artistas, llegando a excluir y discriminar a algunos por su preferencia sexual o religiosa. Inició “oficialmente” con el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971) y se extendió hasta 1980, por

literatura cubana³⁵. En ese contexto, la literatura *fantástica* y de *ciencia ficción* cedieron sus puestos, como primer género nacido al calor de las transformaciones literarias, al género policíaco. A diferencia de “las literaturas de la imaginación”, se pensó que el género policíaco podía reflejar —aún sin características de escuela narrativa— la lucha del pueblo cubano, apoyado por sus órganos de defensa, contra el enemigo.

Tildados de “evasivos y escapistas” el *fantástico* y la *ciencia ficción* se convirtieron en *géneros malditos*. El proceso revolucionario reclamaba una literatura comprometida, capaz de contribuir a crear la conciencia revolucionaria entre el público lector, y estos géneros no eran precisamente vehículos idóneos para tematizar la épica revolucionaria, ni para enfocarse en los milicianos y demás íconos de la nueva sociedad. La recreación mimética de la realidad, junto con la rigidez de una política editorial que tendía a censurar lo que se desviara de la norma establecida o que suscitaba la autocensura, amedrentó los ánimos de muchos cultivadores de estos géneros, aunque nunca logró sofocarlos del todo.

lo que también se habla de un “decenio negro”.

³⁵ Aunque el Congreso de Educación y Cultura de 1971 fue el acontecimiento que dio paso al llamado “Quinquenio Gris” al trazar los nuevos límites de la censura, en realidad el enfrentamiento entre los fines culturales del poder y los ideales de muchos artistas e intelectuales había comenzado mucho antes. El primer enfrentamiento importante entre el poder y la intelectualidad tuvo lugar a raíz de la prohibición por parte del I.C.A.I.C. del documental cinematográfico *P.M.*, de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante, programado para ser emitido en el espacio televisivo de *Lunes de Revolución*. Hubo protestas, pero finalmente, los miembros de *Lunes*, junto con otros importantes escritores, intelectuales y artistas, fueron convocados al histórico I Congreso Nacional de Escritores y Artistas (celebrado los días 16, 23 y 30 de junio de 1961) en la Biblioteca Nacional de La Habana. El discurso pronunciado entonces por Fidel Castro marcó el inicio del proceso de intervención ideológica sobre el campo cultural que ha caracterizado y continúa caracterizando aún (aunque con otros matices) la escena literaria y cultural actual en la isla. La máxima que se convertiría en ley a partir de aquel momento, y que sometía a los dictados políticos cualquier actividad de la esfera social, cultural o económica, quedaba resumida en el siguiente pasaje: “Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie”.

En un artículo dedicado al cuento en el *Diccionario de la literatura cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística aparece esta nota: “Es de resaltar el auge que en los primeros años de la Revolución tuvo la cuentística de la llamada “ficción científica” o de la mera fantasía, cuentística que - en general - tuvo como común denominador el desasimiento de la circunstancia inmediata y en particular del proceso revolucionario por parte de sus autores” (263). Durante el “Quinquenio Gris” no se publica en Cuba ninguna obra de *ciencia ficción* de autores cubanos.

El avance de las tendencias dogmáticas a partir de la celebración del Congreso de Educación y Cultura en 1971, las influencias del realismo socialista, y la politización y *sovietización* de la cultura cubana, desembocaron en un gran esquematismo y en la creación de modelos literarios “ideológicamente correctos”. De la URSS y, en general, del entorno comunista llegaron cientos de obras de *ciencia ficción*, inspiradas todas en el realismo socialista, y escritas en un tono épico, beligerante y aleccionador. Esta sovietización extrema de la literatura convirtió a los años que transcurren entre 1972 y 1980, aproximadamente, en una tierra estéril para la *ciencia ficción* cubana (no así para lo *fantástico*, como se verá más adelante en este breve recuento). Durante este período, la *ciencia ficción* cubana fue sustituida como tendencia por una *ciencia ficción* extranjera que cumpliera con los estándares de un “realismo socialista importado de la URSS” (Yoss 2, “Marcianos en el platanar de Bartolo”).

Es importante destacar que este tipo de obras edificantes, que articulaban el credo socialista, fueron un resultado directo de la intervención ideológica del Estado Soviético en la *ciencia ficción* de ese país. Arraigada en Europa desde el siglo XIX, la *ciencia ficción* era lo suficientemente popular como para ser ignorada, por lo que las autoridades

soviéticas trataron de controlar sus mensajes y de crear, en palabras de Bruno Henríquez “una ciencia ficción triunfalista que planteaba un futuro dominado por el socialismo, en especial soviético” (3). Una vez ideológicamente regulada³⁶, la *ciencia ficción* se convirtió en la aliada natural de la utopía socialista. Así, mientras que la *ciencia ficción* occidental se convertía en herramienta de denuncia y advertencia sobre los posibles peligros, miedos o abusos del futuro, la *ciencia ficción* soviética se aliaba con la eufórica construcción socialista del universo³⁷.

Según Juan Carlos Toledano Redondo, “Esta importación de literatura de ciencia ficción ideológicamente ‘trillada’ de discursos contrarrevolucionarios, vino a terminar con la tradición existente de una ciencia ficción más occidentalizada” (191). Y, en efecto, la *ciencia ficción* cubana, como evidencia la colección de Oscar Hurtado, *Cuentos de ciencia-ficción* (1969), se había nutrido de la *ciencia ficción* cultivada por autores de las más diversas procedencias y los más variopintos estilos: entre ellos los norteamericanos Walter M. Miller y Ray Bradbury, el inglés Herbert G. Wells, el chileno Alejandro Jodorowsky, el colombiano René Rebétez, el mexicano Juan José Arreola, el polaco Stanislaw Lem, el checoslovaco Josef Nesvadra, el soviético A. Dneprov, y los cubanos Rogelio Llopis, Arnaldo Correa y Ángel Arango.

³⁶ Al respecto de esta regularización ideológica nos recuerda Juan Ignacio Ferreras que en 1931 el estalinismo prohibió la ciencia ficción en nombre del “realismo”; que, en 1947, Andréi Jdanov impuso el uso de temáticas exclusivamente relacionadas con el plan quinquenal estalinista, y que, finalmente en 1971, Boris Markov recomendó que solamente se usasen temáticas sobre producción (Ferreras, *La novela de ciencia ficción* 112).

³⁷ Hasta los exploradores espaciales de la *ciencia ficción* soviética representaban y estaban imbuidos del optimismo natural que la revolución socialista había impuesto en su ciencia. En la película *Aelita, reina de Marte* (1924) de Yakov Protazánov (basada en la novela homónima de Alekséi Nikoláyevich Tolstói), los protagonistas soviéticos realizan una revolución bolchevique en Marte.

En 1978 se publican dos pequeñas obras destinadas al público infantil o adolescente: *Siffig y el vramontono 45-A*, de Antonio Orlando Rodríguez y *De Tulán, la lejana*, de Giordano Rodríguez. Aunque, al decir de la crítica, sin muchos valores literarios³⁸, estos dos libros marcarían pautas necesarias para la naciente segunda etapa. En ese mismo año, Bruno Henríquez ganó una mención en el concurso “David” con *Aventura en el laboratorio*; y la UNEAC decidió convocar para el año siguiente un premio de *ciencia ficción* como rama distintiva dentro del concurso. El “David” de *ciencia ficción* de 1979 fue para *Los mundos que amo*, de Daína Chaviano, que inauguró en Cuba una forma de escritura de *ciencia ficción* que se dio en llamar “el estilo rosado”. Este estilo, cultivado además por Chely Lima y Alberto Serret, dejaba de lado los elementos convencionales de la *ciencia ficción* para enfocarse más en la búsqueda de un sentido poético y en los perfiles psicológicos de los personajes: (*Espacio abierto* (1983), de Chely Lima, *Un día de otro planeta* (1986), de Alberto Serret, etc).

La década de los ochenta constituyó el “período de oro” de la *ciencia ficción* cubana. En 1981 se crea el taller literario de *ciencia ficción* “Oscar Hurtado”³⁹, donde comienzan a reunirse los escritores del género más importantes de La Habana. Al “Oscar Hurtado” le siguen otros grupos y talleres en todo el país. La revista *Juventud Técnica*, (dedicada a la divulgación científica) lanzó otro concurso anual de *ciencia ficción*, y las editoriales abrieron sus puertas para los escritores del género. Se reeditaron los clásicos y

³⁸ Tanto Yoss como Raúl Aguiar han coincidido en esa apreciación sobre estos textos en la mayoría de sus ensayos sobre el desarrollo de la *ciencia ficción* cubana.

³⁹ Fundado por la escritora cubana Daína Chaviano como homenaje póstumo a Oscar Hurtado.

aparecieron nuevos autores: Gregorio Ortega (*Kappa 15*, 1982), Roberto Estrada (*Trenco*, 1986), Juan Carlos Reloba y Rodolfo Pérez Valero (*Confrontación*, 1985)⁴⁰.

En 1980 obtiene el David de *ciencia ficción* la novela *Espiral* de Agustín de Rojas, un texto épico que presta mucha atención al tratamiento del aspecto ético y que hibrida ciertas características de la *ciencia ficción* socialista (Ivan Efremov, Stanislaw Lem) y de la anglosajona (Isaac Asimov y otros de la escuela de Campbell). En la novela un grupo de científicos que lleva a cabo una misión de rescate en otro planeta, enfrenta la tragedia de una civilización destruida y pone en juego su propia existencia.

El Premio David fue el símbolo de esta época dorada de la *ciencia ficción*, y la prueba de que el género había conseguido legitimarse hasta cierto punto. Alrededor del David aparecen casi todos los autores relevantes de los ochenta y los noventa. Algunos textos ganadores de este premio se adscribieron de manera clara a las ideas del realismo socialista cubano. Entre ellos, cabe mencionar, *La nevada* (1982), de Gabriel Céspedes y *Eilder* (1983), de Luis Alberto Soto Portuondo, dos novelas en las que indudablemente se proclaman los ideales de un realismo socialista cubano, de corte optimista, que eleva y ensalza al héroe socialista, defensor de lo colectivo⁴¹. Sirva esta cita de *Eilder*, en la que un humano le explica al extraterrestre Eilder la importancia del colectivismo, para ilustrar lo anterior:

Con todo el poder de esa fuerza ni tú, ni yo, ni él, nadie podrá hacer mucho actuando en forma particular. La verdadera potencia, la fuerza

⁴⁰ Novela de *ciencia ficción* policíaca, escrita en coautoría por Juan Carlos Reloba y Rodolfo Pérez Valero.

⁴¹ También en *Beatrice* (1981), de Félix Lizárraga, y en *Amor más acá de las estrellas* (1984), de Enrique Morente, aparecen menciones y alusiones a los logros del socialismo en el mundo. Las fechas entre paréntesis corresponden a los años en que estas obras recibieron el David. *Beatrice* se publicó en 1982 y *Amor más acá de las estrellas* en 1987.

realmente incalculable se halla en el colectivo, en la acción común encaminada a fines justos, con propósitos de redención humana firmes y siempre válidos. (Soto, 147)

No obstante, aunque varios de los Premios David de *ciencia ficción* adjudicados tienen claros tintes del realismo socialista, Toledano advierte proceder con cautela a la hora de hacer las lecturas, y aclara que algunas veces:

lo socialista sólo aparece aquí y allá, casi fuera de tono, casi incluso de forma ridícula, y cabe preguntarnos si apareció allí porque tenía que aparecer y no como parte integral del texto y de la ideología del autor”. El caso, de todas formas, es que estos, si quieren, guiños a las autoridades editoriales están allí, impresas para siempre y nos permiten observar cómo y en qué medida se produjo la aparición de la ideología del estado en la ciencia ficción cubana. (192)

Tal es el caso de *Los mundos que amo*, de Dáina Chaviano, que simula plegarse a las doctrinas literarias del realismo socialista por medio de una estrategia de coqueteo que no pasa del simple guiño inteligente al estado. *Los mundos que amo*, en su versión en fotonovela, coquetea con la interpretación pro-soviética gracias a una foto del Kremlin, (33–34).

Lo cierto es que, como ha observado Toledano, los escritores de *ciencia ficción* cubanos de los 80, totalmente inmersos en la represión ideológica que existía en Cuba, no pudieron permanecer al margen de esa circunstancia. La influencia de la *ciencia ficción* de los países comunistas obligó a la mayoría a tomar partido. Mientras que algunos aceptaron las nuevas normas (estuviesen o no convencidos de las ideas que defendían), otros buscaron subterfugios para publicar y para escribir sobre temas que no eran precisamente bienvenidos.

Sin duda los dos grandes exponentes de las ideas del realismo socialista (y los que con mayor éxito consiguieron integrarlo) en la *ciencia ficción* cubana, fueron Ángel

Arango y Agustín de Rojas Anido. De Rojas escribió tres novelas de *ciencia ficción*, *Espiral* (1982), *Una leyenda del futuro* (1985) y *El año 200* (1990). En todas ellas proyecta un mundo futuro que ha abrazado el socialismo como la única vía para alcanzar la felicidad y la justicia humanas. Así, le hace decir a Noreen, una de las protagonistas de *Espiral* que, ante el peligro del enemigo imperialista “Nuestro puesto está aquí, en la primera fila” (*Espiral*, 405). En *Espiral*, los hombres y mujeres del futuro recuerdan a sus antepasados comunistas como héroes que lucharon por una Tierra mejor para todos: “Más vale pensar que el Imperio ha existido siempre dominando toda la Tierra, que nunca existieron hombres que sacrificaron sus vidas por el comunismo, que lograron construir una sociedad justa sobre cuatro quintas partes del mundo” (404).

Por su parte, Arango, que en los años sesenta había publicado cuentos que coqueteaban con el estilo norteamericano, comenzó a publicar en 1982 una colección que se ajustaba exactamente al concepto triunfalista soviético de una *ciencia ficción* que celebraba los triunfos científicos del hombre, y que remitía al estilo de novelas como *La Nebulosa de Andrómeda* (1957), de Ivan Efremov, o a *Cataclismo en Iris* (1963) de los hermanos Arkadi y Boris Strugasky. Arango irá aún más lejos, llegando a declarar en 1984, en el artículo titulado “La joven ciencia-ficción cubana”, que los jóvenes escritores cubanos favorecían la utopía socialista:

En lo ideológico es precisamente en lo que más se diferencian de la ciencia-ficción norteamericana que conocieron y que conocimos. Ven al mundo como constituyendo (...) una Federación Mundial, una sociedad única con un interés ecuménico que prevalece sobre los rasgos nacionales, que conservan un carácter mas bien anecdótico. Lo primordial es que esa humanidad está organizada con fines y objetivos comunes, bajo ideas colectivas, *comunistas* [énfasis mío], de amor al planeta y a los hombres. Inclusive esta sociedad, federación o gobierno mundial se describe como ocupando posiciones en el resto del cosmos. (Arango, 135–136)

Hubo un segundo grupo de escritores que publica una *ciencia ficción* más cercana a las doctrinas literarias de lo que se ha venido a llamar *La Nueva Ola* en la producción en inglés, sobre todo en Gran Bretaña y los EE.UU. En este grupo destacan Daína Chaviano, Cheli Lima, Alberto Serret, y Antonio Orlando Rodríguez. La literatura de este grupo de autores no era subversiva *per se*, ni fue nunca tildada de contrarrevolucionaria. Su contradiscurso se basaba en un claro anti-sovietismo a partir de un uso poético del lenguaje, y de la presencia de ciencias “dudosas”, que se solapaban con la magia, la mitología, e incluso la fantasía. Con ello se oponían de una forma muy sutil, pero clara, a los modelos importados de la *ciencia ficción* del campo socialista.

A raíz de la caída del socialismo en Europa del Este, Cuba se resiente en su economía. El acontecimiento significó un auténtico choque estructural que afectó la vida en la isla en todos sus órdenes, produciendo la mayor crisis económica enfrentada por la revolución: el denominado Periodo Especial en Tiempos de Paz. La economía cubana, hasta entonces totalmente dependiente de la U.R.S.S., no pudo sostenerse. El 60% de la industria nacional se paralizó y en el año 1993 la situación se había convertido en “crítica”. En estas circunstancias surge una gran crisis del papel, desaparece *Juventud Técnica*, y las editoriales reducen al mínimo su capacidad de publicación. Desaparece también el premio “David”⁴², y se desintegran los talleres Oscar Hurtado y Julio Verne. En 1990 se publica la última novela del período: *Desterrado en el tiempo*, de Rafael

⁴² Después de que cesara la convocatoria a esta categoría, algunos de los autores premiados abandonaron la *ciencia ficción*, aunque han seguido cultivando otros géneros. Recientemente el premio ha vuelto a convocarse, en sus ediciones del 2015 y 2017.

Morante, y en 1991 sólo aparece un único libro de cuentos de *ciencia ficción*, *Por el atajo*, de Bruno Henríquez, impreso de forma artesanal por una editorial de provincia.

Pese a estas difíciles circunstancias, en medio de la crisis editorial de los 90, y en pleno periodo especial, la *ciencia ficción* no desapareció. En la década de los 90, los escritores y el fandom se las arreglaron para fundar grupos, crear revistas, y organizar varios eventos del género⁴³. Al parecer, las posibilidades editoriales de los 80 y el Premio David habían logrado insuflar en los escritores, y también en el fandom, un entusiasmo que le garantizaría al género su supervivencia, aun en circunstancias límite y sin ningún tipo de apoyo estatal. En ese sentido, el intento de impulsar la ideología de estado a través de la literatura, si bien acarreó un esquematismo maniqueo que afectó la creatividad de los escritores, repercutió también de manera positiva en el afianzamiento y la subsistencia de la *ciencia ficción* cubana.

Con la creación del taller El Negro hueco en La Habana, el lanzamiento de la revista virtual *I+Real* y la celebración de una convención anual de *ciencia ficción* a partir de 1994, comienza una nueva etapa para la *ciencia ficción* cubana. Aparecen *Sider* (1994), de Ángel Arango, *Vida, pasión y suerte* (1999) y *Holocausto (2084)* (2000), de F. Mond, así como las antologías *Horizontes probables* (México, 1999), *Polvo en el viento* (Argentina, 1999) y *Reino Eterno* (Cuba, 1999). A partir de la última convención de *ciencia ficción* en el año 2000, se creó el taller Espiral, un espacio para la lectura y discusión de textos, películas y temas teóricos sobre el género.

⁴³ Para consultar datos específicos respecto a los eventos, las revistas y los grupos creados por los promotores de la *ciencia ficción* cubana en la década de los 90 recomiendo referirse al artículo de Sheila Padrón Morales: “Historia del movimiento de divulgación del *fantástico* cubano” en *Cuenta regresiva: revista divulgativa de fantasía y ciencia ficción*, páginas 77–84.

Tanto Yoss como Raúl Aguiar coinciden al señalar que en la actualidad coexisten tres corrientes o tendencias más o menos delimitadas⁴⁴ dentro de la *ciencia ficción* cubana. Una primera línea que sigue los fundamentos clásicos de la *ciencia ficción* según la escuela de Campbell o de *La Nueva Ola: los pecios y los naufragos* (1999) de Yoss⁴⁵, que revitaliza el tema de los viajes en el tiempo. En otra vertiente se recrean los aspectos propios de la corriente *ciberpunk*: *Nova de cuarzo* (2000) e *Hipernova* (2012) de Vladimir Hernández Pacín; *Niños de neón* (2001), *Dioses de neón* (2006) y *Veredas* (2006) de Michel Encinosa Fú; *Habana underguater* (2010) de Erick J. Mota y *Se alquila un planeta* (2001) de Yoss. Los cultivadores de esta tendencia — epígona de Gibson, Sterling, Rucker y otros gurús del ciberespacio—, son generalmente autores más jóvenes, que se han beneficiado de lecturas más recientes y variadas tanto del *main stream* norteamericano como del postboom latinoamericano, por lo que portan nociones literarias más sólidas.

El estilo *ciberpunk*, venido de los Estados Unidos un poco tardíamente, se ha constituido en contradiscurso oficial. A la cabeza de los cultivadores del *ciberpunk* se encuentran Yoss, Michel Encinosa Fu, Vladimir Hernández y Erick Mota, entre otros. Yoss y Encinosa Fu han publicado en la Isla a pesar de su discurso duro y subversivo; aunque *Se alquila un planeta* —con certeza el texto más crítico sobre el Periodo

⁴⁴ Se requiere cierta cautela en estas delimitaciones, puesto que por tratarse de autores muy jóvenes en su mayor parte, cualquier intento de clasificación puede resultar prematuro, en el mejor de los casos.

⁴⁵ El fuerte de Yoss, sin embargo, es la *ciencia ficción* biológica y los ecosistemas alienígenas. Conocida como “*Ciencia ficción verde*”, en esta tendencia se encuadra gran parte de los jóvenes escritores del taller literario Espacio Abierto, en que los biólogos, (o de profesiones relacionadas con la biología o la bioquímica) hacen la mayoría.

Especial— no ha sido publicado en Cuba hasta hoy. Tampoco *Habana Underguater* (2011) de Erick J. Mota ha podido ser publicado en la Isla.

En la tercera vertiente se realizan híbridos de la fantasía heroica al estilo de H.R. Tolkien o Úrsula K. Leguin con elementos de *ciencia ficción*, o con elementos del *fantástico* clásico: En palabras de Yoss, esta tercera corriente “sería simplemente lo demás. Lo experimental, lo raro, lo más novedoso” (“Marcianos en el platanar de Bartolo” 1). Los textos de este tipo se encuadrarían dentro del subgénero denominado como *slipstream*: cuentos y novelas escritos por autores ajenos al género y a sus técnicas narrativas, que se valen de la *ciencia ficción* como un recurso más para articular sus historias, pero sin el rigor científico y el afán de extrapolación propios del género. Se trata casi siempre de textos periféricos, fragmentarios, subjetivos, y experimentales, en los que la *ciencia ficción* es un pretexto para adentrarse en otros temas⁴⁶.

Volviendo ahora al género *fantástico*, hay que subrayar que el devenir de este ha sido más azaroso y con etapas menos definidas en su evolución. Un análisis cronológico de su historia muestra que el *fantástico* cubano no ha transitado por los mismos caminos que la *ciencia ficción*, ni se ha plegado a las mismas doctrinas. Como indiqué al inicio de este apartado, la década de los 60 fue una época fecunda para lo *fantástico*, con obras que marcaron el tono de lo que vendría a ser la narrativa *fantástica* del período

⁴⁶ Ejemplos de esta tendencia serían *El druida* (1998), de Gina Picard, *Sol negro* (2000), de Michel Encinosa, *Los ojos de fuego verde* (Editora Abril, 2005) y *Carbono 14* (Letras Cubanas, 2013) de Jorge Enrique Lage, *La carne luminosa de los gigantes* (Editorial Abril, 2007) de Raúl Flores Iriarte y *Delicados procesos* (Ediciones Extramuros, 2011) de Yonnier Torres, *Historias del Altipuerto* de Carlos C. M. García del Pino y David Alfonso Hermelo, y *Guerra de dragones* de Eric Flores Taylor y Jesús Minsal Díaz (Editorial Gente Nueva, 2013), *Nada que declarar* (Casa Editora Abril, 2007) de Anabel Enríquez y la noveleta *Al límite de los olivos* (Editorial Extramuros 2009) de Elaine Vilar Madruga, entre otros. Es posible encontrar en estas obras claros ecos de lo que fuera la *New Wave* de los años 60, (por el descubrimiento tardío de autores como Phillip K. Dick, Samuel Delany, Michael Moorcock, Brian Aldiss, Thomas M. Disch, John Brunner y J. G. Ballard.

revolucionario. En 1973, Seymour Menton proclamaba la debacle inevitable de este género en las letras cubanas: “a partir de 1968, el cuento fantástico está destinado a ser reemplazado por el cuento comprometido que contribuirá de una manera positiva a crear la conciencia revolucionaria” (350).

Contra toda lógica, el vaticinio de Menton no se cumplió. Se escribieron y se publicaron textos *fantásticos* y antologías sobre el género *fantástico* durante las décadas de los 70 y los 80. En una ojeada breve a estos decenios sobresalen “Nadie” (1975), de Eliseo Diego, y la colección de cuentos *Casas del vedado* (1983), de María Elena Llana, cuya sólida unidad temática, estilística y espacial, ha sido ya notada por la crítica⁴⁷.

Al iniciarse el Periodo Especial en 1990 no faltaron de nuevo las voces agoreras que pronosticaran el declive de lo *fantástico*:

Con la crisis económica y la incertidumbre política y moral de la primera mitad del decenio del noventa, no solo la literatura, sino la sociedad toda entró en una nueva etapa. Ya recuperada, la literatura cubana goza hoy de mejor salud que la mayor parte de los aspectos de nuestra vida cotidiana. No creo, sin embargo, que corran tiempos propicios para la literatura fantástica en momentos en que los escritores (y editores) se sienten demasiado tentados por el referente. (Jorge Fornet 39)

Pero el augurio falla nuevamente. Si bien es cierto que la primera mitad del decenio de los 90 no fue muy fructífera para lo *fantástico*, desde 1998, tras la publicación de *Castillos de Naipes*, de María Elena Llana, abundan en la literatura cubana los libros en que la narración *fantástica* es predominante o tiene al menos un peso cualitativo o estético significativo.

⁴⁷ Véase “El imaginario doméstico en *Casas del Vedado* de María Elena Llana”, de Antonio Cardentey Levin. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, (2010).

A diferencia de la *ciencia ficción*, el *fantástico* cultivado desde 1959 no solo ha evadido servir como vehículo para la ideología socialista, sino que ha articulado de modo consistente un discurso de oposición, o al menos de resistencia, frente a esa ideología. En varios textos *fantásticos* escritos en la década de los 60 por autores como Jesús Díaz, César Leante, María Elena Llana, y Antonio Benítez Rojo, los motivos clásicos del género adquieren un claro tenor político y se configuran casi siempre como expresión simbólica de las profundas transformaciones en la infraestructura política y socioeconómica que trajo consigo la Revolución.

La dimensión política de este primer corpus *fantástico* ha sido ya notada por José Miguel Sardiñas, quien ha subrayado como denominador común del *fantástico* de la década de 1960 la tensión que se establece en los textos entre el pasado y el presente de la revolución. La oposición de ordenes sobre la que tradicionalmente se construye el relato *fantástico*, se manifiesta en estos textos en un plano temporal y espacial claramente dividido entre el tiempo anterior y el tiempo posterior a 1959. Aunque la mayoría de estas obras evita deliberadamente la articulación de un significado fijo, es posible reconstruir casi siempre su sentido alegórico por la claridad con que las tramas aluden a dos espacios divididos por la fractura que instaura la revolución.

Dicha fractura está representada, por ejemplo, en “El polvo a la mitad” (1966), de Jesús Díaz, un texto sobre el motivo *fantástico* del aparecido, en que un espectro (o fantasma) sube a un auto y le señala al conductor la iglesia donde habían bautizado a Fulgencio Batista, para pronunciar antes de desaparecer, la siguiente frase: “no queda nada, ni yo” (36). Si bien el cuento no especifica fechas, queda claro que Batista, quien ocupó la presidencia de la Isla hasta 1959, ya es solo un recuerdo para los cubanos. Otro

ejemplo claro de esta contraposición temporal (e ideológica) se encuentra en “Casa sitiada” (1969), de César Leante, otra historia sobre espectros fantasmales en la que estos acuden a visitar a una anciana que vive enclaustrada en su casa de Miramar. Como observa Sardiñas:

una historia como cualquier otra, que cuenta la enajenación de alguien que no ha podido soportar la pérdida de sus seres queridos. Solo que los hechos suceden a principios de la década de 1960, en un palacete de Miramar, una de las zonas residenciales paradigmáticas de la burguesía habanera, y que la parte de la familia que ya no vive en la casa ha emigrado a los Estados Unidos y Canadá. (147)

Este tópico de la burguesía habanera enclaustrada, decadente, y atrapada en un tiempo y en un espacio que se encuentra “fuera de la revolución”, aparece también en “Estatuas sepultadas” (1967), de Antonio Benítez Rojo, y se convertirá a partir de *Casas del Vedado* (1983), de María Elena Llana, en una constante en la narrativa de esta autora. *Casas del Vedado*, considerada una de las mejores colecciones de relatos de la década de los 80, narra el declive de la pequeña burguesía que decidió aislarse en sus espacios vitales como respuesta a las profundas transformaciones de la infraestructura política y socioeconómica a raíz del triunfo revolucionario del 59. Llana se introduce en ese microcosmos para exhibir las conductas y rituales propios de esta clase social venida a menos, que transita de preponderante a desplazada.

Elige siempre como protagonista a una mujer que habita una opulenta mansión del reparto residencial *El Vedado*. La casa como espacio íntimo encarna todos los valores asociados con la protección, la seguridad, y la estabilidad inmediata con respecto al espacio exterior: el de la Cuba posterior a 1959, que los personajes se niegan a habitar, y que asocian con lo violento, lo hostil, lo caótico y lo agresor. Los habitantes de estos

palacetes, últimos reductos de la decadente clase burguesa, se aíslan en el espacio privado para evadir la concientización de un suceso trascendental (la Revolución) que no quieren enfrentar, no solo en el ámbito sociohistórico sino también en la esfera psíquica, que se ve sensiblemente afectada. Cuando las fronteras entre vida y muerte y entre antes y después se difuminan, todo pasa a formar parte de una misma entidad espacial y temporal, produciendo la indeterminación ontológica que conduce a lo *fantástico*⁴⁸.

Tras el silencio editorial de la primera mitad del decenio de los 90, el *fantástico*, al igual que la *ciencia ficción*, comienza a dar signos de verdadera salud. En 1998 se publica *Castillos de Naipes*, de María Elena Llana, que incluye nuevamente varios relatos *fantásticos*. Y en lo que va del nuevo milenio han visto la luz: *Ronda en el malecón* (2004), *Apenas murmullos* (2004), *Casi Todo* (2006), *En el limbo* (2009), *Tras la quinta puerta* (2014), y *Cuentos al azar* (2016), de María Elena Llana y, *Entre latidos* (2005), *Cuentos antes y después del sueño* (2007), *Los rostros* (2008), *El vendedor de cabezas* (2009), *Hablando de fantasmas y mucho más* (2011) y *La otra realidad* (2016), de Esther Díaz Llanillo.

De este recorrido se colige que en Cuba el *fantástico* ha sido una modalidad mucho menos cultivada que la *ciencia ficción*, un hecho que no es de ninguna manera “contingente”, sino consecuencia de varios factores. Aunque no corresponde explorar

⁴⁸ Pese a que no todos los cuentos de *Casas del Vedado* responden a este modelo expresivo, de una forma u otra sus estructuras narrativas contribuyen a la intangibilidad de los personajes representados en casi todos los textos, gracias al manejo certero de otras estrategias textuales, especialmente de la focalización narrativa. José Miguel Sardiñas, en su artículo “El cuento fantástico cubano entre dos siglos”, asegura que “aunque no todos los cuentos que recoge son fantásticos, la presencia de un aura y de un mundo fantasmales hacen de ésta una de las obras más significativas de la narrativa fantástica en todo el período revolucionario (18). Pienso que esta idea de “la presencia de un aura y de un mundo fantasmales” es aplicable a la mayoría de las colecciones de relatos de esta autora.

aquí los detalles de esta deducción, sí quiero esbozar brevemente algunas circunstancias que, a mi juicio, repercutieron adversamente en la proliferación de lo *fantástico*. Primero, en el proceso de soviétización a que fue sometida la literatura cubana en los 70 y los 80, la mayor influencia, como se ha visto, la recibió la *ciencia ficción*. Luego, la creación del premio David a la *ciencia ficción* para jóvenes noveles en 1979, que duró una década, y que dio gran visibilidad al género, contribuyó a la marginalización de lo *fantástico* al fomentar (y premiar) casi exclusivamente⁴⁹ la producción de textos de *ciencia ficción*. Por su parte, las editoriales más importantes del país como la UNEAC, *Letras Cubanas*, *Unión y Dragón*, apoyaron la publicación de obras cubanas de *ciencia ficción* de corte socialista, lo que explica que los escritores se inclinaron más hacia la *ciencia ficción* que hacia lo *fantástico*.

No obstante, y pese a ser un género mucho menos cultivado que la *ciencia ficción*, la actitud de lo *fantástico* frente a la Revolución y a la política cultural ha sido desde sus inicios, y de modo constante, profundamente subversiva. A diferencia de la *ciencia ficción*, cuyos vaivenes y fluctuaciones en el plano ideológico han sido notables, lo *fantástico* jamás se soviétizó ni se alió con el discurso del poder. Desde 1959 gran parte de la narrativa *fantástica* cubana ha venido resignificando los motivos del género para articular a través de ellos una crítica férrea del desarraigo espiritual, social y material acarreado por el proceso revolucionario.

⁴⁹ Hubo excepciones como el David de *ciencia ficción* otorgado a Gina Picard por *La poza del ángel* en 1990 (última convocatoria de esta categoría). La narrativa de Picard, como afirma Alberto Garrandés y como confirma la propia Picard, mezcla la mística y la simbología de varias tradiciones culturales, articulando cosmovisiones de muy difícil o imposible categorización. La autora ha declarado en varias ocasiones que ella no se considera una escritora de *ciencia ficción*. Definitivamente, tampoco sus textos se adscriben al género *fantástico*. Otra excepción sería *El mago del futuro*, de María Felicia Vera, premio David 1988, que no es un texto *ciencia ficción*, pero que tampoco se adscribe a lo *fantástico*.

En síntesis, mientras que la historia de la *ciencia ficción* cubana a partir de 1959 ha oscilado entre el favor oficial de las décadas de 1960 y 1980, y el casi total abandono institucional durante las décadas de 1970 y 1990, el *fantástico* solo gozó del favor oficial durante los primeros años de la Revolución. A pesar de las dificultades, ambos géneros han sobrevivido y se encuentran hoy en plena eferescencia. Tras los profundos cambios experimentados por la sociedad cubana, motivados, entre otras razones, por la crisis económica de los 90, y por la influencia del proceso de globalización y el internet⁵⁰, el *fantástico* y la *ciencia ficción* viven hoy una nueva etapa, caracterizada por la apertura editorial, la relajación de la censura⁵¹, la experimentación temática y estilística, y el incremento de autores y obras.

Plantearse una aproximación al vínculo entre la literatura y la política en Cuba es un ejercicio casi tautológico. Por un lado, la literatura, (y el arte en general), siempre han formado parte de la agenda política cubana, empeñada en defender el “barniz humanista”

⁵⁰ Incorporada oficialmente a la red de redes bajo el dominio .cu en 1996, la internet solo está al alcance de un ínfimo por ciento de la población cubana. No obstante, los escritores y divulgadores de la *ciencia ficción* en la isla se han servido (y beneficiado) del correo electrónico para promocionar el género y compartir información. Además, desde mediados de la década de 1990, gracias a sitios de internet internacionales que dan cuenta del quehacer narrativo y crítico del género en español, como Axxón, Bem Online, Quinta Dimensión, Bibliópolis Fantástica, Cyberdark, Revista Cuásar, o Alfa Eridani, habían comenzado a aparecer en Internet las obras y ensayos de los escritores cubanos. Para finales de la década, escritores cubanos exiliados comienzan a abrir sus sitios personales, entre los que destaca el de la escritora Daína Chaviano. En el año 2000, aparece El Guaicán Literario, primer sitio de internet cubano que promueve la *ciencia ficción* nacional como parte de una comunidad de sitios hispanoparlantes. Desde mediados de la década de los 2000s, como parte de un *boom* de publicaciones digitales aparecen 2 revistas digitales totalmente dedicadas al género: *Disparo en Red*, en el 2004, (que hacía llegar a los buzones materiales descargados de Internet, así como obras actuales, escritas en Cuba), y *Qubit*, (dedicada a la divulgación y estudio del movimiento ciberpunk). Ambos proyectos desembocaron en nuevas revistas de divulgación del género como *Korad* y *Cuenta Regresiva*.

⁵¹ Primero, el Periodo Especial obligó a un reordenamiento de las prioridades del país, que debió enfocar sus esfuerzos hacia la sobrevivencia; luego, la alianza con el gobierno bolivariano de Venezuela a fines de los noventa y los acercamientos con el gobierno estadounidense en 2014, suavizaron la situación y forzaron una apertura “controlada” hacia los temas económicos. Consecuentemente, esta apertura ha tenido su efecto en la rígida política cultural cubana.

promovido por la revolución; por otro lado, la política ha sido uno de los temas predilectos de la literatura y del arte cubanos que han hecho de este tópico su matiz distintivo. No obstante, no deja de ser sorprendente (e irónico), que fueran precisamente los géneros inicialmente tildados de escapistas, los que se convirtieran en los más fecundos y audaces en el abordaje de temas políticos.

Como se verá en el recorrido que ahora inicio, desde el *fantástico* y la *ciencia ficción* se han cuestionado y debatido temas controversiales como la construcción simbólica de las nociones de ciudadanía e identidad nacional, la anulación de la individualidad, la emigración, los cambios de actitud y los dilemas éticos del individuo en medio de un proceso de transformación del sistema de valores, la relación entre la religión, la ideología y la cultura cubana, y la incertidumbre del proceso de transición en el contexto actual, entre otros. En la mayoría de las obras que aquí reúno, la política y los problemas de la sociedad cubana se convierten en fuente embrionaria de las tramas, de los personajes, del tono, y de la concepción misma de los textos.

CAPÍTULO 2

ALTERIDAD Y MONSTRUOSIDAD EN LO FANTÁSTICO CUBANO

Each age embraces the vampire it needs.
Nina Auerbach

Según los postulados teóricos hasta aquí discutidos, lo *fantástico* constituye una modalidad dual en la que coexisten dos órdenes de acontecimientos. Hay un orden de cosas que se muestra en la ficción como igual o semejante al del mundo real y otro orden que se muestra como diferente de la realidad referencial. Del contacto (conflictivo) entre

ambos órdenes deriva el efecto *fantástico*. Con el “orden primero”, el realista, convive un “orden segundo” alterno, diferente, un orden que se configura como “lo otro”.

Para Castex, lo *otro* es el misterio relacionado con la pesadilla o el delirio, (estados mórbidos de la conciencia durante los que se proyectan las imágenes angustiosas y terroríficas) (8); lo sobrenatural serio, nunca lúdico (28, 32, 35). Castex también entiende por *lo otro* todo fenómeno que la ciencia no explique (sonambulismo, brujería, posesión, trances, presencias insólitas, poderes sobrenaturales) (70). Para Caillois *lo otro* es solo una parte de lo sobrenatural: es lo agresivo o lo peligroso que provoca una ruptura de la coherencia universal o de las leyes que se consideran inmutables (*Anthology du fantastique* 8–9). Luis Vax ubica *lo otro* en lo sobrenatural que se opone a la naturaleza (5) y a la razón (10–11), en lo inexplicable (5-6), en lo posible opuesto a lo real (6), subrayando siempre la presencia del temor como componente y efecto esencial (6, 17).

Todorov ubica *lo otro* en “las leyes desconocidas, leyes naturales y sucesos en apariencia sobrenatural” (29) que se oponen a las leyes del mundo familiar o conocido por nosotros. Ana María Barrenechea distingue entre hechos a-normales, a-naturales como característicos de la *otredad*. Lo a-normal, a-natural se opone a lo normal, natural, real (“Ensayo de una tipología” (392–393). Rosalba Campra opone las categorías concreto/abstracto—lo abstracto como recuerdo, alucinaciones, sueños —, animado/inanimado—lo inanimado como lo inerte, la muerte, el vampiro, el fantasma, la estatua—, *yo/otro—lo otro* como la identidad anulada, el desdoblamiento—, presente/pasado y/o futuro—la alteración de la direccionalidad del tiempo—, aquí/allá— la anulación del espacio como distancia— (“Lo fantástico: una isotopía” 203–207). Para

Susana Reisz, *lo otro* es lo imposible que no se deja reducir a un posible según lo relativamente verosímil codificado por el sistema teológico religioso dominante (196).

Todos estos teóricos, al margen de las diferencias de enfoque, coinciden al entender *lo otro* como una variante de lo imposible, de lo sobrenatural, de lo paranormal o de lo anómalo, que se encuentra fuera del alcance de la comprensión humana. En palabras de Sardiñas, *lo otro* “indica el estatuto ontológico de unas cosas, por contraposición a otras” (“El orden alterno” 145). Y esa es generalmente la forma de *otredad* que aparece en la mayoría de los textos *fantásticos* europeos, estadounidenses y latinoamericanos. En el caso del *fantástico* cubano, la incidencia del componente político al que me referí en la introducción, tiene consecuencias importantes para la representación de la *otredad* que, como se verá, no necesariamente deriva de las teorías conocidas de lo *fantástico*.

Un repaso breve de la historia del género demuestra que la voluntad de indagar en el campo de la subjetividad o la *otredad* a través de sus manifestaciones más extremas, ha quedado cifrada, principalmente, en la proliferación de dobles, vampiros y fantasmas. Estas tres figuras arquetípicas concebidas en el seno de la narrativa gótica, han sido reelaboradas en una multiplicación infinita de relatos, llegando a constituirse en matrices narrativas de las narraciones *fantásticas* contemporáneas. La literatura *fantástica* cubana ha mantenido y mantiene vínculos estrechos con estos marcos figurativos y, como el resto de la narrativa *fantástica* occidental, ha apelado históricamente a estas figuras representantes de la *otredad* para desentrañar las claves que fundan el mecanismo de lo humano y los lazos que se establecen entre *lo mismo* y *lo otro*.

Sin embargo, pese a que los dobles, los fantasmas y los vampiros han sido motivos frecuentemente visitados por los cultivadores del género *fantástico* en la isla, en un número significativo de obras estas figuras no han puesto en escena verdaderas variedades tradicionales de lo sobrenatural, de lo paranormal o de lo anómalo, sino que se han constituido como formas de *otredad* peculiares, casi siempre simbólicas, y de claro matiz político. En el caso de los dobles y de los fantasmas, como ha demostrado José Miguel Sardiñas en su estudio sobre la representación de estos *motivos* en algunos textos *fantásticos* cubanos entre 1960 y 1980, se trata casi siempre de variantes configuradas como expresión simbólica de la imposibilidad de reconciliación entre el pasado republicano y el presente revolucionario o entre los que se quedaron y los que se fueron (el adentro/afuera de la Revolución)⁵².

En cuanto al vampiro—figura ampliamente ficcionalizada⁵³ en el *fantástico* cubano, aunque nunca estudiada en conjunto ni de manera sistemática—, una mirada a la tradición literaria y cinematográfica de esta figura en la isla revela también que el vampiro ha sido reimaginado, resemantizado y casi siempre convertido en mordiente ideológico que traduce y representa problemas atinentes a la realidad política nacional.

⁵² En su libro *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios* (2010) y en su artículo “El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la Revolución” (2000), Sardiñas llama la atención hacia la presencia enfática del componente político en gran parte de los relatos *fantásticos* cubanos escritos durante las primeras décadas de la Revolución, y subraya la necesidad de tener en cuenta ese matiz semántico a la hora de interpretar los textos. Específicamente, Sardiñas estudia las representaciones de la otredad a través del motivo del doble o de espectros fantasmales en la obra de Jesús Díaz, César Leante, Antonio Benítez Rojo, María Elena Llana, Ángela Martínez, y Esther Díaz Llanillo, y concluye que en la pluma de estos autores, la otredad no se constituye como estatuto ontológico, ni deriva sus convenciones del género que los nutre, sino de conflictos de otra índole (muchas veces de orden político) y bastante alejados de los motivos identificables del género.

⁵³ Entre los autores del género que han escrito relatos sobre temas vampíricos se encuentran Juan Pablo Noroña, Ernesto Pérez Chang, Raúl Flores Iriarte, Lorenzo Lunar, Zulema de la Rúa, Marcial Gala, Yonnier Torres, Rafael Grillo, Iris Rosales, Yoss, Jorge Enrique Lage, Vladimir Hernández Pacín, Lázaro Alfonso Díaz Calá, etc.

Dichas representaciones, como se verá, no se limitan a vampiros de morfología clásica, sino que admiten también *pseudovampiros*, (personajes distintos, pero de condición equivalente a la vampírica).

2.1. El vampiro clásico y la reelaboración moderna del arquetipo

El vampiro, el hombre lobo, el zombi (este último, principalmente en sus encarnaciones postmodernas), además de ser físicamente amenazadores por su aspecto monstruoso, son amenazadores también desde un punto de vista cognitivo (amenazan el conocimiento común) (Noël Carroll 86). La literatura y el cine *fantásticos* recogen una multitud de obras que dan cuenta de la variedad de tonos, estilos y sentidos con los que el monstruo ha sido y continúa siendo representado en la ficción de los siglos XX y XXI, a la vez que revelan el importante papel que este juega en la constante y necesaria renovación que experimenta lo *fantástico*, siempre en busca de nuevas estrategias capaces de provocar la perturbación del lector o receptor.

La mayoría de esas obras insiste en la concepción del monstruo como cuerpo cultural “purgativo” a través del cual se evidencian los miedos y ansiedades de la sociedad que los enmarca, un aspecto que se relaciona con la idea de lo *fantástico* como construcción cultural en pugna con lo real y con el mundo extratextual (Roas, 2011) y, por tanto, con la idea del par dicotómico *posible/imposible* como categoría discursiva contextualizada. Como han apuntado Jeffrey Cohen (1996)⁵⁴ y Edward Ingelbrechtsen (2001)⁵⁵, el monstruo, por un lado, es un reflejo de los entornos individuales o sociales

⁵⁴ Referencia a la obra *Monster theory: Reading culture* (1996).

⁵⁵ Referencia a la obra *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture* (2001).

del momento de recepción y creación de los productos culturales y, por el otro, sirve para reflexionar sobre la cara oscura de la sociedad, de la moral y la ideología que operan culturalmente.

En el bestiario monstruoso enfrentado a la cultura contemporánea, el vampiro ocupa un lugar privilegiado. Actualmente, el vampiro constituye una de las figuras más frecuentadas por casi todas las expresiones artísticas dentro del género *fantástico*. Su capacidad de encarnar múltiples sentidos como: el mal, el caos, la muerte, la inmortalidad y el deseo sexual, entre otros, hace de él un “motivo fantástico” por excelencia. Como monstruo, el vampiro encarna la transgresión; su existencia subvierte los límites que determinan lo “aceptable” en el nivel físico, en el biológico, e incluso en el moral.

Ello determina que sea concebido como un monstruo terrorífico por dos razones fundamentales: 1) En un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador, y 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia. Esa segunda condición lo vincula a tres condiciones esenciales también recurrentes en las diversas encarnaciones del vampiro: el miedo a la muerte (y con ello, a lo desconocido), el miedo al ser que trasgrede el tabú de la muerte, (como ocurre con el fantasma y otros révenants), así como el deseo de la inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer la muerte (lo que le relaciona, por ejemplo, con el mito de Frankenstein). Ello explica que también sea visto como una imagen negativa de Cristo: ambos ofrecen la eternidad de forma, digamos, semejante («Aquel que come mi carne y bebe mi sangre, tendrá la vida eterna»), aunque el resultado sea diferente, la eternidad espiritual, por un lado, y la inmortalidad material, por el otro. Ello ha provocado que su dimensión amenazadora como depredador adquiera también una inevitable carga moral negativa, puesto que alimentarse de humanos supone violar el gran tabú (algo que también lo relaciona con el monstruo posmoderno por excelencia: el zombi). Desde antiguo, la sangre tiene un valor religioso y espiritual expresado a través de múltiples ritos y supersticiones en los que se bebe la sangre de las víctimas (el juego – paródico– con la figura de Cristo también resulta aquí evidente, muy parecidos, además, a los rituales de canibalismo: Como advierte Frazer en *The Golden Bough*, el canibalismo no sólo tiene que ver con lo alimenticio

(ese sí sería el ámbito estricto del zombi), puesto que la ingestión de la carne de un enemigo supone también ingerir su fuerza física y espiritual (Roas, “Mutaciones postmodernas”, 442).

Dado sus orígenes heterogéneos y su larga trayectoria, el vampiro literario se ha subdividido, como bien muestran los estudios teóricos e históricos más recientes sobre el tema⁵⁶. Christopher Frayling distingue cinco subtipos de vampiros entre finales del siglo XVIII y principios del XIX: el lord satánico (Polidori); la femme fatale (Tieck, Hoffmann, Gautier, Baudelaire, Swinburne, Le Fanu); la fuerza invisible (O’Brien, De Maupassant); el vampiro del folclore (Mérimée, Gogol, Tolstoy, Turgenev, Linton, y Burton); y el vampiro *camp*, (este último es parasítico y combina características de todos los arquetipos anteriores, presumiblemente con propósitos de parodia y humor sub-cultural) (62).

Jean Marigny señala algunas transformaciones de las que derivan diversificaciones de los subtipos tradicionales: la feminización y la ampliación del rango de edades (123). Rosalba Campra ha detectado dos procedimientos para su clasificación: la proclamación de la inocencia y la asunción de la culpa (*Territorios* 170). Dicha clasificación arroja nuevos tipos de vampiro: los inocentes e incomprensidos (el Drácula de Saberhagen, *The Dracula Tape*, 1975); y los autodeclarados “asesinos despiadados y voraces” (*Territorios* 156). Por su parte, Jack Finné señala tres tendencias en la

⁵⁶ Algunos ejemplos de estos estudios son: “Undead Reflections: The sympathetic vampire and its monstrous Other” (2013) de Sam George y Bill Hughes; “Dark Ladies: vampires, lesbians, and women of colour” (2013) de Victoria Amador; “Perfect enemies: neoconservative hunters and terrorist vampires in Joe Ahearne’s *Ultraviolet*” (1998) de David McWilliam; “Who ordered the hamburger with Aids?: haematophilic semiotics in Tru(e) Blood” (2013) de Xavier Aldana Reyes; “The postmodern evolution of telepathy from Dracula to the Twilight Saga” (2013) de Antonio Sanna; “Vampire gentlemen and Zombie beasts: a rendering of true monstrosity” (2013) de Angela Tenga y Elizabeth Zimmerman y “Unlocking The Vampire Diaries: genre, authorship, and quality in Teen TV Horror” (2013) de Rebecca Williams.

evolución del vampiro: una clásica, marcada por esa “verdadera Biblia del vampirismo que es el Drácula de Bram Stoker (163); una paródica; y una tendencia de indagación “en la cual los escritores tratan de rivalizar en originalidad para resucitar un tema anticuado” (164).

Aunque sigue formando parte de la mitología contemporánea, como muestra sobre todo el cine de género reciente, el “mito vampírico” ha evolucionado hacia nuevas versiones, abriéndose a la pluralidad semántica, creando sus propios códigos, y obligándonos a una reevaluación de su significado actual como referente cultural, literario, y cinematográfico. David Roas habla de una naturalización del vampiro, una imagen que, según él, surge como consecuencia de lo que llama “vampiro humanizado”, cuyo ejemplo más grande estaría registrado en la afamada novela *Entrevista con el vampiro* (1975) de Anne Rice y el *Drácula* de Francis Ford Coppola (1992). Y es que, en estas obras, por primera vez el vampiro muestra un lado humano, una preocupación emocional y una clara vinculación a lo social, sin perder su condición de ser extraño e invasor (Roas, “Mutaciones postmodernas” 446-453). En el mundo anglosajón, la crítica se refiere a este vampiro humanizado como “the vampire with a conscience” o “sympathetic vampire”⁵⁷.

⁵⁷ Al respecto véase “The vampire goes to college: essays on teaching with the undead” (2014) de Lisa A. Nevárez y “Open graves, open minds: representations of vampires and the undead from the Enlightenment to the present day” (2013) de Sam George. La literatura académica sobre la metamorfosis del vampiro es amplia. Tim Kane (2006), Stacey Abbott (2007), Susannah Clements (2011) y Alain Silver James Ursini (2011) son algunos de los críticos que ilustran los modos en que la maldad original del vampiro se ha visto atenuada mediante una *ricification* —en alusión a la serie de novelas, *Crónicas vampíricas*, de Anne Rice— En las novelas de Rice, la sangre humana ha sido eliminada de la dieta de los vampiros, quienes optan por sustituirla por sangre de animales (el Louis de Pointe du Lac de *Interview with the Vampire*), o por bebidas sintéticas (*True Blood*, HBO, 2008-2014). Los vampiros actuales ocupan ambientes sociales dinámicos (*Twilight*) o, incluso, lucen una piel bronceada, Stefan y Damon Salvatore de *The Vampire Diaries* (The CW, 2009-2017).

El temor de Roas a que con la naturalización del monstruo se pierdan del todo sus rasgos de excepcionalidad, confirmaría la idea de Foucault acerca de la integración del monstruo no con afanes de inclusión, sino de domesticación⁵⁸. Es decir, al quedar cercano a la norma perdería sus rasgos diferenciales. Para Roas, la naturalización o humanización a que ha sido sometido el vampiro en creaciones posmodernas como *Twilight* (novelas y películas), o *Daybreakers*—por citar sólo dos—lo ha obligado a salirse del estricto ámbito de lo *fantástico* para ingresar en un nuevo terreno. Esta mutación se traduciría, según él, en un deslizamiento significativo de categorías y plantearía un importante problema para la teoría del género *fantástico*: Para que se produzca el efecto *fantástico*, el vampiro debe ser un “ser *fantástico*”; es decir, debe suponer un conflicto para nuestra idea de lo real y una amenaza para los personajes que se cruzan en su camino. ¿Al volverse cotidiano, reconocible y habitual, termina el vampiro siendo un posible más de nuestro mundo y superando, por tanto, el antagonismo real/imposible sobre el que se construye el efecto *fantástico*? Como se verá, la poética actual del vampirismo en el *fantástico* cubano no es indiferente a esa pregunta. Varios de los autores que estudio en el apartado que sigue ensayan formas de representación al margen del tratamiento tradicional del *motivo vampírico*, situándolo en la frontera entre la humanización y la dimensión inquietante que ha definido por siglos al *revenant*.

