

Laura Redruello
(Manhattan College)

LA HUIDA EN EL CUENTO CUBANO DE LOS NOVENTA

Resumen: El trabajo parte del contexto político, económico y social que da origen a la migración masiva de la isla para presentar las diferencias que se perciben en los relatos de dos generaciones de escritores cubanos que, aunque conviven en el mismo período, reaccionan de forma diferente ante el fenómeno del exilio y la partida. El artículo profundiza en los matices que el concepto de “la salida” tiene en los relatos de un grupo de jóvenes escritores denominado “Novísimos”, el cual sufrió los años más duros de la debacle económica del Período Especial en los años noventa. Esta generación convierte la “huida” en un tópico recurrente en su literatura para mostrar la crisis que vive con su entorno y el desencanto con una Revolución que no les deja más opciones que la de la ruptura con un proyecto que ha perdido toda su utopía.

Palabras clave: Revolución, cuento, exilio, Novísimos, Cuba

Title: Escaping in the Cuban Short Story of the Nineties

Abstract: The article is capturing the political, economic, and social content that gave birth to the massive immigration from the island. The text presents the differences that can be perceived in the literary works of two generations of Cuban writers that, although they lived during the same time period, reacted differently to the phenomenon of the departure and exile. The article explores the nuances that the concept of “the departure” has on the stories of a group of young writers, named “Novísimos”. These writers suffered the worst years of the economic crisis, the “Special Period” during the nineties. This generation wrote about “escaping” as a reoccurring theme in their literature to show how it was to live with that environment and the disenchantment with a Revolution that didn’t give them more options than disruption with an unsuccessful project.

Key words: Revolution, short story, exile, Novísimos, Cuba

Desde comienzos de la Revolución, en Cuba se han sucedido varias oleadas migratorias hacia otros países. Las profundas y dramáticas consecuencias que se han derivado de este fenómeno se consideraron un tema tabú dentro de la sociedad cubana hasta bien entrada la década de los noventa. En el ámbito artístico se crean algunas zonas de silencio en torno a muchos aspectos derivados de la emigración y el exilio, dejando patente la incapacidad o temor para tratar estos temas difíciles, pero necesarios (Díaz 2001). Sin

embargo, los cambios originados a nivel social en la década de los noventa con el comienzo del Período Especial¹ traen como consecuencia un nuevo éxodo migratorio conocido como “El maleconazo”, y con él nuevos espacios que desde las artes establecen un puente con la diáspora, proponiendo nuevos debates y poniendo en crisis las posiciones estereotipadas y tradicionalmente estigmatizadas que marcaron el acercamiento a este tema en décadas anteriores (Díaz 2002). Los apagones que sumergieron en tinieblas a la isla durante la peor crisis económica de Cuba consiguieron “alumbrar” otros espacios, especialmente los de la huida y el exilio. Este ensayo, partiendo de un análisis de la cuentística cubana publicada en los años noventa, va a tratar de mostrar las diferencias que se perciben en los relatos de dos generaciones de escritores que, aunque convivieron en el mismo período, reaccionaron de forma diferente ante el fenómeno del exilio y la partida².

Hablar de exilio en Cuba implica reconocer las diferentes oleadas que componen la compleja realidad social y económica de cada una de ellas. Estas circunstancias han determinado el significado que para el Estado cubano han tenido los fenómenos migratorios, y explica cómo los exiliados han pasado de ser identificados con términos peyorativos como “escorias”, “lacras” o “gusanos”, a ser considerados como “comunidad” o “emigrantes” (Tabraue Castro 2003). A nivel popular, sin embargo, todos siguen siendo “los que se marcharon del país” (Martín 2004: 32).

La emigración en Cuba no comienza con la República, sino que es un fenómeno que adquiere su definición durante el siglo XIX y que se mantiene hasta el momento actual (Tabraue Castro 2003). Con todo, el triunfo revolucionario de 1959 constituye un nuevo e importante referente para el análisis de los procesos migratorios que lo dota de complejidad.

Los primeros exiliados que salen del país en 1959 son aquellos que de una u otra forma están relacionados con el gobierno de Fulgencio Batista, principalmente políticos y propietarios de las grandes empresas o latifundios del país. A partir de 1965 se produce una nueva salida hacia Estados Unidos a través del puerto de Camarioca. A diferencia del éxodo que tiene lugar en el período de 1959-1962, los que emigran ahora son aquellos que buscan reunirse con sus padres e hijos, convencidos de que el proyecto de la Revolución se ha consolidado.