⁵⁸ En su curso acerca de la anormalidad, Michel Foucault defiende que “la norma trae aparejados a la vez un principio de calificación y un principio de corrección. Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo” (57). (Foucault, Michel. *Los Anormales: Curso del Collège de France: 1974-1975*. Madrid: Akal, 2001). Aunque los estudios de Foucault constituyen una aproximación a la monstruosidad y la anormalidad desde lo jurídico, iluminan también los caminos que ha tomado la ficción *monstruosa* contemporánea.

2.2. Del vampiro ideologizado al vampiro postmoderno: Vampiros en La Habana, Nostalgia, 159, y Monstruos en el abecedario

En su versión más común, el mito del vampiro suele postular que las criaturas de la noche necesitan siempre una invitación a dejarle pasar, una especie de conjuro de entrada. Y ese conjuro de entrada, que abrió las puertas al vampiro en el ámbito de las letras latinoamericanas, fue sin dudas el Modernismo, movimiento literario imbuido de un “espíritu de época”, y asentado entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El *revenant*, hasta ese momento exclusivamente europeo, encuentra tierra fértil en las actitudes modernistas de rechazo a la realidad cotidiana, en el pretendido afán de renovación estética con preciosismo de estilo, y en la ambición aristocratizante y cosmopolita de escritores que se volvían hacia Europa en busca de modelos literarios.

La fascinación de la criatura noctámbula alcanza pronto a Rubén Darío, quien lo presenta en *Thanahopia* (1893), pavimentando el camino que recorrería el vampiro en los años y decenios posteriores. La temática vampírica reaparece en *La granja blanca* (1900), de Clemente Palma, *El almohadón de plumas* (1907), de Horacio Quiroga y *El vampiro* (1910), de Froylán Turcios, entre otros. El vampiro también se convirtió en hallazgo afortunado para algunos escritores del *Boom* que no dudaron en agregarlo a sus originales fórmulas narrativas. Julio Cortázar nos regala un personaje vampiro en su cuento “Reunión con un círculo rojo” (1977); y Carlos Fuentes otorga al vampiro un protagonismo absoluto en su novela *Vlad* (2004).

En cambio, a Cuba, el mito vampírico llega rezagado si se le compara con otras temáticas, y no consigue conformar el imaginario cubano de manera regular hasta años recientes. Un breve repaso de la historia literaria nacional basta para confirmarlo.

Mientras el vampiro recorría desafiante los dominios del *fantástico* latinoamericano desde finales del siglo XIX, los escritores cubanos no parecían estar al corriente de las alarmas creadas por las insólitas criaturas nocturnas. No obstante, tantos siglos de prevalencia en la literatura universal no podían menos que asegurarle al vampiro— aunque en dosis moderadas—un digno lugar en la isla caribeña, poblada ya de leyendas gracias al sincretismo cultural que la define.

Si se hurga detenidamente en la historia literaria de la isla, se descubre una notable disparidad en el devenir histórico del vampiro, marcado por altibajos que van de la escasez extrema de incursiones en la temática, pasando por momentos de breve fertilidad, y alcanzando fases de sorprendente copiosidad. Los primeros vampiros literarios cubanos⁵⁹ de que tenemos noticia se los debemos al ya desaparecido escritor Oscar Hurtado, padre de la *ciencia ficción* cubana. En *Papeles de Valencia el Mudo*⁶⁰, Hurtado sorprende con esta confesión: “Un día supe que mi abuelo era vampiro”; y los cuentos vampíricos del volumen, como ha notado ya Maikel Reyes Leyva, impresionan por “la eficacia con que supo entremezclar la leyenda del vampirismo con las características puramente criollas que nos definen como nación” (11). En 1969 aparecen publicados en la antología *Cuentos de ciencia ficción* dos cuentos de vampiros: “El caso de los niños deshidratados”, de Alejandro Jodorowski, y “Vampiros S.A”, de Josef Nesvadra.

⁵⁹ Aunque corresponde a Hurtado el mérito de haber acogido por primera vez al vampiro en la cuentística nacional, puede rastrearse un primer intento de trasladarlo al escenario de las letras cubanas en 1829, cuando José María Heredia intenta traducir del alemán al español *Die Braut von Korinth* (*La novia de Corinto*, 1797), de Goethe, pieza inaugural del vampirismo.

⁶⁰ Recopilación póstuma compilada por Daina Chaviano y publicada en *Colección Radar* en 1983.

Las circunstancias que ya expliqué, y que condujeron a la “inversión de las suertes” entre el *fantástico* y el policial, obligaron al vampiro cubano a regresar a su baúl. Y allí permaneció hasta que, en los 80, la misión espacial cubano-rusa⁶¹, —con un astronauta cubano a bordo—generó un clima más flexible para el tratamiento no solo de las temáticas tecnocientíficas, sino de sociedades y mundos distintos al nuestro, y de criaturas y entornos extraños. En la década de los 80 aparecen algunos vampiros en el ámbito literario. “La dama y el siervo”, de Daína Chaviano, segunda de un volumen de tres novelas cortas, titulado *Historias de hadas para adultos* (1986), recrea el Génesis bíblico a partir de la transformación del Adán bíblico en vampiro primigenio⁶².

Pero la glorificación verdadera le había llegado al vampiro cubano en 1985, y no precisamente gracias a la literatura sino al largometraje animado para adultos *Vampiros en La Habana*, de Juan Padrón. La trama describe los esfuerzos de un científico (también vampiro) de inventar una fórmula antisolar, “Vampisol”, para los vampiros. Dos grupos de vampiros quieren usarlo para sus propios intereses económicos. La película es una sátira política que denuncia la corrupción del gobierno cubano durante la época (1925), y es también una crítica de las relaciones entre Cuba, los Estados Unidos, y los países europeos. El vampirismo en el filme se articula como metáfora del capitalismo que, como el vampiro, se nutre de la sangre y de la vida de sus víctimas. En este caso, los Estados

⁶¹ El 18 de septiembre de 1980, en un proyecto conjunto con la URSS, Cuba se convirtió en el primer país Latinoamericano en enviar un hombre al espacio.

⁶² Los vampiros afloraron nuevamente en su cuento “Ciudad de oscuro rostro” (1988), donde el mito vampírico es abordado desde una perspectiva científico-especulativa. En 1989 aparece el cuaderno de cuentos *Querido Drácula*, con un cuento sobre vampiros, de Antonio Orlando Rodríguez.

Unidos y Europa son los vampiros que absorben los recursos de Cuba en beneficio propio.

Vampiros en la Habana es también una celebración de la cultura cubana: abundan las escenas que incluyen música y baile tradicional; los personajes usan ropa tradicional y representan todos los estratos y razas: blancos, negros, mulatos, y mestizos enfrentan unidos a los vampiros. En todo caso, se trató de un producto inequívocamente nacional, orientado hacia la legitimación y exportación de la ideología socialista—Pepito, primer vampiro cinematográfico⁶³ cubano es un revolucionario opositor de la tiranía, que encarna los valores del hombre nuevo —.

El esplendor alcanzado por el vampiro en el panorama cinematográfico y televisivo norteamericano posmoderno de los años 90⁶⁴ no pudo potenciar el mismo efecto en Cuba. No hubo casi⁶⁵ vampiros en la Cuba de los 90. Demasiado enfrascados en cultivar la variante autóctona del “realismo sucio”, ni el cine ni la literatura de los 90 ofrecieron asilo al vampiro. A la vuelta del siglo, el avance de la cada vez más globalizada cultura de masas cambia la suerte del monstruo en la isla. En el año 2007 los

⁶³ Los vampiros han aparecido con cierta frecuencia tanto en la pequeña pantalla como en el cine. Durante la década de los 80 aparecieron en algunos de los Filminutos dirigidos por Padrón. También en el programa infantil de la televisión titulado “Sopa de palabras”, aparecía un vampiro que se alimentaba exclusivamente de caramelos de menta. En 2003 Juan Padrón regresa con la secuela: *¡Más vampiros en La Habana!*

⁶⁴ En particular, la televisión llevó a cabo una voluminosa producción centrada en este acervo narrativo. A partir de mediados de la década de 1990, la repercusión inesperada de *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, 1997-2003) señaló el interés en este tipo de programas. Su secuela, *Ángel* (*Angel*, 1999-2004) y la serie inglesa *Ultraviolet* (1998) confirman el interés despertado por las historias de vampiros y sus perseguidores. Los vampiros también son los protagonistas de *True Blood* (2008-) y *The Vampire Diaries* (2009-).

⁶⁵ El teatro fue la excepción: en 1999, ProDanza estrenó el ballet *Drácula*, basado en la idea original de María Teresa Badrena, de Puerto Rico. Desde entonces *Drácula* ha sido llevada a las tablas en varias ocasiones.

vampiros retornan a las letras insulares en el cuento “El polaco”, de Rubén Rodríguez, publicado en la revista *El Cuentero*. Como dato curioso, en 2008 Juan Padrón convierte en gruesas novelas sus dos filmes anteriores.

A partir del año 2000 la apertura de la isla favorece la infiltración, por distintas vías, de la presencia vampírica: en memorias portátiles, en CDs, y en el llamado “Paquete Semanal”⁶⁶, llegan a Cuba *La sombra del vampiro* (Elias Merhige), la saga novelística *Crepúsculo* (Stephenie Meyer), y otras muchas series vampirescas al por mayor como *True Blood*, o *The Vampire Diaries*, por mencionar solo las más populares. Si bien es demasiado temprano para aventurarse en conjeturas apresuradas, es innegable que la llegada de estas producciones a la isla coincide con un resurgir de la temática vampírica en el *fantástico* cubano, que comienza a ser estremecido por una verdadera apoteosis vampírica.

Los tres relatos que a continuación analizo se aproximan al tema vampírico desde perspectivas que buscan reactualizar el mito a través de acontecimientos anclados en la realidad cubana actual. En los tres casos tiene lugar el encuentro con la *otredad* constituida por el vampiro, pero dicho encuentro ocurre siempre como cuestionamiento de la realidad externa, y desde una aguda conciencia de los problemas que ha enfrentado y enfrenta la sociedad cubana contemporánea.

“Nostalgia”, escrito en coautoría por Carlos César Muñoz y David Alfonso Hermelo, trata sobre cuatro vampiros emigrados a Cuba en busca de refugio frente al avance de “la era táctil y otros cambios repentinos” (181). Inicialmente habían sido parte

⁶⁶ El Paquete Semanal es una colección de material digital distribuido en el mercado clandestino de Cuba.

de un grupo de unos veintitantos que encontraron en la isla subdesarrollada un lugar ideal para vivir tranquilos, pero que abandonaron aquella “olla de presión caliente y sudorosa” cuando se activó su reflejo de supervivencia (182). La conversión vampírica es descrita como proceso lento en que un organismo parasitario reemplaza al cerebro humano. Dicho reemplazo ocurre en cámara lenta, y al organismo parásito le toma años crear sus propias pseudo-neuronas capaces de producir nuevas sinapsis.

Por la manera en que se describe el *modus operandi* de esta forma de vampirismo, queda claro que no se trata del vampirismo más tradicional, pero la filiación del cuento con el tema que aquí estudio es obvia. Baste solo con esbozar algunas semejanzas entre estos personajes y la temática vampírica: hay en el texto varias pistas que apuntan a que estos vampiros matan o sienten el impulso de matar: “vampiresas como tu son las que necesitamos matar” (184); “mulatones que sirven para otra cosa además de para comer” (184). En ese sentido, el personaje es representado en su versión maligna, destructiva y sanguinaria y se encuadra en la categoría del vampiro cruento propuesta por Frayling (de los que necesitan absorber una fuente de fuerza vital). Se trata además de personajes que se dan a los excesos orgiásticos—rasgo que remite al erotismo y a la transgresión de los tabúes sexuales asociados con el vampirismo clásico—.

A pesar de que al inicio del relato se explica que los países de mucho calor y días largos no eran los favoritos de los vampiros por la vulnerabilidad de estos a las temperaturas cálidas, Cuba es presentada como enclave idóneo para esta forma lenta de vampirismo por “la impasibilidad general” (182) que caracteriza a sus habitantes. Para que este vampirismo parasitario se propagase era necesario “que el humano recipiente continuara con las acciones correspondientes a su rutina habitual” (181). Queda claro que

estas alusiones no son gratuitas. Aunque no se describen hábitos y costumbres, la alusión denota una marcada intencionalidad de reflejar a la sociedad que toma como referencia. La imagen de Cuba como escenario ideal para un proceso que se nutre del inmovilismo, remite indefectiblemente a la idea de Cuba como espacio estancado, regido por la inercia y el anquilosamiento.

El segundo tema, y el que flota aun con más fuerza en la atmósfera, es el de la salida definitiva, del que se dice “era el tema más recurrente en sus conversaciones” (182). La trama, si es que existe alguna, gira en torno a la fiesta de despedida que los cuatro amigos están organizando. Las frases y preguntas relacionadas con la idea de irse o quedarse atraviesan todo el texto convirtiéndose en su verdadero eje estructural: Hablan de cuanto se van a extrañar los unos a los otros (183); aseguran haber asimilado gota a gota la cultura del lugar, las extravagancias de sus habitantes (182); hablan de no deprimirse, de mantenerse en contacto, y de la posibilidad de reunirse “allá”. Mike, el alemán, dice que él va a quedarse un rato más hasta que pueda sacar a su mujer y a su hija (183), en clara alusión a la amenaza de desequilibrio en la estructura y funcionalidad de la familia acarreada por la emigración.

Ontológicamente, estos vampiros reconstituyen el prototipo de un sujeto nacional cuya meta fundamental es emigrar, pero el texto es parco en referencias explícitas. No se intenta justificar el deseo de abandonar Cuba. Solo se nos dice que todos se quieren ir, y preferiblemente “antes de los calores fuertes de agosto” (184). En ese sentido, el tema migratorio o la huida se plantean de una forma natural y despolitizada. Ahora bien, más allá de ese reconocimiento, es imposible no advertir también que esa despolitización aparente conlleva cierta carga de ambigüedad; primero porque la referencia al clima

caluroso como motivo es a veces escurridiza, y puede—como cuando se habla de “abandonar el abusivo clima de la isla” (185) — admitir una connotación política; y luego porque, aunque el referente político directo esté ausente, al plantear el escape como única solución posible, el texto se hace eco de esta práctica como forma de canalizar la frustración por parte de los cubanos.

A la práctica de marcharse se le adjudica, además, una carga de involuntariedad— como evidencia la referencia a “la pesadumbre que sentían en el pecho (185) —; una emoción elevada que llega a adquirir tintes sentimentales, — al anticipar el sentimiento de nostalgia mucho antes de la partida—; y una temporalidad abierta, en suspenso hasta el momento en que el reencuentro sea viable, — como evidencia el afán por mantener el contacto y volver a reunirse— (185). El monstruo, despojado de su habitual insensibilidad, se convierte así en depositario de los rasgos distintivos de la experiencia migratoria experimentada por la comunidad nacional cubana.

De la voz individual del monstruo enunciador: “a mí me queda poco aquí” (182) se pasa a una conciencia múltiple, ese “hacemos nuestra fiesta y después nos vamos”; “nos reunimos allá” (184, 185), que da por sentada una compañía en medio de la tragedia individual, la confluencia de una multitud de tragedias personales, todas queriendo trascender las circunstancias de cada emigrar específico. A través de la reformulación del motivo vampírico “Nostalgia” expone y refleja la realidad histórica que toma como referencia. Estos monstruos, resemantizados y humanizados, se convierten en instrumento de indagación y conocimiento sobre el drama humano y psicosocial que representa para los cubanos la emigración.

La trama de “159”, de Yoss, gira en torno a un encuentro de índole sexual entre dos vampiros en La Habana contemporánea. Una celebración en casa de un escritor cubano que acaba de ganar un premio brinda ocasión para que uno de los escritores invitados, y además vampiro, conozca a una chica de apetecibles venas, que se perfila como el gran banquete de la noche. Para sorpresa suya, la chica resulta ser también una vampira, y el escritor, además de terminar siendo un cazador cazado, descubre que ella, una superviviente del ocaso de Chichen Itzá, no es devoradora de sangre, sino de *masculinidades*. Atraídos por un mutuo magnetismo, ambos caen víctimas de un frenesí cíclico, perenne, en el que él succionará una y otra vez toda la fuerza vital de sus arterias de ella, y ella lo vaciará a él “de ese otro líquido vital” que manaba de sus entrañas “en estertores de nivea espuma” (99).

Justo cuando la moda vampírica en el mundo casi arriba a su punto de saturación, “159” actualiza el motivo por medio de un tratamiento anamórfico, lateral, que abraza a un tiempo la subcultura gótica, el nuevo arquetipo del vampiro urbano, y el vampirismo erótico, mientras forcejea de manera visceral con el agotamiento metafórico del motivo. Yoss construye un vampiro masculino a la medida del molde contemporáneo. Su figura es ambigua y su mensaje polisémico. Fascina y horroriza a partes iguales. Exhibe una conducta proselitista, pues elige a sus víctimas cuidadosamente y las eleva, arrancándolas de lo trivial y lo cotidiano para convertirlas en seres excepcionales.

Este vampiro es un seductor concebido a partir del paradigma del Drácula de Stoker. Como Drácula, es un ser sobre el que se proyecta un aura de elegancia. No le interesa someter a su víctima, sino buscarla y volverla cómplice de su estado; extrae la sangre—la energía vital—de su víctima, pero no de manera gratuita; este, como Drácula,

también ofrece algo a cambio: inmortalidad, erotismo, placer, poder, sabiduría. Sobre esto nos dice James Twitchell, en *Dreadful Pleasures*:

The modern vampire is not only interested in blood, he is interested in the process of seduction and forbidden possession, in the transfer of energy, from someone to himself... Thanks in large to his transformation in romantic art, he is no longer a facinorous beast... instead, he has become almost an aesthete who seeks and 'loves' particular victims. And what 'evil' he does is strangely attractive to his victim. His actions are surely sexual, but without the confusions of the body. The vampire has become part of an elaborate cultural fantasy: he finds young females, he does something to them, and leaves them. (113)

La actitud del seductor infame que manipula a sus víctimas a voluntad es ejercida también por Xóchitl, absoluta *femme fatale* que vacía de semen a su contrapartida masculina. Esta acción de extraer o robar semen del hombre puede rastrearse en el mito de la Lilith, súcubo demoníaco poseedor de cualidades estrictamente nocturnas y a la que se le atribuye el poder de paralizar y también el de causar sueños eróticos para robarle a los hombres el semen y la vitalidad espiritual. El psicólogo freudiano Ernest Jones ha sugerido que es posible explicar parcialmente la leyenda del vampiro a partir de los sueños eróticos nocturnos puesto que "to the unconscious mind blood is commonly an equivalent for semen" (119). Christopher Bentley (1988) coincide con las ideas de Jones sobre la relación entre la sangre y el semen. Como ejemplo de esa relación pudiésemos acudir al pasaje de *Drácula* en que Arthur dice sentirse como si estuviera casado con Lucy después de donarle su sangre mediante una transfusión.

Inicialmente, "159" se articula en torno a los modelos clásicos, pero la amenaza de muerte que se cierne sobre los protagonistas hacia el final del relato lo aleja del espíritu de las obras vampíricas originales al poner en entredicho la ilusión de la inmortalidad. El punto más fuerte del vampiro es precisamente su inmortalidad:

solamente ciertos rituales especiales pueden matarlos: “exhuming them, impaling them, cutting off their heads, tearing out their hearts, or burning them” (Frayling, 1992: 93). Con un golpe de pluma, “159” echa por tierra el más esencial de los tres pilares que unifican la figura del vampiro: la longevidad (tal vez la eternidad) del par vampírico de “159”, que sabemos han sobrevivido ya varios siglos, se ve amenazada por la crítica condición de un edificio en ruinas que en algún momento se derrumbará sobre ellos, sepultándolos.

Las ideas del erotismo, y de la sangre como esencia oculta de la vida, perfectamente potenciadas a través del relato, pierden sentido en el momento en que el vampiro deja de encarnar la ilusión de la inmortalidad. Con la amenaza del derrumbe, su monstruosidad se torna en humanidad desvalida. Ha tenido lugar una operación de desmitificación, y el problema que le acucia es el mismo que amedrenta a los cubanos de carne y hueso. El mito cae por imperativo de un sistema que legitima la ruina, amenazando con anular su condición de héroe maldito, para transformarlo en simple criatura despojada de su dignidad inmortal.

Dos aspectos son importantes aquí: la dignidad vampírica amenazada por la ruina y el derrumbe, y el estado de inmovilidad de ambos vampiros, incapacitados para cambiar su suerte. Ambos temas se relacionan con la teoría de las ruinas habaneras desarrollada por el escritor y crítico cubano Antonio José Ponte ⁶⁷, y pueden ser

⁶⁷ Antonio José Ponte, que se ha ganado el sobrenombre de “ruinólogo de La Habana del Período Especial”, ha trabajado como nadie el tema de las ruinas. Ponte no solo explora el tropo en textos creativos como *Asiento en las ruinas* (1997) o “Un arte de hacer ruinas” (1998), sino que lo aborda también teóricamente en su obra ensayística, principalmente en *La fiesta vigilada* (2007). El análisis del tema de las ruinas por parte de Ponte va más allá del estudio de las ruinas como alegoría de la crisis y la decadencia asociadas con el “Período Especial” para indagar sobre la capacidad memorativa de unas ruinas que, según

explicados a partir de sus ideas. En *La fiesta vigilada* (2007), Ponte sostiene que, a diferencia de las ruinas clásicas de Roma, Grecia y Egipto, las ruinas habaneras son ruinas habitadas. Para Ponte, la presencia humana en las ruinas habaneras impide cualquier acercamiento romántico a ellas. La presencia humana impide encontrar belleza en su decadencia porque remite a la realidad precaria de una vida entre ruinas por falta de alternativas.

Según Ponte, lo que él denomina “proceso de ruina” se explica como producto de un “estatismo inmobiliario impuesto por la administración revolucionaria” (178). El crítico argumenta que este “estatismo” deriva de la falta de intervención del Estado, que, tras el triunfo de la Revolución, impidió a toda costa la “revolución urbanística”⁶⁸ concebida por el gobierno de Batista, inmovilizando cualquier posibilidad de cambio para La Habana. Al respecto afirma Ponte que: “La capital cubana goza, gracias a ello, de un envidiable carácter museístico. Aunque también un desmoronamiento lindante con lo irresoluble: La Habana es un museo en ruinas” (178). La invocación de las ruinas, nos dice Ponte, es, por un lado, parte de la “política de la nostalgia” practicada por el Estado cubano, que insiste en hacer de las ruinas de la capital cubana recordatorios de luchas libradas en el pasado, y por el otro, parte de una estrategia de promoción del anhelo turístico por los anacronismos.

No es difícil entrever en la resignación estoica del vampiro de “159”, en su aceptación pasiva del derrumbe, en su claudicación mansa ante la ruina, una aguda

Ponte, son simuladas. Trabajaré el tema de la ruina simulada en el capítulo III de este estudio a propósito de un texto en el que interviene la ruina.

⁶⁸ El Plan Sert, que prometía la modernización de La Habana a expensas de la demolición de casi toda su zona colonial.

metáfora de la trágica realidad del habitante real de las ruinas habaneras. La ruina simulada, nos asegura Ponte, arruina también a quien está dentro de ella; la inmovilidad del tiempo y de la memoria, representada por la ruina, se transmite a quien la habita, haciéndole sentir que no existe la posibilidad del cambio. De la convivencia trágica con la ruina emana una sensación absoluta de parálisis, de estancamiento:

Yo creo que vivir en ruinas te menoscaba tu autoconfianza. Si tú no puedes, en lo íntimo, rehacer lo que va cayendo, entonces no podrás hacerlo en ningún sitio. En eso es en lo que yo pienso que hay un pensamiento del poder sobre la ruina, de mostrar a cada súbdito que no se puede cambiar nada. Si tú no puedes cambiar tu casa, tú no puedes cambiar el reino. Ese fracaso privado garantiza el fracaso público y eso es lo que yo creo que anima el desánimo político cubano, el desánimo civil cubano. La conciencia metida en la cabeza de cada uno de que no hay nada que se puede hacer, que hay que dejar que los edificios se caigan, no puedes cambiar nada. Entonces eso, creo yo, ha sido la mayor contribución de la Revolución cubana al pensamiento urbanístico: la idea de que nada se puede restaurar, nada se puede arreglar. Entonces no se puede arreglar el país tampoco. “Habana. Arte nuevo de hacer ruinas” (2007), documental de Florián Borchmeyer). Cita: Borchmeyer, Florian. *Habana - Arte Nuevo de hacer ruinas*, 2012.

El desánimo civil y político cubano es tal, parece advertir Yoss, que ni las inmortales criaturas de la noche escapan a su influjo. La resignación frente a la imposibilidad de cambio, frente a la ruina amenazante y perpetua, alcanza incluso a quien está más allá del orden natural. Es de esa imposibilidad de una salida, de un arreglo, de esa parálisis inapelable, que Yoss parece hablarnos a través del par vampírico de “159”. “El pensamiento del poder sobre la ruina” del que habla Ponte, aflora aquí metaforizado para articular, a través de ese par vampírico inmortal, doblegado y maniatado por la ruina, un gesto de rebelión contra el control simbólico del espacio por parte del poder, contra “el arte *consciente* de hacer ruinas”.

Si la reevaluación del tema de la inmortalidad constituye una transformación importante de las estructuras formales de la tradición clásica, la paradoja ontológica derivada de la posición de la voz enunciativa desestabiliza toda noción previa sobre las estrategias de la enunciación en lo *fantástico*. Lo normal en este género ha sido siempre que la historia nos llegue desde la perspectiva de la voz humana, a veces desde la voz del protagonista que ha sufrido el encuentro indeseable con las criaturas insólitas del otro lado, y a veces desde la perspectiva de un narrador externo, generalmente neutral. En ambos casos, la voz narrativa se coloca en un espacio igual al del lector.

Pero no es ese el caso de “159”, que invierte radicalmente esa situación generando un doble efecto en otro tiempo impensable: en un primer nivel, darle voz al *otro* equivale a acercarlo al lector, a humanizarlo, a atenuar su “otredad”; en un segundo nivel, al darle voz al *otro* cambia radicalmente el punto de vista⁶⁹. Como ha señalado Juan Jacinto Muñoz Rengel: “Este cambio de punto de vista nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo *fantástico* somos nosotros” (10). Por un lado, el vampiro de “159”, mediante su discurso, nos hace cómplices de su experiencia, de sus miedos, de sus sentimientos, y eso lo humaniza, pero, por otro lado, darle voz al ser imposible supone una transgresión radical de una de las convenciones clásicas de lo *fantástico*. Como arguye Campra: “el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad” (*Territorios* 161).

⁶⁹ La estrategia de no asignar nunca el punto de vista al representante de la otredad se había radicalizado en *Drácula*. En la novela de Stoker, son los diversos personajes los que acceden alternativamente a esa función. Drácula jamás narra la historia.

Es por eso que humanizarlo, aunque atenúe su *otredad*, no evita que siga siendo percibido como un imposible. El vampiro sigue estando más allá de nuestra concepción de lo real; la comunicación con él no debería producirse. Pero el vampiro se comunica con este lado, nos habla, añadiendo con ello un grado más de imposibilidad, o de *fantasticidad*, al relato: “Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero esa frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional” Campra (*Territorios* 183). Así pues, si la existencia del vampiro, de por sí, ya subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad, el darle voz—como sustitución o equivalencia del cuerpo en una forma distinta de comunicación entre vivos y muertos—convierte la lectura en un acto *fantástico*, puesto que lo imposible surge también de la propia emisión de la historia⁷⁰. “La voz del otro lado no neutraliza el terror, porque la frontera entre la vida y la muerte sigue existiendo y ocurre que la “sonoridad” de esas voces de ultratumba más bien confirma la “existencia” de fuerzas sobrehumanas” (López Martín 131). En todo caso, la concesión de la palabra a las entidades que vienen del otro lado, (ya sea se trate de vampiros, fantasmas o almas) es sin dudas una muestra del afán de experimentación del género y de la capacidad imaginativa inagotable de las perspectivas de lo *fantástico*.

“Monstruos en el abecedario”, de Rafael Grillo, es una especie de pastiche intertextual postmoderno que demanda la participación activa (en sentido cortazariano)

⁷⁰ Este aspecto ha sido ya notado por Roas en el subapartado “Voces del otro lado”, capítulo V “Lo fantástico en la Postmodernidad” en (*Tras los límites de lo real*, 2011, páginas 168-171). Aquí Roas remite a una serie de relatos españoles contemporáneos en los que “las voces del otro lado” narran sus andanzas como monstruos terribles, perfectamente instalados en su nueva situación. Entre esos relatos se encuentran: “Veracidad de la transmigración de las almas” (Miguel Ángel Zapata, *Baúl de prodigios*, 2008), y “La mujer de blanco”, “La casa embrujada”, y “Réquiem por el ave madrugadora” (Fernando Iwasaki, *Ajuar funerario*, 2004).

de un receptor con muchas lecturas sobre la temática vampírica. El texto está formado por bloques secuenciales dispuestos en orden alfabético. Al principio, los bloques presentan a los personajes y describen sus respectivos entornos vitales, pero lentamente la lógica organizativa va desapareciendo para revelar un sistema intertextual que ordena al unísono una multiplicidad de textos y géneros relacionados con lo que podemos denominar “la cultura vampírica”, en el más amplio sentido que dicho rótulo pueda admitir.

Sin perdernos en los entresijos de su complicada anatomía argumental, a grandes rasgos, “Monstruos en el abecedario” cuenta la historia de un vampiro austriaco, de nombre Lestat, perteneciente a la “Hermetic Order of the Golden Dawn”, que es enviado a Cuba con la misión de matar a *J*, el creador de un dibujo animado peligrosamente indiscreto, que ponía en peligro a la secta vampírica. Estar casado con Mina, una cubana que ahora vive con él en Europa y dominar perfectamente el español, convierten a Lestat en el candidato ideal para acabar con *J*. Lestat se hospeda en el apartamento de su cuñada, Carmilla, y acude a una entrevista en la oficina de *J* en el ICAIC, transformado en el actor estadounidense Tom Cruise. Tras el asesinato, Lestat es seducido mientras duerme por la joven, quien no sospecha “que ella será la madre de un Conde: Drácula, el señor de los no-muertos” (243).

Esta “génesis del vampirismo” en clave paródica da fe de la sólida formación y documentación sobre la temática vampírica por parte de su autor. Entre los muchos personajes legendarios, reales y ficticios, que pueblan el relato se encuentran nombres

como el del alquimista Paracelsus⁷¹, a quien— en claro diálogo intertextual con “La rosa de Paracelso”⁷², de Borges—, Grillo nos presenta como vampiro e inventor de la fórmula AAAA, (Antídoto a base de Ajos, luz del Astro, y Agua bendita). En la fabulación hilarante de Grillo, Sheridan Le Fanu, también vampiro, halla por casualidad la fórmula de Paracelsus en una vieja carpeta, y decide compartirla con sus amigos y colegas Butler Yeast, Arthur Machen, Oscar Wilde y Bram Stoker. Este último lo traiciona y revela en una novela las debilidades de los vampiros.

A la lista de vampiros traidores, reveladores de la fórmula, se suman Madame Rice (obviamente en alusión a la escritora norteamericana Anne Rice), y el cineasta cubano *J*, de quien se teme sea capaz de revelar a la ligera el secreto sobre la vigencia de la secta vampírica. Aunque el nombre completo del cineasta cubano, Juan Padrón, no es mencionado nunca en el cuento, la referencia al creador del clásico dibujo animado *Vampiros en la Habana* no puede ser más evidente: Su primer nombre es Juan y produjo una *película de muñequitos* para adultos que le dio renombre universal (230).

Con los nombres de los escritores Grillo mezcla los de personajes icónicos de la literatura y el cine vampírico, sin respetar su pertenencia a uno u otro texto o género: El Lestat de Anne Rice es en este cuento el objeto de deseo y el elemento conector entre los dos personajes femeninos más trascendentales de la iconografía literaria vampírica: Carmilla, la seductora vampira de la novela homónima, *Carmilla* (1871-72), de Le Fanu, y Mina, la Wilhelmina Harker del *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que resultan ser

⁷¹ Philippus Theophrastus Aereolus Bombastus von Hohenheim, llamado Paracelsus (Einsiedeln, 1493-Salzburg, 1541).

⁷² Véase “La rosa de Paracelso”, de Jorge Luis Borges, en *Obras Completas*, editorial Emecé, Buenos Aires, pp. 89-92.

hermanas en esta historia. Tampoco es fortuito que Lestat, el vampiro legendario de las novelas de Anne Rice acuda a una entrevista bajo la apariencia del actor norteamericano, Tom Cruise; sin dudas un guiño intertextual al drama norteamericano *Interview with the Vampire* (1994, basado en la novela de Rice, y dirigido por el cineasta Neil Jordan).

Esta composición recargada de vampiros icónicos expresa la postura de un autor que confía en la capacidad receptiva de un lector familiarizado con la temática vampírica. En su novedosa evocación (y condensación) de las historias de vampiros, Grillo suprime toda explicación o detalle. Las acciones de los personajes, su caracterización, los tópicos, los ambientes y circunstancias principales, simplemente se aceptan como pertenecientes a la “enciclopedia ineludible” que el lector/espectador del siglo XXI—asediado por la contundente presencia vampírica en los medios de comunicación masiva—se espera lleve bajo el brazo.

Se trata, por otra parte, de un texto que descansa sobre el concepto de auto-referencialidad. La obra remite a sí misma en varios lugares. Al llegar al bloque encabezado por la letra *N*, el narrador comienza a referirse al texto mismo y a su persona:

Por fin el narrador se siente seguro. Ya cree manejar con destreza los hilos del destino de sus personajes marionetas, y reconoce que el asunto es tal y como se lo describieron en el Taller Literario” [...] está usando los recursos aprendidos, como salpicar detalles para provocar la “suspensión de la incredulidad” y despertar el interés revelando de a poco. ¡Oh! Ahhh. ¿Eh?: N goza ya la reacción de futuros lectores, pendientes de él desde la A hasta la Z”. (233)

Más adelante, ya hacia el final, al llegar al bloque encabezado por la letra *Z*, el narrador parece interpelar directamente al lector al preguntarle si ha llegado al fin de la historia, y aclara que ha olvidado incluir la *CH*, letra que de ninguna manera puede omitir ya que es aun “la cuarta letra del abecedario y tercera consonante” según contempla “el anticuado

Larousse del Narrador (Edición Revolucionaria, Instituto del Libro, La Habana, 1968)” (242).

Por todo lo anterior, es evidente que el texto de Grillo requiere que el lector realice una lectura consciente de la modalidad paródica del texto, que reconozca explícitamente su carácter artificial. ¿En qué posición nos deja todo esto a la hora de juzgar este texto desde los parámetros de las ficciones *fantásticas*? El relato se desarrolla en un espacio que el lector reconoce como semejante al mundo extratextual, La Habana contemporánea, pero, el conflicto entre órdenes propio del texto *fantástico* no ocurre. Al reconocer explícitamente su carácter de artefacto, el texto colabora tanto en la verosimilitud de lo narrado como en el borrado—no problemático—de los límites entre realidad y ficción. Todo entra dentro del mismo nivel de ficcionalidad y se asume dentro de un mismo código de verosimilitud interna.

Como advierte Roas “la diferencia entre la narrativa fantástica y la narrativa postmoderna estriba en los diversos modelos de lectura (y, por tanto, de pactos de ficción) que estas exigen” (154). Aunque en este cuento la presencia vampírica altera la realidad cotidiana intratextual, la auto-referencialidad y la voluntad paródica impiden que dicha presencia tenga un *efecto fantástico* sobre el lector, que por poseer los referentes de los materiales literarios y cinematográficos aludidos, no puede realizar un pacto de ficción, sino de referencialidad.

Este recorrido exhaustivo de Grillo por el universo vampírico, narrado en tono de divertimento donde la criatura mítica se da la mano con sus congéneres más célebres, tiene como escenario La Habana contemporánea. Y no parece haber nada azaroso en esa elección. El mundo de la fantasía vampírica se transforma en una pista circense en la que

la crítica a la sociedad actual y al sistema político se hace presente de varias maneras: El asesinato de *J* ocurre durante la noche del 30 de abril al Primero de Mayo, fecha sumamente interesante desde el punto de vista de su potencialidad simbólica y subversiva. La víspera del Primero de Mayo (Día Internacional de los Trabajadores), coincide con la *Walpurgisnacht* (Noche de Walpurgis), festividad pagana celebrada en algunas regiones de la Europa Central y Septentrional, y conocida también como *noche de brujas*.

La apuesta por la ambigüedad semántica se hace evidente en la descripción de la *Walpurgis Nacht*: “La noche del 30 de abril al 1 de mayo, la más odiada de los mortales, aquella en que los inquilinos del mal emergen de los infiernos para montar sus aquelarres y festines” (239). Aunque la cita describe la *Walpurgis Nacht*, no es difícil establecer un paralelo entre la noche de brujas y el ajetreo organizativo previo a la celebración del Primero de Mayo en Cuba. En la víspera de la fecha se labora en toda la isla para engalanar las plazas y sitios de concentración popular del siguiente día, y para poner a punto todos los detalles organizativos, incluyendo la movilización de los participantes.

Al inscribirse en ese doble plano de significación, la víspera del Primero de Mayo ofrece a Grillo una herramienta contundente para establecer un juego semántico a partir del cual criticar la doble moral de la institución policial cubana, y el carácter artificial de la celebración misma. Pedrito, el director provincial de la policía se queja de tener que atender sólo el caso del homicidio de *J* porque “el resto de los agentes ha partido con el pretexto de la custodia del desfile” (235). Se queja de tener que estar en el Departamento de Policía un Primero de Mayo resolviendo un caso, mientras sus compatriotas “marchan

a paso redoblado delante de la Tribuna, contentos de irse después a sus casas a beber ron y ver televisión” (235).

La alusión a la custodia del desfile como pretexto tiene implicaciones importantes en relación al significado que históricamente se le ha atribuido al evento. Desde 1959, el Primero de Mayo, y el colosal desfile masivo que lo caracteriza, se ha utilizado, fundamentalmente, con un propósito bastante alejado de la batalla por las reivindicaciones sociales y laborales que dio origen a tal conmemoración. Politizado e ideologizado, como todo evento masivo en la isla, el Primero de Mayo ha sido utilizado como espacio conmemorativo simbólico desde el que año tras año, el estado cubano envía un mensaje de heroísmo y resistencia en la lucha del pueblo por preservar las conquistas del socialismo.

Pero en este texto la participación en la celebración del día de los trabajadores es descrita como medio para un fin que contradice, precisamente, el sentido intrínseco de la celebración. De esa manera, el texto pone en evidencia el vacío ideológico camuflado tras una conmemoración evidentemente alejada del referente: el desfile que honra al trabajador es aprovechado por los policías precisamente para eludir el trabajo, poniendo de relieve que el Primero de Mayo ha dejado de encarnar las ideas de la lealtad, del compromiso ideológico y de la cohesión social que destacaba el carácter homogéneo del proceso revolucionario y el apoyo del pueblo cubano.

“Monstruos en el abecedario” guarda, a mi entender, una relación ambigua (y polémica) con lo *fantástico*. Pese a las conciliaciones imaginables en el plano semántico, — dadas la irrefutabilidad de la presencia vampírica y la ambientación realista —, la ironía y el distanciamiento que implican los procedimientos metaficcionales

(autoreferencialidad, intertextualidad, parodia), propician que las transgresiones no sean percibidas como amenazantes. La autoconsciencia exhibida por el texto imposibilita (o al menos obstaculiza) la interpretación *fantástica*.

2.3. Vampirismo y antropofagia: vampiros híbridos y pseudo-vampiros en Semiótica para lobos y Al acecho

The cannibal is consistently set up to play the part of the other, a “savage” that must exist in order to help define “civilized” man. He is often relegated to an insular space, whether it is physical, geographical or a symbolic island of other-space, the space where such a thing as a person consuming another person could feasibly take place. It’s not our space, but rather the space of the possible, of fantasy, of adventure, but also a space of fear. Cannibalism is a cultural taboo; it rips open the structure of civilized society and threatens to bring anarchy, and a possible regression to primitivism. In its unbridled, uninhibited nature, it becomes easily associated with eroticism, with the orgy, with allowing our passions to consume us and incite us to consume the Other. (183)

Jessica Burke

En el acápite anterior me había referido brevemente a la relación entre el vampirismo y el canibalismo. Había señalado el vínculo o parecido entre el acto de beber la sangre de la víctima y los rituales de canibalismo en que la carne de la víctima es ingerida. Regresando a las ideas de Roas al respecto de esta temática, recordemos que este nos recuerda, (citando a James Frazer), que el canibalismo no sólo tiene que ver con lo alimenticio, puesto que la ingestión de la carne de un enemigo supone también ingerir su fuerza física y espiritual⁷³.

En “Al acecho”, de Iris Rosales, ambientado en el presente, la protagonista anónima es una jinetera mulata habanera a la caza de turistas, o de “yumas” (como ella

⁷³ Aunque Roas no indica páginas, cita en la bibliografía la obra *The golden bough* (1969) de James Frazer. En dicho estudio, las ideas de Frazer sobre el significado de ingerir la sangre y la carne de la víctima en los rituales de canibalismo se encuentran desarrolladas, principalmente, en el capítulo 51, titulado “Homeopathic Magic of a Flesh Diet”, páginas 439a–440b). Para consultar nuevamente la cita de Roas véase la página 76 del presente estudio.

misma les llama en el cuento). Todo en la joven, la vestimenta, la conducta, el vocabulario, remite al estereotipo de la jinetera cubana común. Con su falda corta y su escote indiscreto, la mulata escanea a los clientes desde la barra del bar “Los Marineros” mientras reza: “Un yuma, por tu madre” (141). Finalmente logra llevarse a una turista española a su apartamento, donde descubrimos un arsenal de cuerpos humanos que la mulata conserva vivos para alimentarse de ellos.

Recordemos que la identidad del vampiro emerge de la tensión irresoluble entre los opuestos *vida* y *muerte*. De ahí que la figura del vampiro tenga que ser concebida, ineludiblemente, de manera intersticial o liminal, pues este se define precisamente a partir del choque entre esos dos espacios en pugna (existencia/no existencia). En consecuencia, la mayoría de los textos, (tanto literarios como cinematográficos), que han narrado historias vampíricas, han concretado y prefijado, de diferentes maneras, la apariencia y la conducta de estas criaturas en conflicto. En ese marco general, la protagonista de “Al acecho” radicaliza esa representación de la identidad imprecisa, en disputa entre posiciones enfrentadas.

Este personaje, indudablemente híbrido, incorpora rasgos de al menos tres monstruos: el vampiro, el caníbal, y la mujer araña. Del vampiro tiene la fuerza hipnótica en la mirada, que se describe como una de sus armas principales para rendir indefensas a sus víctimas; del caníbal, el gusto por la carne humana; y sus rasgos físicos tras la metamorfosis remiten al mito de la mujer araña. Pero esta animalidad confluye con su evidente humanidad en el resto de los planos (apariencia, lenguaje, afectividad, racionalidad, comportamiento, inteligencia). Esta hibridez la inscribe en el plano de la

diferencia entre el universo de lo humano y el de lo animal. La mulata se posiciona en un terreno fronterizo que une y a la vez contrapone estas dos dimensiones.

En este sentido, ella queda fuera de las categorías clasificatorias del cuerpo social, pues su identidad itinerante, en movimiento, no le permite inscribirse de manera fija en ninguna categoría taxonómica. Su identidad se encuentra posicionada en un territorio liminal o intersticial, que imposibilita la resolución de los conflictos y problematiza o pone en crisis el concepto de oposiciones binarias. Para comprender las implicaciones del carácter liminal o intersticial de este personaje, resultan útiles las ideas de la teoría postcolonial y, en concreto, las de Homi Bhabha sobre el “tercer espacio”. A partir de las ideas de Frantz Fanon, Edward Said, Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida, Bhabha intenta desentrañar el funcionamiento de determinadas estrategias de resistencia ante la autoridad, y analiza las prácticas que subvierten distintas variantes de la hegemonía.

Frente a todo gesto de normalización, Bhabha defiende el alejamiento de las especificidades de género o clase como categorías clasificatorias primarias y propone, en cambio, centrarse en la toma de conciencia sobre las “posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno” (18). En este desplazamiento, resulta central la noción de *tercer espacio*, lugar que aparece definido por la diferencia y la *otredad*, y el territorio donde emergen las nuevas posiciones que amenazan la hegemonía cultural. En su ensayo “En las cavernas de la acción: nuevas ideas sobre el tercer espacio”, Bhabha argumenta que el reconocimiento del *tercer espacio* implica la emergencia de un lugar dialógico —un momento de enunciación,

identificación y negociación— que despoja a la autoridad de su dominio o soberanía en medio de un campo de fuerzas marcadamente asimétrico y desigual (Bhabha, 2013: 81)⁷⁴.

Aunque las reflexiones centrales de Bhabha giran, fundamentalmente, alrededor de los problemas derivados de la existencia del sistema colonial, sus ideas avalan una lectura del monstruo híbrido contemporáneo como representación radical de estas subjetividades liminales que amenazan la hegemonía cultural. La hibridez del monstruo, expresada desde su posicionamiento en el *tercer espacio* identificado por Bhabha, plantea una reflexión sobre la *otredad* al retomar los cuestionamientos de las categorías originarias de la identidad. Puede decirse que la importancia atribuida por Bhabha a la dimensión corporal en sus argumentaciones sobre la lucha por la identidad, es reforzada en la figura del monstruo híbrido cuyo cuerpo “inestable” constituye el *locus* donde se libran las batallas identitarias.

Precisamente una de las particularidades de “Al acecho” reside en que el territorio intersticial, el espacio entremedio, o “tercer espacio”, siguiendo a Bhabha, se inscribe en el cuerpo de la protagonista. El cuerpo de la mulata se constituye en materia movediza que no puede describirse mediante ninguna de las categorías físicas habituales. A lo largo del relato la inestabilidad del cuerpo se hace presente en la confluencia conflictiva de las apariencias discrepantes que este adquiere. La mulata tiene el poder seductor e hipnótico del vampiro y, aunque no se dice, puede que también sus colmillos, pues es capaz de perforar los cuellos de sus víctimas; tiene patas de araña, inyecta saliva en los cuerpos

⁷⁴ El *tercer espacio* es un lugar de enunciación entre los sistemas de representación, el cual no constituye un locus fijo en la tessitura social. Allí las diferencias culturales son construidas y negociadas a través de la acción creativa, que subvierte y redefine el signo a partir de un lugar de enunciación dislocado de los sistemas de representación cerrados de la modernidad. El *tercer espacio* es un lugar de frontera, cargado de fragmentaciones y ambivalencias.

para licuarlos, y los envuelve en una telaraña gigante. Sus movimientos están asimilados a los realizados por un animal. Al final del relato se desplaza en sus cuatro miembros, es capaz de trepar al techo por las cuerdas, se arrastra y reptar; y como el caníbal, se alimenta de carne humana.

Esa definición incierta como monstruo, ese posicionamiento intersticial, la relaciona también con una de las premisas centrales de los postulados de Omar Calabrese (1987) sobre la monstruosidad neobarroca: el amorfismo. De acuerdo con Calabrese, en la teratología clásica el monstruo había sido definido a partir del principio de desmesura, erigiendo a la excedencia en criterio determinante de su configuración, pero, los monstruos que aparecen en la era neobarroca supusieron la irrupción de una nueva modalidad de la desmesura centrada en el principio de lo informe. En la estética monstruosa neobarroca, el exceso del monstruo viene dado por la imposibilidad de asumir una caracterización fija, por la ausencia de formas precisas e identificables. La metamorfosis, y no precisamente la desmesura, se instituye como principio rector en la configuración del monstruo neobarroco (107).

Si bien Calabrese desarrolla su teoría a partir del análisis de textos cinematográficos realizados entre finales de la década de 1970 y la primera mitad de la década de 1980⁷⁵, la maleabilidad y variabilidad del monstruo que aquí estudio, lo conectan con las figuras informes, de naturaleza cambiante, descritas por Calabrese. Los monstruos de estos filmes se configuran en torno a diferentes variaciones del principio de la metamorfosis. Como demuestra Calabrese, a través de la incertidumbre suspendida

⁷⁵ Entre ellos: *The Thing* (1982) de John Carpenter, *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Dune* (1984) de David Lynch, *An American Werewolf in London* (1981) de John Landis, *Ghost Busters* (1984) de Ivan Reitman y *Poltergeist* (1982) de Tobe Hooper.

sobre la posibilidad de una definición identitaria fija, estas figuras informes y mutantes interrogan las estructuras sociales que configuran la identidad.

Es precisamente sobre ese principio de indefinición identitaria que se construye el personaje de la mulata en “Al acecho”. Ubicada en la frontera entre los valores aprendidos y las “nuevas prácticas”, atrapada en dos lógicas distintas pero simultáneas, que hasta entonces habían sido mutuamente excluyentes (una lógica legal y reconocida y otra marginal y subterránea), la jinetera representa una ruptura estructural que solo puede ser monstruosa. En clave simbólica, el cuerpo híbrido y monstruoso de la mulata de “Al acecho” puede ser leído como expresión de la emergencia de una identidad genérica femenina que es incompatible con el proyecto socialista. La jinetera (y el estatuto de oficialidad que la ampara) ponen en cuestión todo logro anterior en materia de género y niegan la utopía socialista. Es de esa contradicción que su monstruosidad y su hibridez derivan.

En su exhaustivo estudio sobre la mujer cubana ante el periodo especial, Velia Cecilia Bobes aporta elementos que pueden ayudar a comprender esa definición identitaria de la jinetera. Bobes aduce que el surgimiento del jineterismo como “nueva práctica” femenina en el contexto de la revolución aumenta la complejidad social poniendo de relieve “el asunto de las identidades individuales como campo social problemático” (84):

ligado al apogeo del turismo, ha comenzado a crecer, también de manera veloz, el fenómeno de la prostitución. Este grupo (las llamadas jineteras) tiene acceso a la economía del dólar y a un consumo privilegiado, y obviamente sus ingresos tampoco provienen del trabajo en el sector estatal, ni de la superación individual. De tal manera puede decirse que la diversificación de los sujetos ha sido explosiva. Para una sociedad que había vivido más de tres décadas de absoluta centralización y planificación

estatal, y cuyo discurso igualitario se basaba en la homogeneidad social, las transformaciones que se han operado como resultado de la nueva estrategia económica del periodo especial, revisten una magnitud y un alcance gigantescos. Lo que sostengo aquí, es que estos cambios significan un aumento de la complejidad social. (84)

En ese contexto, el jineterismo como “nueva práctica económica” contribuye a erosionar los valores colectivistas e igualitarios que habían sido centrales en la sociedad cubana. La jinetera como agente de esa práctica de autogestión tolerada, encarna la diversificación misma de los universos simbólicos y de los sistemas de valores que legitimaban la revolución. Ella representa una lógica social diferenciada, que rompe con la idea de un universo simbólico único y armónico, capaz de otorgar significado a la totalidad de la vida social. En ella se redefinen las relaciones entre el individuo y el estado, porque su existencia misma constituye la prueba del fracaso de ese estado que ha dejado de ser un proveedor. En su persona se articulan “las nuevas condiciones de diferenciación del consumo”.

Por otro lado, desde el punto de vista pragmático, el jineterismo constituye una estrategia de supervivencia ante la crisis; en el periodo especial la mujer cubana se prostituye con turistas por necesidad, siendo el hambre la mayor de todas. En ese contexto, la práctica antropofágica puede leerse como reflejo distorsionado, grotesco, esperpéntico, de esa estrategia de supervivencia. Los límites de lo real son llevados casi a la caricatura, al terreno de la hipérbole grotesca donde la exageración acaba por revelar al lector la verdadera cara de la realidad. A nivel metafórico, la imagen de la jinetera cubana caníbal devorando a los turistas, alegoriza la degeneración de una sociedad que ha devenido bárbara a consecuencia de la extrema escasez.

Pero el concepto del canibalismo incorpora otros aspectos. Más allá de la razón obvia—el hambre—existen una cantidad considerable de posibles “factores motivacionales” para el canibalismo, a menudo vinculados a elementos de orden psicológico. En su libro *Cannibalism: from sacrifice to survival*, el psicólogo Hans Askesany considera las variadas razones por las que un ser humano se alimentaría de otro ser humano. En el capítulo titulado “Punishment, Indifference, and Unification”, Askenasy señala tres formas de canibalismo (punitivo, unitivo y profano) en las que el acto de consumir carne humana rebasa la necesidad fisiológica para inscribirse en el terreno de la necesidad psicológica (123-129)⁷⁶.

En los años que siguieron al descubrimiento de las Américas, el caníbal fue reinterpretado y representado con diversos grados de simpatía o aversión, en dependencia del propósito detrás de cada representación. La asociación de los amerindios con el canibalismo permitió enmarcar a los pueblos recién descubiertos como intrínsecamente desviados y racialmente perversos. Al poder colonial le convenía desplegar representaciones sensacionalistas del canibalismo indígena para legitimar la conquista y las conversiones religiosas. Dado el deseo de justificar la conversión cristiana de los nativos, tales representaciones tenían el poder de influenciar a poblaciones clave para apoyar las iniciativas de conversión.

⁷⁶ En el esquema de Askenasy, el canibalismo punitivo es una suerte de castigo social (un canibalismo legal, penal, o vindicativo) que afecta generalmente a individuos que una vez pertenecieron a la comunidad, pero que por algún crimen real o imaginado han sido expulsados y ahora se les trata como extranjeros, enemigos o animales. El canibalismo profano o indiferente es aquel que considera la carne humana como igual a la del animal. El canibalismo unitivo es aquel que practica una persona como acto de amor, y constituye una manifestación del deseo de unirse a esa otra persona. Para más detalles sobre estas clasificaciones recomiendo consultar el capítulo “Punishment, Indifference, and Unification”, en *Cannibalism: from sacrifice to survival*, de Hans Askenasy, 1994, páginas 123-129.

No es esta, sin embargo, la única cara del canibalismo⁷⁷. Mientras que los relatos coloniales de “salvajes” usaron al caníbal para establecer una diferencia fundamental entre los nativos del Caribe y los exploradores/conquistadores europeos, las metáforas postcoloniales que conectan al imperialismo con el canibalismo identifican al europeo como el “verdadero” caníbal en la dicotomía central europeo/indio. La agenda colonial española implicaba una especie de consumo metafórico de las poblaciones indígenas por parte de los conquistadores. La empresa colonial encarnaba metafóricamente una práctica canibalística, representada a través del deseo de apoderarse de nuevas tierras y de consumir metafóricamente a los pueblos indígenas de las tierras conquistadas.

“Al acecho” reproduce esta dinámica en sentido inverso. Como observa Bobes, en el marco del periodo especial la figura de la jinetera cubana encarna el estereotipo sexual discriminatorio típico de la sociedad patriarcal y racista del siglo XIX (el de la mulata como objeto sexual por excelencia (90). El turista europeo, por su parte, reproduce el paradigma del “conquistador caníbal” que consume metafóricamente a la mujer caribeña. “Al acecho” subvierte el paradigma al colocar al extranjero intruso en el lugar de la víctima, otorgando a la jinetera mulata el poder de consumirlo. La mulata de “Al acecho” practica una forma punitiva de canibalismo. Ella castiga al turista sexual que

⁷⁷ En la década de 1920, el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade inspiró a los poetas brasileños a adoptar la figura del caníbal para describir la tendencia perturbadora a consumir y regurgitar los modelos europeos en el arte y la literatura. En la actualidad, la figura del caníbal se usa frecuentemente como metáfora cultural que representa la pesadilla de la sociedad de consumo moderna. Tras la crítica de dicha sociedad, como dice Jessica Burke “is the fear that the capitalistic appetite is uinsatiable” (182). Más allá de las fuerzas contradictorias que lo moldean y definen, el caníbal parece estar destinado a regresar continuamente a la superficie, a reformularse, reescribirse, y a ser reintroducido en los debates contemporáneos sobre la “civilización”.

busca explotar el cuerpo de la mujer caribeña que ella representa. La jinetera usa el canibalismo como única vía de ejercer poder sobre un individuo que en otra circunstancia no sería jamás su inferior: el extranjero blanco europeo.

“Semiótica para lobos”, de Vladimir Hernández Pacín, está ambientado en los suburbios de una inconfundible habana futurista y postapocalíptica, arrasada por una violenta guerra civil. Onix, la protagonista, es una prostituta mulata joven que se disputa los clientes con *madonnas Seiko*, y *madonnas Mashenka*, clones producidos en factorías genómicas, que habían sido convertidas en artefactos sexuales. La Habana de Onix está dividida por un ancho muro que separa al mega enclave CH (la zona del *glamour*, los veleros de recreo, los skycars, los hologramas, y los reductos paradisiacos de los poderosos), de Sumidero (la zona de los suburbios anárquicos, de los traficantes y chamanes que practican la bioingeniería clandestina o brujería genética, y de los lupanares infantiles).

Por el ambiente futurista descrito puede objetarse en este punto que el texto se relaciona más con la *ciencia ficción* que con lo *fantástico*. Sobre esto quiero subrayar que se trata, en todo caso, de un texto inscrito parcialmente en ambos géneros. El futuro esbozado, como enseguida veremos, es un futuro reconocible y cercano, un espacio cotidiano en el que operan elementos propios de lo *fantástico*, fuerzas acechantes, amenazantes, lo *uncanny*, lo horrorífico, lo desconocido, que devora a los hombres. Por otra parte, son múltiples los ejemplos de obras inscritas en esa doble dimensión. Myriam Blaylock, la alienígena protagonista inmortal de *The Hunger*, (Whitley Strieber, 1981) es una vampira que infecta a los terrícolas. La película de Roger Corman, *Queen of Blood*

(1966), tiene como protagonista también a la vampira alienígena Florence Marly, recogida en Marte por una expedición de la Tierra.

Onix no es una prostituta común, ella estrangula a sus clientes en plena cópula y roba su dinero para poder comer química de biomasa reciclada. Aunque no hay referencias temporales explícitas, es posible calcular que los eventos del cuento ocurren en el año 2042. Hay alusiones a la era marxista de la isla; y las callejuelas que recorre Onix para llegar al antro en que trabaja pasan por la vieja plataforma militar donde “ochenta años antes, una batería de misiles nucleares soviéticos emplazados allí había puesto al mundo al borde del holocausto”⁷⁸ (170). La Habana del año 2042 atraviesa una crisis de alimentos, secuela de la guerra civil que desembocó en un desastre medioambiental y en una severa contaminación bacteriológica. Solo una cúpula privilegiada tiene acceso a los bancos de proteínas. Si no consigue clientes hombres, sus presas más fáciles, Onix ataca a los zombis del metro, o a las felinas, “formidables guerreras de la noche, neurocableadas para el combate” (171). Con el dinero que toma de sus víctimas logra sobrevivir.

Esta es la dinámica predominante del cuento, que, a lo largo de sus páginas, va narrando las peripecias de la joven, acostumbrándonos a verla protagonizar el acto mortífero, en una secuencia recurrente, casi ritual. Pero el juego se invierte repentinamente. Onix sube a un auto con Pablo, un cliente tímido que le promete “paquetes sellados con etiqueta de calidad”, bebe un afrodisíaco espumoso y cae en “un abismo insondable”. En un giro final brusco, casi cortazariano, el narrador nos presenta a

⁷⁸ Imposible no reconocer aquí una clara referencia a la llamada “Crisis de los misiles”, en octubre de 1962.

Onix convertida en un delicioso asado, que los hijos y la esposa del tímido Pablo, se aprestan a degustar.

En “Semiótica”, el cuerpo “asado” de Onix deviene un buffet grotesco para una sociedad que ha regresado a sus instintos primitivos como resultado de la pérdida de su “humanidad” a causa del hambre. En el esquema de Askenasy, este caso correspondería al canibalismo “profano” o “indiferente”: “those instances where no meaningful difference exists between animal and man, between meat and flesh. Both are simply nourishment” (125). Ante la carestía de alimentos, y más específicamente, de proteínas, cuando casi toda la población de La Habana está hambrienta, los humanos afectados pierden su estabilidad como especie; todo aquel que no puede conseguir su suministro básico pasa a ser determinado únicamente por su instinto.

Valga subrayar, no obstante, que el canibalismo profano es practicado solamente por Pablo. Este personaje se descubre como caníbal desde dos de los significados que le adjudica el DRAE a este vocablo: Pablo es antropófago y es también un ser cruel y feroz que utiliza abusiva y despiadadamente la desgracia (el hambre) de los demás para beneficio propio. Su ferocidad, no obstante, es atenuada por la circunstancia extrema que él y su familia padecen. Por otra parte, la esposa de Pablo consume la carne de Onix con ciertas reservas en cuanto a las implicaciones éticas del acto antropofágico, evidente en el tono de remordimiento que “se vislumbra” en su voz cuando dice no estar segura de poder “seguir haciendo esto indefinidamente” (177). Pero la descripción de la escena final, en que todos “empiezan a comer con fruición” después de responder a coro “lo propio” al “buen provecho” pronunciado por Pablo, sugiere que la familia va camino de superar los dilemas éticos, insinuando el descenso inevitable de la sociedad a una forma

más primitiva de existencia y, finalmente, anunciando la disolución de la frontera entre lo humano y lo bestial.

Aunque por vías diferentes y en épocas distintas, ambos textos exploran el tema de las prácticas canibalísticas en el escenario cubano, y lo hacen a través de un personaje femenino de la raza negra, y vinculado a la prostitución. La mulata de “Al acecho” consume, y Onix es consumida. La *otredad* se inscribe en sus propios cuerpos, en sus rasgos mulatos. A las estructuras binarias posible/imposible que articulan los textos, se adiciona el señalamiento racial como un elemento central. Onix y la mulata llevan en el cuerpo su propia identificación como *otro*. Su negritud, como indeleble huella corporal, simplifica su conversión en monstruos.

Ese énfasis en las marcas raciales desafía una certeza postulada por Judith Halberstam en *Skin Shows* (1991). Halberstam arguye que “while nineteenth-century Gothic monstrosity was a combination of the features of deviant race, class and gender, within contemporary horror, the monster, for various reasons, tends to show clearly the markings of deviant sexualities and gendering but less clearly the signs of class or race”. (68). En oposición a ese planteamiento, tanto “Semiótica” como “Al acecho”, son textos que otorgan a la raza una importancia notoria. Si bien no son construcciones dirigidas a racializar la alteridad y a configurar al *otro* racial como monstruo, si asignan a la raza una cierta capacidad de definir, al menos parcialmente, la identidad de este pseudo-vampiro antropófago, del *otro*.

En cuanto a las “desviaciones de género o sexualidad” que Halberstam relaciona con el monstruo representado en la narrativa de horror contemporánea, si es importante fijarse en que, al menos “Al acecho”, es un texto que asume una postura ambigua frente a

los aspectos relacionados con el género o la identidad sexual. No queda claro si la joven es lesbiana o bisexual, pues su última conquista amorosa (y víctima) en el relato es una mujer y, aunque eso no necesariamente niega su identificación heterosexual, si esquivo el encasillamiento sexual y genérico⁷⁹. Por otra parte, su anamorfismo problematiza incluso su inscripción en un sexo biológico fijo.

En síntesis, lo sucedido en las sociedades plasmadas en estos dos cuentos se opone a la razón y desde esa perspectiva, puede juzgarse *antinatural*, *anormal* o *fantástico*. La escenificación del vampirismo en su variante canibalística violenta puede interpretarse como señal que atrae la atención hacia ciertos episodios ocurridos durante los conflictos ideológicos, sociales, económicos y culturales experimentados en Cuba durante la década de los 90, como he venido reiterando, una de las etapas más críticas del periodo revolucionario. La práctica pseudovampírica antropofágica se manifiesta como indicio de eso “‘oculto’ de la cultura” (Jackson, 2001), que viene a subvertir las versiones oficiales de los acontecimientos; el vampiro antropofágico nombra lo silenciado, lo expone, con el fin de exorcizarlo. No es por tanto desacertado ver en estos relatos una visión metafórica de la Cuba de la década de los 90, una etapa de hambre y escasez extrema en que algunas personas vendieron o comieron bistec de frazada de piso, o criaron cerdos dentro de una bañera⁸⁰. La aparente extrañeza de las situaciones y

⁷⁹ Me parece oportuno añadir que, aunque la representación de una relación lésbica en este texto no reclama nada novedoso, (en el sentido de que la construcción de discursos marcadamente homosexuales y homoeróticos han sido constantes en la literatura cubana posterior a 1990), la relación lésbica vinculada al jineterismo sí implica tal vez una reactualización de la imagen del turismo sexual como actividad exclusivamente masculina. En el hecho de que sea una mujer quien explote aquí el cuerpo de la jinetera puede haber un indicio de la amplitud de las dimensiones con que se manifiesta el turismo sexual en la isla, un fenómeno frecuentemente masculinizado.

⁸⁰ Entre los objetos de “comida no comestible” que aparecieron en los 90, el ejemplo más estrambótico es

personajes de “Semiótica” y “Al acecho”, contrastada con la realidad cubana de esos años, parecería más una fotografía que una invención.

En realidad, en ambas obras el vampirismo (en su variante antropofágica, como se ha visto) sirve para justificar el sentido del argumento. Tanto en “Semiótica” como en “Al acecho” el vampirismo funciona como telón de fondo de una estética que remite a un mundo gótico⁸¹. En “Semiótica”, ese mundo es el del futuro, en que predominan la ruina, la oscuridad y el caos. En “Al acecho”, ese mundo es el del presente, igualmente oscuro y amenazador. Las prácticas canibalísticas rompen la propia representación y experiencia de la realidad cotidiana de quienes leen los textos, obligándoles a confrontarla con esa realidad “otra”, extraña y amenazante que es la realidad de los personajes.

2.4. La metalepsis como estrategia de lo fantástico en La choza embrujada de Lázaro Díaz Cala

“La choza embrujada”, de Lázaro Alfonso Díaz Cala, ofrece un ejemplo curioso de acercamiento al tema del vampirismo. En el relato, un joven escritor se encuentra en una taberna indagando sobre las misteriosas desapariciones que han tenido lugar en el pueblo. Efigenio había salido a buscar a su esposa Margarita y nunca más nadie volvió a

el bistec de frazada. Muchas obras, predominantemente realizadas fuera de Cuba, incluyen este tópico (auto)exótico, entre ellos: *Havana lunar* (2009), de Robert Arellano y *Ruins* (2009), de Achy Obejas, donde el bistec de frazada es un *leitmotiv*. Entre los textos sobre la crianza de cerdos se encuentran, por ejemplo, los cuentos “César” (2002) de Nancy Alonso, y “Macho grande en el balcón” (2009), de René Vázquez Díaz. En ambos cuentos el acento está en lo domesticable de los cerdos que son humanizados. Ponte trata también el tema de lo “no comestible”, aunque en un sentido más filosófico, en *Las comidas profundas* (1997), texto complejo, de difícil clasificación entre la narrativa y la ensayística, sobre el que existen varios estudios.

⁸¹ El término *gótico* se usa aquí en referencia a su aplicación en el ámbito de lo estético. Esta observación es importante por la carga connotativa que ha arrastrado consigo el término (usado con valores tanto peyorativos como positivos, dependiendo de las épocas y circunstancias). Me refiero aquí a lo gótico en su acepción equivalente a lo bárbaro, lo oscuro, lo salvaje, y el mal gusto, frente a la armonía.

ver a ninguno de los dos. Tiempo atrás habían desaparecido otros dos hombres que luego fueron encontrados con heridas en el cuello. Todo apuntaba a que todos, por algún motivo, habían ido a una choza embrujada habitada por una fuerza maligna.

Según las tipologías narrativas descritas por Gérard Genette, este cuento de raíz costumbrista y ambiente rural, se estructura a partir de la alternancia de una narración ulterior (posición clásica de un relato en pasado), y una narración intercalada (la que se da entre los momentos de la acción y que puede influir en la historia). Siguiendo a Genette, podemos igualmente identificar en este texto dos niveles diegéticos: el intradiegético (La historia de Efigenio y Margarita, contada por un narrador heterodiegético), y un nivel metadiegético (la historia intercalada que contiene la conversación del joven escritor con tres hombres en la cantina del pueblo) (Genette, 238-240). El relato metadiegético se relacionaría con la narración básica en que se inserta por lo que Genette denomina la vía de “causalidad directa” (243) (el relato de segundo grado asume una función explicativa, responde a la pregunta ¿qué acontecimientos han conducido a la situación presente?).

Nótese que en las partes intercaladas (dos en total), el narrador se hace en mayor o menor grado, textualmente invisible, al ceder la palabra directamente a los personajes⁸². De esa forma, el texto articula al menos dos posibilidades de relación entre los planos diegéticos o niveles narrativos, y el narrador o *persona*. Un narrador situado en el nivel

⁸² La ausencia explícita del narrador en las partes intercaladas frente a la presencia efectiva del narrador como sujeto enunciante en la historia enmarcadora remite a la oposición entre *showing/telling* o “modo escénico/narrativo” (Percy Lubbock, 1920), entendiéndose por *showing* (el modo dramático, la mimesis platónica, el relato de palabras y el discurso mimético de Genette, la representación narrativa o el discurso de personaje de Luvomír Doležel), y por *telling* (el modo narrativo, la diégesis platónica, el relato de acontecimientos, y el discurso narrativizado de Genette o el discurso de narrador de Doležel).

extradieético y a primera vista heterodieético (distinto al personaje) relata la historia de las desapariciones, pero esa historia es interrumpida dos veces por otro relato que aporta todos los datos para que la historia se escriba, además de que en esos relatos intercalados participa un escritor que está investigando el caso para escribir una novela. Todo apunta a que el narrador heterodieético de la historia enmarcadora asume circunstancialmente el papel de narrador homodieético (presente como personaje de la historia que relata como héroe, observador o testigo) de la historia enmarcada.

Tiene lugar de esa manera una transgresión del paso normal de un nivel a otro: lo que se conoce como *metalepsis* (intrusión del narrador o narratario extradieético en el universo dieético), en palabras de Genette: “a deliberate transgression between the world of the telling and the world of the told” (234, 235), marcada aquí de dos maneras: 1) el narrador básico hace suyo el relato y lo narra directamente, evitando las fórmulas introductorias; cuenta una historia de segundo grado como si fuera de primer grado, 2) la referencia del escritor a la novela que escribirá sobre el fenómeno vampírico que está investigando, o sea, la referencia al texto enmarcador. De cualquier modo, se trata de un tipo de *metalepsis* difícil de distinguir porque no hay marcas que indiquen el carácter meta dieético de los segmentos intercalados (a excepción del cambio de *persona*).

Recordemos que la *metalepsis*, como figura transgresora, amenaza la dicotomía realidad-ficción en tanto que, lejos de eliminar o deshacer fronteras, las confronta, disolviendo los bordes de los sistemas binarios. Cuando los personajes franquean sus niveles narrativos y ontológicos se produce una ruptura de la frontera realidad –ficción y, consecuentemente, también de niveles ontológicos que deberían ser herméticos y cerrados. De acuerdo con Genette, el carácter transgresivo de la *metalepsis* le otorga un

efecto *humorístico* o *fantástico*, en dependencia del tipo de relato: “any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...], produces an effect of strangeness that is either comical [...] or fantastic” (234–35). Al respecto observa Catalina Quesada Gómez que, “de entre todos los elementos, figuras o recursos que pueden conferir carácter metaliterario a una obra, es la metalepsis el único que conduce al texto en cuestión a lo fantástico, por la imposibilidad real del traspaso de niveles” (294).

La instancia narrativa, como se ha visto hasta ahora, aparece como un componente de complejo funcionamiento en este texto, no solo por sus múltiples relaciones e interacciones con otros elementos del mismo (personajes, voz, acontecimientos, tiempo) sino porque subvierte las reglas de la sintaxis a nivel de la estructura narrativa, produciendo lo que Rosalba Campra llama “transgresión como fenómeno de escritura” (153–191, “Lo fantástico: una isotopía”). Recordemos que Campra diferencia entre un fantástico de percepción (caracterizado por el dominio de los motivos clásicos: vampiro, fantasma, doble, ruptura espacio-temporal, etc.), vinculados al nivel semántico del texto, o sea a lo temático, y un fantástico como fenómeno de escritura, donde la transgresión se genera principalmente a partir del uso de los recursos formales y discursivos, como ocurre en este cuento.

La transgresión a nivel temático estaría representada por las alusiones al vampiro (elemento discordante con la concepción de lo real extratextual). Del vampirismo de este relato nos percatamos por las referencias de los personajes a la “posibilidad” del vampiro. El dependiente le cuenta al escritor que los cuerpos de Álvarez y de Diosdado habían aparecido “llenos de heridas por el cuello, como si un vampiro les hubiera chupado la

sangre” (119). En la historia enmarcadora, el narrador dice que “Los más letrados decían que los gritos eran semejantes a los de un vampiro” (122); y al final del cuento se acentúa la marca que me interesa: el narrador cuenta que Efigenio “saltó por la ventana en el momento en que Salustiano proporcionaba una mordida feroz en el cuello [...] provocando que escapara de la dama un chillido aterrador (123). La alusión a la mordida feroz, no obstante, queda atenuada por la descripción del contexto: Efigenio había encontrado a Margarita en pleno acto coital con Salustiano. La mordida en el cuello adquiere así una connotación masoquista “anticlimática”, que socava la interpretación del final en clave vampirológica.

Aunque son estas las únicas vías por las que el relato parece insertarse en la temática vampírica y dialogar con sus congéneres, hay que subrayar que el espacio narrativo sí se inserta de manera paradigmática en la tradición vampírica. Los hechos ocurren en una choza embrujada, una vieja casa abandonada y apartada del camino real; una descripción que remite de manera explícita al tópico de la casa abandonada propio del relato vampírico (piénsese en el castillo de la familia Karnstein, en *Carmilla*).

Junto al tema vampírico, el texto introduce otros como el tema del fantasma o el espíritu de ultratumba, el demonio y el ritual de sacrificio. En la historia enmarcada, el escritor se refiere al elemento sobrenatural como “los fantasmas”; y el dependiente dice que la choza “está protegida por los demonios”, que “a cada rato se escuchan gritos como si estuviesen torturando a alguien”, que “parece que sacrifican a animales”, o “que practican una orgía” (121). La naturaleza de la fuerza sobrenatural que habita la choza abandonada es descrita de manera imprecisa tanto en la historia enmarcadora como en la enmarcada.

De todo lo anterior puede inferirse que aquí el vampirismo aquí es deslizado hacia una indefinición que subraya su función instrumental al servicio de otro efecto. Esta indefinición parece realizarse no solo en la figura del vampiro, sino en otra entidad textual: la del narrador, instancia conflictiva, que fluctúa entre los niveles intra y extradiegético, confundándose con el personaje del escritor y sugiriendo que el texto enmarcador ha sido escrito por este personaje.

Ana María Barrenechea ha subrayado como atributo de la literatura *fantástica* el focalizarse “en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (“Ensayo de una tipología” 393) pues “la ley del género es la infracción” (Campra, “Lo fantástico: una isotopía” 174). En este texto, esa infracción, esa violación del orden natural viene dada tanto por la posibilidad del vampirismo como por el efecto de disrupción generado por la metalepsis, fuerza dinámica que, indudablemente, dota al relato de un carácter *fantástico*: Lo imposible, lo que no puede ser ni suceder, ocurre en la transgresión del umbral entre los niveles diegéticos. El pacto narrativo y la ilusión referencial se desestabilizan con la infracción de los niveles narrativos. El choque entre ambos pone en entredicho nuestra noción de realidad, activando los resortes de lo *fantástico*.

Sin pretender forzar la interpretación más allá de la explicación más o menos racionalizadora que el texto ofrece al final, puede uno preguntarse si este narrador no es una variante del vampiro *camp* propuesta por Frayling, uno que no absorbe sangre ni energía vital, sino información para producir un texto. El narrador-personaje adquiriría metafóricamente, o en el plano simbólico, rasgos vampíricos. En ese sentido, este cuento

presenta una elaboración compleja del motivo del vampiro, al insinuar la analogía o identificación entre la figura del vampiro real del cuento y la del escritor, reiterando la posibilidad de multiplicación de la figura vampírica dentro de un mismo texto. Aunque la ruptura con los códigos narrativos formales, el relato intercalado, y la *metalepsis*, vehículan el elemento metaliterario, el texto no se focaliza en el discurso mismo, ni exhibe un lenguaje sumamente autoconsciente (como sí ocurre en “Monstruos en el abecedario”), por lo que los recursos hipertextuales no llegan a eclipsar el componente *fantástico* de la narración.

La posición ideológica y estratégica desde la que se articulan los textos comentados en este capítulo, muy alejada de la intención panfletaria de la película de Juan Padrón, pone de relieve la dramática transformación que ha experimentado el vampiro cubano en los años recientes. De ente político que proveía un vehículo para la ideología reproduciendo el discurso del poder, el vampiro ha pasado a revelarse, siguiendo a Jackson (2001), como “lo oculto de la cultura”, casi siempre como mordiente ideológico que viene a subvertir el discurso dominante.

Desde una clara conciencia de la riqueza de matices que esta figura puede proporcionar a las narraciones, el vampiro cubano ha sido sometido a un tratamiento múltiple y plural. Algunos autores minan y desarticulan el motivo llegando a sorprender a la víctima y al lector, representando al vampiro como una figura híbrida, específica y difusa a la vez (“Semiótica para lobos”, “Al acecho”); otros acuden a la parodia (“Monstruos en el abecedario”), o le imprimen un sentido metafórico— optando por la vía elusiva, que llega a ser simbólica— (“La choza embrujada”). Otros lo someten a un tratamiento complejo en que el vampiro se inscribe al mismo tiempo en el paradigma más

arquetípico y en el menos convencional (“159”, “Nostalgia”). En todos los casos, los autores optan por explorar el mito sin repetirlo.

En la variabilidad de los textos mencionados sobresale una recurrencia, derivada de uno de los aspectos más consuetudinarios de la narrativa fantástica vampírica: Todos estos textos— aunque de estilos muy diversos—rescatan la esencia vampírica: el vampiro como un muerto-viviente, un ser aislado que sobrevive gracias a la sangre de los otros. Sin embargo, más allá de estas operaciones de reescritura del mito del vampiro, centradas en la reapropiación de la figura del monstruo, estas versiones cubanas presentan desplazamientos que exceden el marco de la transformación para devenir contorsiones que extreman el mito y los textos fundadores. En la mayoría de los relatos, el vampiro, sin dejar de constituir una verdadera variedad de lo sobrenatural, de lo paranormal o de lo anómalo, aparece como modalidad simbólica con un fuerte contenido político. En la confluencia e interacción entre esas dos dimensiones se ubica la productividad del abordaje del vampiro presente en estos textos.

CAPÍTULO 3

IDENTIDADES CENTRÍFUGAS, DESDOBLAMIENTOS Y SIMULACROS EN LA CIENCIA FICCIÓN CUBANA

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?
Dick Higgings

3.1. Mechs vs. Shapers: modelos del yo centrífugo

La preocupación de la Postmodernidad por lo ontológico tiene consecuencias radicales para los modelos literarios del *yo*. Si en la Modernidad el perspectivismo multiplicaba los puntos de vista sobre el mundo (e.g. *Ulysses*, *Don Quijote*), dicha

multiplicidad no dinamitaba la unidad del sujeto, del *yo*. Aunque en la *Ficción Moderna* las perspectivas del mundo llegan a ser múltiples y variadas, cada perspectiva se aloja aun en una “subjetividad” que puede considerarse relativamente estable, coherente y centrada. Y esto aplica incluso a aquellos textos más audaces que tienden a problematizar la unidad y la continuidad del *yo* (e.g. *La conciencia de Zeno*, *En busca del tiempo perdido*)⁸³.

En estos textos se advierten ya ciertas tendencias que apuntan a la fragmentación y descentralización del sujeto como entidad unitaria estable, evidenciando que el perspectivismo moderno comenzaba a ejercer una presión centrífuga considerable sobre los modelos del *yo*. No obstante, —como advierte Brian McHale— es solamente con la emergencia de la llamada “poética postmoderna” que esas tendencias centrífugas maduran y florecen, tomando cuerpo y materializándose en la exploración y problematización ontológica del sujeto, del mundo, y del texto mismo (13,14).

Refiriéndose a las maneras en que la ficción postmoderna representa esa preocupación por lo ontológico, McHale arguye que, de modo general, la fragmentación y la dispersión del *yo* en la ficción postmoderna tiene lugar a nivel del lenguaje, de la estructura narrativa, y del medio material (el libro impreso), o entre esos niveles, pero nunca a nivel del mundo ficcional que el texto erige. En sus palabras: “[p]ostmodernist fiction prefers to represent the disintegration of the self figuratively, through linguistic,

⁸³ *La conciencia de Zeno* (*La coscienza di Zeno*, 1923), de Italo Svevo (1861-1928), y *En busca del tiempo perdido* (*A la recherche du temps perdu*, 1913–1927), de Marcel Proust (1871-1922), marcan una ruptura con los aspectos sociales y culturales de la literatura premoderna, al representar la fragmentación, la ambivalencia y la ambigüedad del *sujeto moderno*.

structural, or visual metaphors, rather than literally, in the persons or characters who undergo some kind of literal disintegrative experience” (14)⁸⁴.

Como la ficción postmoderna, la *ciencia ficción* —también de indudable orientación ontológica—, ha elaborado todo un repertorio de estrategias para preguntar: “¿qué mundo es este?” En ese sentido, hasta la *ciencia ficción* más tradicional ha sido siempre postmoderna. Pero, como nota McHale, tampoco la *ciencia ficción* tradicional explota a fondo el pluralismo ontológico, quedándose en caracterizaciones que evitan la pregunta corolaria: “Which of my selves? (McHale 14).

It has, (la *ciencia ficción* tradicional) in other words, appeared to evade the consequences of its ontological pluralism and experimentalism for its model of the self. Or rather, SF has tended to neutralize the issue of the (re) presentation of self by keeping characterization generally “thin”, “shallow”, and impoverished, strictly subordinated to the foreground category of “world”. (McHale 14)

Solo en el *ciberpunk*, asegura McHale, llega la *ciencia ficción* a explotar la verdadera dimensión plural del *yo*, al literalizar la “experiencia desintegrativa” que en la ficción posmoderna aparece representada solo en el nivel metafórico.

Generalmente, los mundos ficcionales del *ciberpunk* incluyen objetos y/o fenómenos ficcionales que ilustran y corporizan la problemática de la individualidad: la simbiosis entre el humano y la máquina, la inteligencia artificial, o los alter-egos (clones) diseñados biológicamente, constituyen algunos ejemplos de representaciones de la desintegración y la dispersión del *yo* en el *ciberpunk*; desintegraciones y dispersiones que no son—como en la ficción postmoderna— figurativas, sino literales.

⁸⁴ McHale advierte que existen excepciones: *Gravity's Rainbow* (1973), de Thomas Pynchon, *Blown Away* (2005), de Patrick Cave.

En la obra de Bruce Sterling, principalmente en las historias que publica entre 1982 y 1984, y en su novela *Shismatrix* de 1985, es posible rastrear los primeros ejemplos de esas desintegraciones literales del *yo*. Los textos de Sterling ilustran la problemática de la individualidad a través de la representación de una humanidad futura dividida en dos especies post-humanas enfrentadas. Estas especies usan diversas tecnologías para perfeccionarse y transformarse a sí mismos con la finalidad de vencer. Apoyándose en ese corpus, McHale propone una taxonomía que permite agrupar los motivos representacionales del *yo* centrífugo en dos zonas o campos alternativos: Los “Mechanichs” (o Mechs) y los “Shapers” (McHale 15).

Los Mechs usan medios electrónicos y biomecánicos como *prótesis* para mejorar y extender el cuerpo —a expensas de violar su integridad—, o los interfaces cerebro-computadora para extender la mente—a expensas de atenuarla y dispersarla—. Los *Shapers* usan las técnicas de la bioingeniería: la clonación, la ingeniería genética, con el mismo objetivo y con efectos secundarios similares: “who im “I” if I am the member of a “congenetic clan” of identical cloned individuals?” (McHale 15). Para McHale, la opción *mech* se encuadraría dentro del *ciberpunk* propiamente dicho, y la opción *shaper* correspondería al “biopunk”. En su *Diccionario de Ciencia Ficción Brave New Words* Jeff Prucher define el término “biopunk”, (etimológicamente una derivación de las palabras “biología” y “ciberpunk”), como “a subgenre of science fiction which explores the societal effect of biotechnology and genetic engineering”⁸⁵ (16).

⁸⁵ Prucher cita el juego GURPS (Generic Universal RolePlaying System) como el primer sitio donde se usa el término en 1992.

Tanto los *mechs* como los *shapers* plantean la posibilidad de abolir límites humanos, de trascender la carne. Múltiples ejemplos tomados de la iconografía del *ciberpunk* pueden ilustrar esta idea: *Synners* (1991), de Pat Cadigan, presenta a Art(ie) Fish, un programa de computadora o *AI* (*Artificial Intelligence* o *Inteligencia Artificial*) que accidentalmente adquiere conciencia y sensibilidad. *Count Zero* (1986), de William Gibson, presenta entidades de origen incierto, que toman la forma de espíritus (*loa*) vudú y habitan en la Matriz. Estas representaciones o reconstrucciones del *yo* incorpóreo articulan preguntas importantes en torno a la identidad y sus fronteras: ¿Hay fantasmas en la máquina o *ellos* son *nosotros*?, ¿Quién o qué es *humano*?, ¿En qué punto la máquina o el programa empiezan a contar como *humanos*? La misma pregunta, aunque a la inversa, es planteada desde el motivo de la prótesis. ¿En qué punto deja el humano de ser humano y se convierte en máquina? Las posibilidades prostéticas en el *ciberpunk* son infinitas: brazos y piernas biomecánicos, “waldos” (manipuladores remotos) operados mecánica o electrónicamente, que permiten a la persona extender su presencia a ambientes hostiles e inhabitables (el espacio, las profundidades del océano), ojos artificiales, armas implantadas quirúrgicamente, y hasta genitales prostéticos— *Metrophage*, Richard Kadrey, (1988), y *Hardwired, Voice of Whirlwind*, Walter William, (1987) —, “wireheads”⁸⁶ en la variante extrema del infomorfismo⁸⁷, que

⁸⁶ *Wirehead* es un término usado en la ciencia ficción para denotar diferentes tipos de interacción entre las personas y la tecnología. La idea típica de un wirehead es la de un cable que ingresa al cerebro de un humano a quien se aplican cantidades seguras de electricidad para interactuar directamente con el cerebro, o los “centros de placer” específicos del cerebro.

⁸⁷ Un infomorfo es un cuerpo virtual de información que puede poseer características emergentes, como la personalidad. El término fue acuñado en la novela de Charles Platt de 1991 *The Silicon Man*, donde se refiere a una sola conciencia biológica transferida a una computadora a través de un proceso de transferencia mental.

dejando totalmente atrás el cuerpo orgánico, sobreviven como *software ghosts* (fantasmas software). Como ejemplo paradigmático de este tipo de “tecno-exuberancia”⁸⁸ podemos citar *Postsingular* (2013), de Rudy Rucker, donde unas nanomáquinas autoconscientes llamadas “nants” despojan al mundo de toda la materia orgánica para reproducirse a sí mismas. Los nants matan a los humanos y luego los “escanean” y los suben (*upload*) a un mundo virtual llamado “Vearth”.

No solo las capacidades físicas pueden ser aumentadas mediante prótesis sino también las capacidades mentales. Las opciones son múltiples y pueden ser simples como los implantes “aug” o “microsofts”, que se insertan en el sistema nervioso para proveer conocimiento especializado o habilidades técnicas preprogramadas a un individuo: *Vacuum Flowers* (Michael Swanwick, 1987), *Mindplayers* (Pat Cadigan, 1987), o mucho más complejas, en las que tiene lugar la simbiosis o fusión entre humano y máquina: *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), *Shismatrix* (Bruce Sterling, 1985).

En la mayoría de los casos, se trata de fusiones que se encuadran en el concepto de “cyborg” propuesto por Donna Haraway para designar la naturaleza híbrida entre organismo y artefacto tecnológico que caracteriza a los seres humanos de fin de milenio (y de lo que va del siglo XXI). El cibernético, un organismo cibernético inspirado en la *ciencia ficción*, constituye, para Haraway, el sujeto de un mundo postmoderno en el que las fronteras entre lo animal y lo humano, entre el organismo y la máquina, entre lo físico y lo no físico, e incluso entre lo real y lo irreal, se han diseminado. N. Katherine Hayles,

⁸⁸ Para un análisis extenso de la representación de la experiencia de muerte y resurrección como configuración (posthumana) de información en la red, recomiendo consultar la sección “Excluded middles” en McHale, Brian. “Towards a poetics of cyberpunk”. *Beyond Cyberpunk: new critical perspectives*, 2012, pp. 23-26.

cuya teoría tiene mucho en común con las ideas de Haraway, prefiere la denominación “posthuman” (posthumano) en lugar de “cyborg”.

Según Haraway, la compleja relación entre tecnología, ciencia y sociedad, “ha dado a luz” a estos sujetos de identidad fragmentaria y puntos de vista contradictorios. Pero en lugar de denunciar esa naturaleza impuesta “ciborg” como una aberración de la era tecnológica, Haraway elige resaltar el poder potencial de la identidad ciborg para la reconfiguración del sujeto y de la realidad desde el compromiso político con el feminismo y el socialismo. Por su ubicación liminal o fronteriza, que le permite un posicionamiento múltiple o impreciso, el ciborg puede deconstruir las oposiciones binarias tradicionales y transgredir fronteras de género, raza, y clase⁸⁹:

From one perspective, a cyborg world is about the final imposition of a grid of control on the planet, about the final abstraction embodied in a Star Wars apocalypse waged in the name of defense, about the final appropriation of women's bodies in a masculinist orgy of war (Sofia, 1984). From another perspective, a cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints. The political struggle is to see from both perspectives at once because each reveals both dominations and possibilities unimaginable from the other vantage point. (Haraway 154)

El “bio-punk”, por su parte, contiene una gama totalmente diferente, (aunque complementaria), de motivos del “yo centrífugo”. Mientras que el *ciberpunk* de

⁸⁹ Con *A Cyborg Manifesto*, Haraway emprende la búsqueda de un nuevo feminismo capaz de enfrentar lo que ella denomina “la informática de la dominación”, un espacio nuevo, fluido, paradójico y ambivalente creado por la tecnología, donde desaparecen la referencia y la identidad. Según Haraway, las nuevas tecnologías tienden a romper los dualismos referenciales: yo/otro, mente/cuerpo, hombre/mujer, realidad/irrealidad, todo/parte, total/parcial, etc. La tecnología anula la distinción entre lo natural y lo artificial, y difumina los límites del cuerpo en una amalgama tecno- biológica. De esa fusión nace el *cyborg*, mezcla de humano y máquina, como paradigma de la lucha contra la informática de la dominación. En particular, el “cyborg” anula la supuesta naturaleza femenina que unifica identidades y dicta biografías. Para Haraway, es imperativo superar la tecnofobia y aceptar la comunión cuerpo-máquina. Solo así, podrá ser desterrada la sumisión dominativa de la informática.

orientación mecánica (the machine oriented cyberpunk), produce sustitutos electrónicos y mecánicos de seres humanos (como robots, *AI*s), la variante bio-punk “engendra” a nuevos individuos humanos en contenedores, o clona múltiples idénticos de un mismo individuo, plurarizando, literalmente, el *yo*: *Life During Wartime* (Lucius Shepard, 1987), *Islands in the Net*, (Bruce Sterling, 1988), *Frontera* (Lewis Shiner, 1984), etc.

Como evidencian los ejemplos anteriores, la especulación sobre posibles formas posthumanas y postbiológicas de existencia, o —siguiendo a Rudy Rucker—, la reflexión sobre posibles “postsingularidades”⁹⁰, en un futuro gobernado por la alucinante transformación tecnológica de la experiencia humana, ha devenido uno de los temas más preminentes y cautivadores de la *ciencia ficción* contemporánea, y principalmente de la variante *ciberpunk*. La preocupación por el sujeto posthumano ha trascendido los límites de la *ciencia ficción*, atrayendo hacia su órbita otros discursos científicos y tecnoculturales, llegando a adquirir estatus de “tema serio no-ficcional”, y convirtiéndose en el objeto de una interrogante cultural mayor. En este capítulo identifico y analizo algunos de los modos en que la *ciencia ficción* cubana participa de esos debates culturales contemporáneos en torno al sujeto posthumano, la incorporeidad, y la alteración profunda e irrevocable de la forma y la naturaleza humanas, en un mundo radicalmente transformado por la tecnología.

“Recuerdos de un país zombie”, de Erick Mota, ilustra como la *ciencia ficción* cubana imagina las identidades centrífugas post-humanas que habitarán la Cuba del futuro, a partir del diálogo con los conceptos postmodernos del biopunk, la

⁹⁰ Al respecto del concepto, véase *Singularities: technocultures, transhumanism and science fiction in the 21st century* (2013), de Joshua Raulerson. A propósito de la novela, véase: *Postsingular* (Rucker, Rudy, 2013).

nanotecnología, y con referentes literarios y cinematográficos de la *ciencia ficción* anglosajona. “Adansonia Digitata”, de Michel Encinosa Fu, nos acerca a los dominios de la realidad virtual y el ciberespacio para explorar la relación memoria-experiencia en una historia de simulaciones que remite a los postulados baudrillardianos sobre la representación y el simulacro. En “Solo Marta”, Bruno Henríquez re-imagina la intersección entre el género (gender) y la tecnología a través de un personaje multiplicado que subvierte las convenciones “masculinistas” de la *ciencia ficción*. Si bien este último texto no se inscribe en el *ciberpunk* propiamente, roza lo “punk” de modo tangencial tanto por el rechazo del *status quo* por parte de los personajes, como por el dominio de una tecnología cibernética avanzada.

Los textos elegidos constituyen un muestrario paradigmático de la manera en que los escritores cubanos de *ciencia ficción* manejan las eficaces herramientas y técnicas que ofrece este género para identificar y analizar los problemas de orden social, político y ético, planteados por el avance vertiginoso de la tecnología. Al mismo tiempo, son textos que nos invitan a reexaminar la naturaleza de la *ciencia ficción* cubana, y a desentrañar los modos en que estas narrativas difieren de otras escrituras geopolíticas y culturales dentro del género, sobre todo por la manera en que hacen converger en sus tramas los tópicos nacionales con los debates transhumanistas y tecno-culturales contemporáneos.

3.2. Recuerdos de un país zombie, de Erick J. Mota: biopunk en clave cubana

*Death, not space, is the final frontier of the
imagination, beyond which only the most
innovative adventurers boldly go*
Brian McHale

A grandes rasgos, “Recuerdos de un país zombie”⁹¹, (en lo adelante “Recuerdos”), de Erick Mota, es una historia sobre la amenaza de zombización mundial a causa del virus Z, descrito inicialmente de manera ambigua en la historia. El virus Z, de procedencia desconocida, zombifica a los humanos que a su vez contagian a otros mediante la mordedura. Varios países colaboran en el desarrollo de vacunas y antiretrovirales para contener la epidemia, y Cuba lidera los esfuerzos de contención tras haber desarrollado un suero que volvía obedientes a los hostiles y agresivos monstruos. El suero había sido creado por los científicos del Centro de Investigación y Desarrollo Zombie (CIDEZ).

Ya que la figura del zombi, — de indudable condición monstruosa—, ha sido usada en sentidos diversos tanto en el ámbito de lo *fantástico* como en la *ciencia ficción*, convendrá examinar brevemente el estado de la cuestión sobre esta versátil criatura dentro de la crítica, y repasar, *grosso modo*, sus orígenes y trayectoria. A diferencia del vampiro, la originalidad del zombi se relaciona más con aspectos socioculturales y colectivos. La esencia del zombi como masa, horda, impulso antropófago, como

⁹¹ Mota usa la palabra en inglés *zombie/s* en su relato. He respetado la escritura original de la palabra cuando cito del texto, pero uso el equivalente en español *zombi* en mi análisis. Es importante, no obstante, señalar la diferencia establecida por Sarah Juliet Lauro and Karen Embry en *A Zombie Manifesto: The nonhuman condition in the era of advanced capitalism*: “there is the *Haitian zombi*, a body raised from the dead to labor in the fields, but with a deep association of having played a role in the Haitian Revolution (thus, simultaneously resonant with the categories of slave and slave rebellion); and there is also the *zombie*, the American importation of the monster, which in its cinematic incarnation has morphed into a convenient boogeyman representing various social concerns” (*A Zombie Manifesto* 87).

monstruo radicalmente impersonal y privado de voluntad, los convierte “en el vehículo perfecto para sintetizar las angustias (...) sobre la pérdida de la individualidad, la subversión política y el lavado de cerebro” (Verevis,13).

Como apunta Alberto Nahúm García Martínez, una de las características más llamativas de las narrativas *zombi* es su capacidad semántica inagotable⁹², y su facilidad para adoptar lecturas sociopolíticas y culturales (17).

Es precisamente su minimalismo (continúa García Martínez) —son originariamente lentos, inexpresivos, caníbales, gregarios, primarios e instintivos— lo que les permitía convertirse en una obra abierta a diversos significados, capaz de erigir alegorías que apuntaban al terror comunista, los deseos reprimidos, los derechos civiles de las minorías, el militarismo y Vietnam, el consumismo, el miedo pandémico o, incluso, la lucha de clases. (17,18)

Otro aspecto que distingue a los zombis de la mayoría de los monstruos o seres sobrenaturales del género de terror es su origen no-centroeuropeo. Ligado originalmente a Haití y al vudú, el zombi es un monstruo nacido del folclore caribeño, reanimado mediante la magia negra, que en sus inicios estuvo directamente relacionado a lecturas sociopolíticas sobre el colonialismo y la esclavitud⁹³.

⁹² Al respecto de la capacidad semántica inagotable del zombi resulta muy iluminador el estudio de Martínez Lucena en su *Ensayo Z* (2012), páginas 65-132. El estudioso relaciona al zombi, desde una perspectiva filosófica, con temas como la depresión, el suicidio, la eutanasia, etc. Véase bibliografía.

⁹³ El mito del zombi hunde sus raíces en el vudú haitiano y se convierte en materia de ficción a partir de la ocupación de Haití por parte de los Estados Unidos en 1915. Jamie Russell (*Book of the Dead*, 2005) y Kyle William Bishop (*American Zombie Gothic: The Rise and fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, 2010) son los dos autores que han ofrecido los análisis culturales y críticos más completos de la tradición cinematográfica zombi a partir de sus orígenes en el folclore haitiano y que han perseguido al monstruo hasta el siglo XXI. Ambos han analizado exhaustivamente las representaciones cinematográficas del monstruo desde su debut en 1932 (*White Zombie*) hasta (*World War Z*) (2013) y más allá. Ambos libros han sido (y continúan siendo) reactualizados periódicamente para incluir nuevas películas.

Los referentes literarios del mito del zombi son pocos —H.P. Lovecraft, Mary Shelley, Richard Matheson inagotable⁹⁴—, y el cine clásico lo llevó a la pantalla grande solo de manera esporádica. A partir de la ocupación de Haití por parte de los Estados Unidos en 1915 el zombi pasa del folclore a la pantalla inagotable⁹⁵ y comienza a encarnar las ansiedades culturales de cada época. En la sociedad poscolonial de los años 30 y 40, películas como *White Zombie* (Víctor Halperin, 1932) o *I Walked with a Zombie* (Jackes Tourneur, 1944), explotan el sistema mágico del folclore haitiano como una forma de representar la *otredad* inherente a una cultura desconocida.

En la década de los 50 la fuerza zombificadora era la energía atómica, la invasión extraterrestre, o la ingeniería de laboratorio: *Teeneage Zombies*, (Jerry Warren, 1957), *The Earth Dies Screaming* (Terence Fisher, 1964). Con *Night of the Walking Dead* (1968), George A. Romero marca un hito en el devenir del género y ofrece una tercera alternativa a las dos vías anteriores convirtiendo al zombi en criatura intrínsecamente posmoderna, capaz de instalarse deliberadamente en una ambigüedad que busca no identificar la causa de la zombificación.

Es precisamente esa “falta de precedentes narrativos robustos” (16), — observa García Martínez—, la que permitió a George A. Romero acometer la refundación de la

⁹⁴ De Richard Matheson: *I am Legend* (1954), de H.P. Lovecraft: *Herbert West–Reanimator* (1922), y de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818). Al respecto de estas novelas como antecedentes literarios del zombi recomiendo consultar el trabajo de Jasie Stokes: “Ghouls, Hell and Transcendence: The zombie in popular culture from *Night of the Living Dead* to *Shaun of the Dead*” (2010). All theses and Dissertations. 2103. <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/2103>.

⁹⁵ De acuerdo con Peter Dendle, el zombi es el primer monstruo que pasa directamente del folclore a la pantalla sin tener una tradición literaria establecida (3). A diferencia de otros monstruos como el hombre lobo, Drácula, o Frankenstein, el zombi no cuenta con un pasado literario verificable. Eso lo convierte en un “signo cero” (Del Olmo 14), capaz de adquirir nuevos significados para adaptarse a nuevos tiempos y contextos.

mitología zombi y establecer las características de las que se nutre hasta hoy el subgénero, entre ellas: 1) exhibir en su propia carne las heridas y la putrefacción del cuerpo—Los zombis, como han apuntado Angela Tenga y Elizabeth Zimmerman, “amenazan la estabilidad y la seguridad no solo a través del peligro para la vida, sino a través de sus propios cuerpos, una imagen cruel de desintegración y presagio de una civilización que se desmorona” (78–79) —; 2) El cuerpo abyecto y en desintegración del zombi establece una similitud siniestra con el cuerpo humano, sobre todo porque muchas veces los zombis resultan familiares para otros personajes, aunque no posean ya ningún atisbo cognitivo o emocional; 3) Como explica Kyle W. Bishop, los relatos zombi siempre se ubican en un paisaje apocalíptico que aporta al subgénero tres características: el desplome de las infraestructuras sociales, el cultivo de fantasías “survivalistas” y el miedo a otros seres humanos, inspirado tanto en la anarquía y la escasez de recursos como en la facilidad de los supervivientes para convertirse en zombis (21).

Pero, si el zombi es también un monstruo, ¿por qué estudiarlo desde los presupuestos teóricos de la *ciencia ficción* y no a la luz de las teorías sobre el monstruo *fantástico*? Para explicarlo se ha de retomar la diferenciación establecida en el capítulo I entre *Drácula* de Bram Stoker, y *Soy leyenda* de Richard Matheson. Como se explicó entonces, el vampiro de Stoker lo es por una maldición, por lo que rompe las leyes del universo en que se inscribe la novela, el de Matheson, en cambio, tiene una explicación científica ya que su evolución es consecuencia de un virus. El primero produce el desasosiego de lo imposible que irrumpe en la realidad, mientras que el segundo propone una especulación de orden social y antropológica sobre el comportamiento humano. El primero es un monstruo *fantástico*, el segundo es un monstruo *prospectivo*.

En palabras de Fernando Ángel Moreno, el monstruo prospectivo es:

aquel monstruo imposible en nuestra sociedad actual, pero plausible según las reglas de nuestro mundo empírico y que es empleado como herramienta retórica para profundizar en inquietudes culturales del ser humano. El mejor ejemplo es la criatura del doctor Frankenstein, aunque podemos encontrar otros como los andróides de *Blade runner* o el ordenador de la novela: *2001, una odisea espacial*. Por tanto, no importan estos monstruos por sí mismos, sino por los interrogantes sobre la sociedad que plantean a partir de su doble naturaleza: bella y siniestra a un tiempo... (“El monstruo prospectivo”, 477,478)

De lo anterior se infiere que existen diferencias fundamentales entre la manera de contemplar el motivo del monstruo según el género narrativo. El monstruo *fantástico* responde a los rasgos dominantes de la literatura *fantástica*, donde el fenómeno imposible, siempre postulado como excepción a la lógica que gobierna la realidad extratextual, transgrede las leyes del universo, y en esa definición se encuadrarían los vampiros que protagonizan los cuentos estudiados en el capítulo II de este trabajo. Por su parte, el monstruo *prospectivo*—imposible, pero verosímil según las normas lógicas desde las que se construye el mundo que habita—, responde a los rasgos dominantes de la llamada *literatura prospectiva*, donde tal transgresión no tiene lugar porque:

aquello que está ocurriendo no vulnera ninguna ley del universo, que no se trata de algo imposible desde sus concepciones de lo que puede y lo que no puede ser... El lector no puede más que plantearse que otra concepción cultural sería posible si los acontecimientos se hubieran desarrollado de otro modo o las personas reflexionaran de diferente manera. Así, este particular pacto de ficción plantea una duda razonable en la mente del lector (Ryan, 1997: 190-191).

Por tanto, aunque el monstruo *prospectivo* entronca con toda la tradición ya comentada del monstruo, este, como afirma Moreno, se diferencia del monstruo *fantástico* porque “abre la puerta a lo diferente, trasciende la faceta siniestra, aunque haya comenzado por ella...empuja al individuo a pensar que nada se ha roto en el universo,

que nada deja de tener sentido, sino que con cambiar ciertas inercias culturales las cosas podrían ser diferentes” (“El monstruo prospectivo”, 478). Y en esta definición entraría el zombi “Recuerdos”, un monstruo *prospectivo*, que propone la anulación definitiva de la diferencia entre el *yo* y el *otro*, desde una perspectiva verosímil.