El éxodo de los sesenta se convierte en referente para algunos de los intelectuales que abogan por el realismo socialista en las artes. Sergio Chaple es uno de los autores que aborda por primera vez la ruptura de la familia por motivos ideológicos. En su cuento “Camarioca la bella” (1962) narra la historia de un cubano que decide sacrificar su vida familiar por el proyecto revolucionario, al decidir no marcharse con su mujer cuando

¹ Período de crisis económica que comenzó como resultado del colapso de la Unión Soviética en 1991.

² Como decisión terminológica en este ensayo utilizaré el término exilio, en vez de diáspora, debido a que, desde mi punto de vista, el término exilio representa una experiencia individual determinada por factores políticos y que viene acompañada de matices de tragedia. Creo que estos componentes aparecen en todas las “salidas” que analizaré a través de los cuentos seleccionados. Aunque se ha discutido si la literatura de la “huida” viene marcada por motivos políticos o económicos, lo cierto es que aquí se habla tanto de las dificultades para salir, como de las represalias y consecuencias políticas ante cualquier intento de fuga (entre ellas las de arrebatar su condición nacional a quien lo consigue), lo que bajo mi punto de vista otorga connotaciones políticas a cualquiera de las migraciones a la que nos estamos refiriendo.

esta regresa con sus hijos para llevarlo con ella (Fornet 2000). Pero sin lugar a dudas es la novela *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes, publicada en 1966 y llevada al cine dos años después por Tomás Gutiérrez Alea, la que enfrenta con mayor profundidad el dilema del exilio en los comienzos de la Revolución (Fornet 2000). Fornet enfatiza cómo en la novela cada miembro de la familia intenta alcanzar una meta por caminos diferentes: unos huyendo y otros permaneciendo en la isla. Sergio, protagonista de *Memorias*, es el que se queda en busca de un nuevo proyecto de vida. Los que se marchan, como su mujer Elena o su íntimo amigo Pablo, dejan de existir y simplemente desaparecen del espacio fílmico de Alea y del literario de Desnoes (Fornet 2000). Desde la cultura se produce la negación del que ha abandonado el proyecto político de la nación. Aquel que no adhiere a dicho proyecto queda excluido del discurso (de la representación): “Lo cierto es que nos alimentábamos de negaciones recíprocas, como si yo sólo pudiera afirmar mi identidad negando la suya, que por lo demás no era tan distinta a la mía” (Fornet 2000: 14).

Esta negación mutua se rompe a finales de los años 70, tras el represivo Quinquenio Gris, cuando se abre el diálogo entre las dos partes, a través de los miembros del Grupo Areíto. En un breve recorrido por la literatura del exilio, Ambrosio Fornet apunta cómo uno de los primeros resultados literarios de este histórico encuentro es *Contra viento y marea*, testimonio colectivo del Grupo, publicado en 1978 y galardonado el mismo año con el premio Casa de las Américas. Por primera vez las voces de allá “entran con todos los honores en la historia de la literatura cubana, como voces solidarias y no hostiles, lo que en el campo intelectual tiene repercusiones importantes” (Fornet 2000: 15). El reconocimiento de esas voces por las instituciones cubanas viene marcado por la identificación de este grupo con el proyecto político de la Revolución. *Contra viento y marea* recoge los sentimientos de medio centenar de jóvenes nacidos en Cuba que fueron sacados del país por sus familiares cuando eran niños. Años después, estos mismos niños, ya jóvenes intelectuales, buscan en el extranjero las raíces que los vinculan al proyecto revolucionario de su país de origen. La patria continúa creciendo solo hacia una dirección, la del proyecto revolucionario compartido, dispuesta a superar los límites geográficos únicamente para incluir a aquellos vinculados al discurso de la Revolución.