A diferencia de los modelos cinematográficos actuales, “Recuerdos” parece huir deliberadamente del tópico recurrente del escenario apocalíptico. De hecho, el lector solo asiste a un ataque zombi, perpetuado por un único monstruo, y no por la acostumbrada horda indetenible de los filmes romerianos, poblados de zombis caníbales. Si bien el apocalipsis está ocurriendo, el lector solo tiene noticia de ese hecho a través de los comentarios de los personajes, y de las noticias televisivas que aparecen en el paratexto.

Las noticias de los canales locales (Canal Habana, Multivisión, Educativo I y II, Cubavisión) enmarcan el cuento y contextualizan los acontecimientos de la trama, ubicando al lector en el doble escenario local y global de la pandemia. Mientras que, por un lado, los nombres de los canales sitúan la trama en el marco referencial concreto de la Cuba contemporánea, por el otro, las noticias divulgadas desvelan la realidad referencial externa, exponiendo los alcances e implicaciones del fenómeno zombi a nivel planetario.

La incorporación de estas noticias televisivas al inicio del texto evoca las imágenes de los informativos televisivos usadas por Danny Boyle en *28 Days Later* (2002), que utilizaba imágenes reales para evocar la idea de la violencia humana como mal contagioso y perverso, capaz de transformarse en un virus mortal. La misma estrategia fue usada también en *Dawn of the Dead*, (Zack Snyder, 2004), el *remake* de la película homónima de Romero de 1978. Snyder combinó imágenes reales de

manifestaciones y disturbios con imágenes ficticias de zombis, equiparando los enfrentamientos de carácter político y social con la perversidad de los muertos vivientes.

En “Recuerdos”, la información que aporta el paratexto actúa como contrapunto del resto del relato, conectando lo transnacional con lo local, para ofrecer una visión panorámica de la presencia ubicua del fenómeno zombi, y de la posición particular de Cuba dentro de ese panorama. En un primer nivel, la inserción del paratexto cumple una función pragmática que crea las bases de la estructura narrativa a partir de la descripción de una situación inicial, y de un tiempo y lugar/es determinados. Una lectura más atenta, no obstante, puede revelar un segundo nivel de significación, más profundo, de orden alegórico, que pone de relieve otra función potencial del paratexto. Los indicios para detectar esta doble función se encuentran en la frase que conecta el paratexto con la primera intervención directa de la voz narrativa: “El televisor descansaba en un soporte pegado a la pared del cubículo. Casi nadie en el departamento miraba las imágenes televisadas. Siempre eran las mismas” (6).

La frase conectora alude a los noticieros como rituales carentes de significación, a los que la mayoría ha dejado de prestar atención por su repetitividad. No es difícil entrever el gesto crítico inscrito en esa referencia. El régimen cubano mantiene el monopolio de la información a nivel nacional, por lo que los medios de comunicación en Cuba operan bajo la supervisión directa del Departamento del Partido Comunista de Orientación Revolucionaria, que desarrolla y coordina las estrategias de difusión de la información. Los medios, y fundamentalmente los noticieros informativos nacionales, han pasado a encarnar el arquetipo de la ritualidad revolucionaria que, a base de

repetición, ha quedado despojada de un significado intrínseco hasta llegar al vacío retórico, a la mera concepción simbólica.

Valga subrayar, no obstante, que esta idea de la alienación relacionada a la televisión ha sido explotada desde diferentes perspectivas⁹⁶ en el cine de zombis. Particularmente interesante al respecto resulta una escena de *Shaun of the dead*⁹⁷ (Edgard Wright, 2004) en que Shaun, que pasa su tiempo libre frente al televisor jugando videojuegos, cambia constantemente de canal, (lo que se conoce como *zapping*⁹⁸), justo en los momentos en que los noticieros informativos anuncian la invasión zombi, por lo que no llega a enterarse de lo que está aconteciendo. Una escena tal viene a subrayar que, ante la recepción constante de multitud de información banal, se hace imposible distinguir la que es importante y la que no, por lo que la información en sí deviene una forma más de entretenimiento.

El paratexto incorporado por Mota, entonces, remite al mismo tiempo a la idea del papel informativo primordial que ocupan los medios en la tradición del cine zombi, como a la idea de la información televisiva como “otro medio de espectáculo”, donde el espectador, que ya no puede tomarse las noticias en serio, cambia de canal

⁹⁶ De modo general, la televisión, la radio y los dispositivos de comunicación son cruciales en las películas zombi. En *Night of the Living Dead*, la radio y la televisión son la única fuente que confirma la presencia de los zombis y la necesidad de destruir sus cerebros para eliminarlos. En *Land of the Dead* (Romero, 2005), la transmisión televisiva se convierte en herramienta de propaganda. En *Diary of the Dead* (Romero, 2008) y *Survival of the Dead* (Romero, 2009), el internet se convierte en la única fuente confiable, ya que las personas suben los materiales auténticos sin editar, mientras que la televisión manipula y altera la información que transmite.

⁹⁷ La película es un homenaje al ciclo del género zombi de George Romero. La referencia a *Down of the Dead*, (Romero, 1978, EE. UU.), es obvia desde el título mismo: *Shaun of the Dead*.

⁹⁸ La escena se repite al final de la película, cuando Shaun vuelve a hacer *zapping* mientras los telediarios informan sobre el final de la epidemia y sobre las razones que la provocaron.

constantemente. En su doble juego de homenaje y subversión, “Recuerdos” rescata el cliché para luego subvertirlo al dar cuenta del desinterés de los receptores y de la intrascendencia de los mensajes. Los espectadores televisivos de “Recuerdos”, enajenados e indiferentes, encarnan el colapso a que ha arribado la sociedad de la información. Un colapso que, en el caso de Cuba, no remite precisamente a la alienación producida por el poder de los medios en el sistema neoliberal capitalista, sino a la alienación producida por la cosmovisión ideológica obsoleta, impuesta desde los medios, por la Revolución.

Se hace evidente que la crítica social y política constituye uno de los objetivos centrales de “Recuerdos”. Aunque los hechos se ambientan en un lugar ficticio (el CIDEZ) y también en un futuro apocalíptico impreciso, es fácil trazar un paralelo con la sociedad y la vida política de la Cuba contemporánea. “Recuerdos” establece un balance entre lo ficticio y lo familiar; muestra un mundo nuevo, perteneciente al futuro, pero el lector puede reconocer rápidamente que tanto la sociedad descrita como las reglas políticas, son similares a las actuales, de manera que los elementos ficticios se asocian con lo familiar. Dicha asociación remite a lo que Ingrid Kreksch llama “reality transfigured”, refiriéndose de modo general a la *ciencia ficción* latinoamericana, en la cual, según Kreksch, la realidad del país se encuentra reflejada en la narración (181). En una línea similar, en “Science fiction and utopian fiction: degrees of kinship”, Darko Suvin argumentaba que: “Science Fiction is a literary genre or verbal construct whose necessary and sufficient condition are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (37).

La lectura de “Recuerdos” produce en el lector esa percepción combinada de los elementos acotados por Suvin: el extrañamiento y la identificación de lo conocido. El universo ficticio se construye incorporando elementos imaginarios, que son un producto de las tecnologías avanzadas: los sofisticados laboratorios del CIDEX donde se construyen modelos tridimensionales y holográficos de los retrovirus, y los propios zombis. Entre los elementos familiares que remiten a la cotidianidad del lector se hallan las referencias a las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), al servicio militar obligatorio, a los cuadros políticos, a las marchas del Primero de Mayo, etc.

Por otro lado, el texto juega constantemente con los paralelismos metafóricos entre la idea de la zombización real y la zombización ideológica de la población cubana.

De los trabajadores del CIDEX, por ejemplo, se dice que:

la mayoría [...] eran estudiantes destacados en sus especialidades. Casi todos primeros escalafones y diplomas de oro de su graduación. Todos siguiendo más o menos el mismo perfil. Jóvenes, estudiosos, blanquitos y de familia clase media; respetuosos de las reglas y temerosos de la Dirección del instituto. Todos graduados de preuniversitarios de ciencias exactas y miembros de la Federación Estudiantil Universitaria. Incapaces todos de protestar ante una injusticia laboral, señalar errores de los jefes o criticar una mala política del centro. (7)

Mota asume además varios procedimientos enunciativos del manido discurso oficial (consignas, fórmulas, esquemas de mando, etc.), en clave paródica: “En la pared del laboratorio había un afiche donde aparecía un grupo de zombies caminando por la plaza de la Revolución en el pasado primero de mayo. Eran zombies mansos, gracias al suero. Nuestro Suero. La consigna rezaba: ¡NUESTROS ZOMBIES SON REVOLUCIONARIOS!” (9). Queda claro también que el suero, resultado de los experimentos para desarrollar una vacuna contra el virus, se utilizaba en Cuba de forma

masiva con propósitos ideológicos, entre ellos, garantizar personal para los actos políticos del Primero de Mayo, o soldados para el desfile del aniversario de las FAR. En fin, para garantizar una población zombi funcional, mansa y obediente, sometida a los designios de las altas instancias gubernamentales, una idea que remite a la imagen de la población cubana real como muertos vivientes sometidos a la obsoleta ritualidad revolucionaria.

Lo que el gobierno y los científicos ignoran es que con el suero no eliminan ni contienen el virus, sino que le entregan una herramienta clave de supervivencia y control. Al neutralizar los impulsos agresivos provocados por el virus en el humano afectado, el suero le permite al virus adaptarse al cuerpo, reordenar el ADN y absorber la inteligencia de la persona infectada, que se integra a una mente común para constituir una *mente colmena* o *inteligencia colectiva*:

Es cierto lo que dices del virus Z, todo, pero cometes un error. Lo estás viendo como un antígeno o una enfermedad. Y el virus Z es un ser pensante. No como nosotros, claro. Es un virus. Pero tiene todas las cualidades que definen la inteligencia. De hecho, es una inteligencia superior que se propaga por medio del virus. Antes les habías llamado autómatas orgánicos. Es un buen concepto. Hasta ahora piensas que se trata de una mente controladora cuando en realidad es una mente común. Una *mente-colmena*. [énfasis mío]. *Primero parasitó las mentes de los cadáveres* [énfasis mío]. Hay una razón muy práctica para eso. Son mentes completas, humanas, pero con poca complejidad. Vacías. Buenos soldados para parasitar organismos más complejos. Los vivos. (12)

Si hasta aquí el relato había venido acentuando el trasfondo político y la dimensión metafórica de la zombización, las referencias a la mente colmena y a la vía de propagación del fenómeno en la cita anterior nos dan las claves para trazar una línea conectora entre este texto y dos importantes novelas norteamericanas adscritas al subgénero *biopunk* en las que el concepto de la “mente colmena” y la parasitación de los cerebros ocupa un lugar central. Me refiero a *Green Eyes* (1985), de Lucius Shepard, y a

Blood Music (1984), de Greg Bear. En el caso de *Green Eyes* la zombización se logra infectando el cerebro del cadáver humano (aun fresco) para generar (una “Bacterially Induced Artificial Personality”) (18). En *Blood Music* —una de las primeras novelas de *ciencia ficción* en explorar las consecuencias hipotéticas de la nanotecnología fuera de control—las células del cuerpo humano adquieren su propia inteligencia colectiva, como la de un hormiguero, totalmente independiente de la inteligencia de su “anfitrión” humano y transforman la tierra en una gran biomasa en constante metamorfosis⁹⁹.

En ambos casos, el *yo* se vuelve literalmente plural, inestable, problemático y descentrado, no a nivel metafórico, sino ontológico. La bioingeniería viola la integridad del *yo*, atenuándolo y dispersándolo, volviéndolo un “*yo* centrífugo”. A esta variante del *bio-punk* McHale la ha denominado “the motif of the cellular-level-self”¹⁰⁰ (18) y es, según él, la más cercana al zombi tradicional en la ficción y las películas de horror. En sintonía con las preocupaciones de la ficción postmoderna, a través de estas formas atípicas de zombización, ambas novelas no solo representan variantes extremas de la desintegración o anulación del *yo*, sino que además se adentran en la representación subjetiva de la experiencia de muerte y resurrección.

Como es de esperar, la muerte, frontera ontológica final que una vez cruzada no admite retroceso, no puede menos que ocupar un lugar central en una poética tan orientada hacia aspectos ontológicos como el *ciberpunk*. En *Vineland* (1990), Thomas

⁹⁹ Los organismos microbiológicos llamados “noocitos”, y creados en un laboratorio por Vergil Ulam desarrollan su propia memoria y la capacidad de procesar y actuar sobre la información ambiental.

¹⁰⁰ El “motivo” del *yo* a nivel celular (o de célula) (traducción mía), indica que la fragmentación/dispersión/centrifugación del individuo ocurre bajo cierto umbral de tamaño, o a nivel de “nanoescala”.

Pynchon nos recuerda que “ours is a world based on the one and zero of life and death” (72) y, McHale subscribe esas palabras cuando afirma que “between life and death there is no third option, no middle state; the law of the excluded middle applies” (23). A través de formas de existencia posthumanas y postbiológicas, — como el zombi de los textos hasta aquí comentados—el *ciberpunk* (y específicamente el *biopunk*) intenta cruzar esa última frontera ontológica, y vencer simbólicamente a la muerte, pues estas formas posthumanas o postbiológicas de existencia representan la posibilidad de una posición intermedia o *middle or half-life state* (McHale 23). A este tipo de representaciones McHale las ha llamado “the postmodernist modeling of the ontological frontier between life and dead” (23).

Hasta qué punto se nutre “Recuerdos” de las novelas de Bear y Shepard, yo no lo sé, ni me corresponde evaluarlo, pero ciertamente, en su nivel temático, el texto de Mota exhibe evidentes concomitancias con las preocupaciones representadas en *Green eyes* y *Blood music*. La forma en que tiene lugar la contaminación y propagación del virus Z en “Recuerdos” remite al mecanismo de contaminación de los cadáveres frescos de *Green Eyes*, que sabemos ocurre por vía bacteriológica, a nivel cerebral, y en “corpses”. La representación del virus como agente externo que toma control de las personalidades disolviéndolas en un “todo” indiferenciado, o en una inteligencia colmenar o colectiva, remite al motivo del *yo* centrífugo explorado por Bear en *Blood Music*. Estos aspectos en la concepción de la obra reflejan, indudablemente, la voluntad de alinearse con esta línea narratológica particular del biopunk que articula inquietudes de orden ontológico suscitadas por los avances en la tecnología.

El zombi de Mota explora precisamente el “excluded middle” a que se refiere McHale, en que los humanos zombizados constituyen “a form of post-biological humanity” (Rucker, Rudy 100), pero lo explora a través de un tratamiento revisionista de los temas de la “inteligencia colmenar” y de la parasitación cerebral, desafiando la imagen de la transformación como un evento medioambiental, para sustituirla por una imagen de la transformación como evento *ideológico*:

La Mente Colmena no es el final. Es solo una forma más eficiente de civilización. Míralo como un *comunismo* altamente evolucionado [énfasis mío]. Un mundo sin guerras, sin crímenes, sin propiedad. Aquellos que buscaron el comunismo depositaron su confianza en el altruismo de sus líderes. Vladimir Ilich Lenin, Joseph Stalin, Mao Sedom, Kim Il Sum, Fidel Castro. Todos se convirtieron en dictadores. A todos los cegó el poder. Porque eran humanos. Pero la Mente es más que humana. Es alienígena. Viaja por el cosmos en cepas del virus Z y cuando cae con los meteoritos en un planeta con vida inteligente les trae la paz a sus habitantes.

—Los coloniza.

—Los lleva a la utopía. Al verdadero comunismo. Lo que no pudieron hacer ni Carlos Marx ni Federico Engels en la Tierra. Pronto terminará esta crisis. Terminarán las guerras, la delincuencia, los policías, el dinero. Poco a poco el mundo se volverá comunista. (12)

En esta variante, el zombi, además de amenazar con la difusión física y con la pérdida de la diferenciación, amenaza con el establecimiento de una sociedad comunista, con aquel comunismo utópico contrapuesto a las imperfecciones del sistema social, acariciado por Marx, Engels, y Fidel Castro. Con esta propuesta, Mota no solo des-familiariza el motivo de la mente colmena, sino que además reactualiza el tema de la paranoia social al comunismo que el cine de zombis representara en las décadas de los 50 y los 60¹⁰¹.

¹⁰¹ Los años entre 1950 y 1965 se caracterizaron por un miedo colectivo al desastre. Fueron tiempos en que se lidiaba con las secuelas traumáticas de eventos como la Segunda Guerra Mundial y las bombas atómicas detonadas sobre Hiroshima y Nagasaki. Por otra parte, los avances tecnológicos en el bloque del Este (principalmente en la antigua URSS) situaban a los países comunistas a la cabeza en la carrera espacial. En

Aunque la inclusión en el argumento de una línea temática que explota la fuerza corrosiva del comunismo como fuente de terror no es un elemento novedoso, en la mayoría de las películas de zombis los sobrevivientes regresan a los modos de vida pre-apocalípticos. No es ese el caso de “Recuerdos”, que termina declarando y sosteniendo la esperanza en un futuro cooperativo y comunista en que los ideales revolucionarios prevalecen. Puede decirse que, en ese sentido, “Recuerdos” adolece de la contradicción ideológica de criticar los absurdos del comunismo en la Cuba contemporánea, (al remitir en clave metafórica al esquema decadente y a la circularidad inútil de la revolución), al mismo tiempo que postula una actitud conformista y complaciente para con el oficialismo (al proponer el imaginario sociopolítico comunista como opción viable de futuro).

Ambas ideas se yuxtaponen en el texto dejando abiertas más de una posibilidad interpretativa. Queda de parte del lector decidir si lee “Recuerdos” en clave optimista, como eco del discurso oficial post-utópico de resistencia, o si ve en la fuerza alienígena una metáfora del verdadero agente causal que zombifica al pueblo y, en los zombis mismos, una metáfora de la situación de servidumbre de los cubanos. Es precisamente a través de esa ambivalencia ideológica deliberada que evita o frustra la lectura alegórica que este texto revisa, actualiza y re-semantiza tanto el tema clásico de la invasión y disrupción del cuerpo en la tradición del horror gótico, como el modelo contemporáneo hollywoodense del apocalipsis zombi.

ese contexto, el cine norteamericano se convierte en herramienta eficaz de propaganda de estado, a través de la cual se advierte sobre la amenaza comunista. La histeria anticomunista se constituye en mecanismo de defensa y protección frente al enemigo comunista y frente a cualquier riesgo de contaminación ideológica.

3.3. Cuba virtual: ruina, simulacro y memoria prostética en Adansonia Digitata de Michel Encinosa Fu

Miro el paisaje, pero no encuentro “la ciudad de las columnas”, tampoco la ciudad inventada – e inventariada – por sus grandes narradores: Lezama Lima, Carpentier, Cabrera Infante, Severo Sarduy. No. El paisaje de La Habana con el que me tropiezo es el de una ciudad posterior, tecnofascista, armada por la arquitectura lúgubre del poder y por sus maneras de construir el espacio. Un perímetro hecho para que moren en él los monumentos, las estatuas y los ecos de los discursos, mas no los sujetos que han desaparecido bajo el peso inevitable de estas estructuras.

Iván De La Nuez

El término *virtual reality*¹⁰² (realidad virtual), acuñado por Jaron Lanier en 1986, y también conocido como “virtual environments”, “synthetic environments”, o “virtual worlds”, ha sido definido como “a real or simulated environment in which the perceiver experiences telepresence¹⁰³” (Jonathan Steuer 76, 77). La RAE la define como “Representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real”.

Aunque en el marco de este estudio se entiende por realidad virtual las representaciones producidas por las tecnologías digitales, es importante subrayar que el término conlleva una importante carga de ambigüedad. En el lenguaje coloquial la frase se ha convertido en un significante múltiple, usado para aludir tanto a todo aquello

¹⁰² La expresión “virtual reality” se impuso tras importantes discusiones en el contexto de la tecnología, principalmente entre tecnólogos como Jaron Lanier, Ted Nelson, Myron W. Krueger o John J. Walker.

¹⁰³ “Telepresence” en el sentido de que simula una “sensación de presencia”.

relacionado de algún modo con las tecnologías digitales como para designar aquello que no se considera real¹⁰⁴. Aquí me decanto por la definición esbozada por Wenceslao Castañares en su iluminador acercamiento al tema de la relación entre la realidad virtual y la experiencia. Por realidad virtual, Castañares entiende:

aquel tipo de representaciones generadas digitalmente que pretenden producir el mismo tipo de efectos perceptivos que los objetos sensibles de la realidad física de la vida cotidiana y que reacciona ante la acción del hombre de forma semejante a como lo hace esa realidad... el adjetivo “virtual” no es definatorio, no marca los límites del objeto de nuestra reflexión. Por lo demás, nosotros llamaremos “realidad virtual” a un tipo de representaciones que son producidas por las tecnologías digitales, pero no a cualquiera de esas representaciones, como tantas veces se hace. (62)

“Adansonia Digitata” (en lo adelante “Adansonia”), de Michel Encinosa Fu, narra la experiencia “Gira Express de Visita Comprimida” de un turista español a Cuba, y se construye a partir de la alternancia de varios niveles de realidad. La experiencia turística del señor Pradera tiene lugar en el plano real a través de su interacción física directa con el entorno, y en el plano virtual a través de la inmersión en la realidad virtual vía CAVE, y de la estimulación cerebral inducida. El modelo de proyección de realidad virtual conocido como CAVE¹⁰⁵ es un sistema de sonido *surround* (envolvente o circundante) de pantalla *surround* que crea inmersión proyectando gráficos 3D en un cubo de 10'X10'X10' compuesto de pantallas que rodean por completo al espectador (es). La estimulación cerebral inducida tiene lugar mediante tecnologías que interactúan

¹⁰⁴ En el ámbito de la filosofía, el término *virtualidad* fue usado por la escolástica y por la filosofía posterior. En la actualidad, en el ámbito de la mecánica cuántica, por ejemplo, se habla de “partículas virtuales”. Las reflexiones de Gilles Deleuze (2002) contribuyeron de forma decisiva a precisar el concepto de “virtual” al oponerlo no a lo *real* sino a *actual*.

¹⁰⁵ Este tipo de proyección de realidad virtual deriva del trabajo inicial de Myron Krueger y existe actualmente en el Laboratorio de visualización electrónica de la Universidad de Illinois en Chicago.

directamente con el cerebro humano. El sistema de “neuroreality” (neurorealidad) se conecta directamente con la biología del usuario a través de un (BCI) (*brain-computer interface*, interfaz cerebro-computadora)¹⁰⁶.

La historia está ambientada en una Habana futurista y al mismo tiempo actual y reconocible. La fusión de realidades no está libre de conflicto, ni es de ninguna manera gratuita. El ambiente futurista como telón de fondo actúa como soporte de una trama que habla de la realidad cubana actual por medio de la extrapolación futurista de aspectos del presente. En la Cuba de “Adansonia” las contradicciones del socialismo se han agudizado alcanzando una arbitrariedad ridícula: la realidad virtual, los entornos holográficos, los trenes subterráneos y las zonas de guerra urbana contrastan con los pioneros, la escasez de productos básicos, y con hoteles que llevan por nombre “Hotel América Libre de Analfabetismo”.

A su llegada a La Habana, el turista es conducido por su guía, una pionera de apenas 11 años, hacia una habitación de 10 X 10 X 10 metros cuadrados: “Con leve turbación, aventuré unos pasos. La ilusión era perfecta. La cinta sin fin bajo mis suelas incluso tenía la textura del empedrado...La tenue brisa que hacía ondear apenas los flecos dorados de una bandera cubana en un balcón” (*Otras tierras, otros soles* 158). La descripción de esta experiencia virtual—un tour de La Habana Vieja— remite a los modelos de proyección de realidad virtual CAVE, que había explicado antes. Luego de esta primera inmersión virtual, Pradera pide visitar el Jardín Botánico Nacional y es conducido a un espacio subterráneo ubicado bajo el jardín real (inexistente ya), donde la

¹⁰⁶ Los BCI’s pueden ser invasivos (requieren un tipo de implante) o no invasivos (dependen de electrodos u otra tecnología externa para detectar y dirigir las señales cerebrales). En “Adansonia” se usa un BCI invasivo.

pionera le muestra diminutos bonsáis (*Adansonia digitata* en latín) de los árboles originales, alegando que el jardín verdadero fue desmantelado y está ahora ocupado por misiles rusos.

El resto de las experiencias de Pradera ocurren en un nivel mucho más complejo: el de la neurorealidad, a través de un BCI. El turista es drogado para conectarle quirúrgicamente el implante cerebral que posibilita la inmersión sensorial. Ese detalle, sin embargo, es revelado solamente al final del relato. La transición entre la despedida en la habitación del hotel y el viaje a Cayo Largo, se omite, por lo que ninguna pista remite a la posibilidad del BCI o a la neurorealidad. Sin embargo, los creadores del programa de inmersión olvidan un detalle esencial. El tabaco de Pradera no se apaga tras ser sumergido en el mar, por lo que este descubre que se encuentra en una simulación y exige regresar a la realidad.

En ambas inmersiones sensoriales la realidad virtual reemplaza al mundo físico primario sustituyéndolo por formas e imágenes idealmente organizadas. Dicho reemplazo ocurre, explica la guía, por órdenes del gobierno, que controla la tecnología y se vale de ella para tergiversar la verdad y suplantar la realidad. Los artífices del mundo ficticio que recorre Pradera buscan ocultar la realidad de la isla a los turistas, por lo que o bien crean entornos virtuales como en el caso de las visitas a La Habana Vieja o a Cayo Largo, o bien crean copias miniaturizadas a partir de modelos que ya no existen, como sucede con el Jardín Botánico. De esa manera, “*Adansonia*” se adentra en los conceptos de la hiperrealidad y el simulacro propuestos por Jean Baudrillard, ilustrando la medida en que las nuevas tecnologías se transforman en herramientas capaces de producir situaciones hiperreales.

En *Cultura y simulacro* (1978), Jean Baudrillard sugiere que el mundo que habitamos ha sido reemplazado por un mundo copiado, donde no buscamos nada más que estímulos simulados¹⁰⁷. Según Baudrillard, los simulacros son la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (9). Para Baudrillard, lo hiperreal es una dimensión de la realidad donde la diferencia entre modelo y copia ha desaparecido, en donde no es posible ya una distinción entre “lo real” y “lo imaginario” (3). El filósofo francés ilustra su teoría a partir de un relato de Borges en el que los cartógrafos de un Imperio dibujan un mapa tan exacto al territorio, incluida su escala, que al final el mapa termina por convertirse en el territorio mismo¹⁰⁸.

Entre otros ejemplos de simulacros que Baudrillard analiza para ejemplificar sus postulados se encuentran Disneyland, *The Matrix*, y la clonación de seres vivos. Así define Baudrillard la diferencia entre “lo real” y “lo hiperreal”:

The real is produced from miniaturized units, from matrices, memory banks and command models - and with these it can be reproduced an indefinite number of times. It no longer has to be rational, since it is no longer measured against some ideal or negative instance. It is nothing more than operational. In fact, since it is no longer enveloped by an imaginary, it is no longer real at all. It is a hyperreal: the product of an irradiating synthesis of combinatory models in a hyperspace without atmosphere. (2)

¹⁰⁷ Muchos otros pensadores han tratado el concepto de simulacro desde Platon. Gilles Deleuze (*The Logic of Sense* (1990). Deleuze y Paul Patton en *Difference and Repetition* (1968) consideran que mientras la copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro es una imagen sin semejanza (101).

¹⁰⁸ Aunque Baudrillard no lo cita, el relato de Borges es “Del rigor en la ciencia” en *El hacedor* (1960). En Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Vol 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005 (241).

Baudrillard hace énfasis en el peligro que los simulacros esconden, pues a pesar de no tener origen en lo real, el simulacro termina por convertirse siempre en realidad. Para Baudrillard, la era de la simulación, en la cual, según él, vivimos:

begins with a liquidation of all referentials - worse: by their artificial resurrection in systems of signs, which are a more ductile material than meaning, in that they lend themselves to all systems of equivalence, all binary oppositions and all combinatory algebra. It is no longer a question of imitation, nor of reduplication, nor even of parody. It is rather a question of substituting signs of the real for the real itself. (2)

Durante las inmersiones sensoriales vía CAVE y BCI, y también durante la visita al Jardín Botánico, la pionera (y el Estado) ocultan a Pradera la Cuba verdadera, le imponen su propia versión de la Ciudad de La Habana y de Cayo Largo. Ni el Casco Histórico, ni el Jardín Botánico, ni Cayo Largo existen, a Pradera solo se le muestran modelos sin referente, como única realidad. Tanto en las inmersiones sensoriales vía BCI y CAVE, como en la visita al Botánico, se construye una realidad en la que los referentes reales ya no existen, por lo que Pradera no solo se encuentra en una simulación, sino en una simulación sin modelo original. Las inmersiones sensoriales y la visita al Jardín Botánico crean, por tanto, un simulacro. De acuerdo con Baudrillard, una vez establecido el simulacro, este conduce a la hiperrealidad: el modelo basado en algo que no existe.

En ese sentido, en “Adansonia” cobran trascendencia los paradigmas de la hiperrealidad y el simulacro, planteando interrogantes que apuntan a la responsabilidad ética de la sociedad futura representada en relación al uso de la tecnología y la realidad virtual. Sin embargo, el juego con los niveles de realidad va más allá de la reflexión postmoderna sobre las implicaciones de la inmersión virtual. Los procesos de simulacro e hiperrealidad, representados a través de las inmersiones sensoriales del turista, remiten

también a las operaciones de simulacro puestas en práctica por el gobierno en el proceso que Antonio José Ponte ha dado en llamar “simulaciones de la memoria estatal cubana”, proceso que Ponte describe como “un acto consciente de hacer ruinas”, y al que ya me había referido brevemente en el capítulo II a propósito del par vampírico amenazado por un derrumbe en “159”, de Yoss. A través de ese “acto consciente de hacer ruinas”, asevera Ponte, el gobierno cubano manipula el tiempo y controla el espacio simbólico.

El Estado cubano, explica Ponte, simula la ruina, en primer lugar, porque la ruina legitima la permanente retórica de guerra que domina el discurso oficial, forjado en la inminencia de una invasión norteamericana, en el peligro que representó la Crisis de los Misiles, en la batalla de Playa Girón, en la campaña contra el analfabetismo, en la resistencia frente el bloqueo y —más recientemente— en “la batalla de ideas” por preservar las conquistas del socialismo. En *La fiesta vigilada* (2007), Ponte arguye que La Habana actual es una creación, la construcción consciente de un escenario de guerra, de “una guerra ocurrida nunca” (204). Para el crítico matancero, las ruinas habaneras son ruinas simuladas cuya única razón de ser es la legitimación política:

Estas calles destruidas por los bombardeos del tiempo son perfecto escenario para un discurso de plaza sitiada. La Habana es una localización a la medida de esa añoranza (inescondible en el monólogo revolucionario cubano) por el ataque militar que John F. Kennedy no propició, ni ha propiciado hasta hoy ninguno de sus sucesores en la presidencia. (204)

En segundo lugar, esa nostalgia evocada por la ruina, que incita al deseo de regresar a un tiempo anterior, a un espacio aun no contaminado por la globalización, atrae a un mercado turístico que, principalmente en las últimas dos décadas, ha convertido las ruinas habaneras en sitios privilegiados para el cultivo de una especie de culto nostálgico hacia el anacronismo. De esa manera, la simulación de las ruinas de La Habana responde

tanto a los intereses locales como a los globales. En “Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba”, Ana María Dopico arguye que el atractivo turístico de La Habana deriva precisamente de su aspecto ruinoso. Las ruinas de La Habana, explica la estudiosa, funcionan como alegoría de la mezcla (scramble) entre la economía y la ideología: en la imagen de la ruina confluyen de manera paradójica (pero productiva) la política económica del turismo tercermundista y el simbolismo político e ideológico de la Guerra Fría. Las ruinas habaneras son, en palabras de Dopico:

Imágenes que prometen un tiempo suspendido al consumidor agotado por la velocidad; imágenes de una nación real que funciona como un parque temático histórico; imágenes que prometen una intensidad humana y una mirada perceptiva en medio de la movilidad del turista; imágenes de la decadencia hecha pictórica por aquellos que gustan visitar ruinas; imágenes del colapso mercantilizadas a un mundo que se nutre de la reconstrucción y la expansión. (452)

Mediante el recurso de la realidad virtual Encinosa Fu consigue instalarse en (y narrar desde) el orden de lo simulado, radicalizando de manera poderosa la teoría braudillardiana del simulacro. Si la realidad virtual de por sí ya remite a un acto consciente de creación, de hechura, el hecho de que el escenario virtual construido se nutra de (y convoque) las ruinas finiseculares de La Habana, le permite representar literalmente, como en un sistema de cajas chinas, una simulación dentro de otra, el simulacro dentro del simulacro. Dicha estrategia encierra, indudablemente, una reflexión crítica profunda sobre la capacidad memorativa de las ruinas simuladas de las que nos ha hablado Ponte en sus ensayos.

La visita virtual de Pradera a La Habana Vieja al inicio del cuento alude a una ciudad-ruina que se refiere a sí misma. El escenario virtual de la inmersión CAVE está

hecho de las ruinas del Casco Histórico, que se reproduce como espacio arruinado, deshecho:

Suciedad en algunas paredes. Pintura caída en otras. Una alcantarilla a todas luces tupida. Algunos desperdicios —latas vacías, papeles arrugados— tirados bajo los pies, sobre todo junto a los contenes... También muchos locales limpios y relucientes. Incluso sutiles atisbos de olores... Fritangas en un timbiriche, el perfume de una mujer que se cruzaba con nosotros... Y esa misma mujer, tan vulgar y sudorosa. Y toda la gente, tan dispar y creíble como su mundo [...]

Elevé los ojos al cielo azul, profundo; miré en derredor, a los coloniales inmuebles, las estrechas callejuelas, y hablé como para mí:

—Sabes, estaba tan entusiasmado con llegar aquí... Quiero decir, aquí *de verdad*, y tirar tantas fotos...

—Puede hacerlo —se animó ella—. Recuerde que cuanto aquí se le muestra es ciento por ciento fiel a la realidad que podría experimentar... (159)

La visita simulada al casco histórico reproduce así una práctica gubernamental que encripta el pasado y el presente desde la visión del poder. La realidad simulada en la inmersión virtual corresponde con el sentido inexorablemente fijo de las imágenes de Cuba que el gobierno insiste en mantener y proyectar. Pradera es obligado a asistir a lo que Ponte ha llamado “La museificación de la ciudad”, una práctica que, según él, corresponde con el deseo por parte del Estado cubano de historizar, de fundir bajo una mirada hegemónica única, la arquitectura con la memoria; una memoria, que, —advierde Ponte— ilumina sólo aquellos eventos o sucesos relacionados con el proceso revolucionario, y obscurece todo evento o suceso pre-revolucionario (184).

Es precisamente contra la insistencia de continuidad de ese orden geopolítico, de esas ruinas habaneras que siguen actuando como residuos materiales y simbólicos de la supervivencia de la Revolución, que Erick Mota parece revelarse en “Adansonia”. Por medio de las simulaciones virtuales, Mota literaliza el simulacro que la isla entera está

condenada a ser. Un simulacro abarcado, como el imperio del cuento de Borges, por una memoria oficial artificial que ha sustituido la Cuba real por una Cuba inventada, cuya imagen hiperreal circula tanto dentro como fuera de los límites territoriales; un simulacro en el que la revolución ha sido substituida por los signos de la revolución.

Ni en la sociedad cubana futura de entornos holográficos y trenes subterráneos, parece advertir “Adansonía”, podrá el estado cubano prescindir de la ruina y del simulacro, porque de ellos se nutre y sobre ellos se legitima. El mensaje que parece transmitir Mota, coincide con Baudrillard: el simulacro debe ser desterrado. Para ello, presenta en la ficción a un personaje atrapado en una simulación, y muestra que la única forma de ascender a la visión verdadera de las cosas consiste en la eliminación del simulacro.

No terminan aquí, sin embargo, las perspectivas de lectura que el texto sugiere. Como se ha visto, a través del simulacro el Estado busca instituir los símbolos que fundarán los recuerdos de la experiencia turística de Pradera y, esos símbolos generadores de memoria provienen de “realidades” sin referente, sin modelo original, por lo que la memoria futura de Pradera estará fundada en lo hiperreal y el simulacro. Me interesa esta idea de la memoria o del recuerdo futuro de Pradera, por su relación con otra reflexión que ha empezado a ocupar ya desde hace algún tiempo un lugar importante en los debates sobre la relación entre memoria, experiencia e identidad en la *ciencia ficción* contemporánea: lo que Alison Landsberg denomina *prosthetic memory*. Por *prosthetic memory*, Landsberg entiende “memories which do not come from a person’s lived experience in any strict sense. These are implanted memories, and the unsettled

boundaries between real and simulated ones are frequently accompanied by another disruption: of the human body, its flesh, its subjective autonomy” (175).

Landsberg estudia las maneras en que las películas *Blade Runner* (Ridley Scott, 1993) y *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) problematizan la distinción entre recuerdos reales y recuerdos prostéticos, poniendo de relieve, en ambos casos, la irrelevancia de dicha distinción en la construcción de la identidad y la memoria. Ambos filmes ofrecen ejemplos provocativos de individuos que se identifican con recuerdos que no son suyos. Landsberg ilustra esa idea a través de una escena de *Blade Runner* en que Rachel y Deckard tocan el piano juntos. En esa ocasión, Rachel comenta “I remember lessons. I don’t know if it’s me or Tyrells’ niece”. En lugar de enfocarse en la ambigüedad de la situación, Deckard responde “you play beautifully”, anulando con su respuesta toda distinción entre el recuerdo real y el recuerdo prostético. “Her memory of lessons allows her to play beautifully, so it matters little whether she lived through the lessons or not” (Landsberg 185).

En ambas películas, asevera Landsberg, “characters understand themselves through a variety of alienated experiences and narratives, which they make their own, and which they subsequently make their own through use” (187). Lo que importa, subraya Landsberg, no es que los recuerdos de Quade (*Total Recall*) y de Rachel y Deckhard (*Blade Runner*) sean implantados o reales; lo que cuenta es que sus recuerdos los constituyen. Sean reales o prostéticos: “we use them to construct narratives for ourselves, visions for our future” (186).

De la misma manera en que estas películas tematizan la relación entre el recuerdo y la experiencia literalizando el concepto de memoria prostética, un texto como

“Adansonia”, en el que la realidad virtual estructura y circunscribe la experiencia, tematiza la capacidad de la realidad virtual para crear experiencias e implantar recuerdos de experiencias “no vividas”¹⁰⁹. Aunque a Pradera no se le implantan recuerdos en sentido estricto¹¹⁰, como sí ocurre con Quade en *Total Recall* y con los replicantes en *Blade Runner*, la experiencia sensorial a que es sometido Pradera vía *brain hacking* o BCI puede ser interpretada como lo que Landsberg llama “an act of prosthesis-of prothetically appropriating memories of a cultural or collective past” (178).

Por otra parte, el texto se rehúsa a establecer una distinción entre los recuerdos reales y los prostéticos, negándole al lector una posición segura desde la cual reconocer esa distinción de modo radical:

Mi cabeza era una mezcolanza de retablos holográficos, mundos en miniatura, simulaciones virtuales, estafas, mentiras, artificios en cajas chinas, agujas mágicas dentro de huevos dentro de patos dentro de conejos dentro de baúles... Fábulas recicladas, mitos de diseño, realidades alternas... Dudaba de lo real. Dudaba de lo irreal. Dudaba de lo que era y lo que podía ser. De lo que podía hacer, de lo que hacía. De lo que podría querer hacer. (178)

En ese sentido, el final de “Adansonia” registra la amenaza de la “portabilidad” de la memoria, del recuerdo, el peligro real de que no seamos capaces de distinguir entre recuerdos prostéticos y recuerdos de la experiencia vivida.

¿Qué significarán para Pradera en el futuro sus recuerdos virtuales? ¿Cómo reproducirá Pradera su Gira Express cuando la cuente a otros? ¿Qué significa decir que

¹⁰⁹ Si bien Landsberg examina las implicaciones de la memoria prostética apoyándose en textos cinematográficos, sus observaciones son aplicables a todo texto que trate el tema de la producción y circulación de recuerdos prostéticos.

¹¹⁰ La pionera solo reconoce haberle implantado superficialmente los recuerdos del hotel, el desayuno, el vuelo y el viaje en auto para que su mente no perdiera la continuidad hasta la visita a la playa.

algunos de sus recuerdos son “solamente” virtuales? Todas estas preguntas quedan abiertas, como una invitación a reflexionar sobre el hecho de que cuando intentamos colocarnos en el mundo y en la historia, como seres históricos y sociales, lo hacemos a través de una “narrativa de los recuerdos” que no necesariamente se constituye sobre la base de una relación verdadera con la “realidad”. Es la suma de todas nuestras experiencias, auténticas o no, la que nos ayuda a producir esa narrativa propia que nos ubica en el mundo y en la historia.

Al socavar la distinción entre lo real y lo simulado, entre el recuerdo auténtico y el recuerdo prostético, “Adansonía” sugiere que las experiencias virtuales pueden ser tan significativas como cualquier otra experiencia realmente vivida. Lo que hicieron Ridley Scott y Paul Verhoeven desde el cine, al problematizar las implicaciones de la relación entre el recuerdo implantado y la experiencia, lo hace Encinosa Fu desde la literatura, tematizando la potencialidad de las experiencias virtuales para convertirse en recuerdos que permiten articular una historia y un pasado.

Como la realidad virtual se desarrolla principalmente en el campo del entretenimiento, la imagen general de lo que la realidad virtual podría llegar a ser corre el riesgo de perderse en la prisa por encontrar contenido para llenar el “nuevo medio”. La literatura de *ciencia ficción* puede sin dudas nutrir este tipo tecnologías emergentes, levantando un espejo para mostrar el poder y el peligro de la realidad virtual. Erick Mota no solo parece estar al tanto de esa necesidad, sino que aprovecha los aspectos visionarios de la *ciencia ficción* para tematizar las implicaciones éticas de la interacción entre la realidad virtual y la identidad, la memoria, la experiencia, la historia y el cuerpo mismo. Al mismo tiempo, la realidad virtual se constituye en estrategia clave para el

desenmascaramiento de La Habana como ciudad simulacro, al servicio de los usos de una memoria estatal que convoca la ruina con fines de legitimación.

3.4. Tecnología, género y feminismo en Solo Marta de Bruno Henríquez.

I'd rather be a cyborg than a goddess
Donna Haraway

Lo que se conoce como *feminist science fiction* (*ciencia ficción* feminista) surge en las décadas de los setenta y los ochenta¹¹¹, pero, como ha señalado Joan Gordon, “feminist sf has been characterized by soft rather than hard science, by emphasis on carácter and interpersonal relations” (197), a menudo reproduciendo el estereotipo cultural que equipara la tecnología con la masculinidad. Algunas utopías feministas, como *Wanderground* (1979), de Sally Miller, por ejemplo, representan un escenario idílico pastoril en que las mujeres viven en total armonía con el medio natural. Las distopías feministas, por el contrario, representan un orden patriarcal opresivo, a menudo obsesionado con las tecnologías de guerra. Si bien algunos textos incorporan ciencias, sobre todo las biológicas, la “ciencia dura” (hard science), casi siempre es demonizada, como si estuviese ligada de manera inevitable y eterna con las ideas del orden patriarcal y la opresión social.

¹¹¹ A principios de la década de los 70 culmina “La edad de oro” del género. Durante ese periodo se están produciendo también importantes cambios en la *ciencia ficción*. Surge, por ejemplo, la *New Wave*, y comienza a escribirse una ficción que supera el estrecho marco de la ciencia dura y tecnológica para preocuparse de la especulación sobre las ciencias sociales. Está surgiendo una *ciencia ficción* más madura, más preocupada por la coherencia de las sociedades y las culturas, y, sobre todo, de los seres que imagina. Al mismo tiempo, está desarrollándose un potente movimiento feminista en Estados Unidos, que influiría poderosamente en la sociedad y, cómo no podía ser de otra manera, también en la *ciencia ficción*. Con Úrsula K. Le Guin, los años setenta vieron el surgimiento de una generación de escritoras que abrieron nuevas perspectivas y exploraron nuevos temas. Entre las principales destacan: Lisa Tuttle, Anne McCaffrey, Vonda McIntyre, Marion Zimmer Bradley, Suzy McKee Charnas, Kate Wilhelm, James Tiptree Jr., Chelsea Quinn Yarbro, Suzette Haden Elgin, Joanna Russ, y Octavia Butler.

Karen Cadora arguye que esa tendencia a evitar la ciencia está igualmente presente en el ámbito de los debates teóricos sobre el feminismo; y que aquellos teóricos que se ocupan de la *ciencia ficción* feminista, lo hacen exclusivamente con la intención de recuperar algunas obras específicas “from the debilitating stigma of genre fiction” (159). Algunos, como Marleen Barr, han propuesto incluso el rótulo alternativo *feminist fabulation*, alegando que la palabra “ciencia”, entendida como “tecnología” deber ser reemplazada por un término que tenga connotaciones sociales y que se centre en nuevos roles de género, no en las nuevas tecnologías (5). Sin embargo, como atinadamente observa Cadora, la permuta terminológica que Barr propone no es una sustitución simple. Los historiadores de la ciencia han demostrado con creces que el género y la ciencia no constituyen, de ninguna manera, categorías excluyentes¹¹².

A partir de la década de 1990, escritoras como Mary Rosenblum, Laura Mixon, y Marge Piercy, comienzan a desarrollar ficciones teóricas como respuesta o comentario sobre los avances técnicos y culturales, y utilizan cibernéticos en sus ficciones para representar personajes femeninos que encuentran formas de convivir con (o de burlar) la tecnología. Rubi Kubick, la protagonista de *Glass Houses* (1992), de Mixon, Chimena, de la novela homónima de Rosenblum (1993), y Shira y Malkah, de *He, She, and It*, (Piercy,1991), se apropian y manejan las herramientas tecnológicas para sobrevivir en ambientes hostiles. Asumiendo el hecho de que cualquier versión creíble del futuro cercano tendría por fuerza que incluir la tecnología cibernética, la *ciencia ficción*, y

¹¹² Véase *Reflections on gender and science* (1985), de Evelyn Fox Keller y *The science question in feminism* (1986), de Sandra Hardling.

especialmente el *ciberpunk*, comienza a abrir un espacio para que las/os feministas imaginen “how to shape and manage our futures rather than escape them” (Gordon 199).

Todos esos textos, muchas veces a través de la metáfora de la *interface*, y de la difuminación del límite entre humano y máquina encarnada por el cibernético, buscan la dislocación de las nociones fijas de género y sexualidad, socavando, de diversas maneras, el paradigma heterosexual. Así, en *Chimera*, por ejemplo, varios de los personajes creados por Mixon son lesbianas, gays, o bisexuales. Los dos *ciberpunks* más talentosos de la novela, Flander y Serafina, son exclusivamente homosexuales. Esta presencia explícita del homoerotismo representa una desviación considerable de las tradiciones masculinistas. *Chimera* va incluso más allá en su afán de subvertir el privilegio heterosexual al favorecer la clonación sobre la reproducción biológica: Jewel, la heroína de la novela no es un producto de la unión heterosexual sino un clon de Serafina. Malkah, de *He, She and It*, desestabiliza también las nociones fijas de género y sexualidad al cambiar su imagen por la de un “natty man”, la de una “armored mining machine”, o incluso la de un “large furry mole” (267), al entrar al ciberespacio como cuerpo virtual.

Esa misma visión positiva del potencial de la tecnología para resistir y subvertir el orden patriarcal y la opresión masculinista aparece en “Solo Marta”, de Bruno Henríquez, un texto de corte intimista que ilustra el impacto social de los adelantos técnicos. El cuento reconstruye las andanzas de una mujer que gracias a la ayuda de un multiplicador dimensional (un anillo) consigue multiplicarse o escindir en varias versiones de sí misma. Después de su jornada habitual de trabajo, Marta debe pasar a visitar a su madre anciana, a su hermana, y también al hospital donde está internada su tía, asistir a una reunión (de naturaleza no especificada) que durará seis horas, realizar los quehaceres

domésticos, hacer compras, preparar la comida que llevará al campamento de pioneros, llevar ropa a la tintorería, y salir por la noche a un cabaret con su marido.

Marta recibe el multiplicador como obsequio de un amigo, quien le asegura que, al colocárselo, se fragmentará. El científico olvida preguntarle en cuantas versiones de sí misma desea convertirse, y simplemente la multiplica por cinco, un error de cálculo que, como veremos, será un elemento clave en este relato. Mientras una hace las visitas familiares, las otras tres se reparten entre los quehaceres, la reunión, el mercado y la salida nocturna. La quinta Marta, generada por error, pudo disfrutar el ser “completamente libre de ir a donde le viniera en ganas hasta las doce de la noche” (88).

Aunque entre Marta y el dispositivo tecnológico que posibilita la escisión no ocurre la fusión extrema entre lo orgánico y la máquina que tiene lugar en *Chimera* o *Glass Houses*, el personaje puede ser leído en clave cibernético si nos atenemos a la definición de Chris Hables Gray en *Cyborg Handbook* (1995), según la cual: “a cyborg can be taken as the simple interaction between any tool and a human (*Citizen* 19). Valga subrayar que esa definición entra en contradicción con los postulados de otros teóricos que consideran que la definición de cibernético debe basarse en la corporeidad: un porcentaje estricto del cuerpo cibernético debe ser máquina para merecer el nombre, o, al menos la interacción entre la máquina y el organismo debe ser “moebius”. En palabras de Elizabeth Grosz, debe existir “a continual, interacting surface of interior and exterior, internal and external (183).

En cualquier caso, sí es perfectamente posible colocar a este personaje femenino en el terreno de las “technically capable heroines” (Karen Cadava 160): los sujetos fragmentados que, a pesar de su posicionamiento múltiple e inestable, logran negociar y

sobrevivir en un mundo altamente tecnologizado. Y, en última instancia, este tipo de fusión entre Marta y el multiplicador externo, se acercaría al concepto de “ciborg temporal” propuesto por Tania Honey en “Change for the machines: the cyborg in fact and fiction into the 21st century” (2015) para referirse al ciborg militar, cuya fusión con la tecnología es temporal y tiene lugar a través de “external add-ons” (complementos externos) como armas, armaduras y tecnología de escaneo (ix).

En clave de género, la escisión de Marta puede interpretarse como resultado de la tensión entre dos campos de acción femenina que se revelan como irreconciliables: el campo de acción tradicional (hogar, maternidad, familia, matrimonio), donde está supeditada al hombre— que no ha sido forzado a incorporar esos roles—, y el campo de acción en que la sociedad contemporánea ubica a la mujer emancipada, y en el que supuestamente ejercita sus derechos (la esfera laboral, social y política), — donde teóricamente es igual al hombre—. La marta V es el elemento textual que mejor articula la enajenación a que conduce esa dicotomía. Es “libre”, pero no sabe lidiar con su libertad, sale a caminar sin rumbo, “a buscar una fuga a las tensiones acumuladas” (90). No es capaz de comulgar consigo misma porque ha perdido la capacidad de autocuidarse.

La identidad de este personaje se encuentra escindida entre los planos del espacio público y el espacio privado. Marta tiene un rol específico e igualmente importante en ambos espacios, pero no logra encajar de modo confortable en los límites de ninguno. A través del pretexto del multiplicador, Henríquez traza el perfil de la mujer occidental moderna, sobrecargada y hostigada, sobre la que la teoría feminista y la academia en general ha escrito tanto. Al distorsionar su imagen, replicándola, proyecta la terrible

realidad del complejo “espectro femenino”: cuando los roles de las esferas pública y privada de la mujer moderna y “liberada” colisionan, no hay más salida que asumir la múltiple carga, o multiplicarse por cinco, como Marta.

La escisión de Marta proyecta una visión política de la identidad como fragmentada y contradictoria, pero esa misma fragmentación encierra una enorme potencialidad. Es cierto que su “posicionamiento múltiple” es temporal, y que no resuelve de modo permanente la tensión entre sus obligaciones públicas y privadas, pues el texto cierra con la restauración del orden patriarcal, que ocurre a media noche cuando ellas vuelven (o ella vuelve) a ser solo una, pero Marta asimila y maneja una herramienta tecnológica para resistir la opresión patriarcal. Además, aunque el retorno al orden patriarcal sugiere que en el universo ficcional que el cuento erige, el patriarcado compulsivo constituye una institución poderosa y opresiva, el que Marta guarde el anillo para volver a usarlo, apunta hacia la posibilidad de seguir burlando ese orden, indefinidamente.

En ese sentido, “Solo Marta” no predice—como hace el feminismo distópico—, el triunfo total de un “patriarcado genocida”, ni reproduce el estereotipo cultural que equipara tecnología y masculinidad, legitimando la convención masculinista del vínculo indisociable entre tecnología, patriarcado y opresión. Más bien, “Solo Marta” subvierte esa convención al presentar el lado positivo y potencialmente liberador de la intersección entre la mujer y la tecnología; y, en última instancia, reconfigura al “sujeto feminista” en el corazón mismo de esa intersección. Con esto, se desvía significativamente de la *ciencia ficción* feminista tradicional, y se alinea con la visión política del *ciberpunk*

feminista sobre el poder de las identidades fragmentadas y contradictorias para subvertir los binarismos patriarcales.

El tipo de acercamiento y la solución aquí propuestas por Henríquez denotan una sensibilidad a los conflictos de género poco común en la *ciencia ficción* cubana. En tanto observador acucioso de su sociedad, este autor critica la posición social de la mujer, y usa la tecnología para subvertir la lógica patriarcal. Pero el *yo* escindido de Marta tiende sutiles parábolas hacia un contexto referencial histórico y político específico, en el que el feminismo adquiere unos rasgos particulares que lo distinguen del feminismo internacional, y específicamente, del latinoamericano. La Revolución Cubana potenció la idea de una necesidad indiscutible de que la mujer participara tanto de las tareas laborales como de la preparación para la defensa del suelo patrio, todo ello sin abandonar el *status quo* del sistema patriarcal, según el cual debería seguir cumpliendo con las tareas de madre y fiel esposa¹¹³.

Se produce con esto, al decir de Mabel Cuesta, “una suerte de singularización temprana del feminismo —siempre modelada desde el poder militar— con el que las cubanas quedan fuera de las luchas orgánicas de las mujeres en el resto del continente: derecho al aborto, igualdad salarial o cese de la violencia doméstica” (17). Dichas demandas debían cumplirse de modo natural dentro de una revolución que instauraba la igualdad automática e indiscutible de todos los ciudadanos, más allá de las diferencias de raza, clase o género. La incorporación de las federadas a la lucha armada, y su

¹¹³ La propia iconografía desplegada por la FMC (Federación de Mujeres Cubanas) legitima esa yuxtaposición. El primer logo de la FMC conjuga los elementos que, según dictaminaban los altos mandos políticos, debían definir a la “nueva mujer” cubana: esta mujer viste traje de guerrilla verde olivo, la boina de Guevara, fusil, y botas.

masculinización a través de la indumentaria del soldado: traje verde olivo, boina, y fusil (visibles en el logo de la FMC), y las botas (visibles en fotografías de las marchas del pueblo combatiente), constituyeron, como dice Cuesta, “actuaciones de género que intentaron por un lado mimetizar el patrón masculino y, por el otro, borrar toda identidad diferenciada que promoviera coherentemente un programa de acciones al margen del proyecto único que la dirección del país proponía” (19).

La “agenda feminista” de la revolución coloca a la mujer en una disyuntiva tripartita que, lejos de liberarla, genera conflictos. Por un lado, la revolución empodera a la mujer como partícipe activa de los ámbitos laboral y militar; por el otro, sin embargo, naturaliza la abnegación femenina en el ámbito doméstico, ignorando el desequilibrio de poder implícito en esa subvaloración de la labor doméstica y del cuidado de la familia. Esa postura ha impedido la incorporación del enfoque feminista a los procesos de desarrollo social en Cuba, donde el feminismo sigue siendo materia desconocida y estigmatizada por muchas personas, incluso dentro de la academia. Fuera del ámbito doméstico, la misoginia y el machismo siguen vigentes en buena parte de los espacios de poder, pero el desconocimiento profundo de los planteamientos feministas que buscan superar las inequidades de poder entre hombres y mujeres, impide implementar políticas públicas actualizadas en temas de género.

La literatura feminista, en cuanto está comprometida a reformar las estructuras del poder político, desempeña una función crítica en la sociedad. “Solo Marta” intenta asumir esa función efectuando desde la *ciencia ficción* una crítica no solo de la discriminación de la mujer cubana, sino también de la sociedad cubana y de la verdadera índole de sus relaciones con las ideas modernas. En el caso de Cuba, las “ideas feministas”, asumidas e

impuestas desde los altos mandos políticos, no han sido instrumentos de liberación, sino máscaras que han dado paso a una modalidad o tipología feminista marcadamente nacional que ha respondido, en palabras de Rafael Rojas, a “un imaginario autotélico, que se refiere siempre a sí mismo, y que jamás se entrega a la exterioridad del mundo, al pensamiento *del afuera*” (9). Como todas las máscaras, su función ha consistido en defender la isla de la mirada ajena, y también de la mirada propia¹¹⁴.

La pluralización del *yo* de Marta remite también, indudablemente, a los motivos representacionales del *yo* centrífugo en la variante *Mech*. Si bien Henríquez no recurre a la iconografía tradicional *mech* (prótesis, brain-computer interface), o *shaper* (cloning, ingeniería genética), se apoya en un medio tecnológico para “aumentar” el *yo* del personaje. Una vez multiplicada, ninguna de las cinco es presentada como la Marta original; sus peripecias se desarrollan simultáneamente en planos múltiples, sin que se privilegie o se focalice algún plano en particular, por lo que su multiplicación presupone un gesto subversivo que, implícitamente, mina también el modelo del *yo* centrípeto y centrado. La literalización de los desdoblamientos del *yo* sugiere la posibilidad de habitar múltiples cuerpos, espacios y tiempos de modo simultáneo. En ese sentido, la multiplicación como motivo confiere un significado fresco, concreto, y radical a la pregunta de Higgings: “Which of my selves is to do it?”

¹¹⁴ Esto explica que hasta finales de los ochenta no haya existido en Cuba un discurso feminista ni ninguna organización que representara los intereses identitarios feministas. La FMC, aunque comenzó a incluir en su agenda y en sus congresos la lucha contra la pervivencia de formas encubiertas de discriminación, continuó siendo una organización que refrendaba los objetivos de toda la sociedad y el compromiso femenino (no feminista) para con ella. En este sentido no era (y no es) una organización que exprese una identidad ni una acción autónoma grupal.

Este cuento de Bruno Henríquez aprovecha la potencialidad visionaria de la *ciencia ficción* para teorizar sobre las estrategias de negociación de la identidad femenina en un futuro altamente tecnologizado. A través de una “technically capable heroine” que comparte rasgos del cyborg de Haraway, “Solo Marta” llama la atención hacia la necesidad de colocar el cuerpo, la sexualidad y la vida cotidiana de la mujer cubana en el debate público sobre las posibilidades y reivindicaciones por las que apuesta el feminismo contemporáneo. Desafortunadamente, sin embargo, junto a este tipo de *ciencia ficción* subversiva subsiste otra muy conservadora, y, sobre todo, eminentemente patriarcal¹¹⁵.

En lo que respecta al manejo de la terminología tecnológica, a la construcción de los escenarios futuristas y de las tramas mismas, los textos recientes del *ciberpunk* cubano tienen mucho en común con el *ciberpunk* norteamericano, tanto literario como cinematográfico, en particular con autores clásicos (William Gibson, Pat Cadigan, Greg Bear, Lucius Shepard, Bruce Sterling, Ridley Scott, Paul Verhoeven), etc. Como el *ciberpunk* norteamericano, el *ciberpunk* cubano no está interesado en resaltar la novedad de la tecnología o del mundo virtual, sino la manera en que las interacciones humanas

¹¹⁵ La *ciencia ficción* es un subgénero literario tradicionalmente masculino a nivel mundial, pero en el caso cubano llaman la atención la ausencia de visiones feministas radicales, así como la cosificación, sexualización y reducción extrema de la mujer a sus atributos físicos, además de que en raras ocasiones la protagonista femenina de la *ciencia ficción* cubana ha ocupado el mismo espacio literario que los varones. Las escritoras cubanas de *ciencia ficción*, exceptuando nombres célebres como Daina Chaviano, apenas han sido reconocidas por sus contribuciones al género. Solo en fecha tan reciente como el pasado 2016, Raúl Aguiar, escritor y crítico de ciencia ficción, decidió tributar con *Deuda temporal: antología de narradoras cubanas de ciencia ficción* a este sector de la literatura cubana completamente abandonado por la crítica, con lo que ha llevado a cabo, según Gina Picard “un acto de justicia poética”. Picard ha sostenido abiertamente que las escritoras cubanas han padecido por décadas “posturas de indiferencia y menosprecio” de parte de sus “colegas varones del patio” (véase: “Deuda temporal: mujeres en la ciencia ficción cubana” en <https://ginapicart.wordpress.com/2016/08/02/deuda-temporal-mujeres-en-la-ciencia-ficcion-cubana/>. Recomiendo también el artículo de Raúl Aguiar: “Cartografía de la ciencia-ficción escrita por mujeres en Cuba”, en Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, núm.23.

cambian dentro de esos entornos tecnologizados. Los temas tratados por los autores cubanos son los mismos que han tratado los autores norteamericanos, y tienen que ver siempre con la invasión de la mente y del cuerpo por la tecnología—los interfaces cerebro-computadora, las inteligencias artificiales, la neuroquímica —, técnicas que redefinen de modo radical la naturaleza de la humanidad, la naturaleza del *yo*.

La mayoría de esos textos, sin embargo, se separa del modelo norteamericano por su acentuada “politicidad”, manifestada en la alegorización de la situación actual del país que toman como marco referencial, llegando a crear un *ciberpunk* híbrido, que extrapola la realidad cubana hacia un futuro distópico, pero siempre reconocible por sus “toques nacionales”. A las reivindicaciones políticas o culturales globales a que aspira el *ciberpunk* contemporáneo, los autores cubanos agregan preocupaciones, temas y problemáticas concretas que aquejan específicamente a la sociedad cubana actual. En ese sentido, el *ciberpunk* cubano plantea una reevaluación del sujeto como ente individual, político y nacional en un doble contexto de crisis, el de la crisis “imaginada” de los escenarios distópicos en un futuro tecnologizado, y el de la crisis cubana real que sirve como trasfondo para la creación de estas narrativas.

CAPÍTULO 4

EL HUMOR EN EL FANTÁSTICO CUBANO: CRÓNICAS FANTÁSTICO- HUMORÍSTICAS DE LA CUBA CONTEMPORÁNEA

4.1. Definición del humor, teorías del humor y conceptos afines

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo..., la historia, el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que lo percibe en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo
(Mijaíl Bajtín)

Ante la abundante bibliografía sobre el *humor* y los géneros colindantes, y de posturas y definiciones desde las primeras aproximaciones clásicas, quien se inicia en su estudio confronta no poco desconcierto. Históricamente, los enfoques teóricos¹¹⁶ sobre el *humor* han venido insertándose en tres teorías principales: la Teoría de la Superioridad (El *humor*, y su principal signo corporal, la risa, provienen de las desventuras o los desaciertos de otras personas, y de ahí que impliquen un carácter de competencia, de antagonismo entre las personas y los rasgos de su identidad personal y social); la Teoría de la Descarga (el *humor* sirve para descargar la tensión que crean en el sujeto humano las inhibiciones y restricciones sociales); y la Teoría de la Incongruencia (el *humor* resulta de la incongruencia entre lo que se espera y lo que finalmente ocurre en un texto oral, visual o escrito o en una situación vivida). José Antonio Llera aporta tres teorías adicionales: las antropológicas, las estéticas y las sociológicas¹¹⁷.

¹¹⁶ La bibliografía en torno al tema del humor es casi inabarcable, como muestran las revisiones críticas de las teorías más representativas desde el siglo XVI hasta nuestros días, llevadas a cabo por filólogos como Salvatore Attardo (1994), José Antonio Llera (2003), Leonor Ruiz Gurillo (2012), Miguel Ángel Garrido Gallardo (2004), Alejandro Romero (2005), Antonio José López Cruces (2003), entre otros.

¹¹⁷ Dentro de las teorías antropológicas y sociológicas, destacan la aportación de Mijaíl Bajtín (1974) sobre

El debate filosófico y psicológico universal¹¹⁸ sobre la risa y el *humor* se complica al intentar distinguir entre los conceptos abstractos, los tropos, y los géneros y subgéneros discursivos y literarios asociados al *humor* y a la risa como, comicidad, humorismo, humorosidad, jocosidad, ironía, sátira, burla, esperpento, parodia, chiste, sarcasmo, caricatura, etc, todos inscritos en el complejo campo semántico del humor. Al respecto ha señalado Umberto Eco que el *humor* es una “experiencia muy imprecisa, tanto que pasa por diferentes nombres, como cómico, humor, ironía, etc. No sabemos si estamos tratando con experiencias diferentes o con una serie de variaciones de una experiencia fundamental única” (261) (traducción mía). Con esas palabras, Eco subraya la indefinición constitutiva de la “experiencia del humor”, sugiriendo, consecuentemente, la imposibilidad de llegar a una interpretación unívoca tanto de su naturaleza como de su función.

lo carnavalesco y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento; Kellner Douglas (1968) con su concepto de “antiestructura” y Humberto Eco (1984), que no considera modelos de transgresión a la comedia y al carnaval. Las teorías estéticas se basan en *Introducción a la Estética* (1991), de J. P. Richter, cuya tesis puede resumirse en tres características: la universalidad del humor, la idea aniquiladora o infinita del humor, y la subjetividad del humor. Alineados con las teorías de Richter, Llera incluye a Hegel y Theodor Lipps (1851-1947). Véase “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor”, de José Antonio Llera, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 12, 2003.

¹¹⁸ Las aproximaciones clásicas a los conceptos de humor y comedia oscilan entre el plano aristotélico (favorable al empleo de la risa) y el platónico (la valoración social y moral de la risa como conducta inferior, irreverente y transgresora). Mientras que Platón condena la risa por la pérdida de auto-control a la que esta induce: “[c]uando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta” (1879, III, 388e), Aristóteles no condena la risa, sino que subraya sus aspectos positivos: “[p]uesto que el juego es de las cosas agradables, como también toda despreocupación, y también lo es la risa, es necesario que estén entre las cosas agradables las cosas risibles, tanto las personas, como los dichos o las acciones” (Retórica, I 1371 b/1372 a). Cicerón (*De Oratore*), está más interesado en la funcionalidad discursiva de la risa que en sus aspectos anímicos. El valor retórico del humor consistiría, según él, en captar la benevolencia del público para confundir al adversario y templar los ánimos, deshaciendo lúdicamente una situación hostil: “[y] a menudo las cosas desagradables, con argumentos difíciles de refutar, se diluyen ante el juego y la risa” (II, 236). En una línea similar, Quintiliano destaca los valores persuasivos del humor, por su capacidad única de bloquear la cólera: “[d]isuadiendo al odio y la ira” (Poética VI, 3, 9).

La conclusión de Eco es ratificada también en la multiplicidad de posturas — muchas veces contradictorias— de los teóricos que inician la reflexión contemporánea sobre el *humor*: Henri Bergson, en su célebre texto *La risa*, sobre el significado de la comicidad (1900), le atribuye al *humor* una función social conservadora de agresión y superioridad. Bergson ubica las causas de lo cómico en la repetición, en la inversión y en lo que denominó *interférence des séries*: dos esferas del significado entran en colisión para alumbrar una tercera. Arthur Koestler en *The act of creation* (1964) elabora sobre esta idea para sugerir el concepto de *biasociación*¹¹⁹: el hombre es capaz de pensar simultáneamente en dos esferas nocionales; la biasociación debe ser imprevista (*sudden*), a la vez que la descarga emocional debe estar presidida por un componente agresivo. Por su parte, Sigmund Freud, en *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), destaca su función liberadora, que se cumple mediante el chiste. En un sentido más metafísico, Luigi Pirandello, (*El humorismo*, 1908), concibe el *humor* como herramienta para descubrir la verdad insospechada y trágica que se oculta bajo las apariencias ilusorias de lo real. Según Pirandello, el *humor* revela las contradicciones que se esconden detrás de la realidad y en sus representaciones.

En una línea similar, Macedonio Fernández, en *Para una teoría de la humorística* (1944), postula la existencia de un *humor conceptual* opuesto a un *humor realista*. Según el crítico, el *humor conceptual*, lejos de actuar como fuerza correctora del desvío provocado por la acción *humorística*, sería el fruto de la *facultad de ingenio* del autor,

¹¹⁹ Una idea L se aplicaría a dos sistemas de referencia distintos, M1 y M2, caracterizados por lógicas internas generalmente incompatibles, que coexistirían en el mensaje humorístico dando lugar a una verdadera colisión (Koestler 35). La colisión de dos sistemas de referencias sería el origen de todo procedimiento cómico, pero, al mismo tiempo, el detonante de visiones insólitas de lo real que activarían una aprehensión menos convencional y por lo tanto más profunda y auténtica del mundo.

quien subvertiría las categorías de tiempo, espacio y materia, mediante la creación, a través del humor, de una realidad absurda. En este juego conceptual, que Macedonio denomina “humorismo de la nada”, el lector quedaría liberado, al menos temporalmente, “de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad” (297). En la propuesta de Macedonio confluyen —pudiésemos sugerir—, las nociones del *humor* liberador de Freud y del *humor* metafísico de Pirandello.

Ya que, como se ha visto, el término *humor* ha sido entendido en sentidos muy diversos, convendrá examinar brevemente los conceptos relacionados con los límites entre lo *humorístico* y sus “variaciones”, principalmente: la *ironía*, la *parodia*, y el *choteo* cubano, las tres variantes del *humor* que considero son predominantes en los textos estudiados. Desde la Antigüedad clásica, la *ironía* se ha considerado como una figura retórica basada en la contradicción entre lo que el hablante expresa y el sentido que le asigna. El que habla dice lo contrario de lo que quiere decir. En su primera definición clásica la ironía está relacionada con el disimulo, la interrogación o el fingir ignorancia al modo socrático, de ahí el concepto de “ironía socrática”, también conocido como “método socrático”. Sin embargo, las definiciones actuales de la ironía tienden a subrayar, además de la contradicción entre lo dicho y lo entendido, su carácter ofensivo hacia personas, objetos o situaciones, y la actitud crítica del hablante.

Villy Tsakona (2004)¹²⁰, Salvatore Attardo (2001)¹²¹, y Katharina Barbe (1995)¹²², coinciden al señalar que la ironía en el discurso funciona como un ataque

¹²⁰ Tsakona, Villy. *Humor in written narrative discourse: A linguistic approach*. PhD Thesis. University of Athens, 2004.

verbal y porta una carga de agresividad mucho mayor que el *humor*. Otros estudiosos como María Belén Alvarado Ortega se oponen a la equiparación entre ironía y ataque verbal, y destacan que, por su multifuncionalidad en la comunicación humana, la ironía depende del contexto de comunicación y de la intencionalidad del hablante, por lo que puede llegar a funcionar como un recurso de cortesía verbal (33–47).

Por su parte, Linda Hutcheon (1993)¹²³ atribuye a la ironía cualidades tanto negativas como positivas, en dependencia de la función y del contexto comunicativo. Es negativa cuando tiene un carácter exclusivo (implica la superioridad del que la usa ante su interlocutor subvalorado); y es positiva cuando tiene un carácter inclusivo (destaca las ideas y posturas compartidas por los hablantes funcionando como un elemento de cohesión de la identidad colectiva). Según Hutcheon, “[l]a función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo (176). Para María Belén Hernández González, la ironía es uno de los discursos transgresores del registro cómico, y constituye un proceso intelectual analítico a través del cual “[s]e descubren verdades que están ocultas o latentes bajo falsas apariencias” (230) y también un proyecto de desmitificación: la contradicción entre

¹²¹ Attardo, Salvatore. *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2001.

¹²² Barbe, Katharina. *Irony in context. Pragmatics and beyond new series*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

¹²³ Hutcheon, Linda. *Irony and the power of the unsaid*. St. John's, Nfld.: Dept. of English, Memorial University of Newfoundland, 1993. Print.

lo que se dice y lo que se piensa desenmascara una determinada visión de mundo restando legitimidad a las lógicas que la sustentan.

Sobre el concepto de *parodia*, cuya relación con el *humor* parece casi indisociable, no existe consenso crítico. La parodia, en términos estrictamente literarios, constituye a un tiempo figura retórica, género y discurso, que remite al lector/receptor a modelos conocidos con una intención cómica. Linda Hutcheon define la parodia como “una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria. Este señalamiento de *diferencia* determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades intertextuales donde, al contrario de las estructuras desdoblantes, se resalta la semejanza de los textos superpuestos (178). Hutcheon no considera que la parodia tenga que ser *humorística* ni que el *humor* sea consustancial a ella.

No se puede estudiar la incidencia del *humor* en la literatura o la cultura cubana en general, sin pasar por el *choteo cubano*, la más controversial, compleja y plural faceta del humor cubano¹²⁴. El choteo es introducido en el ámbito intelectual¹²⁵ por Jorge Mañach (1898-1961), quien lo describe como (“--cosa familiar, menuda y festiva— [...]típicamente cubana... --un hábito de irrespetuosidad-- motivado por un mismo hecho psicológico: una repugnancia a toda autoridad” (101,102).

¹²⁴ Existe una amplia bibliografía dedicada a la reflexión académica de ese rasgo psico-social tan asociado con lo cubano: (Jorge Mañach, (1925,1928), Andrés Valdespino (1971), Gustavo Pérez Firmat (1984), Armando Valdés Zamora (2008), Narciso J. Hidalgo, (2012), figuran entre los académicos que se han ocupado del tema.

¹²⁵ En su célebre conferencia “La crisis de la alta cultura cubana” (1925).

Desde cualquier perspectiva de aproximación al choteo, —y hay muchas en *Indagación*—, (etimología, causas psicológicas, influencia ambiental, consecuencias sociales), Mañach procede haciendo primero distinciones y luego colocando el choteo en ambos extremos de una dicotomía entre *pernicioso* y *saludable*, para concluir que el choteo es las dos cosas. Para Mañach el choteo se divide en dos cepas, una “benigna” y la otra “tóxica”. El choteo tóxico surge de una incapacidad congénita para reconocer cualquier tipo de autoridad. El choteo benigno, por el contrario, consiste en una falta de respeto selectivo a los tipos de autoridad que uno considera ilegítimos. El choteo benigno expone la falsedad y la pretensión, por lo que puede cumplir una función saludable en la sociedad (112).

Esta “bipolaridad” no ha pasado inadvertida para Pérez Firmat, para quien la definición de Mañach sufre de “insuficiencia de especificidad” (70): “Choteo in Mañach is a kind of “floating” signifier [énfasis mío] that alights on a plurality of signifieds. This, then, is the first, modest addition that one can make to Mañach's inquiry: Cuban mockery moves... it is theoretically elusive” (70). La reflexión de Pérez Firmat sobre el carácter elusivo del choteo, sobre su condición de “floating signifier”, sintetiza la dificultad de aproximarse a este escurridizo término que participa de lo lúdico, y se nutre de todas las variantes del humor, pero desde una especificidad solo reconocible para los que—como nos dice Pérez Firmat—, tienen “choteo competence” (70). Una idea que también postula Attardo al sugerir que la clave de todo humor se halla en el término generativista *competencia*, esto es, conocimiento tácito de emisor y receptor.

Todas las ideas anteriores avalan la definición del *humor* propuesta por Willibald Ruch (2002), quien después de realizar una extensa investigación semántica del término

humor en distintas lenguas europeas y en distintas épocas históricas, propone el uso de *humor* como término global (*umbrella term*), con el fin de superar la polisemia del vocablo¹²⁶. La adopción de dicha definición me permitirá acometer los análisis textuales desde una concepción heterogénea, que englobe lo irónico, lo paródico, lo satírico, el choteo etc, entendiéndolos como subcategorías del *humor*, al margen de cualquier rasgo diferencial.

4.2. Lo fantástico y el humor: convergencias y divergencias

Estudiar el discurso *humorístico* en la literatura *fantástica* ofrece amplias posibilidades, a la vez que presenta no pocas dificultades. Por un lado, el *humor*, como ya se ha visto, es un campo caracterizado por la falta de consenso terminológico y conceptual, por el otro, en la literatura *fantástica* el *humor* constituye un objeto de estudio apenas investigado y, hasta hace poco, ignorado y negado por la crítica especializada de lo *fantástico*. Rosalba Campra, por ejemplo, refiriéndose a “Contrariedad”¹²⁷, un relato *fantástico* breve de Raúl Brasca con trazos de *humor*, lo califica como “un híbrido que la crítica considera poco probable, el “fantástico humorístico”. Descifrable, como toda intertextualidad, sólo para aquellos que posean sus claves. Es decir, para gente de muchas lecturas...” (“Relatos de sueños” 41). Lola López Martín—destacada estudiosa del género— mantuvo al margen de su estudio *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, aquellas narraciones donde el *fantástico* tenía un

¹²⁶ Ruch, Willibald. *Humor Research. 14th Conference of the International Society of Humor Studies*, Bertinoro, July 2002, Italy.

¹²⁷ Véase “Contrariedad”. *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule, 2004.

sentido *humorístico* o moralizante, dado que, según ella “el principio de transgresión se desautoriza en el escaqueo del juego irónico o en la intención formal de la crítica” (375).

Víctor Alarcón, por su parte, asegura que, aunque a primera vista el relato *fantástico* y la risa parecen incompatibles “combinar lo cómico con lo fantástico es posible y se ha vuelto una realidad cotidiana” (73). De las muchas convergencias que estos modos literarios exhiben han dado cuenta, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, numerosos autores. Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Virgilio Piñeira, Julio Ramón Ribeyro, Cristina Peri Rossi, José María Merino, Ana María Shua, Fernando Iwasaki, Andrés Neumann, David Roas, y Ángel Olgoso, entre muchos otros, figuran en la lista de escritores *fantásticos* del ámbito hispánico que incorporan el *humor* en sus relatos.

Bergson, Freud y Bajtín, coinciden en señalar que la risa es una fuente de liberación de las tensiones, miedos e inhibiciones humanas, pero, al mismo tiempo, es necesario que el receptor se sienta emocionalmente a salvo ante el objeto cómico: Entre quien ríe y el objeto de su risa no debe existir nexo alguno de terror (en sentido aristotélico) o de compasión o empatía emocional. Como señala Baudelaire en *Sobre la esencia de la risa* (1855), cuando nos reímos de una persona que ha tropezado en la calle reímos porque nos sentimos superiores al que ha caído (la desgracia no nos afecta a nosotros sino al otro)¹²⁸.

Como advertí en el capítulo I, lo *fantástico* se basa en la confrontación (siempre problemática) entre lo real y lo imposible y, para que dicha confrontación o coexistencia

¹²⁸ Claro que no todo humor depende de esa sensación de superioridad, puesto que la risa, como observa Kant, también surge de la incongruencia, de la expectativa frustrada entre lo pensado y lo percibido, entre lo que esperamos que suceda y lo que en realidad sucede.

problemática se produzca, es fundamental que los hechos narrados se ambienten en un mundo semejante al mundo del lector. No hay que olvidar que el objetivo esencial de lo *fantástico* es subvertir la concepción de lo real del lector, al transgredir las regularidades tranquilizadoras del mundo familiar y cotidiano que el lector conoce (y controla).

El *humor*, por el contrario, descansa sobre un proceso inverso al descrito: Para que el lector ría, es necesario que desaparezca su adhesión emocional (su empatía) con el personaje o situación que es objeto de su risa. Como ha dicho Henry Bergson, “es necesaria una anestesia momentánea del corazón” para poder reír.

[e]mplear el humor entraría (aparentemente) en contradicción con los principales rasgos estructurales y pragmáticos que definen lo fantástico: introducir esa distancia frente a los hechos narrados haría desaparecer – como ya vimos que ocurría con lo grotesco-la necesaria identificación que se establece en todo relato fantástico entre el lector y el personaje, tanto en lo que se refiere a la implicación emocional del primero, como a la proyección de su concepto de realidad en el texto. De ese modo se establecería lo que podríamos llamar una “distancia de seguridad” frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada. (Roas, *Tras los límites* 173)

No obstante, más allá de las manifestaciones superficiales (y antitéticas) que el texto *fantástico* y el texto *humorístico*, a primera vista, producen en el lector—por situarse en los polos opuestos de un espectro que va del miedo a la risa—, existen numerosos puntos de convergencia entre el *humor* y lo *fantástico*. La primera simetría deriva del diálogo constante que ambas modalidades sostienen con el mundo conocido y su realidad. Si bien de maneras diferentes, ambos se construyen a partir de lo que el texto, implícitamente, elige como real.

Como ha señalado Barrenechea, en la literatura fantástica es fundamental la necesidad de contar con un marco que delimite lo que ocurre en una situación histórico-social:

Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son suyos (contexto extratextual). Pero además [el autor] inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual)” (Barrenechea, *La literatura fantástica* 30).

Lo anterior puede aplicarse también a lo *humorístico* que, como lo *fantástico*, constituye un fenómeno cognitivo y sociocultural, “cuya expresión e interpretación implican la configuración de una intrincada red de niveles operacionales” (Vivanco-Zenteno, 338). Así, tanto en lo *fantástico* como en lo *humorístico* se parte de referentes reconocibles, se representan figuras identificables, derivadas del contexto con el cual los potenciales receptores están familiarizados

Al depender de la experiencia y del contexto cultural de cada individuo, de lo que cada época reconoce como real, la noción de realidad adquiere, tanto con respecto a lo *fantástico* como con respecto al *humor*, unos contornos poco homogéneos. Campra ha sugerido la imagen de “arquitectura fantástica” para ilustrar la relación entre lo real y lo *fantástico* en el texto literario:

Así, hoy, cuando se habla de arquitectura fantástica, se trata, en última instancia, de nada más que de la sorpresa ante las realizaciones que responden a pautas culturales diversas; que escapan, por sus materiales o por su estilo, a los cánones arquitectónicos oficiales correspondientes a la experiencia del sujeto. Se catalogan entonces como fantásticas las arquitecturas espontáneas, exóticas, utópicas: la casa del cartero Cheval, construida por su dueño con fragmentos de cerámicas, el observatorio de Jaipur en la India, las salinas de Arc-et-Senans proyectadas por Ledoux... (*Territorios*, 22, 23)

Puede decirse que, casi de manera análoga, lo *humorístico* fija también un paradigma de realidad en relación con las normas culturales del sujeto: lo *humorístico* puede ocurrir solo en presencia de un acuerdo sobre una norma “dominante”, a partir de la cual se organiza la “lógica de lo real” que la deformación cómica busca subvertir. “Esa norma, al depender del acuerdo de un grupo, una colectividad, una sociedad en una época y lugar determinados, no es invariable, sino que oscila en perspectiva diacrónica y en distintas latitudes” (Boccuti, 3). Frente a la noción de realidad convencionalmente establecida, lo cómico actúa como una infracción, una ruptura (Eco 5), mientras que el *fantástico* actúa como una verdadera transgresión (Campra, *Territorios*, 133-140). Ambas modalidades exhiben un orden conflictivo con respecto al orden racional de la realidad.

Así, mientras lo *fantástico* destruye nuestra concepción de lo real mediante la yuxtaposición conflictiva de dos órdenes de realidad, el *humor*, fundamentalmente a través de la ironía y la parodia, suele infringir las reglas pragmáticas de la comunicación. Ambas transgresiones pasan necesariamente por una manipulación de la enunciación y generan procedimientos innovadores. De este modo, la combinación de lo *fantástico* y el *humor* pone en marcha una gran variedad de estrategias tanto narrativas como discursivas que, en lo *fantástico*, potencian la ambigüedad, la inquietud y la transgresión, y en lo *humorístico*, la incongruencia y la incompatibilidad.

4.3. El gran golpe, Un equipo peligroso y El banquete: las penurias alimenticias del Período Especial en el imaginario lúdico-fantástico de Esther Díaz Llanillo

Al inicio de los noventa del siglo pasado, como es sabido, se instauró en la isla el Período Especial en tiempos de paz a consecuencia del derrumbe del bloque soviético, lo cual implicó recortes significativos de comida y transporte. El gobierno no logró asegurar

los servicios mínimos, mucho menos cumplir con las cuotas estipuladas en la libreta de racionamiento que incluía productos básicos como arroz, huevo, pan, leche, café, jabón, etc.... La situación fue remediada (en parte) gracias a la economía paralela en dólares, el aumento de la iniciativa privada, las remesas (procedentes de Miami, principalmente), el desarrollo del turismo, la “plantación de hoteles” en las palabras de Benítez Rojo (98) y el turismo sexual o *jineterismo*.

Hacia mediados de los noventa la situación mejoró un tanto, sobre todo para los que tenían acceso al dólar. No obstante, hasta hoy en día los cubanos siguen en la lucha, tienen que inventar y resolver, es decir improvisar, para sobrevivir. Ante el silencio absoluto de la prensa nacional, la literatura y el cine asumen la tarea de testificar sobre la dura realidad del Periodo Especial, reflejando las carencias y el hambre extremo que caracterizaron esos aciagos años. En la década de los noventa y, principalmente en la primera década del siglo XXI abundan los escritores y cineastas (de dentro y de fuera de Cuba) que incorporan el tema de las penurias alimenticias (y de la pobreza en general) en sus expresiones artísticas¹²⁹.

La miseria se puso de moda, se volvió atractiva para las editoriales extranjeras que vieron en el hambre una especie de color local similar a aquella estética primitiva del *realismo mágico*, tan lucrativa en tiempos del Boom. La escritora cubana Ena Lucía

¹²⁹ Como obra precursora de esta tendencia, pudiésemos citar la película *Alicia en el Pueblo de Maravillas* (1991), de Daniel Díaz Torres, cuyas escenas culinarias anticipan el afianzamiento posterior de esta temática tanto en el cine como en la narrativa. Si bien la película constituye una sátira de la burocracia en la sociedad cubana, evidente en la aceptación sumisa por parte de los habitantes de Maravillas de un sinnúmero de leyes y reglas absurdas, impuestas desde los altos mandos, la comida tiene un papel relevante en varios sentidos. La película se hace eco de la doble economía y separación entre turistas y cubanos en una escena en que los nacionales comen espaguetis con huevos, y usan cubiertos encadenados a la mesa para que no los roben. Por otra parte, el estampado de huevo frito en las telas es un elemento ubicuo que señala a este plato como elemental para la supervivencia, por ser probablemente el único asequible.

Portela ha confeccionado una lista de lo que las editoriales extranjeras consideraban “la realidad cubana” y que los escritores debían incorporar en sus historias para ser publicadas: “El periodo especial, los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola” (73). Para Portela, la explotación de estos tópicos “auto-exóticos” desemboca en lo que ella define como “una estética folklórica de escasez”. En *Cuban currency: The dollar and “Special Period” Fiction*, Ester Whitfield usa el rótulo *Special Period Fiction* para referirse a las obras que explotan los estereotipos del Periodo Especial como base referencial de las tramas.

En el ámbito literario, las posturas y los enfoques a la hora de representar el hambre varían en dependencia de la poética de los escritores. En *Te di la vida entera*, (Zoe Valdés, 1996), desde una perspectiva sarcástica, recuerda las exquisiteces de la época pre-revolucionaria a lo largo de dos páginas de descripciones detalladas de recetas de la Cuba de antes de 1959¹³⁰. En *Las comidas profundas*, Antonio José Ponte, en un tono poético-ensayístico, medita sobre el deseo de comida en un contexto de extrema escasez, subrayando la ausencia de comida real, que solo aparece como estampado en el hule de la mesa donde hay “frutas y carne asada y copas y botellas, todo lo que no tengo” (7)¹³¹.

¹³⁰ Valdés copia casi textualmente del libro de cocina prerrevolucionario de Nitza Villapol, que había sido cuidadosamente depurado por la propia Villapol de toda referencia a productos norteamericanos. Sobre Villapol afirma Vázquez Montalbán que esta se convirtió en el ícono del régimen y en la *María Auxiliatrix* de Fidel (46). Villapol dominaba la televisión cubana con su programa de cocina. Al reproducir recetas de los libros de cocina prerrevolucionarios de Villapol, Zoé Valdés lo ataca de manera venenosa.

¹³¹ La palabra *hambre* apenas se menciona; el narrador se limita a evocarla mediante reflexiones heterogéneas a partir de experiencias literarias y personales donde la comida es evocada en su ausencia.

Otros autores como Pedro Juan Gutiérrez, y Ronaldo Menéndez insertan el tema del hambre— directa o indirectamente—, en la llamada “poética del realismo sucio” evocando en un lenguaje descarnado, ambientes violentos donde prevalece el sexo y se transgreden las normas socio-éticas. En *El rey de La Habana*, de Gutiérrez, Si bien la isotopía sexual es el elemento central, la palabra hambre es frecuente. No se describen los efectos psicológicos o físicos del hambre, pero lo que mueve a Rey, como observa Rita De Maesener, es el estómago. Rey está siempre en busca de satisfacer esta necesidad básica. “Es el hambre (y no el deseo sexual) lo que mueve a Rey a pasar de una mujer a otra. La secuencia no es comida como pretexto, preludio de sexo, sino que se invierte: el sexo es el medio de obtener comida” (De Maesener 367).

Por su parte, Menéndez usa la estereotípica cría del puerco¹³² como un punto de partida para reflexiones de otra índole en su novela *Las bestias*, de 2006 y en su relato “Cerdos y hombres”. En ambas obras hay una marcada tendencia a la animalización de los personajes, además de un énfasis sustancial en la lujuria, la abyección y la degradación. Dicha degradación, como ha apuntado Redruello (2011) es evidente en la configuración de un escenario urbano más próximo a una “animal community” que a una sociedad humana (240). Todo lo anterior instala la obra de Menéndez en el marco familiar del realismo sucio de los noventa.

Teniendo en mente este escenario contextual, analizo a continuación algunos textos de corte *fantástico* de la escritora cubana Esther Díaz Llanillo, en las que el motivo

¹³² El idiosincrático lechón de Navidad ocupa también un lugar central en los cuentos “Macho Grande en el balcón”, de René Vázquez Díaz, en “César” de Nancy Alonso, y en la novela *Cien botellas en una pared*, de Ena Lucía Portela. Todos estos textos evocan la realidad de la crianza de cerdos en los apartamentos habaneros en la década de los 90.

del hambre se constituye también en resorte narrativo de las tramas. Estos textos, inscritos a veces en el absurdo francamente kafkaino, y otras más cerca del *humor* negro, de la ironía o hasta de la parodia, se valen del recurso del *humor* para acercarse al motivo del hambre, constituyéndose en variaciones muy particulares sobre el tema. Me interesa subrayar cuanto de novedoso y de específico adquieren, a través del enfoque *fantástico-humorístico*, las connotaciones de que se reviste el hambre.

En “El gran golpe” (Colección *Cuentos antes y después del sueño* (1999), de Esther Díaz Llanillo, una pareja sueña, simultáneamente, que asalta un mercado para saciar su hambre. Al despertar, ambos se abalanzan sobre el refrigerador de su departamento, solo para comprobar que este (a diferencia del que acaban de asaltar en el espacio onírico) no está repleto de jamones y quesos: “Desde una de sus parrillas, libre, sola y esperándonos, nos miraba la sangrienta olla de frijoles colorados” (88). La concomitancia de sueño y vigilia no tiene en este cuento un carácter conflictivo ni constituye el núcleo dinámico del relato, en tanto no postula una superposición inestable de planos en sentido tradicional. El tema clásico del sueño y su relación con la realidad es sometido aquí a una “lógica alterna” cuyo principio constructivo no se basa en la colisión perpendicular de sueño y vigilia. La sincronía espacial y temporal del sueño simultáneo implica un deslizamiento de categorías que funda un “estilo racional otro” (Bottiroli 214-222), y obliga a admitir la existencia de otro estatuto de realidad antinómica respecto a la realidad¹³³.

¹³³ La pregunta ontológica fundamental sobre la realidad y sus límites se encuentra en la base del texto. Es, por tanto, un relato de *duda ontológica*, que postula una duda sobre la realidad, más allá de la naturaleza del evento disruptivo (sobrenatural, científico, paranormal) y aun de la lógica misma de esa irrupción.

En lo concerniente a la posibilidad del sueño simultáneo, la telepatía de los sueños sugiere que los seres humanos tienen la capacidad de comunicarse telepáticamente con otra persona mientras están soñando¹³⁴. Por otra parte, la física cuántica ha arrojado luz sobre la gran interconexión de todo en el universo. Una posible explicación es la teoría del *quantum entanglement* (enredo cuántico) según la cual, si uno de dos electrones que se crean juntos es enviado al otro lado del universo, el otro responderá instantáneamente, independientemente de la distancia¹³⁵. Claro que en lo que se refiere a nuestra discusión sobre la noción de realidad y su relación con lo *fantástico*, no podemos pasar por alto que la magnitud de los fenómenos que estudia la física cuántica nos es del todo ajena porque, en definitiva, sus propiedades están más allá de nuestra experiencia cotidiana del tiempo y del espacio. Y esa idea aplica de igual manera a los ámbitos de la neurociencia, la psicología o lo paranormal, a los que los sueños, sin duda, pertenecen¹³⁶.

¹³⁴ Existe una gran cantidad de material anecdótico y clínico que apoya la posibilidad de que ocurran efectos telepáticos en los sueños: (Ullman, Montague, Stanley Krippner, and Alan Vaughan. *Dream Telepathy* (1973, 1984), Ullman, Montague, Stanley Krippner, and Alan Vaughan. *Dream Telepathy: Experiments in Nocturnal ESP* (2012). Sin embargo, un acercamiento experimental al tema no fue posible hasta que la tecnología del laboratorio psicofisiológico estuvo disponible. Se descubrió que los participantes en la investigación del sueño, despertados a partir de períodos de actividad de movimientos oculares rápidos (REM), frecuentemente podían recordar episodios de sueños. Como resultado, fue posible solicitar un “receptor telepático” para intentar soñar con un estímulo objetivo que se estaba enfocando en un lugar distante de un “transmisor telepático”.

¹³⁵ Einstein denominó este fenómeno *spooky actions at a distance* (acciones espeluznantes a distancia). Las mentes humanas no están al margen de esa conectividad, por lo que es posible que se enlacen de formas que no logramos comprender del todo, y que por eso mismo producen una sensación de asombro o inquietud. Desde la perspectiva de la física cuántica, el sueño simultáneo, telepático o compartido, no sería un fenómeno imposible, puesto que se explicaría sobre la base de la conectividad existente entre toda la energía y la materia del universo.

¹³⁶ No olvidemos tampoco que estos experimentos involucran sueños, un estado de “realidad” completamente diferente y alterado, del que sabemos poco. El mundo onírico es un mundo separado (o al menos eso se cree) del mundo en el que estamos “despiertos”. Antonio Damasio, desde la neurobiología, y Nelson Goodman, Jerome Bruner, y Paul Watzlawick, desde la filosofía constructivista, han puesto en entredicho la propia percepción de la realidad al postular que esta no existe antes de la conciencia que tenemos de ella.

Pero el texto propone una vuelta de tuerca más a la combinación dicotómica sueño/vigilia al deslizar el final hacia el terreno de lo *humorístico*. Apoyándose en lo que llamaremos “método contrastivo”, la autora establece un juego dialéctico oposicional entre lo que está dentro del sueño (jamones y quesos) y lo que está fuera (la olla de frijoles colorados). La colisión de planos produce un “cortocircuito lógico” que quiebra las expectativas del lector. Por medio de la inflexión *humorística*, la autora revitaliza los gastados tópicos del sueño y la vigilia, perfectamente codificados en la tradición *fantástica*, inaugurando una variante alternativa de concomitancia entre lo onírico y lo diurno. El desgate del tópico, que reduce lo inquietante a mecánico juego verbal, se convierte así en el objeto de denuncia del cuento.

Como han señalado Ana Boccuti (2008) y Roas (2011), entre otros, tanto el *humor* como lo *fantástico* cuestionan el orden del mundo, y por ende pueden realizarse solo en presencia de un acuerdo sobre la norma dominante. En el caso de este texto de Díaz Llanillo, la “norma” es también, y, sobre todo, una norma literaria, pues estamos aquí ante una escritura profundamente autoconsciente en la que la reflexión sobre las convenciones de lo fantástico alimenta la ficción y se convierte en motor de renovación del género. La práctica metaliteraria, como estrategia ligada al *humor*, potencia aquí la fantasticidad.

Además de ampliar el abanico de relaciones entre los sistemas de referencia *sueño-vigilia*, la incorporación del *humor* como clave compositiva (y eslabón conector de planos), repercute directamente en la representación del contexto social, puesto que le inyecta al texto una capacidad crítica capaz de conectar con la problemática del Periodo Especial. Ciertamente es que la dimensión referencial no importa mucho en la totalidad. El

Período Especial no está en el punto de mira del cuento que no insiste en la escasez como tal, pero las referencias a la comida, en cada plano, representan situaciones extremas: hambre o abundancia, en clara alusión a la profunda diferenciación que se produce, a partir del Periodo Especial, dentro de estructuras sociales que antes eran homogéneas¹³⁷.

Las claves diseminadas en el texto revelan la voluntad paródica implícita. La primera señal de esa voluntad paródica se encuentra en el título, que apunta a un discurso en clave y pone de relieve desde el principio el juego entre el sentido literal de “el gran golpe” y su significado subyacente. El “gran golpe” no es un “gran combate” como el asalto al Moncada, o la batalla de Playa Girón, sino el ridículo saqueo de un refrigerador. Un evento de una lucha cotidiana que nada tiene de épico y que más bien se constituye en inversión paródica de la retórica de la lucha revolucionaria difundida en las consignas.

Al mismo tiempo, a partir de la oposición de órdenes descrita, el texto ilustra la tensión entre la necesidad de sobrevivir el cataclismo económico, por un lado, y la erosión de valores, principios y logros revolucionarios, por el otro. El choque entre ideologías (o prácticas) antitéticas y discontinuas: la ética revolucionaria y la inmoralidad, pone de relieve la naturaleza de los verdaderos planos en colisión, al subrayar la profunda contradicción entre el *ethos* revolucionario (en el sentido de los valores que la revolución encarna y que los personajes traicionan) y el *pathos* (en el sentido de la empatía que el lector desengañado ante el doloroso empeoramiento de la

¹³⁷ La despenalización de la tenencia de divisas (Decreto Ley 140) en 1993, derivó en una “dolarización” de la economía que se transformó en un punto de partida esencial de la diferenciación social que el cuento retrata¹³⁷. Solo en el universo onírico y mediante la acción delictiva pueden los dos cubanos de este cuento acceder a las delicias reservadas para los pertenecientes al nuevo estrato social con acceso a la divisa fuerte.

vida, pueda llegar a sentir por los ladrones). De esa manera, el texto incorpora (y desafía) el ideal de los roles sociales postulados en el marco del Periodo Especial.

A partir de un planteamiento deformante y lúdico, Díaz Llanillo complejiza las implicaciones éticas y políticas del delito en el contexto de la Cuba revolucionaria de los 90. El motivo *fantástico* del sueño y la vigilia es subvertido gracias a la eficacia feroz del *humor*, que transmuta el vacío ontológico en vacío material: La duda ontológica (la preocupación principal del sujeto en todo texto *fantástico*) da paso a (o se sustituye por) la preocupación concreta sobre la realidad inmediata: la comida. Claro que, al transpolar el robo a un imaginario *fantástico* (y al plano onírico), el delito queda inscrito en el espacio oscilante entre lo posible y lo imposible, en la vacuidad de lo *fantástico*, como una presencia insinuada, que revela el lado oscuro de la realidad de los 90, sin enunciarla¹³⁸.

El segundo texto de Díaz Llanillo al que quiero referirme se titula “Un equipo peligroso” (Colección *Rostros*, 2008), y, curiosamente se articula también alrededor de un refrigerador. El cuento inicia con la descripción de las reflexiones de una mujer que, ante la inminente necesidad de reparar su casa, se ve obligada a decidir cuál de sus artículos electrodomésticos pondrá a la venta para conseguir efectivo. Finalmente, la reflexión la lleva a considerar la utilidad de su viejo refrigerador, que se revela como el único artículo realmente insustituible: “Él, verdaderamente, contribuía a la

¹³⁸ La dicotomía inicial entre los planos del sueño y la vigilia es modificada y aprovechada para ilustrar la oposición entre la carencia y la opulencia; una oposición que subraya el costo social de las medidas económicas implementadas en ese periodo, que fomentaron una economía de carácter dual, con presencia de un sector emergente y de un sector tradicional, y un incremento de las desigualdades entre diferentes grupos sociales.

supervivencia...Podía vivir sin escribir sus cuentos, sin ver películas ni escuchar música, hasta incomunicada de sus amistades, pero no sin comer” (18).

Como hiciera en “El gran golpe”, aquí Díaz Llanillo acude también a algunas manifestaciones espectaculares de la escasez que se han convertido en estereotipos. El “color local” que evoca las carencias del Periodo Especial se logra aquí por medio de las referencias a los alimentos que la protagonista conserva en su refrigerador: un paquete de calamares, unos pomos de agua, pescado, y arroz y frijoles congelados para varios días. La necesidad de efectivo para reparar la casa funciona como pretexto para convertir al refrigerador en *leit motiv* de la historia y llamar la atención hacia los problemas de sustento que enfrenta la mujer. Su trabajo de escritora y todas las demás actividades, tratadas al menos de manera tangencial al inicio del cuento, son relegadas al trasfondo para privilegiar la relación entre la mujer y su viejo refrigerador, en su batalla diaria por el sustento.

Conforme avanza el relato, la relación entre la mujer y el equipo comienza a adquirir tintes absurdos. Lo primero que llama la atención es el trato especial de la protagonista hacia el objeto, manifestado no solo en el esmero que pone en conservarlo— manda revisarlo, chapistearlo y pintarlo de un blanco elegante—, sino en la humanización de dicho objeto, a quien reconoce amar (18). El refrigerador como objeto pierde hasta cierto punto su valor utilitario e instrumental para adquirir rasgos humanos, evidentes en el roce repetido de las manos heladas cada vez que la mujer retira algún alimento del interior del equipo.

La relación deviene aún más ilógica y complicada a partir del momento en que ella intenta retirar el paquete de camarones del refrigerador y este ofrece resistencia: “le

pareció que unos dedos helados aprisionaban los suyos” (18). Tras vanos intentos con un cuchillo, y desesperada por haber consumido ya todas sus provisiones, opta por descongelar el refrigerador desconectando el enchufe, pero para sorpresa suya, y del técnico de refrigeración, el equipo no descongela. Presa de la impotencia arremete a golpes contra el equipo hasta que súbitamente este la atrae hacia su interior para fundirse con ella “en un abrazo helado” (19) del que no logra zafarse. La humanización del objeto se puede considerar complementaria de la deshumanización de la protagonista, que termina fusionándose con el metal inanimado.

La dimensión *fantástica* del texto, obviamente, emana del misterio irresuelto en torno a la fuerza anómala alojada en el refrigerador, un poder invisible e inexplicable que literalmente la devora. En el marco familiar y cotidiano que el cuento construye, irrumpe un acontecimiento imposible que transgrede el paradigma de realidad vigente en el mundo extratextual. La necesaria problematización del fenómeno tiene lugar tanto dentro como fuera del texto. El conflicto— la resistencia del equipo a entregar el alimento, y el roce de las heladas manos—es evaluado por la protagonista en más de una ocasión, y aunque ella decide que “no constituía un peligro”, el narrador pone en primer plano la idea de un contacto— que no debería producirse— entre dos órdenes de realidad. Tampoco en este cuento la escasez y el Periodo Especial se encuentran en el punto de mira, pero nuevamente las referencias a los escasos alimentos y, sobre todo, a la desesperación del personaje ante la imposibilidad de acceder a ellos suscita una reflexión sobre las carencias en el mundo referencial cotidiano que el texto evoca.

Esa reflexión se verá reforzada por la incidencia de un *humor* sutil que combina guiños al lector entendido — como el chapistear equipos, o descongelar el refrigerador

usando un ventilador¹³⁹—con pinceladas que rayan en el absurdo: un paquete de camarones que no quiere salir del congelador, y un refrigerador que no descongela. Por medio de ese proceder narrativo, Díaz Llanillo revela la sinrazón de la realidad cubana apoyándose en los mismos argumentos cotidianos que esa realidad le ofrece. En el absurdo de un refrigerador que impide el acceso al sustento se puede atisbar el contorno de un referente oculto, un correlato de la inaccesibilidad real del alimento en la Cuba de los 90 (y más allá) que sirve de trasfondo a la historia de Díaz Llanillo. Dar cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia, expresar el caos mediante el caos, parece ser la manera que elige Díaz Llanillo para ubicarse frente a la realidad incoherente y caótica del Periodo Especial.

Como en “El gran golpe”, el *humor* y la marcada ironía se convierten en instrumentos de protesta contra la realidad circundante, pero no anulan el efecto *fantástico* porque no llegan a producir un efecto distanciador. “El abrazo helado” que la mujer recibe revela una grieta en la realidad, y esa grieta conduce al resquebrajamiento de la coherencia textual en el plano de la causalidad. La transgresión de la concepción de la realidad del lector no desaparece ni pasa a ocupar un segundo lugar, por lo que, como en “El gran golpe”, aquí tampoco lo *humorístico* se impone a lo *fantástico*, sino que se convierte en una inquietante y provocadora forma de potenciarlo.

Otro texto en el que la comida se constituye en tema central desde el título mismo es “El banquete”, de la colección *La otra realidad* (2016). Como “El gran golpe”, este

¹³⁹ Aunque Díaz Llanillo no especifica marcas o detalles, no es difícil advertir en este cuento la alusión a la huella dejada por la URSS en muchas casas cubanas. Los lectores de la generación que padeció la “sovietización” de la isla recordarán los ventiladores “Órbita”, concebidos para descongelar los refrigeradores rusos que llegaron a Cuba en los 80, y que se convirtieron en una tabla de salvación en los cálidos veranos.

también puede clasificarse como un “relato de sueños”, pero el entramado de mundo de la vigilia y mundo onírico es asediado aquí, como enseguida veremos, desde otros ángulos. El cuento inicia con la descripción realista de la decepción de un hombre ante el “despoblado interior” de su refrigerador, “donde lo aguardaban, en un pequeño plato, dos croquetas de ingredientes inciertos, y en otros recipientes, una sopa translúcida y el arroz de varios días” (23). Nuevamente, la realidad del hambre nos llega desde el texto a los ojos y a los sentidos a través del estereotipo, de la evocación de los tópicos auto-exóticos del *Special Period Fiction*. La “estética folklórica de escasez” identificada por Portela, se construye aquí evocando el pomo del agua fría, las croquetas, la sopa y el arroz (23).

Un sobre blanco deslizado bajo la puerta, con una invitación a un banquete, marca el tránsito hacia otro escenario culinario que contrasta de modo radical con el hambre referencial del inicio del texto. La narración procede con descripciones minuciosas del espacioso salón del banquete, luego de la vestimenta y rasgos de los comensales, hasta llegar al menú de cuatro tiempos, compuesto por camarones en salsa de mayonesa, pescado *grillé*, carne asada, y cake de chocolate con helado de vainilla. Una vez más, Díaz Llanillo se sirve del método contrastivo al aponer la opulencia del suntuoso banquete a los estereotipos de la penuria alimenticia con que abre su relato. Estereotipo y contraste se aúnan para constituirse en estrategia de enfrentamiento al hambre referencial.

Durante casi todo el relato creemos estar leyendo un hecho de la vida *real* hasta que, al final, el personaje, aparentemente, despierta. Una lectura atenta desvela numerosos elementos que permiten identificar un sueño en la historia contada. En la abolición de nexos lógicos, en la indeterminación espacial, y en la ausencia de una causalidad explícita, se advierte una lógica otra, diferente de la del mundo diurno.

La invitación que el hombre recibe no tiene remitente ni destinatario, y solo se sabe que la cita será en el Palacio Principal. La escenografía, los personajes y los acontecimientos relativos al banquete son imprecisos y extraños: el barroquismo surrealista del decorado, que combina elementos tan heterogéneos como réplicas de pinturas clásicas, una escultura de Laocoonte, una malanga de grandes hojas, y una cesta de frutas sobre el piano, produce extrañamiento. El propio narrador reconoce ese extrañamiento cuando dice que el hombre “tuvo una sensación de desconcierto, como si no hubiera armonía entre las cosas” (26).

Tampoco hay armonía en la indumentaria y apariencia de los comensales, que el narrador describe como “personas de diversos orígenes y aspectos” (27). Pero los indicios textuales oníricos más sugerentes son los extraños acontecimientos que tienen lugar en el local, pues unos tras otros los comensales son tragados por el piso que se abre ante la inmutabilidad absoluta del protagonista, quien solo se preocupa de devorar los suntuosos platos. Además de estos esquemas de narrativización, es de notar el uso reiterado del imperfecto, que generalmente en los relatos de sueños no funciona nunca como puro artificio retórico, sino que se usa para connotar eventos imaginarios o imposibles.

Hasta el momento del despertar súbito del protagonista, justo cuando cae al vacío en el sueño, tragado por el suelo como los demás comensales, no se ha producido ningún entrecruzamiento entre la materia de la vida onírica y la vida diurna, por lo que, hasta ese punto, el texto solo remite a un problema que concierne a los modos de la narración. Hasta aquí la relación entre sueño y mundo de la vigilia constituye la totalidad de lo narrado. Sueño y vigilia se encuentran en un mismo nivel, se entretajan perpendicularmente, formando una única superficie: a la realidad se atribuye un estatuto

homogéneo, del que sueño y vigilia forman parte por igual. A partir del despertar, en cambio, se descubre, o al menos se insinúa, un doble nivel de realidad.

En la superficie compacta de la vigilia aparece un objeto del sueño, la carta con la invitación para asistir al banquete que el hombre, al parecer, ha soñado. La presencia de la carta (un objeto del mundo “otro”) postula un deslizamiento que vuelve fluctuantes los bordes de la realidad. Borges ha señalado el arquetipo en el “sueño de la rosa”, de Coleridge: “Si un hombre soñara que atraviesa el paraíso y si en el paraíso le fuera entregada una rosa y si al despertar se encontrara con esa rosa en la mano, entonces ¿qué?”. Esta presencia del “objeto imposible” es importante porque evita caer en la simplificación engañosa de interpretar el sueño como un *sueño profético* o *premonitorio*, (aquellos que abren al sujeto ventanas momentáneas hacia el futuro, a través de la expansión del subconsciente, que le permiten acceder a una determinada información, alojada en el entramado temporal).

Sin embargo, el choque entre lo onírico y lo diurno se asienta aun en presupuestos más complejos. El inicio del texto vuelve a reproducirse al final, pues tanto el texto de la carta como la reacción del hombre se repiten con exactitud. Se estructura de esa manera una puesta en abismo donde el fin es el principio, y viceversa. Fin y principio se contienen y reflejan mutuamente, sugiriendo una eternidad onírica cíclica de la que el hombre no puede escapar. La presencia de la carta en el espacio diurno y el regreso al inicio temporal del texto le otorgan a la concomitancia de sueño y vigilia un carácter conflictivo, en tanto se trata de una superposición inestable y, sobre todo, no prevista por el sistema de realidad del texto, que cuestiona la distinción entre dos universos discontinuos.

Pero más allá de estas distinciones, al centro de su dimensión *fantástica*, la dimensión lúdica del relato adquiere un claro relieve. Todo lo que impulsa a la acción al protagonista del texto tanto en el plano real como en el onírico son sus preocupaciones alimentarias, al punto de que “el hambre” llega a constituirse también en eje compositivo de la trama, duplicando el efecto *fantástico*. Si la contaminación del mundo de la vigila por un objeto del mundo onírico indica en el nivel temático la subversión de un orden de lo posible, instaurando el acontecimiento o el fenómeno *fantástico*, la impasividad del personaje ante los hechos anómalos, tanto dentro como fuera del sueño, contribuyen de igual modo al afecto de perturbación propio de lo *fantástico*.

El enrarecimiento de la realidad se logra aquí no solo a partir de la combinación de lo racional y lo irracional o de lo real y lo irreal, sino también a partir de los guiños irónicos a la propia realidad extratextual. La ironía dota de una insospechada profundidad al tópico del objeto “mágico”, pues su carácter disruptivo no emana precisamente de su presencia imposible, sino de su relación con las preocupaciones alimenticias del personaje. El cuestionamiento del estatuto real o *fantástico* de la invitación al banquete pasa a un segundo plano para privilegiar únicamente su función como vía de acceso a la comida.

Es interesante constatar cómo, en los tres relatos, Díaz Llanillo se sirve de los estereotipos sobre la comida para poner en marcha metáforas de intromisiones imposibles que desestabilizan lo cotidiano a través de los intersticios de la realidad. En todos ellos el *humor*, la ironía (y a veces la parodia) se transparentan como síntomas estéticos e ideológicos que contribuyen a lo *fantástico* de manera explícita, invocando las penurias

que padece la sociedad cubana de los noventa, y entablando, conjetural y subrepticamente, un diálogo con la realidad extratextual. De esa manera, Díaz Llanillo reivindica lo *fantástico-humorístico* como ámbito de productividad significativa para desvelar y criticar la realidad inmediata. Claro que, el efecto irónico del tratamiento del hambre está garantizado, en todos los casos, por un pacto tácito de comprensión entre el ironista y el destinatario, y aquí se vuelve fundamental la noción de *choteo competence*, de Pérez Firmat: tanto Díaz Llanillo como los lectores cubanos de este texto constituyen sujetos situados cultural, histórica y socialmente en el escenario común de las penurias alimenticias de la Cuba de los noventa y de la Cuba Postsoviética en general.

Todos estos textos se alinean con la tendencia literaria de turno, caracterizada por la urgencia de testimoniar sobre el contexto especialmente duro del Periodo Especial, en el que las penurias alimenticias estaban muy presentes, pero a diferencia de los llamados “Novísimos”, que incorporaron esta base referencial en sus expresiones artísticas acudiendo a las estrategias del “realismo sucio”, a los *clichés* del *Special Period Exotic* y al estilo testimonial, estos cuentos se alejan de esa “retórica del periodo especial” para captar los matices emocionales de la realidad cotidiana sometiendo dicha realidad a un tratamiento *fantástico-humorístico* que contrasta con la explotación y comercialización de la temática del hambre en el realismo sucio y el *Special Period Exotic*.

4.4. Diálogo de sordos: miradas irónicas el boom de las religiones afrocubanas en Elegguá Spray y Prefijos de María Elena Llana

Por muchas décadas el régimen cubano ignoró y reprimió a los creyentes, a los practicantes y a los simpatizantes de las religiones de origen africano¹⁴⁰. Desde la oficialidad se promulgó la idea de que la dimensión mágica de esas creencias se oponía radicalmente a los valores éticos de la revolución. A partir de 1959, ser adepto de una religión de origen africano no solo era mal visto por las autoridades, sino peligroso y limitante en varios sentidos. Cualquier cubano estaba en riesgo de perder su empleo si se comprobaba que “su referencia doctrinaria” no era el materialismo dialéctico, con notable perjuicio¹⁴¹ para los practicantes de las religiones de origen africano.

Con la llegada del Periodo Especial en los noventa se cierra el ciclo de las utopías. La política oficial de Cuba, que durante tres décadas había amparado la imagen del sujeto representativo de una épica trascendentalista y heroica, se aleja del arquetipo para volver al hombre común. En ese contexto “favorable”¹⁴², las religiones de ascendencia africana,

¹⁴⁰ La religión, en general, fue asumida como falsa conciencia; se le asoció con atributos del pasado y con el obscurantismo, lo cual favoreció la circulación de prejuicios y el despliegue de actitudes discriminatorias hacia los creyentes.

¹⁴¹ Según el artículo 40 del Código de Defensa Civil, tanto la creencia como la práctica de esas religiones eran consideradas como *agravante de mayor peligrosidad* que, entre otras cosas, era incompatible con la membresía en el Partido Comunista de Cuba (PCC). El estado peligroso aparece contemplado en el Título XI, Capítulo I del Código Penal cubano, que establece en su artículo 72: “Se considera estado peligroso la especial proclividad en que se halla una persona para cometer delitos, demostrada por la conducta que observa en contradicción manifiesta con las normas de la moral socialista”.

¹⁴² El estatuto de los creyentes ha evolucionado de manera muy positiva desde la apertura política de 1991 (Al respecto de esta evolución véase Argyriadis, 2005, y Cuarto Congreso..., 1992). Los cultos afrocubanos en la Cuba actual son considerados factores valorados de la identidad cultural cubana, y en general la opinión común en la isla admite la supremacía de la santería cubana sobre otras religiones de África y América Latina, al considerar a Cuba como la cuna de la verdadera tradición yoruba, la que mejor preserva la pureza y la energía sagrada llamada *aché*. La legitimidad local de muchos religiosos establecidos, deriva

que hasta entonces vivieron atrapadas en una contradicción, — la dimensión estética y de resistencia de la cultura afrocubana se valoraba, pero su carácter religioso era claramente rechazado¹⁴³ — salieron de las sombras para proyectar posiciones que evidenciaran el compromiso religioso del hombre de a pie. Los practicantes de religiones afrocubanas comenzaron a llevar sus símbolos en público; algo que décadas atrás hubiera producido considerable rechazo por parte de amplios sectores de la sociedad cubana, que consideraban estas creencias —y los rituales y la música asociados a ellas—expresiones de una cultura primitiva importada de África, sin más valor que el estético-cultural.

El boom religioso de los noventa evidenció de manera contundente que las religiones afrocubanas no habían muerto, sino que sus practicantes, en respuesta a los esfuerzos del gobierno para erradicar lo que oficialmente se consideraba “rezagos del pasado”, habían desarrollado estrategias para esconder sus creencias y artefactos religiosos. Con respecto a la santería, los informantes de la investigadora Christine Ayorinde, por ejemplo, identifican varios factores que contribuyeron al crecimiento de su popularidad durante el Periodo Especial:

Para empezar, los “orishas resuelven”, proporcionan soluciones a problemas humanos concretos en cuestiones de salud y amor. La santería es tolerante con una amplia gama de comportamientos humanos y con la diversidad humana; su poderoso sistema de adivinación ofrece algún

actualmente de las visitas de “ahijados” extranjeros prestigiosos, quienes a su vez los invitan a sus países para ofrecer “conferencias” o como avalistas de la autenticidad tradicional de sus ceremonias.

¹⁴³ La siguiente cita del asesor del Centro de Estudios del Folclor del Teatro Nacional de Cuba, (creado en 1960 con el apoyo financiero de la UNESCO), contiene y resume esa contradicción: “Ciertamente que mucho del folclor cubano proviene de las lejanas aportaciones africanas y que aún hoy se presentan en íntima conexión a una intrincada red de creencias. En estos casos nos apartamos de la privacidad y particularidad de lo religioso y tratamos de presentar los puros valores de canto, de baile y de poesía (León, 5). La intención del centro era realizar investigaciones y espectáculos artísticos “auténticos” a fin de “adueñarnos de nuestra propia cultura” (León, 5-6). (León, Argeliers, “La expresión del pueblo en el Teatro Nacional Cubano”, Actas del Folklore, núm. 1, Centro de Estudios del Folklore del TNC, 1961, La Habana, pp. 5-7.

grado de predictibilidad, un rasgo que era bienvenido en medio de las incertidumbres que caracterizaron el “Periodo Especial”. En los años noventa la santería llegó a ser un medio para obtener recursos: “el renacimiento religioso actual y la difusión global del culto orisha hizo de la santería una lucrativa fuente de ingresos y de intercambios económicos con el extranjero”. (Ayorinde 161)

Pero ese boom de las prácticas religiosas afrocubanas es un fenómeno mucho más complejo, y va mucho más allá de una iniciativa de rescate por parte de los artistas, de los intelectuales, o de los ciudadanos de a pie, adeptos y simpatizantes de las religiones de origen africano. Si bien el revivir de las prácticas culturales afrocubanas a partir de la década de los noventa tuvo mucho que ver con iniciativas y acciones individuales de cubanos de diversos antecedentes sociales y raciales, la incorporación de las expresiones culturales afrocubanas en la cultura nacional se debió también, en gran medida, a los esfuerzos del estado para folklorizar e instrumentalizar las religiones afrocubanas con fines de comercialización.

Desde la oficialidad se abren nuevos espacios¹⁴⁴ para favorecer el diálogo entre religiosos, (y entre estos y especialistas interesados en prácticas religiosas de antecedente africano). En 1992, la Oficina de Atención a los Asuntos Religiosos del Comité Central del Partido Comunista de Cuba reconoció e institucionalizó a la “Asociación Cultural Yoruba de Cuba (ACYC), la cual ha sido desde entonces presentada como ONG

¹⁴⁴ Entre los espacios creados se encuentran la Fundación “Fernando Ortiz”, el Centro “Juan Marinello”, el Centro de Investigaciones Psicológicas y Socio-religiosas de la Academia de Ciencias, la Casa de África (en La Habana y en Santiago de Cuba). La revista *Anales del Caribe*, de La Casa de las Américas, destinó varios números a la compilación de las ponencias presentadas en el Seminario sobre Cultura Afrocubana que sesionó de 1992 a 1997. Varias casas editoriales favorecieron la publicación o reedición de textos sobre la práctica de la Santería (después de más de tres décadas sin ninguna publicación dedicada al tema).

(Organización No Gubernamental¹⁴⁵ ante los visitantes en el territorio nacional, así como en el extranjero. En ese mismo año se realiza el Primer Taller Internacional sobre los problemas de la cultura yoruba en Cuba bajo el auspicio de la ACYC, y de la Academia de Ciencias, y en 1993 se crea la Organización Unida Abacúa (OUA).

Paralelamente a la reconfiguración de escenarios que favorecieron el flujo cultural y el intercambio nacional e internacional entre especialistas, académicos y religiosos, tiene lugar una repentina proliferación de textos¹⁴⁶ que tratan de prácticas religiosas afrocubanas, en una tendencia claramente mercantilista. Bajo esta “óptica de marketing”, promovida desde la oficialidad, se ha desarrollado un “folklorismo” con acentos netamente turísticos¹⁴⁷ que ha convertido las formas culturales afrocubanas en una práctica muchas veces vaciada de todo su contenido original. Al amparo de la (ACYC), regulada por La Oficina de Atención a los Asuntos Religiosos del Comité central del PCC, asegura Monserrat Fitó:

Opera una instrumentalización de tipo museal en visitas masivas impuestas a las casas-templos, como en el cabildo Santa Teresa, de Matanzas, en que, a mediados de los años 90, una representante de la

¹⁴⁵ El reconocimiento oficial de la ACYC es parte, según Monserrat Fitó, de una estrategia de captación de los financiamientos internacionales negados a las organizaciones de masas, que los políticos intentan hacer pasar por organizaciones no gubernamentales (ONGs). Véase “Las religiones y culturas de origen africano (Brasil, Cuba, Venezuela) a prueba de políticas turísticas y rivalidades ¿Un desarrollo sostenible?”, de Monserrat Fitó, en *Études caribéennes* [Online], 13-14.

¹⁴⁶ Sobresalen entre esos estudios los siguientes: *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity* (2004) de Christine Ayorinde; *Measures of Equality: Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1920-1940* (2004) de Alejandra Bronfman; *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz* (2006) de Raúl A. Fernández; *Afro-Cuban Theology: Religion, Race, Culture, and Identity* (2006) de Michelle A. González; *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba* (2006) de Robin D. Moore; *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity* (2004) de Edna M. Rodríguez-Mangual.

¹⁴⁷ En su argumentación, Fitó se apoya en la presencia de lo que ella llama “La ortografía anglicizada del término “orishas” (31), una estrategia que busca alcanzar “a un mercado tanto internacional como más específicamente anglosajón, aceptando el inglés como idioma comercial internacional.

Fundación “Fernando Ortiz” llevó sin previo aviso a un grupo importante de extranjeros, perturbando un ciclo de ceremonias que la familia ritual estaba llevando a cabo. Por otro lado, la ACYC organiza, en su local de La Habana Vieja, en Monte y Dragones, diversas actividades de enseñanza, dirigidas por personas oriundas de los círculos oficiales, totalmente ajenas al medio de la regla de ocha. Un buen ejemplo de ello son las clases de bailes de los orichas, a cargo de Graciela Chao Carbonero. La profesora, titular del Instituto Superior de Arte (ISA), aprendió en esa escuela la versión folklorizada de los bailes de los orichas y ha sido nombrada para enseñar una forma danzaria similar a la versión reproducida por el Conjunto folklórico nacional, es decir una práctica vaciada de todo su contenido en que la transculturación estética desplaza la realidad cosmológica y psicológica de la situación ritual. En la generalización del proceso, la ACYC encuentra su continuidad académica en la Fundación “Fernando Ortiz”, que reproduce una visión edulcorada de las religiones afrocubanas. (Fitó 34)

Así, la falta de calidad de los eventos culturales “afrocubanos” convierte la propuesta religiosa y cultural cubana en un bien de consumo artificial. Además, como consecuencia de la comercialización y la folclorización de los valores y prácticas religiosas, surgen “escisiones entre los practicantes y sus formas organizativas, en torno al sentido —social o comercial— de sus creencias” (Basail y Castañeda 183-184)¹⁴⁸.

Los argumentos hasta ahora esbozados nos dan una idea de la medida en que las religiones de origen africano— revisadas por el PCC y difundidas por la ACYC—han devenido en un espectáculo étnico-cultural, en una puesta en escena ficcional de lo real, sin correspondencia ya con los contenidos efectivos de las religiones afrocubanas auténticas. Con esta escenificación edulcorada de las religiones de origen africano, se pretende, además de dar a Cuba una posición sobresaliente en el mercado turístico

¹⁴⁸ Sería erróneo, sin embargo, — como nos recuerda José A. Galván Tudela en “Sincretismo, performance y creatividad en las religiones afrocubanas”. —, que la acusación de comercialización recayese solo sobre el periodo revolucionario, puesto que, al menos desde el punto de vista de su difusión, estas prácticas religiosas incluyeron desde un principio lógicas de mercado (con variaciones en los precios según el tipo de cliente y el costo de vida).

internacional, centralizar a los creyentes, practicantes y simpatizantes, uniformizando la práctica de las religiones según un modelo folklorizado.

El contexto hasta aquí descrito informa los universos paródicos que María Elena Llana construye en sus cuentos “Prefijos” y “Eleguá Spray” dos textos en los que el tema de la religión afrocubana sirve de base para reflexiones en torno a la folclorización de lo afrocubano, promovida desde la oficialidad. En “Prefijos”, de la colección *Castillos de naipes* (1998), la protagonista acude a los servicios de Manuel, quien a través de la práctica de la adivinación de los caracoles le da voz a un congo llamado Bartolo. “Lo cuchicho ta’ filao pa lo decatombo” (61), reza el vaticinio que la mujer recibe. La primera parte de la predicción se esclarece rápidamente, pues ya tiene programada con su doctor y amigo de infancia una intervención quirúrgica.

Resuelta la duda sobre el cuchillo, falta averiguar el enigma en torno a la palabra “decatombo”, que fue “lo único que no [le] pareció auténtico” (64) y que está segura era un error del negro bozal, al tratar de pronunciar la palabra “hecatombe”. Descifrar el significado del extraño vocablo deviene una obsesión para la mujer. Contrariada, intenta averiguarlo a toda costa interpelando primero a su acompañante, Víctor, y luego a su doctor. Víctor le dice que una “hecatombe” es una matazón, pero ella insiste en un significado más sofisticado, y le asegura que “hecatombre” significa el “sacrificio de cien bueyes en honor de Júpiter” (67). El día de la operación “asiéndose de alguna forma al buen auguro de Bartolo” (66), le dice al cirujano: “Entonces, la hecatombe empieza temprano” (66), y procede a explicarle que casi nadie conocía que hecatombe significa exactamente “el sacrificio de cien bueyes...” (67). El médico, quien simplemente lo

traduce como *catástrofe*, le asegura que “de todas formas, la palabra no se ajustaba al centro, una clínica más bien pequeña”, donde solo operaban 10 casos por día (67).

Si se presta atención a la respuesta del doctor, puede notarse que en la palabra “diez” cobra sentido el prefijo numeral “deca” (derivado del griego “deka”), con lo que vendría a cumplirse la predicción del adivino, aunque aún haya que descifrar el significado de “tombo”, que, en principio, es muy similar a las diferentes derivaciones de la palabra latina “tumba” en varias lenguas romances¹⁴⁹. Pero dejando a un lado los posibles significados del confuso vocablo empleado por el congo, algo que retomaré más adelante, lo primero que la síntesis expuesta en el primer párrafo permite notar es que la acción que desencadena aquí lo “anómalo” —entendiendo el cumplimiento del vaticinio como algo “fuera del orden natural” — es de carácter *mágico*, o sea, *maravilloso*, en la medida en que lo *mágico* ha sido considerado como subcategoría de lo *maravilloso*, y no precisamente de carácter *fantástico*¹⁵⁰. Como nota Ana María Morales, entre las categorías *maravillosas*, la de lo *mágico* es la que más cerca se encuentra de lo *fantástico*, sobre todo por su posibilidad de transformar (y de interferir con) la realidad codificada como mimética (“Las fronteras de lo fantástico” 56).

Cuando el crítico cubano José Miguel Sardiñas se refiere a este texto en su breve aproximación a la obra de Llana, nos dice primero que este no es estrictamente *fantástico*, y segundo, que lo que Llana articula a través del tema de las religiones afrocubanas es la

¹⁴⁹ En “El cuento fantástico cubano entre dos siglos (XX-XXI)” (p. 89), José Miguel Sardiñas también subraya que la palabra “diez” coincide con el numeral griego “deka” y señala la similitud de “tombo” con la palabra francesa *tombe* (tumba). Creo, no obstante, que es más acertado retomar su origen latín (*tumba*), teniendo en cuenta que tanto *tombe* (francés), *tomba* (italiano y catalán) y *tumba* (español y portugués), entre otros, son las derivaciones de la palabra latina en las lenguas romances.

¹⁵⁰ Véase al respecto: *Lo maravilloso medieval* (14, 18-19), de Ana María Morales.

idea de la supervivencia de una vieja práctica que se niega a desaparecer (24). No pretendo objetar aquí de modo radical ninguno de esos dos supuestos, pero sí ofrecer otros ángulos de lectura para enriquecer y problematizar estas nociones. Primero, pienso que “Prefijos” se inscribe al menos parcialmente en las coordenadas de lo *fantástico*, pues a pesar de tratarse de un relato estructurado a partir de un evento “mágico”, el mundo construido en el interior del texto ofrece signos que pueden ser interpretados a partir de la experiencia del mundo que tiene el lector, es decir, el relato hace intervenir nuestra idea de realidad en la historia narrada. Luego, más que brindar testimonio de una cultura y de unas prácticas religiosas que se niegan a desaparecer, pienso que “Prefijos” articula una crítica lúcida y sagaz de la incorporación artificial de las expresiones culturales afrocubanas en la cultura nacional, o —en otras palabras—, de las pretensiones estatales de uniformizar estas formas culturales según un modelo folklorizado.

Me ocuparé primero del asunto de la filiación genérica del texto, para luego centrarme en la crítica que Llana realiza a través del motivo de la consulta de santería. El adivino de “Prefijos” actúa a partir de un principio mágico, y ese tipo de actuación presupone un conocimiento y un control de la realidad muy distintos de los que caracterizan la actuación de un personaje en un relato *fantástico*. El personaje del texto *fantástico*, generalmente, no tiene ni el dominio ni el conocimiento sobre las leyes que gobiernan la “alteridad”, por lo que se ve casi siempre expuesto a lo desconocido y acaba siendo sorprendido por un acontecimiento imprevisible. El que obra a partir de la magia, en cambio, está en posición de manipular la realidad a voluntad, a partir de “leyes cuyo funcionamiento no es conocido por todos, pero que existen dentro de la naturaleza” (“Lo maravilloso medieval” 14).

Grosso modo, la *magia* y lo *fantástico* constituyen dos formas diferentes de concebir la relación tanto con el mundo extra-textual, como con la otra parte del universo textual; y “Prefijos”, a primera vista, parece explicarse mejor a partir de sus afinidades con lo *mágico* que con lo *fantástico*. Esta afinidad es acentuada por la presencia de un personaje africano (el congo Bartolo) quien, a pesar de estar muerto, logra manifestarse a través de la figura de Manuel y se expresa en un lenguaje incomprensible. El narrador, sin embargo, se sitúa del lado de la ideología “moderna”, asociada con la cultura occidental, y describe desde allí “lo prodigioso o extraño” sin naturalizarlo, dando origen a un conflicto ideológico. No predomina aquí, como ocurre en las novelas del *realismo mágico*, la perspectiva ideológica de las culturas arcaicas o tradicionales, cuyo modo de percibir e interpretar la realidad es, según lo describe la antropología, un modo muy diferente al nuestro. El suceso extraordinario está representado únicamente por la ideología de un personaje, la del adivino negro, pero como perspectiva central, generadora del relato, predomina la ideología moderna del narrador, que introduce la *magia* sin proveer un contexto de verosimilitud alterna que la justifique.

Vemos entonces que este relato de Llana, aunque apela a la *magia* y a la cosmovisión alterna primitiva como hacen los textos *mágico-realistas*, se distingue radicalmente de ellos por la dimensión moderna que tiende a dominar la perspectiva¹⁵¹. Y ese posicionamiento ideológico del narrador es precisamente el elemento de deslinde que

¹⁵¹ De particular interés para comprender esa diferencia resulta el concepto de punto de vista ideológico, elaborado por Boris Uspenski. Para Uspenski lo “ideológico” es el “sistema general de ver conceptualmente el mundo” (8), es decir que lo ideológico pertenece a la cosmovisión, a la convención cultural. El autor evalúa y percibe el mundo que describe en su obra desde un punto de vista o perspectiva ideológicos; y esa óptica en que el autor se sitúa puede pertenecer al sistema normativo del autor, del narrador, o de los personajes. Es ese posicionamiento ideológico el que determina la composición del texto.

permite situar este texto, sino en lo *fantástico*, al menos cerca de sus coordenadas. Así como la protagonista de “Prefijos” nunca entiende el vaticinio del anciano, los lectores se acercan a este relato y se alejan de él dejando ese misterio intacto, un vaticinio que lo único que revela es un mundo completamente irracional, imprevisible, donde no hay lógica ni dirección u objetivos determinados; al menos, no perceptibles desde la llamada o supuesta perspectiva racional y coherente de la cultura y de las convenciones modernas de la protagonista. No se logra, por tanto, la aquiescencia del lector, que, aunque acceda al juego, recupera a cada momento la conciencia de su mundo referencial y vivencial, donde predomina el sentido lógico y empírico sobre el sentido místico de causalidad postulado desde la *magia*.

A diferencia de los textos *mágico-realistas*, en que lo sobrenatural se naturaliza o explica al colocarlo bajo un contexto referencial alterno, reconciliándolo con lo verosímil en base a la actitud natural de una sociedad ajena (*Cien años de soledad*), en este relato no se provee un contexto que haga el texto inteligible y verosímil. Si bien la causalidad mágica se revela aquí como perteneciente a un mundo autoconsciente, dotado de coherencia propia, la narración no es consistente con esa óptica, ni se articula desde el punto de vista de la cosmovisión alterna. En sintonía con las estrategias narrativas de lo *fantástico*, este relato depende de un narrador competente, o cuya competencia, en todo caso, no puede ser descartada. De hecho, a través del narrador, este relato explota el uso intensificador de un racionalismo extremo, manifiesto en la agudeza de la observación.

Aclarados los argumentos que, — a mi parecer—, validan la filiación al menos parcial de “Prefijos” a lo *fantástico*, es importante notar que la naturaleza paradójica de la realidad y el efecto desconcertante para el lector no solo derivan de la causalidad

fantástica alterna sino de los malentendidos lingüísticos entre un personaje (de ascendencia africana), practicante, y un personaje (de ascendencia criolla), cliente incidental de la santería, que no logra resolver el enigma del vaticinio. La incongruencia burlona y los malentendidos lingüísticos sirven para intensificar la duda, la ambigüedad, y para poner en tela de juicio la veracidad de lo narrado, pero el problema de la incomunicación apunta también en otras direcciones.

Es evidente que para la clienta “accidental” de la santería, el lenguaje y los procedimientos rituales asociados con la consulta, pertenecen a un ámbito extraño, ajeno e incomprensible, con el que ella no se identifica. Numerosos indicios en el relato permiten entrever un cierto cinismo burlón frente al rito de la adivinación, evidente, por ejemplo, en el tono despectivo de la frase con que describe la morada del adivino: “sin desmerecer su alcurnia de barracón” (61). El malentendido lingüístico que se instala entre la mujer y el adivino a partir del momento en que este usa la palabra “hecatombe”, sugiere también, inicialmente, la recepción sarcástica del vaticinio por parte de la mujer:

Sintió una repentina veneración capaz de integrarla al lugar, de hacerla reconocer en un instante las insospechables huellas de claves atávicas. Pero él se empeñó en redondear el vaticinio.

—To'ta apreparao pa' lo decatombo.

La palabra [decatombo], ajena al entorno, totalmente compresible pese al habla bozalona, barrió de un ramalazo el hálito mágico que había logrado envolverla”.

—¿Ta claro?

Volvió a decir que sí, pero el decatombo planeaba en la estancia para hacerla regresar. Estaba cara a cara con la debilidad que la había puesto en tan ridículo trance. (62).

Simplemente, porque, según ella, el negro bozal no sabe decir la palabra “hecatombe” se pierde la magia, la credibilidad del vaticinio. La falta de dominio de la lengua española —que puede también significar la cosmología europea, occidental—

hace que sienta que la situación sea ridícula, ella se siente ridícula, al ir a buscar esta forma de conocimiento, diferente a la occidental y por tanto “no válida”. Luego cuando Víctor le dice que una “hecatombe” es una matazón, ella insiste en el “sacrificio de cien bueyes en honor de Júpiter”. Lo mismo intenta explicarle al médico, para quien una hecatombe es simplemente una catástrofe (y, efectivamente, una de las acepciones de hecatombe es catástrofe). La insistencia de la mujer en traducir “hecatombe” como “sacrificio de cien bueyes en honor a Júpiter”, sugiere que ella se cree portadora del conocimiento antiguo occidental, y de la única cosmovisión válida.

Al final del relato, sin embargo, la legitimidad de las cosmovisiones queda invertida por el triunfo del vaticinio. Lo que parecía ser un malentendido lingüístico por el “mal uso” del español de Bartolo (que hablaba a través de Manuel), adquiere perfecta coherencia al quedar legitimado en la manifestación del prefijo “deca” (del griego “deka”), que aparece en la palabra “decatombo”, usada por el negro bozal. Esa inversión final sugiere una perspectiva de lectura alterna desde la que lo ridiculizado no es el lenguaje de Bartolo sino la incapacidad de la clienta para valorar la forma de conocimiento y la sabiduría del *otro*.

De cualquier modo, lo que está en juego es el paradójico problema de la identidad cultural homogénea, cuya uniformidad es problematizada aquí mediante la representación irónica de la coexistencia problemática de dos cosmovisiones distintas. El malentendido lingüístico no solo pone en tensión dos cosmovisiones, sino los elementos constitutivos del complejo y contradictorio entretejido de relaciones entre las prácticas religiosas afrocubanas y la identidad nacional, evidenciando la altísima tensión ideológica bajo la apariencia de una armoniosa mezcla cultural.

En la misma línea de “Prefijos”, en “Elegguá Spray”, de *Castillos de Naipes*, la hija adolescente de una antigua familia burguesa, Adel, (perteneciente a la segunda generación, a los nacidos dentro de la revolución) busca una consulta con una santera negra, hija de la ex-cocinera de su madre antes de la revolución. La antigua empleada reconoce a la joven, hecho que conduce a la rememoración de la vida pre-revolucionaria. A partir del encuentro se establece un contrapunteo—casi un juego de equívocos—entre lo que la santera dice y lo que la joven comprende: Como parte del ritual “abre caminos” la santera le recomienda rallar un coco, a lo que la contrariada Adel constesta: “¿Tengo que rallar un coco?” [...] “¿Puede ser en conserva, ¿verdad? (93). La reacción se repite ante las demás recomendaciones, que son recibidas con la misma incredulidad: La joven pregunta si los tres baños con flores blancas son ¿Antes o después de la ducha? (95); o si puede usar un cigarro mentolado para echar humo, y no un puro (95). Pero la vuelta de tuerca está en la respuesta de la propia santera cuando Adel le pregunta si tiene que limpiar toda la casa ella misma: “Bueno, —contesta la santera— después de que la empleada limpie, coges un buen ambientador de spray y lo echas por todos los rincones” (95).

Además del juego intencional con el malentendido lingüístico, que (como “Prefijos”) también remite a la inautenticidad de la armonización programada, este relato juega constantemente con las posibilidades de sustitución de elementos tradicionales de los rituales afrocubanos por elementos exógenos a dichos rituales, (evidente, por ejemplo, en la posibilidad de sustitución de la limpieza verdadera por el rociado con un spray, del tabaco por el cigarro mentolado, del coco en conserva por el coco rayado a mano, etc). Este juego con las sustituciones conecta con el concepto de “higienización” de los

rituales afrocubanos esbozado por José A. Galván Tudela en “Sincretismo, performance y creatividad en las religiones afrocubanas”. Aunque el investigador usa el término “higienización” para referirse a la reducción casi total del contacto con la sangre de las ofrendas en los rituales de santería (75), las sustituciones más arriba mencionadas son también reflejo, aunque a escala menor, de esas mismas operaciones de higienización.

Es de notar también que, de la misma manera en que el título “El gran golpe” parodiaba la retórica revolucionaria por medio de la inversión semántica, el título bilingüe o compuesto escogido por Llana, “Elegguá Spray”, puede leerse como parodia del intento de sintetizar las tradiciones afrocubanas con las actitudes y creencias criollas. La combinación artificial de las palabras “Elegguá” y “spray”, denuncia el sincretismo forzado constituido a fuerza de actuación (performance) repetitiva, pero alterada.

Tanto “Prefijos” como “Elegguá Spray” remiten a un sistema de creencias que históricamente ha servido de sustento espiritual a cubanos de diversa estirpe social y racial, pero limitar la lectura a esa interpretación no hace verdadera justicia a los textos. Ambos relatos juegan, intencionalmente, con el desconocimiento de las reglas pragmáticas de la comunicación, adoptando un lenguaje que no es capaz de vehicular significados unívocos. De ese juego brota, en ambos casos, un significado inestable, abierto, y fluido, que desafía y parodia, desde un *humorismo* escéptico, la incorporación “forzada” de las expresiones culturales afrocubanas en la cultura nacional, o —en otras palabras—, la nacionalización y folklorización de estas formas culturales.

A través de la combinación de elementos de lo *fantástico*—que opera aquí desde la *magia* como causalidad *fantástica* alterna—con los recursos del *humor*, ambos textos critican la armonización programada, mecánica e instrumentalizada de las formas

culturales afrocubanas, transformadas en un bien simbólico comercializable. Mediante el “diálogo de sordos” y mediante la recurrencia del sinsentido que se instala en el espacio de la consulta, Llana advierte sobre el peligro de desvirtuación en que se encuentra el valioso capital cognitivo inherente a la cultura afrocubana.

No es fortuito, pienso, que el tema de las religiones afrocubanas aparezca aquí dentro de la órbita del juego y el *humor*. La escritora ha descubierto en toda su amplitud las posibilidades lúdicas de un sistema de creencias que el gobierno envasa y legitima en forma de patrimonio, y así lo explota en la dimensión *fantástica* de sus textos, abriéndolos al *humor* y a la parodia. Llana ratifica la pervivencia de la religión afrocubana, pero en ese rescate la absorbe y la ironiza mostrándola como artificio consciente de sí. Al darle un giro *humorístico* al tema de las consultas de santería, esta autora parece haber hallado un ángulo perfecto para traducir en convenciones estéticas los escollos y contradicciones de una comunión forzada entre religión, ideología e identidad.

4.5. Lo fantástico, el miedo metafísico y el humor en Juan de los muertos de Alejandro Brugués

Al definirlo como categoría estética, más allá de los estrechos límites de un género literario, Roas le adjudica a lo *fantástico* un carácter multidisciplinar (*Tras los límites* 10), haciendo posible que también los textos filmicos se puedan estudiar con ciertas garantías metodológicas desde los presupuestos teóricos de lo *fantástico*. Y si, como asevera Roas, el objetivo de lo *fantástico* es desestabilizar los límites que nos dan seguridad y “cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad

comúnmente admitidos” (*Tras los límites* 35), el filme cubano *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) lo cumple de manera evidente.

Refiriéndose a la estética *fantástica* contemporánea, Roas advierte que en muchos relatos actuales lo *fantástico* surge cuando un orden de sucesos rompe las reglas del mundo conocido produciendo inestabilidad e inquietud en el lector/receptor, pero no necesariamente en los personajes, quienes frecuentemente no cuestionan lo ocurrido. Esta ausencia de reacción pone en escena, al decir de Roas, uno de los rasgos de lo *fantástico* posmoderno: la normalización de los hechos anómalos por parte de los personajes (*Tras los límites* 30-39). Dicha normalización aparece como un rasgo distintivo en esta primera película sobre zombis en la historia del cine cubano, en que la zombización no explicada, asumida con normalidad por los personajes, crea una atmósfera *fantástica* que parodia la realidad extratextual.

En *Juan de los muertos*, La Habana se convierte en escenario apocalíptico de una invasión zombi. Los protagonistas de la historia, Juan y Lázaro, son dos cubanos de a pie que se dedican a toda clase de actividades y que viven buscando “un filo”¹⁵² para sobrevivir a los horrores de la cotidianeidad en la Cuba de hoy. Frente a la progresiva invasión zombi, Juan y Lázaro forman un equipo anti-zombi para defenderse y, de paso, cobrar por el servicio a sus conciudadanos. “Juan de los muertos: matamos a sus seres queridos” es el slogan de la empresa y el mensaje que escuchan los clientes al otro lado del teléfono. El equipo está formado por La China —un travesti que roba caseteras en

¹⁵² En la jerga popular cubana, la expresión “buscar un filo” equivale a “buscar una oportunidad o un chance”. Esta graciosísima frase constituye un reflejo de la filosofía de vida del cubano y de la actitud que asume ante las vicisitudes. Juan, el protagonista de *Juan de los muertos* acude a la frase “yo solo necesito que me den un filo” en múltiples ocasiones en la película.

cuanto automóvil encuentra—, El Primo —su macizo amigo negro que se desmaya al ver la sangre—, Vladi California —hijo de Lázaro, que sueña con Miami mientras estafa a las turistas— y Camila — la hija de Juan con una cubana que reside en España.

Juan de los muertos es la primera película sobre zombis en la historia del cine cubano. Se mantiene en consonancia con los tópicos del género: el esquema predecible y la acostumbrada visión apocalíptica, y se alinea con el mercado internacional y con las nuevas vertientes del género que surgen en Hollywood— especialmente el último cine de zombis producido en el siglo XXI¹⁵³ —. De acuerdo con Carla Grossman, podemos considerar *zom coms* o *zomedies* a aquellas películas que “[d]an espacio a la comunicación intertextual con el espectador produciéndole simultáneamente la risa y el espanto” (2). Para conseguir esa comunicación intertextual, este tipo de películas se apoya en elementos comunes y en códigos culturales compartidos; es decir, en aquellos clichés que hacen posible “[c]rear una comunidad semántica con la audiencia” (3).

Juan de los muertos parece instalarse deliberadamente en las coordenadas de la *zom com*; crea, en efecto, una comunidad semántica con la audiencia al entroncar armónicamente con los temas y tendencias principales del género y al satirizar las convenciones de la subcategoría zombi. Por otra parte, la pandemia se visualiza a través de un cuadro de síntomas físicos que sugieren la naturaleza vírica o biológica del

¹⁵³ Desde comienzos del Nuevo Milenio hemos sido testigos de una especie de resurrección del zombi que había tenido su apogeo en las décadas de 1970 y 1980. Películas como *28 Days Later* (2002), *Resident Evil* (2002), y especialmente, *Shawn of the Dead* (2004), comienzan a subvertir los acostumbrados clichés del género zombi, satirizando y parodiando las convenciones que el espectador había interiorizado para privilegiar la risa en detrimento del horror. Lo que diferencia a las películas que se adscriben a esta nueva modalidad de otras películas anteriores que también estimulaban la risa es su intencionalidad paródica y satírica. Las películas anteriores no eran precisamente *zomedies* porque el efecto de la carcajada no era producto de una intención paródica sino el resultado de su pésima calidad técnico-narrativa.

fenómeno: el sistema de contagio no es arbitrario, sino que requiere de fluidos corporales para su transmisión, una convención que el espectador ha asumido e interiorizado desde el surgimiento de los primeros filmes posmodernos sobre zombis¹⁵⁴. En ese sentido, el zombi de Brugués parece estar claramente adscrito a lo que Kevin Boon ha denominado *categoría Bio*—una de las 9 clasificaciones¹⁵⁵ propuestas por Boon—, que designa a alguien que ha sido privado de su ser esencial o de su voluntad por alguna sustancia externa, aunque sea temporalmente (58).

Al mismo tiempo, *Juan de los muertos* se inscribe en una tradición folclórica cultural y nacional reconocible al vincular el fenómeno zombificador a un imaginario profundamente cubano y criollo. Como ha señalado Ann Marie Stock, *Juan de los muertos* puede (y debe) ser leída productivamente dentro de la robusta tradición filmográfica cubana, de la que indudablemente se declara deudora (1-19). Y, en efecto, es imposible no reconocer los guiños intertextuales a clásicos de la comedia de horror cubano como *¡Vampiros en la Habana!* (1985) y *¡Más vampiros en la Habana!* (2003), de Juan Padrón, o pasar por alto las escenas del telescopio, casi un calco de la controversial y aclamada *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

¹⁵⁴ Como *Night of the Walking Dead*, *Juan de los muertos* entra en un naturalismo visceral extremo. La conducta de los zombis bruguesianos no está regida por las órdenes de un zombificador sino por un impulso brutal e irrefrenable de ingerir carne humana y vísceras. Como los zombies de *Night*, los de Brugués son lentos, contagian a los vivos a través de una mordedura que los zombifica y solo pueden ser destruidos a través de un trauma cerebral. Su propiedad contagiosa —en el ámbito del cine— deriva de las representaciones de la década de los años 50, en que el zombi se volvía contagioso en virtud de alguna manipulación científica. Este zombi contagioso debuta en el cine de la mano de Danny Boyle con *28 Days*, pero su modelo es literario y proviene de la invasión zombi en *The Last Man* (1826) (la novela de Shelley).

¹⁵⁵ De acuerdo con Kevin Boon, existen 9 categorías clasificatorias de la figura del zombi: Zombie Ghoul, Zombie Drone, Bio Zombie, Tech Zombie, Zombie Channel, Psychological Zombie, Cultural Zombie, Zombie Ghost, Zombie Ruse. (Boon, Kevin. *The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age*. New York: Fordham University Press, (2011). 57-60).

Piénsese también en las comedias satíricas *Plaff* (1988), *Guantanamera* (1995), *Lista de espera* (2000), de Juan Carlos Tabío; y en el papel protagónico que adquiere la Habana en *Juan de los muertos* y que evoca los escenarios de *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998) y *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, por citar solo algunas del extenso catálogo filmográfico al que Brugués nos remite.

Así, al echar mano de los lugares comunes del subgénero para refuncionalizarlos en el contexto cubano, *Juan de los muertos* se reviste de una doble naturaleza identitaria: una local o tradicional—al vincular el fenómeno zombificador a un imaginario profundamente cubano—, y otra transnacional—al recurrir a las tendencias del cine de zombis posmoderno—. Estas dos vertientes determinan la visualización y tematización del elemento *fantástico* y sobrenatural en la película: *El monstruo*, que hasta hoy ha sido interpretado, casi consensualmente, como metáfora que alude al inmovilismo nacional y al automatismo generado por el proyecto modélico y repetitivo de la Revolución.

La interpretación más obvia, y compartida por la mayoría de los críticos que han escrito sobre la película, relaciona al zombi bruguesiano con “[t]odos los cubanos que viven conforme al régimen de 1959” (Soberón Torchía, 2012), con “[l]os propios habaneros tras más de 50 años de intoxicación ideológica, o los disidentes amaestrados, o los dirigentes institucionales” (Madrigal, 2012) o, con “[u]na variante del tema del doble, en la medida en que alude a una profundización en la fractura sistemática de la identidad cubana desde 1959” (Cardentey Levin, 2014).

Como se ha visto, desde los primeros acercamientos críticos, lo *fantástico* ha estado ligado a la idea de transgresión. Es siempre la experiencia de transgresión la que conduce a la fractura de las fronteras de lo posible. Una transgresión que al mismo

tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. El zombi encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: no solo sirve para representar y provocar nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Más allá del peligro que suele implicar para la integridad física de los humanos que se encuentren con él, o de su aspecto repulsivo, el zombi supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento —de la realidad y de nosotros mismos—. Y ello se traduce en uno de los efectos fundamentales que definen a lo *fantástico*: el miedo; un aspecto que expliqué en el primer capítulo de este estudio, a partir de los postulados de David Roas sobre el miedo como *efecto* fundamental de lo *fantástico*.

El *Juan de los muertos*, como se verá, ese *efecto atemorizante* del que habla Roas, quedará atenuado por la manera en que la ironía, la parodia, y la risa a la que invita este filme, inciden sobre la dimensión ominosa de la historia, socavando la potencialidad transgresora del monstruo. Primero, en *Juan de los muertos* la irrupción del zombi no parece generar desconcierto ni extrañeza en la conciencia receptora, porque los zombis se presentan, simplemente, como una variante más de la vida cotidiana. Luego, la hilaridad de los diálogos, la aparición de estereotipos y ambientes nacionales ya definidos y reconocidos por el espectador, el uso de actores que ya son tipos en sí mismos, entre otros elementos, contribuyen a crear un sustrato *humorístico* que se entrecruzaría constantemente con los elementos argumentales propios de lo *fantástico*.

El primer encuentro con el monstruo se produce cuando Juan y Lázaro “pescan” un zombi en el mar. Tras una primera reacción de sorpresa ante la aparición inesperada de lo anómalo, los amigos se limitan a comentar: “Esto se queda entre nosotros, ¿ok?”. Si

bien el aspecto monstruoso del zombi les hace reaccionar con cierto asombro, la aparición insólita no es problematizada. La presencia de un zombi—figura que indudablemente rompe los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, planteando una transgresión absoluta de los códigos sobre el funcionamiento de lo real—, se impone, sin más, como factible.

El zombi no volverá a escena hasta que la película ha rodado por aproximadamente 13 minutos y esta vez regresa en la persona (ya zombificada) de quien parece ser el presidente del CDR (Comité de Defensa de la Revolución)¹⁵⁶, que ataca a sus vecinos en una reunión a propósito de robos de caseteras en el vecindario. En dicha reunión se anuncia que “[t]ambién estuvieron por aquí los inspectores de salud pública para alertarnos sobre una posible epidemia. Al parecer hay un brote de un nuevo virus o algo así”. Pronto, las calles comienzan a poblarse de zombis y en la televisión el gobierno se pronuncia por primera vez al respecto con la siguiente nota oficial: “En estos días han sucedido algunas adulteraciones de la disciplina en el orden social en varias zonas de la capital. La policía investiga los disturbios aparentemente causados por grupúsculos de disidentes pagados por el gobierno de los Estados Unidos”.

A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las películas de zombis, en las que el desorden social que se instala tras la irrupción de la pandemia sitúa a los personajes entre la angustia y la desestructuración psíquica, los protagonistas de *Juan de los muertos* no muestran verdadera angustia o desestabilización psíquica. De hecho, ellos no pueden

¹⁵⁶ Organización de masas que tiene dentro de sus objetivos movilizar al pueblo en las tareas de defensa de la Revolución y de las conquistas del socialismo, mediante el trabajo directo con las personas y las familias de la comunidad. Se constituyó en 1960 como una célula del barrio que canaliza las necesidades del pueblo, para defender la obra que iniciaba la Revolución.

—ni parecen querer—definir si la situación que están afrontando es normal o excepcional—anómala o sobrenatural—. La problematización del acontecimiento imposible—zombis en La Habana—es un elemento ausente desde el principio mismo de la película, como evidencia, por ejemplo, el diálogo entre Juan y Lázaro minutos después del inicio del filme: “— Juan: ‘¿Qué bolá? ¿Algo nuevo? — Lázaro: no, no hay carros, las tiendas están cerradas, como en el Periodo Especial”. El tono de la conversación no deja dudas de que los personajes se enfrentan a un “posible más” dentro de los límites de aquello que los cubanos consideran “normal o posible” en su cotidianeidad.

Como ha apuntado Gabriel Eljaiek-Rodríguez: “[Q]ue los cubanos hayan pasado por un Periodo Especial, ominosamente similar a lo que el cine y la literatura han descrito como escenarios apocalípticos o postapocalípticos — esto es, falta de servicios fundamentales, de combustibles e incluso de comida — los ha preparado para resistir y encontrar soluciones, pero al mismo tiempo los ha hecho menos perceptivos frente a una situación de caos total” (88). De ahí la dificultad inicial de los personajes para responder frente a lo que es, sin duda, algo excepcional, fuera de toda norma, pero que no puede ser reconocido por tal, dada la familiaridad de los cubanos con “fenómenos excepcionales”. A diferencia de lo que ocurre en sus referentes norteamericanos o europeos, en los que el caos resulta novedoso, en *Juan de los muertos* el caos es familiar.

La “imposibilidad” del zombi queda al margen, y la historia se centra en dos líneas más o menos paralelas: la persecución y exterminación de los zombis por la banda de caza zombis—qué es un negocio más—, y la crítica abierta y bastante enfática del régimen castrista, que aflora por todas partes y que se constituye en el elemento intertextual distintivo de *Juan de los muertos*. Abundan las referencias explícitas a la

revolución, a las instituciones gubernamentales y a problemas nacionales. Muchas escenas constituyen una burla a los CDR, a los medios oficiales de comunicación, al transporte público y al sistema de salud, entre otros¹⁵⁷.

Ante lo inverosímil de una invasión zombi, los personajes se preocupan por encontrar una manera de sacar provecho de ella montando un negocio que justifican con absoluta normalidad: “Estamos ante una crisis y solo hay una cosa que podemos hacer. - ¿Ayudarlos? - No. Cobrarles. 30 por cabeza. 50 si limpiamos el lugar y nos deshacemos de los cuerpos. Descuentos para ancianos y menores de 12 años. A los extranjeros y a los que tienen familia fuera, les cobramos el doble”. La conversión de la epidemia zombi en negocio lucrativo por parte de los personajes pone de relieve, como ha observado Antonio Cardentey Levin, el grado en que la imposibilidad de transformar las estructuras socioeconómicas de la Isla define la actitud predominante frente a la supervivencia. Frente a la inviabilidad del cambio, los cubanos han optado por usar las restricciones gubernamentales y las fisuras del régimen en beneficio propio (Cardentey Levin 5).

Al otro extremo de la burla a las instituciones, como metaficción o discurso del arte sobre el arte, están la autorreferencialidad, la intertextualidad y la parodia, que se adueñan de la película. *Juan de los muertos* tan pronto rinde homenaje o cita a otras películas del género o a otras películas cubanas adscritas al más estricto realismo, como

¹⁵⁷ Un ejemplo revelador lo ofrece la escena en que los agentes del orden, es decir, la Policía Nacional Revolucionaria, deviene en una amenaza para los protagonistas a la altura de los mismos zombis: cuando nuestros protagonistas se cruzan con la policía, los agentes son incapaces de reconocer su labor, los prenden, los esposan, los desnudan, y los insultan. Por otra parte, la película exagera hasta el extremo los estereotipos negativos asociados con la idiosincrasia cubana: el gusto desmedido por el ron, la promiscuidad, la depravación, la homofobia, y el llamado “jineteo” (prostitución). Otros temas como el racismo, el silenciamiento de las minorías, el travestismo— que se presenta de modo inmoral y maniqueo—, la disidencia política y el conformismo, recorren toda la cinta poniendo de relieve la presencia de esos problemas negados por el oficialismo en la sociedad cubana actual.

ironiza sobre las convenciones del subgénero zombi. Un ejemplo pertinente al respecto de la combinación entre intertextualidad, autoreferencialidad, y parodia del género, lo constituye el escaso rigor con que los zombis aparecen representados: en algunas escenas, sus andares renqueantes y espasmódicos remiten al muerto viviente romeriano, mientras que en otras—como en la escena final en el malecón—los infectados llegan a correr convertidos en una entidad de fuerza sobrehumana.

A tenor de todo lo anterior, puede decirse que, en esta película, el conflicto esencial no surge de la naturaleza *imposible* del zombi, rasgo que lo define como monstruo y que determina su valor en la ficción *fantástica*. Definitivamente, la imposibilidad natural del zombi no es puesta en cuestión, sino que se le acepta como uno de los muchos males que aquejan a la sociedad cubana¹⁵⁸. ¿Significa esto que la interpretación de *Juan de los muertos* solo es posible en su dimensión lúdica, dentro de la esfera del juego paródico, intertextual, metaficcional?, ¿Se colige entonces que el zombi de Brugués — otro posible más del mundo que no asusta a los personajes— no problematiza los códigos cognitivos y hermenéuticos del espectador?

La distinción entre *miedo físico* (o emocional) y *miedo metafísico* (o intelectual) que elabora David Roas en *Tras los límites de lo real*, resulta muy útil para analizar la noción de miedo en relación al zombi que debuta en esta curiosa película. Como expliqué en el Primer Capítulo del presente estudio, para Roas, el *miedo físico* o emocional tiene

¹⁵⁸ El propio Juan así lo reconoce también en una frase que abre y cierra la película, enmarcando y definiendo el significado de la presencia del monstruo en el escenario cubano: “Yo soy un sobreviviente, sobreviví al Mariel, sobreviví a Angola, sobreviví al periodo especial y la cosa esta que vino después. Y voy a sobrevivir a esto”. De ese modo, el conflicto presentado es, esencialmente, el mismo que podemos encontrar en cualquier película de guerra, o de aliens contra humanos en la que simplemente se enfrenten dos grupos rivales.

que ver con la amenaza física, la muerte, y lo materialmente espantoso. Es un efecto habitual en lo *fantástico*—aunque no en todas sus manifestaciones—que está presente en aquellas obras literarias o cinematográficas donde se consigue atemorizar al lector/espectador por medios naturales. En estos casos, se trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica—emocionalmente— al lector/espectador y que es producto de lo que ocurre en el nivel más superficial de la obra: el de las acciones (Roas, *Tras los límites* 94-107). Con el término *miedo metafísico* o intelectual, Roas se refiere a una impresión que considera propia y exclusiva de lo *fantástico* en todas sus variantes, y que, si bien puede y suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor.

Queda claro que el zombi bruguesiano no causa *miedo físico* o emocional. Asusta poco o nada a los personajes que se pasean entre ellos esquivándolos, burlándolos, persiguiéndolos y exterminándolos con absoluta destreza y éxito. Definitivamente, estos zombis no están concebidos como el dispositivo de náusea y monstruosidad que los definió durante décadas. Tampoco se juega obsesivamente con el aspecto físico del monstruo para provocar el espanto. Al respecto de la dimensión terrorífica del zombi en esta película ha declarado el propio Brugués:

No creo que mis zombis sean de dar miedo, pero no porque los haya despojado de su condición monstruosa, sino porque el tono general de la película era más de comedia, y no estaba buscando asustar realmente. Fíjate que hay pocos momentos de tensión o muy sangrientos, y cuando los hay lo más probable es que los personajes se lo tomen a la ligera. Al mismo tiempo quería jugar con algunos lugares comunes del género de zombies, como que son lentos, etc, y los personajes directamente no se sienten muy intimidados por ellos, a no ser que la situación lo requiera. Si los personajes no se asustan, el espectador tampoco. No sé, casi nunca la intención fue asustar. (Entrevista personal)

Si bien, como asegura Brugués, su intención casi nunca fue asustar, las implicaciones de ese propósito para el punto de vista del receptor son más complejas. El hecho mismo de que el argumento de la película no se centre en la comprensión del fenómeno y que la presencia del zombi en La Habana se asuma como un hecho cotidiano, solo puede ser percibido por el receptor como una transgresión de los límites de la noción de realidad vigentes en su época y lugar. Como advierte Susana Reisz, la falta de asombro en los personajes no significa que el cuestionamiento sobre la veracidad de lo narrado haya desaparecido como recurso, sino que ha sido desplazado al lector (“Las ficciones fantásticas”, 218-221).

En *Juan de los muertos*, la amenaza que se anuncia al inicio, con la aparición de un zombi cerca de las costas cubanas, lejos de perder fuerza, se intensifica, precisamente, gracias al juego irónico- paródico (siempre intertextual) que posibilita la naturalización o la “no problematización” de la presencia del monstruo por parte de los personajes. Eso, lejos de atenuar el efecto *fantástico* o la *otredad* del monstruo, añade un grado más de imposibilidad—de fantasticidad—a la película, porque para el receptor, la frontera entre la muerte y la vida sigue existiendo, y tanto la abolición de esa frontera (como la naturalización de dicha abolición por parte de los personajes) constituyen un escándalo racional. Después de todo, el mundo que la película ha erigido es un mundo como el nuestro, un mundo que responde al principio de no contradicción. Entonces, con el recurso del *humor*, lo que se logra es una vuelta de tuerca más a lo imposible, una reactualización de la dimensión inquietante que el zombi, de por sí, posee.

Por otra parte, el desenlace de *Juan de los muertos* no proyecta un futuro en el que el terror está domesticado e integrado en la vida cotidiana. No se le da aquí, como sí

sucede en *Shaun of the Dead*, una vuelta de tuerca irónica al carácter esclavo del zombi original para desactivar cualquier atisbo amenazante del monstruo e insertarlo en tareas de ayuda o compañía. *Juan de los muertos* no banaliza ni domestica al monstruo, por lo que no puede decirse que lo despoje de su excepcionalidad. La escena final muestra una avalancha amenazante de zombis corriendo al encuentro de Juan, que los espera y los llama en actitud heroica y desafiante. Aunque Juan no les tema, para el espectador, que al final de la película aun no puede situar al zombi dentro de la norma, esa última escena sigue poniendo en juego la integridad física del protagonista y subvirtiendo toda noción de orden o normalidad. Para el espectador, el zombi bruguesiano es una criatura imposible, porque está más allá del orden natural. El zombi es lo “otro”, (incluso lo antihumano).

No es el carácter aterrador o inquietante de un suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es solo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir— aceptar—la coexistencia de lo posible con un imposible o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de una explicación—natural o sobrenatural codificada—para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo posible (llámese milagro o alucinación). (Reisz 197)

En *Juan de los muertos*, la voluntad lúdico-paródica del filme no llega nunca a vitaminarse lo suficiente como para provocar solamente la carcajada. Más allá de los guiños intertextuales, de las referencias explícitas a problemas o situaciones reconocibles, y de la burla enfática a las instituciones, la película sigue postulando el fenómeno imposible como excepción, como algo más allá de la norma con que el receptor evalúa la

realidad, para abolir su concepción de lo real y provocar su *miedo metafísico*. El *humor* y la parodia atraviesan la cinta estableciendo una especie de juego inteligente con el gastado tópico del muerto-vivo para trastocar las expectativas de un espectador acostumbrado al tratamiento tradicional del tópico zombi, pero de ningún modo anulan el efecto amenazador en beneficio de lo cómico.

La relación entre lo *fantástico* y el *humor* que he abordado en este capítulo constituye un ámbito de estudio todavía poco explorado no solo en lo *fantástico* cubano sino en el género *fantástico* en general. Pese a las muchas convergencias que estos modos literarios exhiben, históricamente se les ha considerado como antagónicos, en base los efectos que ambos modos producen en el receptor. Y es que, efectivamente, como apunta Ana Bocuti: “El humor conlleva una pasión, un afecto inevitable y siempre antagónico al afecto —también este inevitable y primordial— que caracteriza lo fantástico: el miedo” (11). Sin embargo, la risa y el miedo pueden (y deben) ser entendidas como reacciones antitéticas a una misma acción: el cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan. Por tanto, el *humor* y lo *fantástico* comparten la misma voluntad de crítica y de redefinición de la realidad, entendida como construcción cultural, como conjunto de normas culturales, sociales, y morales que tanto lo *fantástico* como el *humor* ambos socavan a través de su discurso subversivo y fluctuante.

Como expliqué al inicio de este capítulo, muchos de los autores *fantásticos* contemporáneos han comenzado a acudir al *humor*, fundamentalmente a la ironía y a la parodia, para potenciar el efecto distorsionador de lo *fantástico* y para renovar las ya gastadas (y muy previsibles) convenciones del género. En el caso del *fantástico* cubano, como evidencian los textos aquí analizados, el *humor* no solo se ha

empleado para potenciar la distorsión de lo real, sino además para criticar y subvertir la ideología dominante. Si bien es cierto que todos estos autores, mediante el *humor*, inyectan nueva vida a temas y tópicos sobreexplotados para trastocar las expectativas del lector, lo *fantástico-humorístico* se constituye también en discurso intrínsecamente crítico de lo establecido y fundamentalmente escéptico a partir del cual se busca demoler —y luego reconceptualizar— no solo lo real y sus representaciones, sino también (y, sobre todo) “las verdades únicas” postuladas desde la oficialidad.

CAPÍTULO 5

EL HUMOR EN LA CIENCIA FICCIÓN CUBANA: HISTORIAS

FUTURISTAS DEL PRESENTE

5.1. La ciencia ficción y el humor

Sprague de Camp, uno de los pocos ensayistas que han intentado definir la *ciencia ficción humorística*, nos advierte que “hay muy poco que decir de la *ciencia ficción* humorística que no se pueda decir también del humor en general”¹⁵⁹. A pesar de que la *ciencia ficción* se ha considerado tradicionalmente como un género serio, recurrir al *humor* ha constituido una práctica habitual por parte de muchos autores. Algunos escritores como Frederic Brown, por ejemplo, conquistaron la fama, precisamente, por el carácter lúdico de su obra. Tanto en sus novelas *What mad universe* (1949) y *Martians, go home* (1954), como en muchos de sus cuentos cortos, Brown derrochó dosis significativas de sarcasmo, *humor* negro e ironía.

¹⁵⁹ Y en efecto, el humor no es exclusivo de un género literario, pertenece a todos los géneros literarios y puede o no estar presente en ellos. El humor se nutre de lo cotidiano, de la historia y de la cultura de los pueblos a los que nos remite y de los que nos habla, por lo que está siempre en riesgo de dejar de ser efectivo con el cambio generacional y el escenario cultural.

Jules Verne, precursor incuestionable de la *ciencia ficción*, no dudó en recurrir a la sátira y la parodia en novelas como *Hector Servadac* (1877), o en *De la tierra a la luna* (1865). Especialmente en *De la tierra a la luna* hace gala Verne de su sentido del *humor* y de la ironía. Primero, crea un club cuyo propósito “consistía en destruir a la humanidad con fines filantrópicos y en perfeccionar las armas bélicas, consideradas como instrumentos de civilización” (11). De los miembros del club nos dice que “tocaban a algo menos de un brazo por cada cuatro personas, y solamente dos piernas por cada seis” (12). Y la vuelta de tuerca está en las descripciones de los países que colaboran en el proyecto. Sobre España, por ejemplo, dice que “le fue imposible reunir más de ciento diez reales. Dieron como pretexto que tenían que terminar de construir los ferrocarriles. La verdad es que en aquel país no tienen demasiada estima por la ciencia” (105). Muchas otras obras de Verne, entre ellas, *La isla de Hélice* (1895), *Viaje al centro de la tierra* (1864), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869-1870), están pobladas de episodios *humorísticos*.

El mismo H. G. Wells, cuyas obras visionarias auguraban los escenarios futuros mas sombríos, de invasiones extraterrestres, de ciencias fuera de control, y de guerras interestelares y tiempos apocalípticos y oscuros, coqueteó con el *humor* en su novela *sui generis*, *The wonderfull visit* (1985). En ella, un ángel de otra dimensión se asombra constatemente de los eventos más triviales de la vida cotidiana en Inglaterra:

Never before to-day. In pictures and books, times enough of course. But I have seen several since the sunrise, solid real men, besides a horse or so--those Unicorn things you know, without horns--and quite a number of those grotesque knobby things called 'cows.' I was naturally a little frightened at so many mythical monsters, and came to hide here until it was dark. (H. G. Wells, 19)

También Isaac Asimov es autor de varios textos jocosos entre los que sobresalen *Foundation* (1951-1953), *Robot* (1939-1977), “The endochronic properties of resublimated thiotimoline” (1948), (un falso artículo científico sobre una sustancia de imposible existencia), o “Paté de foie-grass” (1956), sobre la oca de los huevos de oro.

Aunque con este breve recorrido estoy aún muy lejos de agotar el tema de la presencia del *humor* en la *ciencia ficción*, queda claro que dentro del corpus textual internacional de este género es común encontrar tendencias *humorísticas*, paródicas o irónicas que buscan contrarrestar la habitual seriedad con la que suelen tratarse los temas en la *ciencia ficción*. Es decir que, como asegura Yoss en su introducción a *Ciencia ficción: antología de cuentos humorísticos de ciencia ficción* (2014), el “sense of wonder” (sentido de la maravilla) tan característico de la *ciencia ficción* no está para nada reñido con el sentido del *humor*, “sino que muy a menudo se complementan y apoyan a la perfección” (5).

5.2. La tradición humorística en la ciencia ficción cubana

Los primeros cultivadores del género en Cuba escribieron una *ciencia ficción* muy imaginativa pero también muy seria, en la que no hubo lugar para el *humor*. Tanto Esteban Borrero en su *Aventura de las hormigas* (1888-1891)¹⁶⁰, como Juan Manuel Planas en su historia de geopolítica-ficción *La corriente del golfo* (1920) se mantuvieron en la línea de la llamada *ciencia ficción* de la anticipación y la especulación. Solo después de 1959 algunos escritores comienzan a incorporar toques *humorísticos* en sus textos.

¹⁶⁰ Esta novela incompleta de Borrero es una obra de debate en la que se critica la estupidez humana desde la perspectiva de una colonia de hormigas.

Como había mencionado brevemente en la introducción, el *humor* llega a la *ciencia ficción* cubana con la novela *El libro fantástico de Oaj*, de Miguel Collazo, la divertida versión habanera de las crónicas marcianas de Bradburry. De Ángel Arango hay que mencionar los cuentos “El día que Nueva York penetró en el cielo” (1957), “El planeta negro” (1966) y “El Gas-robot” (1967), todos intencionalmente jocosos. Destilan *humorismo* también “Asesinato por anticipado” (1966) y “Retroceso” (1969), ambos escritos en clave paródica, por Arnaldo Correa. Juan Luis Herrero acude al *humor* negro en “No me acaricies venusino” (1968), y Rogelio Llopis hace críticas burlescas de los clásicos en “Dos fábulas” (1969). Hasta el mismo Oscar Hurtado se aparta de las historias de dragones y vampiros extraterrestres, para coquetear con la farsa en “Los zánganos de la colmena” (1983).

Tras el quinquenio gris y el consecuente silencio creativo de la década de los setenta, Bruno Henríquez retoma la *ciencia ficción humorística* en algunas de las historias incluidas en *Aventura en el Laboratorio* (Mención David 1978). Daina Chaviano e Ileana Vicente se apoyaron en el *humor* como recurso creativo en sus textos jocosos “La culpa es del robot” (1983) y “Primer Informe” (1983), respectivamente. Pero no es hasta que F. Mond (Félix Mondéjar) incursiona en el género con su *Con perdón de los terrícolas* (1979) que se levanta, al decir de Yoss, un “veto no escrito” para la *ciencia ficción* cubana, que es acometida por una verdadera avalancha de textos jocosos y vernáculos. A partir de *Con perdón de los terrícolas* se inicia una saga luego continuada por *¿Dónde está mi Habana?* (1980); *Cecilia después o, ¿por qué la tierra?* (1983); *Krónicas Koradianas* (1983); y *Vida, Pasión y Suerte* (1999).

F. Mond, quien nunca se plegó al indoctrinamiento socialista, se valió de la parodia como instrumento de resistencia, y logró, gracias a esa estrategia, burlar la censura con relativa facilidad. A partir del afamado poema de *ciencia ficción* de Oscar Hurtado “La ciudad muerta de Korad”, configuró el universo paródico-sarcástico de *Krónicas koradianas*, una novela escrita en clave alegórica, que alude al sistema comunista imperante en Cuba. Gran parte de la simbología política de la década de los 80 se reinscribe de forma paródica en la trama de esta novela en la que los EUA son llamados “Estados Sumisos”, la URSS está representada por los “trusos” y la CIA, el FBI y la NASA se convierten en el ICA, el BFI y la ASNA. Particularmente revelador al respecto de la alegoría, resulta el capítulo “Nel mezzo del cammin di nostra vita...”, una parodia de *La divina comedia* en que Virgilio, guía turístico del cielo, explica cómo el propio Dios simpatiza con el comunismo:

[Virgilio] - (...) Piense que aquí van a seguir llegando almas eternamente y hay que satisfacer sus necesidades materiales y espirituales. ¿De dónde sale todo eso, de la nada? ¡Pues no! La riqueza material y espiritual que usted ve en cada rostro de los que aquí habitan, es producto del trabajo personal: cada alma aporta según su capacidad y recibe de acuerdo a su necesidad. [Green] - Pero... ¡Esa es la fórmula del comunismo! [Virgilio] - Acaba usted de caerse de la mata. (Mond, 240)

Refiriéndose a la avalancha *humorística* que sobreviene tras la saga de F. Mond, Yoss advierte que no todos los textos jocosos de aquellos años fueron precisamente formidables: “Lo que Jorge Mañach llamara tan acertadamente “choteo criollo” se convirtió en una especie de “choteo con escafandra”¹⁶¹ (Yoss, “Ciencia ficción

¹⁶¹ No toda la *ciencia ficción* humorística de ese periodo tiene esa reputación. Existe entre escritores y críticos un consenso en cuanto a la alta calidad de algunos textos, entre los que destacan, “Memorias de un traductor simultáneo”, de Luis Alberto Soto Portuondo, “Un duro lobo del espacio”, de Arnoldo Águila; “Los tres días”, de Julián Pérez.

humorística, una tradición...”). La apoteosis de cuentos *humorísticos* de *ciencia ficción* se reflejó en los concursos anuales de cuento breve del género, convocados por la revista *Juventud Técnica*. Dichos concursos se vieron anegados por lo que Yoss ha llamado “historias de marcianos en el platanar de Bartolo”: “ingenuas, costumbristas, dicharacheras e incluso un tanto chovinistas: había nacido la *ciencia ficción*” (Yoss, “Ciencia ficción humorística, una tradición...”). Ese esquema se repitió con distintas variantes de cuento en cuento y de autor en autor, desembocando en las antologías *Recurso Extremo* (1988) y *Astronomía se escribe con G* (1989), cuya dudosa calidad contribuyó, según Yoss “a que el género perdiera buena parte de la escasa respetabilidad que con tanto trabajo había conseguido ganar (“Ciencia ficción humorística, una tradición...”).

Tras el período especial y la crisis de papel y de publicaciones de la década de los noventa, durante los últimos decenios la *ciencia ficción* cubana ha recuperado el componente *humorístico*. Entre los representantes más destacados de esta nueva tendencia se encuentran el propio Yoss, Eduardo Del Llano, Erick Mota, Juan Pablo Noroña, Michel Encinosa Fu, Jorge Bacallao, Carlos Duarte Cano, Erik Flores, Victoria Isabel Pérez, etc.

5.3. Un mundo mejor es posible de Eduardo del Llano Rodríguez: un aporte cubano al cuento cuántico

“Un mundo mejor es posible”, de Eduardo del Llano Rodríguez, parte de una premisa que es a un tiempo científica y absurda: aquí Nicanor¹⁶², un cubano emigrado

¹⁶² Nicanor O'Donnell es el protagonista de *Los viajes de Nicanor* (Ediciones Extramuros, La Habana,

residente en Madrid, es descubridor, guardián, administrador, gestor, de un curioso fenómeno de orden para-físico: un túnel interdimensional que conecta Madrid y La Habana. Un domingo, frente a las pinturas negras de Goya, Nicanor “tuvo una emisión espontánea de espiritualidad”, y de vuelta a casa se le ocurrió repetir el título de uno de los grabados más inquietantes: “El sueño de la razón engendra monstruos”, y esas palabras revelaron la puerta y el túnel (21).

Sabemos por el narrador que lo que Nicanor ha descubierto es un “Puente Einstein-Rosen”, o un “agujero de gusano transitable”¹⁶³. Por *agujero de gusano transitable* se entiende “un atajo entre dos regiones de espacio-tiempo razonablemente planas”¹⁶⁴. Tras algunos viajes exitosos, Nicanor empezó a alquilarlo. Entre seis y diez clientes usaban el servicio por semana, y todos los usuarios eran personas que necesitaban ver a un pariente (o novia), llevar medicinas, traer papeles para asuntos legales, etc. Para llevar a su madre una pomada, Nicanor hace un viaje corto a La

2000). El libro, con las andanzas del popular Gulliver como inspiración, narra en siete cuentos moldeados por la fantasía y las aventuras, las peripecias de Nicanor a su paso por tierras extraordinarias. Eduardo Del Llano trama escenas en las que la fantasía se pone muchas veces a la orden de lo alegórico para hacer que el lector reflexione sobre su propia vida y sobre su realidad. Del Llano ha hecho pasar a Nicanor de un libro a otro, y de estos al cine. A partir del año 2005, el propio Del Llano comenzó a producir cortometrajes sobre la vida del personaje literario (interpretado por el actor cubano Luis Alberto García). Al respecto del personaje filmográfico véase el estudio de Pedro P. Porbén en *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba* (2014).

¹⁶³ El físico teórico John Wheeler imaginó al universo como la piel de una manzana y a un diminuto gusano, como una especie de viajero cósmico, arrastrándose sobre ella. La analogía de Wheeler en la cual el pequeño invertebrado tenía dos opciones para llegar al lado opuesto de la manzana, recorrerla a lo largo de su superficie o hacer un pequeño agujero que la atravesara de lado a lado, servía para explicar lo que era un puente de Einstein-Rosen, a lo que denominó coloquialmente como “agujero de gusano”. El trabajo publicado por Michael S. Morris y Kip S. Thorne en 1987 es el primer cimiento sólido para la física de los agujeros de gusano. Inspirados en la novela *Contact* (1985), de Carl Sagan, ellos estudiaron las ecuaciones de Einstein y determinaron las constricciones necesarias para que una solución tipo “agujero de gusano” pueda ser utilizada, al menos en principio, para viajes interestelares.

¹⁶⁴ Generalmente, los físicos distinguen entre dos tipos de agujero de gusano (AG): 1. AG interuniversales (aquellos que conectan dos universos), y 2. AG intrauniversales (aquellos que conectan dos regiones distantes de un mismo universo).

Habana, pero es detenido por un policía cubano, y sometido a un interrogatorio sobre su inexplicable aparición en aquel sitio.

La conversación entre ambos brinda ocasión para que se establezca un sugerente juego semántico entre el término científico “agujero de gusano” y la connotación política peyorativa del vocablo “gusano” en el contexto cubano:

—No es un Túnel... bueno, como el túnel de la Habana. Es algo que tiene que ver con la Física, lo que los astrónomos llaman agujeros de gusano...

—¿De *gusano*? [énfasis mío]

Ahora Nicanor comprendió que estaba perdido. Decidió que de todos modos iba a ejercer hasta el final su derecho al pataleo.

—Mire, no se refiere a *gusanos* en sentido político...

—Tú te vienes conmigo a la estación. (22)

—Escuche —dijo luego, poniendo en sus palabras el tono de ferviente súplica con que Dorothy le pide al Mago de Oz que la ayude a regresar— esto funciona hace un par de años, y le soluciona problemas a mucha gente. Le traje estas medicinas a la vieja. Déjeme ir. Si no regreso en una hora, el Túnel se cerrará para siempre.

El policía lo miró con incredulidad.

—Me cuentas que los *gusanos* han hecho un túnel para entrar ilegalmente a nuestro país, y esperas que no haga nada. (22)

Volveré más adelante sobre las implicaciones éticas y políticas que se desprenden de la idea del “agujero de gusano” entre Madrid y La Habana para evaluar las perspectivas de análisis que ofrece este motivo como eje vertebrador del texto, pero asedemos el tema primero desde otros ángulos.

El marco temporal del viaje a través del túnel en el cuento contradice nuestra experiencia del tiempo en el mundo real, puesto que el túnel acorta las distancias de la vida cotidiana. No corresponde explorar aquí las honduras físicas de estas teorías, pero sí cabe señalar que tanto la literatura como el cine de *ciencia ficción* han propiciado procesos de reflexión y conceptualización que son primordiales para la comprensión del fenómeno científico arriba descrito. Existen numerosas versiones en la literatura y el cine

respecto a los agujeros de gusano. Las imágenes de *Star Wars* (1977) de George Lucas, por ejemplo, son elocuentes cuando se trata de idear lo que podría ser ir de un punto a otro en el infinito en cuestión de segundos (aquí el agujero permite “estirar el espacio”, es decir, viajar de A a B supuestamente más rápido que la luz). En *Through the looking-glass, and what Alice found there* (Lewis Carroll 1861,) el agujero permite “rasgar el espacio” para penetrar a otro mundo, conexo al nuestro. En *Interstellar*, “ellos” (los humanos del futuro) dominan la quinta dimensión y han construido un espacio interdimensional y un atajo a modo de agujero de gusano para salvar a la humanidad.

La literatura latinoamericana también ha recreado y conceptualizado estos fenómenos físicos en textos como “Malas noticias vienen desde cielo”, de Henry Băx¹⁶⁵, y *La estrella roja* (2009), de Catalina Miranda. En el primero, la aparición del agujero negro toma por sorpresa a los habitantes de la Tierra que sufren de pronto la presencia inefable de ese exterior que va absorbiendo la luz de las cosas, hasta casi llegar al apocalipsis. En un inesperado giro, el narrador nos saca del planeta y nos lanza al infinito a través de un agujero de gusano, para ver desde allá la destrucción. La estrategia hipotética de “estirar el espacio” funciona aquí, narrativamente hablando, para ofrecer al lector la oportunidad de presenciar desde otro horizonte, su propio fin.

En el segundo, la nave especial *GeaLactis*, es lanzada a otra coordenada a través de un agujero de gusano¹⁶⁶ durante una misión de exploración. Al modo de la *ciencia*

¹⁶⁵ (Seudónimo que usa el escritor Galo Silva), quien además ha escrito otros dos libros de ciencia ficción: *El último Siloíta* (2010) y *El inventor de sueños, relatos de ciencia ficción* (2011).

¹⁶⁶ Este dato suscita la reflexión sobre un tema que en la ciencia ficción aparece casi siempre como un presupuesto: que los viajes espaciales o interestelares, al tratar de trascender la velocidad de la luz, pueden llevarnos a dimensiones o puntos inesperados, paradójicos y, por ello, interesantes para pensar.

ficción tradicional, el texto explica la naturaleza y el funcionamiento hipotético del agujero de gusano, pero a diferencia de lo que implica el viaje a otra dimensión en la *ciencia ficción*, como el descubrimiento de mundos exóticos, en este texto el viaje nos traslada a la utopía socialista de un país mejor, donde se ha desechado el individualismo, la riqueza se reparte cuidadosamente, y hay libertad responsable. Así, el modelo que plantea la novela es de la infancia de la humanidad o el de la utopía.

Esta descripción resume a grandes rasgos la función del agujero de gusano cuando se le usa como eje vertebrador de un texto fictocientífico. Casi siempre, el agujero de gusano funciona como mecanismo para explicar complejas teorías relativas a descubrimientos científicos, y para construir imágenes físicas de dichos descubrimientos. *Interstellar* y “Malas noticias vienen desde cielo” juegan con las ecuaciones de la física cuántica para proveer descripciones imaginarias de objetos extraños a nuestra experiencia (agujeros de gusano, enanas blancas (white dwarfs), estrellas de neutrones. Los textos/filmes que usan el agujero de gusano como eje vertebrador, (si bien obras de *ciencia ficción*) proponen una especie de tesis detrás de la idea del viaje a otra dimensión mediante estos agujeros conectores. *La estrella Roja*, por ejemplo, constituye una especie de obra pedagógica acerca de los valores positivos que pueden construir un tipo de sociedad deseada, a modo de advertencia sobre el porvenir.

Es obvio que este texto se niega a permanecer en los confines de las posibilidades antes acotadas. Si bien, al apoyarse en el motivo del agujero de gusano para articular la historia, el cuento entronca con la tendencia moderna de la *ciencia ficción* de acudir a la metáfora como recurso para explicar un concepto teórico complejo, Del Llano va más allá de la metáfora cósmica para proponer otros significados a través de la *literalización*

de dicha metáfora. “Gusano” (*worm* en inglés) tiene en el contexto cubano una connotación estrictamente política. En líneas generales, el vocablo está específicamente dirigido a los exiliados cubanos. El sentido peyorativo e ideológico del vocablo deriva de su uso, por parte del régimen, como herramienta de propaganda, y está destinado únicamente a desacreditar a los cubanos que viven en el extranjero. Fue y continúa siendo usado para desalentar la colaboración y la comunicación entre los cubanos en la isla y fuera de la isla.

El campo semántico en que la palabra *gusano* se inscribe es sorprendentemente amplio, y ha variado para adaptarse a diferentes etapas y contextos, hasta derivar, como este cuento de Del Llano evidencia, en un anacronismo. Tanto la condición de injuria del vocablo, como su evolución pragmática, pueden rastrearse en los primeros discursos de Fidel Castro tras el triunfo revolucionario del 59. La palabra entra en la retórica del sistema y adquiere su connotación política en el discurso pronunciado por Fidel en la Plaza Cívica el 2 de enero de 1961¹⁶⁷. Fidel retoma el vocablo en la Primera Gran Asamblea de los Comités de Defensa de la Revolución, el 28 de septiembre de 1961¹⁶⁸, y luego el 19 de abril de 1963, durante la celebración del Segundo aniversario de la Victoria de Playa Girón¹⁶⁹.

¹⁶⁷ ...y ese enemigo poderoso ha sido el encargado de “revolver la *gusanera*” aquí en nuestro país agitado. Y los *gusanos* se han removido, los gusanos se han agitado... [..]; [!]a Revolución fue capaz de barrer de la vida pública a todos los *gusanos*...”.

¹⁶⁸ “Era imposible que los *gusanos* y los parásitos pudieran moverse si el pueblo, el pueblo, que sabe demasiado bien quiénes son los *gusanos*”.

¹⁶⁹ ... es posible que se hubieran imaginado hasta un desfile por la Plaza Cívica, todos aquellos gusanos, con sus uniformes de “camuflaje”, o de gusanos, como quieran.

A partir de la acepción dada por Castro se construye un concepto que pronto se instrumentaliza¹⁷⁰, y que comienza a ser usado para señalar y denigrar cualquier forma de anticastrismo o cualquier acto de desviación social tanto por los funcionarios del régimen como por el sector adoctrinado de la población cubana. Tal es la internalización de la acepción castrista de *gusano*, que algunos cubanos, supeditados al ejercicio retórico del sistema, llegan a clasificarse a sí mismos como *gusanos* para indicar su desacuerdo con el régimen; con lo cual, más que una resemantización¹⁷¹, tiene lugar una claudicación lingüística ante la misma jerga revolucionaria avasalladora que critican.

A tenor de lo hasta aquí expuesto, queda claro que la elección de Del Llano no es en absoluto fortuita. Mediante el recurso del agujero de gusano el autor establece un juego semántico en el que la realidad lingüística y la realidad empírica representada en el texto se superponen para problematizar y desestabilizar el significado de un vocablo que ha enrarecido la escala de valores de toda una sociedad. El arraigo de la connotación política del vocablo *gusano* es tal que el policía no logra interpretarlo fuera de su dimensión ideológica, pese a la explicación simplificada de la teoría de la relatividad general que le provee Nicanor.

¹⁷⁰ Primero se produce una asimilación entre el gusano y aquellos que se opusieron inicialmente a la revolución o a la construcción del estado dictatorial en Cuba. Más tarde *gusano* deviene sinónimo de los agentes norteamericanos, los antiguos políticos, y los exmilitares batistianos. A partir de la Primera Asamblea de los CDR importa más destacar el mecanismo de control social que se ejerce sobre los gusanos a través de los CDR, que describir las características del oponente político calificado como tal. Tras Playa Girón, el campo semántico sigue expandiéndose para acoger ahora una nueva acepción que designará también a los expedicionarios de Cochinos, equiparando ahora gusano con mercenario.

¹⁷¹ De esa resemantización deriva también el verbo *gusanear*, asimilado por muchas personas como sinónimo de disentir. Otro fenómeno relacionado con las resemantizaciones lo constituyó la asociación que tuvo lugar a finales de los años setenta entre *gusano* y *mariposa*, cuando se permitió a la diáspora, catalogada como *gusana*, regresar a la isla en calidad de turistas, entonces aquellos cubanos que la oficialidad llamó “miembros de la comunidad cubana en el exterior”, se transformaron en “mariposas”, en alusión a la transmutación efectuada en el lenguaje político.

La apelación al malentendido lingüístico sugiere también otras ideas que vale la pena apuntar. Con la condena del uso insistente y arbitrario de este “vituperio” al servicio del poder, converge la crítica mordaz de la institución policial cubana y del coercitivo clima político que sirve de trasfondo al cuento. Dicha crítica se hace visible tan pronto se repara en algunos detalles del diálogo entre el policía y Nicanor. Lo primero que llama la atención es el reclamo del agente a Nicanor por estar en Centro Habana siendo residente de Miramar. Se transparenta en este cuadro un deliberado guiño autorial al lector entendido, capaz de relacionar el reclamo con las regulaciones migratorias internas para Ciudad de La Habana puestas en vigor a través del Decreto Ley 217 del 22 de abril de 1997¹⁷².

Según las regulaciones internas del Decreto Ley 217, si no se es natural de La Habana, se debe tener un permiso del Presidente del Consejo de Administración del municipio en que se reside, habiendo acreditado antes, en la Dirección Municipal de la Vivienda, el consentimiento expreso del propietario. También se necesita un documento expedido por la Dirección Municipal de Arquitectura y Urbanismo que certifique que la vivienda cumple las condiciones mínimas de habitabilidad. El mismo decreto que regula las posibilidades le adjudica el derecho a la policía de pedir documentos, de investigar, y de hacer regresar, (multado, y en calidad de deportado), a cualquier persona no residente de la Habana a su sitio de origen. Dichas regulaciones no se aplican solo a personas de otras provincias sino también a residentes de otros municipios de la capital¹⁷³.

¹⁷² El decreto Ley 217 puede consultarse en el sitio web de la Gaceta Oficial.

¹⁷³ POR CUANTO: Resulta también necesario establecer los requisitos que deben cumplirse para garantizar las condiciones mínimas de habitabilidad y el adecuado espacio habitacional a las personas que

Luego está la burla a la ignorancia del policía, manifiesta en varios indicios como el no lograr relacionar Madrid con España, o no haber escuchado jamás hablar de Goya o de un agujero de gusano. Este personaje inculto es introducido por Del Llano para incidir, probablemente, en la idea del bajo nivel cultural de los policías que operan en La Habana, percepción bastante difundida, e incluso respaldada por algunas fuentes¹⁷⁴. Hecha esta observación, hay que recalcar que el texto insiste más en subrayar la sensibilidad del policía que en adjudicarle el estigma de la incultura. Si bien el personaje es susceptible de una lectura emblemática como reflejo de una institución concreta, es su personalidad individual y su indulgencia lo que el texto destaca.

Finalmente, cuando el tiempo de Nicanor se agota, el policía se brinda para llevar la pomada a la madre del viajero, de manera que este pueda regresar a Madrid antes de que el túnel se cierre. De esa manera, la tensión inicial entre los dos personajes, cada uno situado en un extremo de la cadena ideológica-utópica, se resuelve en el plano afectivo mediante un gesto de solidaridad. Creo que no es difícil advertir en ese desenlace claros signos del desengaño histórico que lentamente ha reemplazado a la utopía. En la resolución “humana” del conflicto entre el ideal épico de la Revolución (encarnado por el

provenientes de otros territorios del país pretenden domiciliarse, residir o convivir con carácter permanente o trasladar su residencia para Ciudad de La Habana, y en especial, para los municipios de Centro Habana, La Habana Vieja, Cerro y Diez de Octubre, aun cuando la persona interesada resida en otro municipio de la Capital de la República. (Decreto Ley 217)

¹⁷⁴ Aproximadamente desde la década de los 90 prestan servicio en La Habana miles de agentes traídos de las provincias orientales y de otras regiones del interior. Muchos de los jóvenes orientales que se alistan en el cuerpo policial no tienen verdadera vocación, y solo aceptan convertirse en policías por la posibilidad de vivir en la Capital. La mayoría solo asiste a un breve curso intensivo antes de convertirse en oficiales, algo que ha generado inconformidad en la población habanera que, despectivamente, les llama “palestinos”, y los acusa de escasa preparación cultural. Para más información sobre el tema de la política de trasladar policías orientales a la capital y sobre las consecuencias de esa práctica, recomiendo el artículo “Más policías en La Habana”, editorial número (27) del periódico disidente *Noticias Consenso*, así como las noticias de prensa en el libro *El Rompecabezas cubano* (2008), de Fernando Ravsberg, páginas 95, 224, 414, 416, 417.

policía *compañero*) y la desafección al régimen, (encarnada por el emigrado *gusano*), se reactualizan los significados de ambas posturas, que han devenido anacrónicas al interior de una misma retórica obsoleta.

Creo que tampoco es difícil ver en el personaje del policía otra metáfora muy clara, al menos para los cubanos: En la isla socialista, nadie es realmente lo que parece. Una persona puede pensar de una manera, pero se ve obligada a expresarse de otra. Este personaje del policía, (que representa el poder hegemónico), refuerza la alegoría de la doble moral que el cubano se ve obligado a mantener para no pecar de hereje, conduciéndose de un modo en público y de otro en privado. El personaje del policía, recto en público, pero intrínsecamente solidario, encarna la imagen de la esquizofrenia social cubana.

Frente a la obvia inviabilidad de la utopía socialista, a los cubanos les queda hoy solo un sentimiento de intrascendencia ideológica, y un presente como limbo histórico, en que gravitan opciones y conceptos vacíos que, de múltiples maneras, se expresan en la sociedad y en la literatura nacional. “Un mundo mejor es posible” refleja esos temas, y los retoma, si se quiere, como una alegoría de la experiencia nacional contemporánea, contraponiendo mediante dos personajes antitéticos, la utopía con el resultado real. El recurso del agujero de gusano interdimensional, problematizado aquí, como hemos visto, a partir del juego con la doble acepción del vocablo *gusano*, permite conectar, al margen de la política, al policía, que trabaja para el poder hegemónico, y al emigrado, que representa la resistencia a ese poder. Se cancelan de esta manera, a través de la metáfora cósmica literalizada, las fronteras entre dos mundos “ideológicamente incompatibles”: el de los que se quedaron y el de los que se fueron.

5.4. Ficciones contrafactuales: distopía y ucronía en *Habana Underguater* de Erick J. Mota

A grandes rasgos, *Habana Underguater*¹⁷⁵ es una historia sobre Cuba en un futuro invertido donde los rusos (después de la Guerra Fría) dominan el mundo desde el espacio, y Norteamérica ha pasado a ser el Tercer Mundo. Un evento climatológico (el ciclón Florinda de 2016) cambió la topografía de la capital cubana, dejando sumergida a gran parte de la ciudad luego de que el muro del malecón impidiera el regreso del agua al mar. El desastre acarrió una drástica refuncionalización y ghetificación de la capital, y los barrios habaneros se encuentran ahora gobernados por clanes religiosos: los abakuás controlan Alamar; las Corporaciones Religiosas—católicas y protestantes— gobiernan en Miramar; los santeros son la máxima autoridad en Centro Habana, y los babalawos mandan en El Vedado. Si bien, en teoría, existe un órgano de gobierno oficial: la FULHA (Fuerza Unida de la Habana Autónoma), este es incapaz de controlar una ciudad degradada y violenta, que tiende cada día a la anarquía de los barrios independientes. La Habana continúa en el mismo sitio frente al mar, poblada ahora por aceres, hackers, ejecutores abakuás, piratas que buscan el tesoro de los rusos, asesinos de la fundación Charles Manson, y soldados de la FULHA.

De este universo creado por Mota, llama la atención, en primer lugar, la combinación de elementos distópicos y ucrónicos. Recordemos que uno de los rasgos más notables del subgénero *ciberpunk* es la articulación distópica de la sociedad, y que la

¹⁷⁵ *Habana Underguater* ha sido publicada como novela y como colección de cuentos, en libros separados y también en un mismo libro. Análizo aquí principalmente el contenido de la novela, aunque como los cuentos se ambientan en el mismo universo ficcional de la novela, muchas veces los tópicos, personajes y tramas de la novela remiten a los cuentos y viceversa.

distopía constituye lo contrario de la utopía. Las sociedades distópicas son sociedades hipotéticas que contienen imágenes de mundos peores que el existente. El escenario de *Habana Underguater* es evidentemente post-apocalíptico y distópico. Mota presenta al lector una ciudad ghetificada y fragmentada en cuanto a su disposición espacial y a los grupos humanos que la habitan. La ciudad representada, aparentemente anárquica, cuenta con un riguroso sistema jerárquico subyacente, que se vale de la marginalidad y la proliferación de contraculturas para el mantenimiento de su *status quo* y el control de sus habitantes. El estilo de vida complejo, propio de las distopías, se trasluce en la fragmentación del poder, en la presencia de territorios disputados y en el oscuro conjunto de relaciones humanas y comerciales.

Por otra parte, las tramas que se desarrollan en los micromundos representados por Mota están imbuidas por la estética *ciberpunk*, evidente en la apelación al imaginario ciber-tecnológico característico de esta corriente científico-ficcional. En sintonía con los textos distópicos del *ciberpunk*, los protagonistas de *Habana Underguater* son hackers, individuos con capacidades extraordinarias para entender y controlar la tecnología más sofisticada, que se mueven en la ilegalidad usando sus talentos para burlar las Inteligencias Artificiales y penetrar espacios bloqueados dentro de la matriz. Así, consiguen robar información que venden luego al mejor postor.

Los orichas del panteón yoruba son también un elemento clave en el universo ficcional que Mota erige. En *Habana Underguater* la tecnología ha avanzado fusionándose de manera inextricable con las religiones africanas, llegando a disolver el límite entre lo orgánico y lo inorgánico o entre lo animado y lo inanimado. En esta Habana en guerra permanente, los peligros provienen tanto del mundo tangible como de

la Red Global, en la que residen los orichas, deidades artificiales a las que se les debe temer y rendir tributo para poder mantenerse con vida. Así se les describe en la novela:

—Ellos son reales, están vivos, nacieron en la red neural y crecieron con ella. No son parientes de las Inteligencias Artificiales, tampoco tienen mucho que ver con nosotros. Son dioses del pasado que la fe de los primeros hackers hizo real.

—Y la curiosidad es su guía—dijo otro—. Exploran las redes, acceden a todos los cubos-web, hacen preguntas. Ellos pueden entrar y salir de las BFI, colarse en los servidores de los rusos. Erna fantasmas que hacían preguntas y montaban cuerpos para poder ver más allá del mundo neural...Nos superan y conceden deseos. Nos permiten entrar en las corporaciones y robarles unos cuantos euros. A cambio solo piden conocimientos. (120)

En la novela (y también en el cuento “En candela con Ochosi”), la trama se construye en torno al robo de una ofrenda virtual a la deidad Oricha, Ochosi. La ofrenda, que había sido robada por un hacker de apenas 15 años, llamado Rama, permitía atravesar la “Barrera de Muerte” que custodiaba la bóveda satelital rusa, por lo que varias Corporaciones religiosas y la propia FULHA intentan encontrar al joven para acceder a la bóveda. Rama es perseguido además por los Orishas, que quieren que la ofrenda le sea devuelta a Oshosi, y por un alto funcionario de la Corporación Bautista que había hecho una ofrenda a Ochosi secretamente, y teme ser descubierto.

Pero *Habana underguater*, como dije antes, tiene también evidentes rasgos ucrónicos, pues el futuro representado se constituye a partir de la modificación total de un suceso pasado efectivamente acaecido. La ucronía, también denominada “historia alternativa” o “historia contrafactual”, es un subgénero dentro de la *ciencia ficción* en el que la Historia, tal y como se registra en los libros de texto, se distorsiona de forma

radical, casi siempre a partir de un *punto jonbar*¹⁷⁶ o cambio en el transcurso de eventos trascendentales. Para Brian Price, “la ucronía constituye una alternativa a la ficcionalización tradicional de la historia en que pretende ofrecer al lector otras posibilidades, otros desenlaces y otras versiones de un pasado ya conocido. Al hacerlo, la ucronía rompe el tácito acuerdo aristotélico que equilibra el empirismo factual con la imaginación poética” (1). Robert Schmunk, uno de los principales promotores del género, prefiere el rótulo de “historia alternativa”, y la define en los siguientes términos:

Simply stated, an alternate history is the description and/or discussion of an historical “what if” with some speculation about the consequences of a different result. Other names which may apply to the form include alternative history, allohistory, counterfactuals, if-worlds, uchronia and uchronie, parallel worlds, what-if stories, *abwegige geschichten*, etc. Whatever it is called, alternate history somehow involves one or more past events which “happened otherwise” and includes some amount of description of the subsequent effects on history. (1)

En una línea similar, Humberto Beck, describiendo el mismo fenómeno, lo denomina “la historia contrafactual,” y explica que:

Se conoce como historia contrafactual el ejercicio de imaginar escenarios alternativos que respondan a la pregunta “¿Qué hubiera pasado si...?” La historia contrafactual es, simultáneamente, un método de análisis historiográfico y un género de creación literaria. Opera en dos momentos. En el primero se identifica un punto de divergencia con la historia real (una bifurcación significativa, la supervivencia o muerte de un personaje, la derrota o victoria en una batalla crucial). En el segundo se realiza la reescritura de la historia de manera consecuente con los cambios introducidos por la divergencia. (14)

¹⁷⁶ Un punto *Jonbar* es un hecho singular que determina la historia futura. El punto jonbar separa la historia real (oficial) de la historia ucrónica. Se denomina así en honor a John Barr, personaje de un relato de Jack Williamson que crea un mundo si escoge un guijarro y otro diferente si escoge un imán. A partir del punto jonbar, que es siempre un evento histórico extensamente conocido, significativo o relevante, se nos narra una realidad alternativa en la cual los hechos se han desarrollado de manera diferente a lo que conocemos. Un ejemplo de un punto jonbar sería la no extinción de los dinosaurios (*Al oeste del Edén* (1984), de Harry Harrison).

No cabe duda de que *Habana underguater* se presenta como ucronía, (o historia contrafactual o alternativa): el futuro descrito representa otra posibilidad, otro desenlace u otra versión de un pasado ya conocido, a partir de un punto jonbar. En la historia contrafactual de Mota la antigua Unión Soviética ganó la Guerra Fría y los Estados Unidos son un país arruinado e insignificante. El triunfo de los rusos convirtió a la URSS en la potencia mundial indiscutible que domina el espacio con sus misiles nucleares satelitales, y a Los Estados Unidos en una nación arrasada e inhabitable a consecuencia de la radiación nuclear.

De este universo “discrónico”¹⁷⁷ se desprende un mensaje polivalente y ambiguo. Por un lado, no es difícil advertir en esta Habana distópica semi-hundida y ghetificada, claras alusiones a la precariedad de la Habana real. Su fragmentación, su superpoblación y decadencia se condensan aquí en una imagen que lleva al límite la realidad cotidiana de la Habana contemporánea. Algunos pasajes descriptivos como el que sigue, constituyen sin duda un reflejo fidedigno de la capital cubana real:

Las olas del mar batían contra los edificios a medio hundir. Infinidad de algas, erizos y cangrejos ocupaban los pisos inferiores en espera de la marea alta. Los apartamentos construidos según la vieja arquitectura soviética habían perdido puertas y ventanas a manos del salitre. La pintura que cubría los doceplantas en la costa se había desgastado lo suficiente como para mostrar el gris color del repello de las fachadas. (21)

Es evidente que no se habla del futuro, sino que, a través de la exageración y de la extrapolación, se hace referencia a realidades pertenecientes a la ciudad de La Habana.

¹⁷⁷ Yoss ha propuesto el uso de este neologismo para describir la inusual combinación entre la distopía y la ucronía a que recurre Mota en *Habana Underguater*. Al respecto, véase la entrevista de Yoss a Erick Mota titulada: “La Habana merece distopías, ucronías, ataques alienígenas, glaciaciones y explosiones nucleares” en la revista digital *Hypermedia Magazin*. <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/la-habana-merece-distopias-ucronias-ataques-alienigenas-glaciaciones-y-explosiones-nucleares/>

En *Habana Underguater* se habla de La Habana, de sus costumbres, de sus barrios, de sus calles y de sus habitantes, pero todo lo narrado se encuentra inmerso en un ambiente excesivo de pobreza y degradación. Mediante esa estrategia, Mota logra dramatizar los miedos sociales e individuales para hacer más evidentes los problemas de la realidad cubana.

Por otra parte, el universo ucrónico de *Habana Underguater* remite, indefectiblemente, al legado ideológico soviético que se frustró en los 80. Después de todo, la idea del control satelital por parte de los rusos que explora este texto, tiene mucho que ver con aquellos sueños de futuro que nos mostraba la cultura popular soviética, los sueños de una nación que colocó cosmonautas en órbita antes que nadie y que con el lanzamiento de Sputnik en 1957 se convirtió en pionera de la carrera espacial. Al rescatar ese sueño y proyectarlo como realidad en la ficción contrafactual, *Habana Underguater* parece honrar ese legado. Sin embargo, esa estrategia comprende un doble movimiento: de modo simultáneo a la exaltación del glorioso pasado espacial ruso, opera en este texto un proceso de desacreditación de ese pasado. *Habana Underguater* rescata el pasado soviético para hacerlo desembocar en un futuro decadente en que Cuba no es más que el vertedero o patio trasero de la URSS, que es ahora una especie de megalópolis espacial primermundista.

La inversión de suertes a que Los Estados Unidos y La URSS son sometidos en esta fabulación ucrónica, se ve reforzada por el traspaso de todos los clichés actualmente relacionados con los Estados Unidos, a la nueva potencia mundial que es Rusia. En el universo discrónico de *Habana Underguater* se sueña con el “rusian way of life” hasta el punto de que todos los avatares de los hackers cubanos tienen nombres rusos como Shiva,

Krishna, Ravana, Kolia o Kamsa; la tecnología rusa es indiscutiblemente superior a cualquier otra, y la mayoría de las personas quiere subir a una nave espacial y viajar a la estación orbital para vivir “el “sueño soviético”. El espacio ucrónico le permite también invertir la dinámica del flujo migratorio que circula en sentido contrario: en la novela los balseiros escapan de Miami para ir hacia Cuba en balsas precarias.

Mota aprovecha además el escenario ucrónico para usar en clave paródica una serie de acrónimos que remiten o bien a organizaciones e instituciones políticas cubanas, o a ideas relacionadas con la identidad nacional. Así, la Corporación Unión Católica es la CUC, en clara referencia a las siglas de Cuban Convertible Peso (Peso Cubano Convertible); La Fuerza Unida de la Habana Autónoma es la FULHA, palabra que significa dólar en el argot cubano; La Fuerza Marítima Costera es la FMC, las siglas que identifican a la Federación de Mujeres Cubanas; la Policía Acorazada de La Habana Autónoma es la PALHA, manera de denominar la acción de recibir una ayuda de dudosa legalidad o legitimidad en la jerga popular cubana. Por otra parte, símbolos importantes de la Revolución como la Tribuna Antimperialista son desacralizados al recibir el nombre de protestódromo.

Aunque arriesgada e inusual, la combinación del paradigma ucrónico con el paradigma distópico permite conectar dos polos extremos de la experiencia nacional. La distopía permite extrapolar los males de la sociedad cubana actual, exagerándolos. La ucronía, por su parte, permite contraponer las expectativas generadas por la promesa soviética sobre un futuro comunista a la inapelable realidad del fracaso de dicha promesa. En el mundo alternativo en que la que URSS conquistó el espacio, La Habana agoniza entre las ruinas y sus habitantes enfrentan una debacle existencial. El paralelismo entre el

universo ucrónico de Mota y la Cuba real no puede ser más irónico: los rusos dominan el espacio, pero han desamparado a Cuba. En consecuencia, el futuro representado solo puede ser distópico. La imagen de la Habana caótica y ruinoso, llámese ucrónica, distópica o, como antes propuse, *discrónica*, confirma, inequívocamente, el fracaso de la utopía.

5.5. La actualidad política parodiada: una representación caricaturesca de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos en El diferendo de Jorge Bacallao

En 2014, tras una ruptura de más de cinco décadas, los gobiernos de Cuba y Estados Unidos decidieron reestablecer relaciones diplomáticas y normalizar las relaciones bilaterales. Como era de esperarse, la decisión impuso retos importantes a ambos países. Numerosos estudios, fundamentalmente de corte político y económico, han intentado iluminar el complejo proceso de reanudación de los vínculos político-diplomáticos entre ambas naciones, ofreciendo análisis de los procesos de diálogo, de los temas fundamentales en las agendas políticas de ambos gobiernos, y del potencial impacto humano, económico y social del acontecimiento¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Al respecto, pueden consultarse los siguientes trabajos: *De la confrontación a los intentos de normalización. La política de los Estados Unidos hacia Cuba*, 2a. ed., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2014 (Ramírez Cañedo, Elier y Morales Domínguez, Esteban); “Cuba y Estados Unidos: el largo proceso del reconocimiento”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Volume 60, mayo 2015, Páginas 53-92 (Domínguez Guadarrama, Ricardo); “¿Qué cambia en la política actual de EE.UU. hacia Cuba?”, *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, año XII, num.644, La Habana, 7 al 13 de septiembre, 2013 (Sánchez-Parodi, Ramón); “Un cambio muy significativo” en *Página 12*, Buenos Aires, jueves 22 de enero, 2015 (Lowenthal, Abraham F.); “Cuba y Estados Unidos: algunas claves de un viraje radical”, en *Nueva Sociedad*, núm. 255, Caracas, enero-febrero de 2015 (Alzugaray, Carlos); “Cuba-Estados Unidos: ¿comienzo de un deshielo?”, en *Cubadebate*, 4 de Nov, 2014 (Morales Domínguez, Esteban); “La política cubana de EEUU”, Real Instituto Elcano, ARI, 11/2015, 19 de Feb, 2015 (García Encina, Carlota), entre otros.

El exilio cubano más intransigente, representado por figuras del anticastrismo como el excongresista Lincoln Díaz Balart, el congresista Carlos Curbelo y el entonces alcalde de Miami, Tomás Regalado, repudió el histórico avance diplomático de Obama alegando que la decisión del presidente constituía “un gesto de desprecio al exilio” y de “indiferencia” hacia los que en Cuba luchan por la democracia¹⁷⁹. La mayoría tildó la política de Obama hacia Cuba de “blanda”, por hacer demasiadas concesiones sin que Cuba ofreciera nada a cambio. El senador republicano Marco Rubio rechazó el cambio en la política hacia Cuba catalogándolo como “un peligroso y desesperado intento del presidente por manchar su legado a costa del pueblo cubano”. La congresista demócrata Nancy Pelosi, por su parte, aseguró que “la política del aislamiento de Cuba no sirve a los intereses del pueblo estadounidense ni a las aspiraciones democráticas de los cubanos”¹⁸⁰.

A pesar de lo sensible del asunto, en las redes sociales y otros medios de comunicación las repercusiones de este nuevo capítulo político entre los gobiernos de Barack Obama y Raúl Castro fueron representadas también desde un ángulo irónico-*humorístico*, que reveló el potencial paródico de las negociaciones, y de los propios “negociadores”. Desde que se anunció la visita del presidente Barack Obama a La Habana, aparecieron en las redes sociales *memes* que colocaban a Obama en situaciones habituales para los cubanos que viajan a Cuba: (vendiendo libras, exhausto tras horas de espera para salir del aeropuerto de La Habana, bebiendo un mojito, bailando rumba, o reservando una noche de sábado para el centro cultural habanero La Casa de la Música). También pusieron en boca de Obama el ego criollo que no puede evitar celebrar la

¹⁷⁹ Publicado en nota de prensa de “El país” el 21 de diciembre de 2014.

¹⁸⁰ Opiniones publicadas en nota de prensa de “El Nuevo Herald” el 17 de diciembre de 2014.

cubanía, haciéndole decir: “De verdad que como los cubanos no hay nadie”, o haciéndole cantar el estribillo de uno de los temas musicales del momento: “Hasta que se seque el Malecón”, del reguetonero cubano Jacob Forever.

Desde la *ciencia ficción*, Jorge Bacallao ofrece también una aproximación paródica al tema del restablecimiento de las relaciones entre los EE. UU y Cuba, llevando la cubanización de Obama a niveles extremos, cuyo efecto se extiende peligrosamente a toda la población norteamericana. En “El diferendo”, Bacallao plantea “la cubanidad” como una especie de virus invasivo, supercontagioso, que comienza a afectar a la población de importantes ciudades como Texas, Las Vegas, Boston, New York, y Washington D.C, amenazando con disolver y reemplazar la identidad cultural norteamericana.

Así, el secretario personal de Obama, preocupado por hechos extraños que pudiesen ser el preámbulo de algún ataque terrorista, le comunica al presidente que

—Desde hace dos semanas, en Boston, Massachussets, están circulando por las calles vehículos muy antiguos. Autos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Chevrolets, Buicks, Fords, Cadillacs...la mayor parte en un estado lamentable de conservación. Están prestando servicio de taxis: servicio ilegal, por cierto, a través de rutas fijas en la ciudad. Lo más preocupante es que hemos capturado un par de estos...no sé cómo podría llamarlos, aunque sus propietarios se refieren a ellos con un término que hemos traducido como «Almandras Gigantes» ...y en todos hemos encontrado reparaciones imposibles de creer, y sobre todo, piezas rusas...esto podría ser un indicio del papel de los rusos en esta posible conspiración. (22)

A esta lista de acontecimientos extraños el secretario de Obama añade el robo de papel higiénico y de jabón en los hoteles de Las Vegas, el sacrificio de un cerdo, la compra de un caldero de aluminio gigante y de varios sacos de carbón en un Home Depot, y el destrozo a machetazos de un roble en Central Park, para hacer una gran hoguera (22).

Para construir su relato, Bacallao toma de la realidad elementos, detalles, y aspectos que tienen un alto potencial parodiable o caricaturizable, y, a su vez, un lado grotesco. Así, a partir de la combinación entre apariencias, comportamientos o rasgos estereotípicos asociados a la idiosincrasia del cubano, y elementos de la cultura material, esboza una caricatura de la cultura cubana, reconocible más allá de la distorsión paródica. La falta de papel higiénico, por ejemplo — una constante en los hogares cubanos a partir de la crisis de los años 90—, ha obligado efectivamente a muchos a robar este artículo en los hoteles. Tal es así que En *Los cuerpos del poder: deporte, política y cultura*, Orfeo Suárez llega a citar una frase del basquetbolista cubano Richard Matienzo, en que declara entre los motivos de su deserción el estar “harto de robar el papel higiénico y el jabón en los hoteles” (27). En cuanto a la cultura material, las “almandras gigantes” remiten a los desvencijados *almendrones*¹⁸¹, nombre que se le ha dado a los coches americanos de los años cincuenta, verdaderas piezas rodantes de museo, que, gracias a restauraciones inverosímiles, todavía circulan por las calles de La Habana o Santiago, algunos como transporte turístico¹⁸².

¹⁸¹ Es difícil rastrear el origen de esta extraña denominación. Algunos cubanos opinan que se debe a la forma de almendra que tenían los coches de los años 50. Otros piensan que se refiere a los cambios de material y color que van sufriendo con el paso del tiempo estas desvencijadas máquinas. Paradójicamente los almendrones (durante décadas presentados como un símbolo de atraso tecnológico y de pobreza) constituyen hoy una de las imágenes icónicas de Cuba y uno de sus mayores atractivos turísticos. Estas reliquias prerrevolucionarias son vistas hoy como un patrimonio nacional que se debe conservar.

¹⁸² Una de las consecuencias que trajo el bloqueo comercial decretado en 1962 fue la imposibilidad absoluta de adquirir piezas de reemplazo para autos americanos de marcas ya establecidas en la isla antes de la llegada de la revolución. Consecuentemente, los dueños de dichos automóviles se han visto obligados a echar mano de recursos locales para repararlos: los motores de tractor soviético, los refrigeradores de nevera, y los inventos artesanales más inverosímiles, han sido la única posibilidad de mantener estos autos en circulación. Muchas de estas reliquias prerrevolucionarias están destinadas a servicios de taxi para turistas.

Por otro lado, apoyándose en los recursos de la parodia política, Bacallao elige una víctima propiciatoria para después convertirla en “pelele”. Obama como personaje político se convierte en un blanco fácil dada su presencia ubicua en todos los espacios de actualidad política. Claro que, para conseguir comprender la parodia concreta que se realiza en “El diferendo”, es fundamental poseer el bagaje relacionado con la actualidad política que sirve de base al texto, en este caso, las concesiones de Barack Obama al régimen totalitario de la Habana; tema del que, evidentemente, extrae Bacallao la materia con que jugará en clave paródica.

La postura reconciliatoria y amistosa de Obama para con el pueblo cubano es deformada y exagerada en el texto hasta desembocar en la cubanización absoluta del presidente norteamericano, quien además de exhibir un dominio excelente de la singular jerga cubana, ha incorporado las prácticas alimenticias de los cubanos y su gusto por el dominó:

—Bueno, ¿Qué? ¿Le metemos o no? Les toca dar agua a ustedes que perdieron.

—¿Qué quería el comemierda ese? —preguntó un jardinero de la Casa Blanca, mientras se acariciaba un vientre protuberante y peludo—. Coño, Obi —agregó. Baja un poco el aire acondicionado, que me voy a tener que volver a poner la camisa.

—Nada, las mismas boberías de siempre, que si los terroristas, que si la seguridad. Sácale el pie a eso y ponte pa lo de nosotros. Condoleeza, vamos a terminar esta data y a ponernos pa las cosas que mandé a buscar un puerco. ¡Tengo unas ganas de comer chicharrones! (27)¹⁸³

¹⁸³ En el lenguaje propio a los jugadores de dominó en Cuba, “dar agua” es revolver las fichas para continuar jugando.

En clave antropológica, lo que Bacallao representa aquí es la posibilidad de un trasvase cultural unidireccional, una especie de aculturación¹⁸⁴ a la inversa, en que los americanos se cubanizan, adquiriendo rasgos y elementos culturales concretos de los cubanos. Y ese concepto de trasvase cultural en sentido inverso, ese giro hiperbólico que conduce a la cubanización de los norteamericanos tiene a mi entender una función que va más allá del ludismo caricaturesco. En la casi grotesca infiltración de la cubanidad en los Estados Unidos se transparenta un guiño intertextual a otro concepto que representa, precisamente, el efecto contrario, el de “diversionismo ideológico”¹⁸⁵, relacionado con el temor a la “americanización” de los cubanos a consecuencia de la propaganda subversiva imperialista.

Durante muchos años, para el gobierno cubano, combatir la política imperialista de “las diversiones ideológicas” fue una prioridad. El diversionismo ideológico, entendido como estrategia propagandística del imperialismo “para minar las fuerzas del socialismo desde adentro y relajar sus bases espirituales” (“El diversionismo ideológico: arma sutil...”), representaba el peligro de la penetración ideológica capaz de generar focos de actividad subversiva contrarrevolucionaria. Quien escuchara rock (la música del

¹⁸⁴ Aculturación es el término que utilizan los especialistas que estudian el proceso cultural por el que individuos o poblaciones se adaptan a nuevas condiciones de vida y a una nueva identidad social. Se usa de manera intercambiable con el término *transculturación*, acuñado por el cubano Fernando Ortiz, que lo interpretaba como un proceso recíproco en el que todas las culturas se ven afectadas. El término de Ortiz, sin embargo, es polémico porque no define con exactitud la evolución cultural del emigrante; en muchos casos la reciprocidad cultural que propone se disuelve ante la hegemonía de la cultura dominante.

¹⁸⁵ El término surge en Cuba a inicios de los años 70, derivado de la terminología militar, y se usa para definir cualquier acción, concepto, idea, conversación o publicación, capaz de “confundir” a la población y desviar la atención ciudadana de las metas e intereses de la Revolución. Al respecto del tema del diversionismo ideológico en el contexto cubano recomiendo consultar el documento titulado “El diversionismo ideológico: arma sutil que esgrimen los enemigos contra la revolución”, que forma parte de una conferencia pronunciada por Raúl Castro el 6 de junio de 1972 con motivo del oncenavo aniversario del MININT, disponible en http://foresightcuba.com/foresightcuba/wp-content/uploads/2017/05/VO-Raul_72p4-8.pdf.

enemigo), sintonizara una emisora radial americana, o usara una camiseta con los colores de la bandera yanqui, por ejemplo, corría el riesgo de ser acusado de “diversionismo ideológico”.

En el escenario ficticio de “El diferendo” la ecuación se ha invertido, el equilibrio de las fuerzas ideológicas se ha alterado, y la dinámica de las diversiones ideológicas opera desde la perspectiva opuesta. No creo desacertado, por tanto, advertir en la propuesta de una contaminación ideológica inversa, la ridiculización consciente de aquella paranoia en torno a los peligros del diversionismo ideológico. Mediante el recurso del *humor*, específicamente de la parodia, la hipérbole y la deformación caricaturesca, Bacallao construye un mundo al revés, un reflejo distorsionado y esperpéntico de aquel feroz adoctrinamiento ideológico puesto en práctica por el gobierno para anular la voluntad política ciudadana.

CONCLUSIONES

De entre todas las formas culturales que han sido marginadas por las instituciones oficiales en el contexto politizado de la Revolución Cubana, las modalidades adscritas al *fantástico* y a la *ciencia ficción* se encuentran entre las más atacadas y entre las que menos apoyo institucional han recibido. Exceptuando los años inmediatamente posteriores a 1959, — periodo en que las obras de ambos géneros fueron publicadas gracias al boom editorial que se produjo entonces—, y la década de los años ochenta, — en que se importaron del Bloque del Este muchas obras de *ciencia ficción* de corte real socialista—, tanto la literatura *fantástica* como la *fictocientífica* fueron objeto de rechazo oficial. Desde el discurso ideológico del régimen, los géneros no miméticos, por no reflejar la realidad empírica del presente revolucionario, fueron calificados de escapistas

y evasivos y condenados al ostracismo. Como consecuencia, muy pocos estudiosos han indagado en la trayectoria del *fantástico* y de la *ciencia ficción* en Cuba y los esporádicos trabajos teóricos que han aparecido no han conseguido crear una tradición crítica ni cambiar la concepción que se tiene de estos géneros.

Como se ha podido comprobar en este estudio, que constituye un recorrido extenso por el fenómeno literario y cultural del *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos, gran parte de las obras adscritas a estas modalidades no han sido, de ninguna manera, obras de evasión, sino todo lo contrario. Irónicamente, han sido precisamente estos géneros —denostados por la oficialidad e inicialmente tildados de escapistas— los más fecundos y audaces en el abordaje de temas políticos. En la mayoría de las obras que se analizaron en este trabajo, la política y los problemas de la sociedad cubana se convierten en fuente embrionaria de las tramas, de los personajes y de la concepción misma de los textos.

Mediante el reemplazo y la resignificación de motivos y escenarios propios de las diversas tradiciones de lo *fantástico* y la *ciencia ficción* internacional, muchas de las obras literarias y cinematográficas que han surgido durante la Revolución, han generado espacios alternativos o imaginarios que ponen de relieve o desafían las realidades sociopolíticas de la Isla. Mi tesis examinó esas obras en un contexto que surgió —y aún persiste— tras la caída del Bloque del Este, incidiendo en las formas en que los escritores reimaginan los temas y los ambientes tradicionales de ambos géneros, para reflejar las extenuantes circunstancias políticas y económicas del país y para articular una crítica del sistema sociopolítico y económico.

Esta adaptación y resemantización de los motivos clásicos del *fantástico* y la *ciencia ficción* ha producido deslizamientos significativos en ambas categorías. Como consecuencia, se han generado variantes inéditas de los *leitmotifs* tradicionales de estos géneros que ya no pueden ser comprendidas ni explicadas apelando a las convenciones de la teoría contemporánea sobre el *fantástico* y la *ciencia ficción*. Se hacía necesaria, por tanto, la elaboración de una taxonomía de las convenciones particulares que dan sentido y coherencia a este atípico catálogo cubano y, sobre todo, el estudio de los textos en conexión con la historia política de Cuba posterior a 1959.

El primer problema que este estudio intentó resolver, a la hora de abordar este campo prácticamente inédito de la investigación, fue la enorme confusión terminológica que ha regido la clasificación y la nomenclatura de los géneros no miméticos en Cuba. La marginación, y la consecuente desatención académica, han conducido a la configuración de una catalogación genérica sumamente imprecisa, que aplica criterios de clasificación unilaterales y erróneos y que agrupa las obras arbitrariamente en base a similitudes parciales. Como resultado, se han ignorado diferencias fundamentales y se han mezclado géneros distintos bajo rótulos universales que han dado cabida a obras muy dispares. Tanto en las antologías como en las revistas o eventos de divulgación de los géneros proyectivos en Cuba han aparecido arbitrariamente —bajo los rótulos de *ciencia ficción* y *fantasía* o de *género fantástico*— obras adscritas a modalidades diversas como el *fantástico*, la *ciencia ficción*, la *fantasía heroica*, la *narrativa innatural* o incluso obras *híbridas*.

Para solventar esa dificultad, fue importante trazar un mapa conceptual que definiera las fronteras isotópicas que separan al *fantástico* y a la *ciencia ficción* de otros

géneros afines. A partir de los postulados teóricos que han marcado las principales líneas de investigación de estos géneros durante las últimas décadas, se establecieron definiciones claras acerca de ambos y se hizo una distinción entre éstos y algunos subgéneros fronterizos. Se precisó que una obra se adscribe a los géneros *no miméticos*, *no realistas* o *proyektivos*, si introduce en sus argumentos motivos que el lector contemporáneo considera como una imposibilidad física. La diferencia entre los distintos géneros quedó establecida a partir de las cláusulas ficcionales que el texto propone y que el lector acepta a través de un pacto de ficción. Se concluyó que lo *fantástico* y la *ciencia ficción* proponen al lector contratos de ficción diferentes.

El contrato ficcional de la *ciencia ficción* —que abarca subgéneros como el *ciberpunk*, la *novela científica*, la *space opera*, entre otros— no acepta fenómenos sobrenaturales. La experiencia del encuentro con una sociedad *diferente* —y casi siempre futura— se encuentra generalmente relacionada con la reflexión intelectual y con la preocupación por cuestiones culturales. El contrato ficcional *fantástico*, por su parte, sí acepta fenómenos sobrenaturales, pero la irrupción de lo imposible supone siempre una transgresión de los paradigmas epistemológicos y ontológicos del lector y del personaje, y viene acompañado de un inevitable efecto de inquietud.

Además del mapa conceptual, fue necesario también delinear un mapa contextual que sirviera de referencia para situar el corpus. Con ese propósito se realizó un recorrido breve, aunque integral, por los principales altibajos en el devenir histórico del *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos. La mirada retrospectiva a la historia de estos géneros reveló que mientras que la *ciencia ficción* cubana a partir de 1959 ha oscilado entre el favor oficial de las décadas de 1960 y 1980, y el casi total abandono institucional durante las

décadas de 1970 y 1990, el *fantástico* ha sido una modalidad mucho menos cultivada y solamente favorecida por la oficialidad durante los primeros años de la Revolución.

El desarrollo desigual de estos géneros, como se explicó en este estudio, es consecuencia de algunos factores concretos entre los que destacan el proceso de soviétización a que fue sometida la *ciencia ficción* cubana en los 70 y los 80; la creación del premio David a la *ciencia ficción*, que dio gran visibilidad al género, y el apoyo de las editoriales oficialistas más importantes del país a la publicación de obras *ficciocientíficas* de corte socialista. Se comprobó también que a diferencia de la *ciencia ficción*, cuyos vaivenes y fluctuaciones en el plano ideológico han sido notables, el *fantástico* cubano ha articulado de manera constante una crítica férrea del desarraigo espiritual, social y material acarreado por el proceso revolucionario.

Una vez delimitados los criterios de clasificación y el marco histórico contextual, mi aproximación al *fantástico* y a la *ciencia ficción* cubanos procedió por dos vías de acceso a los textos las cuales me permitieron organizar y explicar, bajo dos elementos primarios, los rasgos comunes y definatorios de las obras aquí estudiadas. Estos dos fundamentos o conceptos fueron la *otredad* o *alteridad*, que es un estatuto central en ambos géneros, y el *humor*, que constituye un elemento recurrente en gran parte de los textos adscritos a las modalidades estudiadas. La elección de estos dos conceptos me permitió dividir el resto de mi estudio en cuatro capítulos bien delimitados en los que analicé, a través de las figuras de la *otredad* y de la intersección entre el *humor* con el *fantástico* y la *ciencia ficción*, aspectos fundamentales de la teoría de ambos géneros en relación con el contexto sociopolítico en que las obras se inscriben.

Con respecto a las obras *fantásticas* y su relación al concepto de *alteridad*, el análisis de los textos estudiados reveló que en la mayoría de los casos *lo otro* no se constituye —o al menos no exclusivamente— como estatuto ontológico sino como modalidad simbólica con un fuerte contenido político. El monstruo —motivo clásico del género *fantástico* que fuera representado en estos textos a través de la figura del vampiro— ha sido reimaginado, resemantizado y, casi siempre, convertido en símbolo ideológico que alude a la realidad nacional.

En la mayoría de estas obras el vampiro —que en el *fantástico* tradicional siempre ha representado alguna variedad de lo sobrenatural o de lo anómalo— se constituye como una forma de *otredad* peculiar que, simbólicamente, encarna los miedos y ansiedades de la sociedad cubana actual: su pérdida de valores y su degeneración a consecuencia de la escasez (“Semiótica para lobos”, “Al acecho”); el inmovilismo social y la separación familiar (“Nostalgia”); la imposibilidad de cambio, la amenaza de la ruina y el control simbólico del espacio por parte del poder (“159”); el vacío ideológico, la doble moral institucional y el declive de la cohesión social (“Monstruos en el abecedario”).

En cuanto al concepto de *alteridad* dentro de la *ciencia ficción* cubana, el análisis de los textos *ficcionales* de *ciberpunk* propuesto en este estudio demostró que, a través de los motivos clásicos del *ciberpunk* —como son los clones, los cibernéticos y la realidad virtual, entre otros—, los autores cubanos han representado en sus obras las preocupaciones, los temas y los problemas concretos que aquejan específicamente a la sociedad cubana contemporánea. Por otra parte, con estos textos también han efectuado sus escritores una crítica enfática de aspectos específicos del sistema político imperante. Las figuras de la *alteridad* relacionadas con la intersección entre la identidad y la

tecnología en el *ciberpunk* mundial generalmente representan la desintegración y la dispersión del *yo* como consecuencia de los avances tecnológicos, sin que necesariamente las referencias al contexto nacional sean el tema predominante. En las tramas del *ciberpunk* cubano, sin embargo, los temas de la anulación del *yo* por la tecnología, la cultura del simulacro y las identidades posthumanas aparecen insertos en unas muy claras coordenadas nacionales. Esa convergencia entre el paradigma global y el paradigma nacional constituye la característica central de gran parte del *ciberpunk* cubano actual.

En lo que respecta a la hibridación entre el *humor* y lo *fantástico* y la *ciencia ficción*, a través de este estudio se pudo concluir que dicha combinación es uno de los aspectos que definen estos géneros en la Cuba contemporánea. Por lo general, las tramas de los textos estudiados se articulan a partir de un evento axiomático —sobrenatural o imposible en los textos *fantásticos* y extraño pero verosímil en los de *ciencia ficción*— que da origen a situaciones lúdicas en un espectro de matices: desde lo irónico hasta el absurdo y desde lo satírico hasta lo hiperbólico. Aunque el centro dramático de las historias es siempre de orden *fantástico* o *fictocientífico*, el *humor* se constituye en estrategia que potencia e intensifica el efecto de los textos. Al mismo tiempo, la combinación de lo *humorístico*, tanto con lo *fantástico* como con la *ciencia ficción*, se revela como un recurso altamente eficaz en la resignificación de estereotipos y de referentes simbólicos y en la subversión del discurso del poder, cuya autoridad el *humor* cuestiona y deconstruye.

Así, en “El gran golpe”, “Un equipo peligroso” y “El banquete”, Ester Díaz Llanillo se sirve de los estereotipos sobre la comida para poner en marcha metáforas de intromisiones imposibles que desestabilizan lo cotidiano a través de los intersticios de la

realidad. En todos ellos el *humor* se transparenta como síntoma estético e ideológico que invoca las penurias alimenticias de la Cuba de los noventa. En sus textos “Prefijos” y “Elegguá Spray”, María Elena Llana juega, intencionalmente, con las reglas pragmáticas de la comunicación para desafiar y parodiar los intentos de folklorización de las religiones afrocubanas. Mediante la combinación de elementos de lo *fantástico* —que opera desde la magia como causalidad *fantástica* alterna— con los recursos *humorísticos*, Llana critica la instrumentalización de las formas culturales afrocubanas, transformadas en un bien simbólico comercializable. En la película *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués, como vimos, a través del *humor*, se filtran en el filme claras referencias sociales y políticas que aluden a la situación cubana actual.

De la misma manera, las obras tratadas en el capítulo V sitúan los fenómenos y los escenarios propios de la *ciencia ficción* en un contexto lúdico donde *humor*, hipérbole, parodia y caricatura confluyen para articular un discurso crítico de ciertos problemas de la sociedad cubana contemporánea y, en particular, del sistema político. Mediante la adopción de una enunciación marcadamente lúdica— bajo las formas de la ironía, de la parodia, de la caricatura, o del choteo— los textos analizados logran aproximarse a temas como las relaciones Cuba-Estados Unidos (“El diferendo”), la emigración y la vacuidad de la retórica revolucionaria (“Un mundo mejor es posible”, o se valen del *humor* para desacralizar símbolos e instituciones, para parodiar referencias contemporáneas a la identidad cubana, o para traspasar clichés asociados con el capitalismo y el socialismo (*Habana Underguater*).

En todos los casos, el papel del lector (o espectador) desempeña una función fundamental para la correcta interpretación de los textos, pues tanto desde lo *fantástico* y

la *ciencia ficción*, como desde lo *humorístico*, todos los textos establecen un diálogo directo con el receptor, que deberá participar, de manera activa y cómplice, de su descodificación. Tratándose de textos abiertos, que se nutren de ambigüedades, de silencios semánticos y lingüísticos, de espacios blancos, el lector es llamado a completar significados y a proponer interpretaciones a partir marcas, señales e indicios textuales diseminados en los textos.

Del recorrido realizado es posible colegir, como conclusión principal, que el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos no derivan sus convenciones (o al menos no exclusivamente) del género que los nutre, sino de conflictos de otra índole (muchas veces de orden político) y, en ocasiones, alejados de los motivos identificables de ambos géneros. Del examen del corpus en cuestión se colige, además, que los conceptos de *alteridad* y *humor* ofrecen ángulos de aproximación singulares a estos géneros en Cuba. En la politización y resemantización explícita de las figuras de la *alteridad* y en el empleo del *humor* como estrategia de subversión del discurso ideológico del poder, se advierten dos de los rasgos que singularizan y definen el *fantástico* y la *ciencia ficción* de la Cuba contemporánea. Desde luego es posible caracterizar o enriquecer con otros elementos esta aproximación al fenómeno escritural y cultural *fantástico* y *ficto-científico* cubano, pero cualquier reflexión teórica sobre estos géneros en Cuba, pasará inevitablemente por los conceptos de *alteridad* y *humor*.

Entre las aportaciones principales que derivan de este trabajo se encuentran el haber reunido por primera vez el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos en la lectura de obras claves de ambos géneros desde una perspectiva teórico-crítica actualizada, y el haber llevado el estudio a la dimensión regional, histórica y sociocultural que condiciona

estos géneros en Cuba. Este doble enfoque permitió identificar y explicar los rasgos diferenciales que los motivos tradicionales de ambos géneros han adquirido en el escenario cubano, y subrayar la incidencia del componente político como común denominador de gran parte de las obras adscritas a estas modalidades. Otro aporte importante de este estudio fue establecer distinciones claras entre los denominados géneros proyectivos, delineando con ello un mapa genérico y terminológico concreto para futuros acercamientos a estos géneros en Cuba.

Como resultado secundario, el análisis de la combinación entre lo *fantástico* y el *humor* sirvió para reafirmar los denominadores comunes existentes entre dos modos tan diversos como el *humorismo* y lo *fantástico*. Como se pudo comprobar, el *humor* y lo *fantástico* provocan, con modalidades diferentes y peculiares, respectivamente, una ruptura y una transgresión de las leyes que rigen el mundo empírico, cuestionando el orden racional de este y el sistema de códigos interpretativos que hemos diseñado para entenderlo y situarnos en él.

En los textos *fantástico-humorísticos* cubanos, lo *fantástico* y el *humor*, combinados, se presentan como modos de representación crítica de la realidad que, a través de una reflexividad subversiva y rebelde, desestructuran, atacan y transgreden tanto las convenciones de lo real como el orden social, jurídico y político del régimen cubano. En todos los casos, según se vio, los elementos *humorísticos* ayudan a potenciar el efecto distorsionador de los relatos sin que los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles. En ese sentido, lo *fantástico-humorístico* cubano viene a demostrar que el género *fantástico* es capaz de absorber el elemento *humorístico* sin anular con ello su esencia transgresora.

También, como resultado colateral, este estudio ha hecho visible la utilidad de las herramientas teóricas del género *fantástico* para acercarse a ámbitos extraliterarios como como los del cine, la televisión, la narración gráfica, el teatro, o los video juegos. Acercamientos de ese tipo, como demostré en mi análisis del filme *Juan de los muertos*, además de ensanchar los márgenes interpretativos de las obras, contribuyen a enriquecer nuestras nociones de lo *fantástico* como categoría estética aplicable tanto en la literatura como fuera de ella. Aunque muchos críticos habían definido *Juan de los muertos* como una película de claro carácter *fantástico*, no se había realizado un análisis profundo mediante herramientas teóricas y conceptos metodológicos propios del género. El análisis aquí acometido permite afianzar la relevancia de los estudios cinematográficos desde la categoría de lo *fantástico*, al demostrar que estos no solo son posibles, sino necesarios y relevantes.

Como evidenció el recorrido por el devenir histórico de estos géneros, la labor divulgativa constante y autárquica por parte de los escritores y del fandom ha sido trascendental y determinante en la evolución de la *ciencia ficción* y el *fantástico* en la isla. El hecho mismo de que estos géneros hayan perdurado se debe a la perseverancia de autores y aficionados, que, aislados de la cultura oficial, y constituidos como grupo autónomo, se han enfrentado a la marginalización y a la falta de atención de la crítica.

En ese sentido, dejo pendiente un estudio pormenorizado del mundo de los promotores (incluyendo a los aficionados) y de su influencia en la difusión y afianzamiento de estos géneros en Cuba. Aunque existen artículos que documentan la labor divulgativa de este grupo, sería interesante llevar a cabo un estudio que explore las maneras en que el escritor cubano se involucra y colabora como crítico, conferenciante o

comunicador a través de correos, foros, revistas digitales o eventos de promoción. Un estudio de ese tipo también podría poner en relación los mecanismos críticos empleados por los escritores y aficionados y los instituidos por las escuelas tradicionales.

Queda pendiente también un estudio específico de la intersección entre la vertiente *humorística* denominada *choteo* por Jorge Mañach y el *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos. Aunque en este estudio abordé esa intersección equiparando *choteo* con *humor* en un sentido muy general, sería interesante llevar a cabo un estudio específico en que se reflexione (y se replantee el debate) sobre la trascendencia e importancia del *choteo* como presupuesto estético y sustrato de la narrativa cubana contemporánea adscrita al *fantástico* y a la *ciencia ficción*. El estudio de las formas que adopta el *humor* en el imaginario cubano *fantástico* y *fictocientífico* contemporáneo puede determinar mejor la continuidad o la ruptura con los postulados de Mañach y de su *Indagación del choteo* y, sobre todo, precisar mejor la existencia de una tipología del *humor* en el *fantástico* y la *ciencia ficción* contemporáneos, y sus puntos de contacto con el *choteo* que Mañach describiera.

En síntesis, este recorrido por el fenómeno literario y cultural de la *ciencia ficción* y el *fantástico* cubano ha puesto de relieve la complejidad y la riqueza de matices de estos géneros poco y mal conocidos tanto por el público lector como por la crítica literaria nacional e internacional. Mi intención, según se ha dicho, fue estudiar una parcela específica del *fantástico* y la *ciencia ficción* cubanos, y mostrar las maneras en que los escritores cubanos que cultivan estos géneros rompen con el *estatus quo* y crean universos que corresponden a sus propios valores, sin negar la tradición, y desde una perspectiva única anclada en lo nacional. El resultado es un nuevo producto literario y

cultural: una imagen de la realidad captada por el lente de la imaginación y la fantasía, con ojos críticos, y plasmada con un discurso subversivo que interrumpe y cuestiona el discurso hegemónico y monolítico del Régimen cubano.

Aquellos que apostaron por la literatura ideológicamente comprometida, capaz de “narrar” la nación en clave realista y socialista, y que condenaron a los géneros no miméticos al ostracismo, no imaginaron que estos acabarían delineando, tal vez, la agenda crítica más subversiva y poderosa del campo cultural cubano. No se comprendió entonces que esa misma naturaleza evasiva y escapista que se les reprochaba, sería la que les permitiría a estos géneros desplazar los conflictos desde las instituciones culturales hacia los terrenos difícilmente censurables de la imaginación y la fantasía, desde donde han logrado desenmascarar, mejor que ningún otro género, las contradicciones manifiestas entre el modelo ideológico y la realidad de la Revolución.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, Stacey. *Celluloid Vampires: Life after Death in the Modern World*. Austin, Tex: University of Texas Press, 2008. Impreso.
- Acosta, Rinaldo, and Fabricio González Neira. *Otras Tierras, Otros Soles: Una Mirada a la ciencia ficción*, La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2017. Impreso.
- Alarcón, Víctor. “De la risa a la inquietud: el humor en la literatura fantástica”. En David Roas y Patricia García (eds.). *Visiones de lo fantástico*. Málaga: e.d.a libros, 73-85. 2013. Impreso.
- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.
- Aldana Reyes, Xavier. “Who Ordered the Hamburger with AIDS?”: Haematophilic Semiotics in *Tru(e) Blood*. *Gothic Studies* 15.1 (2013): 55–65. Impreso.
- Aldiss, Brian W. *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Corgi, 1975. Impreso.

- Alvarado Ortega, María Belén. “La ironía y la cortesía: una aproximación desde sus efectos”. *Estudios de Lingüística* 19 (2005): 33–47. Impreso.
- Amador, Victoria. “Dark Ladies: Vampires, Lesbians, and Women of Colour”. *Gothic Studies*. 15.1 (2013): 8–20. Impreso.
- Arango, Ángel. “La joven ciencia-ficción cubana. (Un lustro dentro del concurso David).” *Unión* 23-41 (1984): 128-138. Impreso.
- Askenasy, Hans. *Cannibalism: from Sacrifice to Survival*. Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 1994. Impreso.
- Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974. Impreso.
- . *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Barbe, Katharina. *Irony in Context*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995. Impreso.
- Barceló, Miquel. *Ciencia Ficción: Nueva guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B, 2015. Impreso.
- Bargalló, Carraté Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. Impreso.
- Barr, Marleen S. *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*. Iowa: University of Iowa Press, 1992. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391–403. Impreso.
- . “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”. *Lectura crítica de la literatura americana Tomo I*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996. Impreso.
- Basail, Rodríguez Alain, and Yoimy Castañeda Seijas. *Conflictos y cambios de identidad religiosa en Cuba*. México, D.F: Red Convergencia, 2006. Internet resource.

- Baudelaire, Charles, y Carmen Santos. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1989. Impreso.
- Baudrillard, Jean and Mark Poster. *Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Cambridge: Polity Press, 1988, pp.166–184. Impreso.
- Bear, Greg. *Blood Music*. New York: Open Road, 2014. Impreso.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. María Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza Editorial, 2008. Impreso.
- Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2010. Impreso.
- Bobes, Velia Cecilia. “Las mujeres cubanas ante el Período Especial: ajustes y cambios.” *Debate Feminista* 23 (2001): 67–96. Impreso.
- Boon, Kevin. *The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age*. New York: Fordham University Press, 2011. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Bioy A. Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Bioy A. Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977. Impreso.
- “Sobre los clásicos”. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Impreso.
- . “Del rigor en la ciencia”. Biblioteca digital Ciudad Seva.
- Bravo, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. 1988. Impreso.
- Butler, Andrew M. (2003), “Posmodernism and science fiction”, in Edward James & Farah Mendleson (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 137-148. Impreso.
- Cadigan, Pat. *Synners*. London: Grafton-Harper Collins, 1991. Impreso.
- Cadora, Karen. “Feminist Cyberpunk”. *Science Fiction Studies* 22.3 (noviembre 1995): 357–72. Impreso.
- Caillois, Roger. “En busca de lo fantástico en el arte: prefacio de una obra futura”. *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas* 1.1 (1956): 5–6. Impreso.

- . *Imágenes, Imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa, 1970. Impreso.
- Calabrese, Omar y Anna Giordano. *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham (Md.: University Press of America, 1998. Impreso.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 153-191. Impreso.
- . *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- . “Relatos de sueños y relatos fantásticos”. *Les Ateliers du SAL* 1.2 (2012): 13–50. Impreso.
- . “Fantástico y sintaxis narrativa”, en Río de la Plata – Culturas, No. 1, Celcirp, 1985, pp. 90-110. Impreso.
- Capeles, Mervin R. *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba: Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*. Atlanta: Clark Atlanta University, 1995. Impreso.
- Cardentey, Levin Antonio. “La Revolución Zombificada. La Alegoría Del Trauma Cubano En Juan De Los Muertos, De Alejandro Brugués”. *Alambique*. 2.1 (2014). Impreso.
- Carreter, Fernando Lázaro (1976), “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1979. Pp. 113-120. Impreso.
- Carrol, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, (2005). Impreso.
- Castañares, Wenceslao. “Realidad virtual, mimesis y simulación”. *Cic Cuadernos de Información y Comunicación*. 16.0 (2011). Impreso.
- Castex, Pierre-Georges. *Le Conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant*. Paris: José Corti, 1994. Impreso.
- César Muñoz, Carlos and David Alfonso Hermelo. “Nostalgia”. *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*, edited by Grillo, Rafael, La Habana: Ediciones Abril, 2016, pp. 181-185. Impreso.

- Chanady, Amaryll B. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1986. Impreso.
- Chiampi, Irleamar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas, 1983. Impreso.
- Cicerón, M. T. *De Oratore*. Sutton, E. W. y Rackham, H. (ed.). Cambridge, Heinemann y Harvard University Press, 1976.
- Clements, Susannah. *The Vampire Defanged: How the Embodiment of Evil Became a Romantic Hero*. Grand Rapids, Mich: Brazos Press, 2011. Impreso.
- Cuesta, Mabel. *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Santiago: Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- De Maeseneer, Rita. “La (est)ética del hambre en el Período Especial”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 20, n.º 39, Dec. 2015, pp. 356-73, Impreso.
- Del Olmo Ramón, Alex. “El eterno retorno del no-muerto como arquetipo filmico: una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea”. Tesis Doctoral, Universitat Ramon Llull. Barcelona, (2013).
- Díaz Cala, Lázaro Alfonso. “La choza embrujada”. *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*, edited by Grillo, Rafael, La Habana: Ediciones Abril, 2016, pp. 117-123. Impreso.
- Dendle, Peter. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2001. Impreso.
- Doležel Lubomír. *Le Triangle du Double. Un Champ Thématique, Poétique*. (1985). Impreso.
- Eco, Umberto. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965. Impreso.
- . “Postmodernism, Irony and the Enjoyable” en Postscript to “The Name of the Rose”. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- . “The Frames of Comic Freedom”. En Th. A. Sebeok, (ed.), *Carnival!* 1-9. Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
- . *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1988. Impreso.

- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. "El retorno de los muertos vivos (al Caribe). *Juan de los muertos y los zombis en el cine cubano contemporáneo*". *Hispanic Research Journal* 16 (2015): 86-102. Impreso.
- Encinosa Fu, Michel. "Adansonia Digitata". *Otras tierras, otros soles*, edited by Acosta, Rinaldo and Fabricio González Neira, UEB Osvlado Sánchez, 2017. Impreso.
- Featherstone, Mike, and Roger Burrows. *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage, 1995. Impreso.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de ciencia-ficción*. Madrid: Siglo XXI, 1972. Impreso.
- Flores, Angel. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México, D.F: Premià, 1985. Impreso.
- Fornet, Ambrosio. "Literatura fantástica: los precursores", *Bohemia* (La Habana), 39(30 de sept.1966, p.33. Impreso.
- Frayling, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London: Faber and Faber, 1992. Impreso.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905]. López- Ballesteros, L. (trad.). Madrid, Alianza, 1969. Impreso.
- . *Das unheimliche: Aufsätze Z. Literatur*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1963. Impreso.
- Galván Tudela, José Alberto. "Sincretismo, performance y creatividad en las religiones afrocubanas". *Batey. Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, Vol. 2, Núm. 2, (2011): 74-86. Web. 14 sep. 2018. Impreso.
- García Martínez, Alberto Nahúm. "Prozac para zombies. La sentimentalización contemporánea del muerto vivo en la televisión." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Vol. IV, núm. 1 (Spring 2016), pp. 13-34. Impreso.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2004. Impreso.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2002. Impreso.
- Gibson, William. *Count Zero*, 2017. Impreso.
- Gordon, Joan. "Yin and Yang Duke it out." *Storming the Reality Sstudio: A Casebook of Cyberpunk & Postmodern Science Fiction*, edited by McCaffery, Larry. Durham: Duke University Press, (2012): 196-202. Impreso

- Gray, Chris H. *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge, 1995. Internet resource.
- Grillo, Rafael. "Monstruos en el abecedario". *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*, edited by Grillo, Rafael, La Habana: Ediciones Abril, 2016, pp. 221-243. Impreso.
- Grosman, Carla. "Zombis utópicos", *Cinemas d'Amérique latine*, 21 | 2013, 96-109. Impreso.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversion*. New York: Allen & Unwin, 1995. Impreso.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." (2000): 69-84. Impreso.
- Hayles, N K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 2010. Impreso.
- Heinlein, Robert A. *Expanded Universe*. Houston, TX: Virginia Edition, Inc, 2010. Impreso.
- Henríquez, Bruno. "Solo Marta". *Crónicas del Mañana: 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción*, edited by Yoss, Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008. Impreso.
- . *El hombre que hizo el mar Báltico*. Editorial Arte y Literatura: La Habana, 2009. Impreso.
- Hernández Pacín, Vladimir. "Semiótica para lobos". *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*, edited by Grillo, Rafael, La Habana: Ediciones Abril, 2016, pp. 165-178. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironie, Satire, Parodie. Une Approche Pragmatique de l'ironie", *Poétiques*, 46, pp. 140-155. Impreso.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984.
- . *A theory of parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York-Londres, Methuen, 1985.
- . "The pastime of Past Time: Historiographic Metafiction", *Genre*, 20, Fall-winter 1987, pp. 285-305.
- . *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988.

- . "Representing the Postmodern", en *A Post-modern Reader*, Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany, State University of New York Press, 1993, pp. 243-272. Impreso.
- Jackson, Rosemary. *The fantastic: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1988. Impreso.
- Jonson, Ben. *The Complete Plays of Ben Jonson*, vol. I. Londres-Nueva York, J. M. Dent & Sons y E.P. Dutton & Co. 1910. Impreso.
- . *Every Man on his Humour*. (Libro electrónico). Project Gutenberg, 2013.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe. 1977. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Lo Grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964. Impreso.
- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. Londres, Hutchinson, 1964. Impreso.
- Kreksh, Ingrid. "Reality Transfigured: The Latin American Situation as Reflected in its Science Fiction". *Political Science Fiction*, edited by Hassler, Donald M, and Clyde Wilcox. Columbia, S.C: University of South Carolina Press, 2011. Impreso.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*." *Body & Society*. 1 (1995): 175-189. Impreso.
- Lauro, Sarah.J, and Karen Embry. "A Zombie Manifesto: the Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *Boundary 2*. 35.1 (2008): 85-108. Impreso.
- Leal, Luis. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos* 153: 230-5, 1967. Impreso.
- Link, Daniel (comp., 1994), *Escaleras al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca. Impreso.
- Llera, José Antonio. *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid, CSIC, 2003. Impreso.
- . "Documentos inéditos sobre La Ametralladora y La Codorniz de Miguel Mihura". En *Anales de Literatura Española*, no 19, 2007: 115-135.
- . "Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea". En *Revista de Literatura* LXIII, 126, 2001: 461-476.

- . "Una aproximación interdisciplinaria al concepto del humor" en *Signa*, no 12, 2003a: 613-628.
- López, Cruces A. José. *La risa en la literatura española: (Antología de textos)*. Alicante: Aguaclara, 1993. Impreso.
- López Martín, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Internet Resource.
- Madrigal, Roberto. "Parábola del hombre nuevo". Cubaencuentro. Disponible en <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/parabola-delhombre-nuevo-277056>. Acceso: 25 agosto 2014.
- Mañach, Jorge. *Indagación del Choteo*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2009. Internet resource.
- .and Rosario Rechach. *La Crisis En La Alta Cultura En Cuba: Indagación del choteo*. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- Martínez Lucena, Jorge. *Ensayo Z: Una antropología de la carne perecedera*, Berenice, Córdoba, (2012). Impreso.
- McHale, Brian. "Towards a Poetics of Cyberpunk". *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, edited by Murphy, Graham J, and Sherryl Vint, 2012, pp. 1-28. Impreso.
- McWilliam, D. "Perfect Enemies: Neoconservative Hunters and Terrorist Vampires in Joe Ahearne's *Ultraviolet* (1998)." *Gothic Studies*. 15.1 (2013): 44-54. Impreso.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel. "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción", en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, 2009. Pp. 64-92. Impreso.
- . "El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* [En línea], 20 (2011): s. p. Web. 4 sep. 2018. Impreso.
- Mota, Erick J. "Recuerdos de un país zombi". *Terra Nova. Antología de ciencia ficción contemporánea*, edited by Villareal, Mariano and Luis Pestarini, 2015. Impreso.
- . *La Habana Underguater, Completa: Novela y cuentos*, 2010. Impreso.

- Pérez Firmat, Gustavo. "Riddles of the Sphincter: Another Look at the Cuban Choteo". *Diacritics*, Vol. 14, No. 4, Scholarly Journal. The Johns Hopkins University Press (Winter, 1984). Impreso.
- Platón: *La República*. Madrid, Aguilar. 1963
- Platt, Charles. *The Silicon Man*, 2017. Internet resource.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. Impreso.
- Porbén, Pedro P. *La Revolución deseada: Prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*, Madrid: Verbum, S.L., 2014. Impreso.
- Prucher, Jeff. *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2009. Impreso.
- Pynchon, Thomas. *Vineland*, 2012. Internet resource.
- Quesada Gómez, Catalina. "IncurSIONes de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, edited by López Pellisa, Teresa y Fernando Ángel Moreno. Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 293-305. Impreso.
- Raulerson, Joshua. *Singularities: Technoculture, Transhumanism, and Science Fiction in the Twenty-First Century*, 2013. Internet resource.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", en Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, (2001): 193-221. Impreso.
- . *Teoría literaria: una propuesta*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1986. Print.
- Reyes Leiva, Maykel. ¡Vampiros! ¿En Cuba? Librinsula.bnjm.cu
- Richter, Jean Paul. *Introducción a la estética* [1804]. Madrid, Verbum, 1990. Impreso.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Impreso.
- . *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.
- . "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo." *Letras & Letras* [Online], 28.2 (2012): sem paginação Web. 14 jun. 2018.

- . *Cuentos fantásticos del Siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*. Madrid: Mare Nostrum, 2003. Impreso.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami, Fla: Ediciones Universal, 1998. Impreso.
- Romero Reche, Alejandro. “La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural posmoderno”. *Reis*, 109, 2005, pp 75-125. Impreso.
- Rosales, Iris. “Al acecho”. *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*, edited by Grillo, Rafael, La Habana: Ediciones Abril, 2016, pp. 141-144. Impreso.
- Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español*. Madrid, Arco Libros, 2012. Impreso.
- Sardiñas, José Miguel. “El cuento fantástico cubano entre dos siglos”. *Revolución y Cultura*. 2 (2003): 17-21. Impreso.
- Sanna, Antonio. “The Postmodern Evolution of Telepathy: from Dracula to the Twilight Saga.” *Gothic Studies*. 15.1 (2013): 66-75. Impreso.
- Shepard, Lucius. *Green Eyes*. ElectricStory.com, 2010. Internet resource.
- Silver, Alain, and James Ursini. *The Vampire Film: From Nosferatu to True Blood*. Montclair, NJ: Limelight Editions, 2011. Impreso.
- Soberón Torchía, Édgar. “¿Hay zombis en Cuba?”. *Cine cubano, la pupila insomne*.
- Sterling, Bruce. *Schismatrix Plus*, 2014. Internet resource.
- Steuer, Jonathan. “Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence.” *Journal of Communication*. 42.4 (1992): 73-93. Impreso.
- Suvin, Darko. “Science fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship”. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent: Ohio, 1988, pp. 33-43. Impreso.
- Tenga, Angela, and Elizabeth Zimmerman. “Vampire Gentlemen and Zombie Beasts: A Rendering of True Monstrosity”, *Gothic Studies*, vol. 15, núm. 1, pp. 76-87. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction a La litterature Fantastique*, Paris, Editions du Seuil. Trad. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. Impreso.

- Twitchell, James B. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. New York: Oxford University Press, 1988. Impreso.
- Valbuena Briones, Ángel. “Una cala en el realismo mágico” (1969). Impreso.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. Impreso.
- Verevis, Constantine. “Redefining the Sequel. The Case of the (Living) Dead”. *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, edited by Carolyn Jess-Cooke and Constantine Verevis, SUNY Press, 2010, Albany, pp. 11-30. Impreso.
- Williams, R. “Unlocking the Vampire Diaries: Genre, Authorship, and Quality in Teen Tv Horror.” *Gothic Studies*. 15.1 (2013): 88-99. Impreso.
- Yoss (Sánchez, José Miguel). “159”. *Isla en rojo: historias cubanas de vampiros y otras criaturas letales*, edited by Grillo, Rafael, La Habana: Ediciones Abril, 2016, pp. 85-101. Impreso.
- Juan De Los Muertos*. Dir. Alejandro Brugués, 2011, Cuba.

VITA

LICET GARCÍA SIMÓN

Born, Sancti-Spíritus, Cuba

2014–2018

Doctoral Candidate
Teaching Assistant
FIU Dissertation Year Fellowship (Summer 2018
and Fall 2018)
FIU Doctoral Evidence Acquisition Fellowship
(Spring 2018)
Pablo Ruiz Orozco and Miguel Quesada Memorial
Scholarship (Fall 2017 and Fall 2014)
Modern Languages
Florida International University
Miami, Florida

2013

M.A. Spanish
Award for Outstanding Academic Achievement
(Summer 2013)
Modern Languages
Florida International University
Miami, Florida

2011

B.A in Spanish
Modern Languages
Florida International University
Miami, Florida

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

García Simón, Licet. *Larga distancia/Long distance*. The Encyclopedia of Cuban Cinema. Rowman and Littlefield. (Under contract, anticipated to go into press 2019).

García Simón, Licet. *Personal Belongings*. The Encyclopedia of Cuban Cinema. Rowman and Littlefield. (Under contract, anticipated to go into press 2019).

García Simón, Licet. “El coloquio de Todorov y Cervantes en *El coloquio de los perros*”. *Studium: Revista de humanidades*. Vol. 24. (Forthcoming in November 2018).

García Simón, Licet. “Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico”. *Nomenclatura: Aproximaciones a los estudios hispánicos*. Vol. 6 (2018): 1–15.

García Simón, Licet. “La fantasía hagiográfica y el maravilloso cristiano en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla”. *Spanish and Portuguese Review*. Vol. 3. (2017): 17–30.

García Simón, Licet. “Manifestaciones de lo monstruoso en el cine fantástico contemporáneo cubano: la figura del zombi en *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués”. *Reading Cuba: An Interdisciplinary Conference on Cuban and Cuban-American Literature*. November 2016. Florida International University, Miami, FL.

García Simón, Licet. “Territorialidad, transgresión y exclusión en *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana”. *Circunloquios 2* (2015): 88–101.

García Simón, Licet. “Del doble Anfitrión al doble romántico: tradición y modernidad en *La ondina del lago azul* de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. *Nineteenth-Century Latin American and Spanish Literature Conference*. November 2015. Florida International University, Miami, FL

García Simón, Licet. “El papel de la mentira en *La verdad sospechosa*”. *Eighth Florida Cervantes Conference*. May 2015. Florida International University, Miami, FL.