Un nuevo proceso migratorio comienza en la década de los ochenta cuando un grupo de seis personas entra en la Embajada de Perú en busca de asilo político, abriendo el capítulo migratorio del Mariel. El gobierno cubano reacciona con la retirada de los guardias de la embajada, dejándola abierta a todo aquel que quisiera acceder para solicitar asilo y transmitiendo por las emisoras de radio que la embajada quedaba desguarnecida. Es entonces cuando más de diez mil cubanos se concentran alrededor de la sede diplomática. Durante las semanas posteriores se suceden editoriales en la portada del periódico *Granma* calificando repetidamente a todos los refugiados de “escoria” de la Revolución y llamando al pueblo a entrar en acción. Frente a la propia embajada se lanza la consigna, que prácticamente se transforma en el *leitmotiv* de todo el proceso del Mariel: “Que se vaya la escoria”. Dicho *slogan* se repite en las movilizaciones multitudinarias que se suceden en otras dos ocasiones en menos de un mes, con la intención de dar al mundo una imagen de “unidad política” entre la población y el gobierno, demostrando públicamente el rechazo del pueblo a los miles de cubanos que quieren abandonar la isla (Trabaue 2003).

Escritores e intelectuales como Reinaldo Arenas, Juan Abreu o Carlos Victoria salen por El Mariel, y con su salida entran en el campo del olvido y la invisibilización por parte de un Estado que busca la manera de mantener la legitimidad y reafirmar el discurso de exclusión desde la cultura. Aunque solo un año más tarde Lourdes Casal obtiene el premio Casa de las Américas de poesía con el libro *Palabras juntan Revolución* (1981), lo cierto es que, según Ambrosio Fornet, entre los dos premios Casa, el de testimonio del Grupo Areíto y el de poesía de Lourdes Casal –con solo tres años de diferencia–, se había generado un arco de tensiones que había llegado a la intelectualidad cubana:

Volvimos a sumergirnos en la atmósfera de los enfrentamientos, pero el puente había quedado en pie y la “comunidad” –como llamábamos ahora a la emigración y el exilio– siguió viviendo en plan de visitas familiares y creó, tal vez sin proponérselo, una situación nueva. Ya no todos fueron recibidos por todos con los brazos abiertos; ya no todos aquí estaban dispuestos a aceptar tranquilamente que de la noche a la mañana los “gusanos” se hubieran convertido en “mariposas”. (Fornet 2000: 15)

La decisión de emigrar y la condición de emigrado se convierten en la cultura de estos años en la entrada a una zona marginal innombrable que no tiene cabida dentro de la Revolución (Díaz 2001). Y es que, aunque esta atmósfera, cargada de reflexiones y tensiones morales, donde abundan los dramas de conciencia, “podría haber sido el espacio ideal para la proliferación de muchas obras artísticas y literarias” (Díaz 2001: 39), lo cierto es que hay que esperar hasta bien entrados los años noventa para que una buena parte de la producción artística comience a afrontar el tópico de la emigración desde sus más diferentes facetas: el de la partida, el reencuentro, la ruptura, la frustración, la soledad, etc. A excepción de algunas obras como *Lejanía* (1985), película de Jesús Díaz, *Mujer que regresa* (1986) de Rolando Pérez Betancourt y la pieza *Weekend en Bahía* (1987) del joven dramaturgo Alberto Pedro, la intelectualidad cubana convive durante años en silencio “con aquellos fantasmas que resultaban ser de carne y hueso; con el deseo, la necesidad, la obligación, la dificultad, la alegría, la imposibilidad de reanudar relaciones normales con ellas” (Díaz 2001: 38).

La precaria situación económica de los noventa incrementa el descontento y las protestas ante un futuro que se presenta desolador y muchos de los cubanos deciden buscar soluciones fuera de la isla y optan por marcharse del país. El éxodo alcanza su máximo en agosto de 1994, cuando comienzan a sucederse los secuestros de embarcaciones para alcanzar las costas estadounidenses³, provocando que posteriormente miles de personas se lancen en balsas al mar, protagonizando un nuevo episodio migratorio conocido como “la crisis de los balseros” o “el maleconazo”.

La crisis de los balseros tiene un escenario y un tratamiento político diferente al del Mariel. El gobierno, sumido en una gran crisis económica, evita implicar al pueblo en manifestaciones masivas de rechazo. La flexibilización de la política migratoria cubana, así como la insistencia oficial en que el éxodo actual tiene causas más materia-

³ En la madrugada del 13 de julio de 1994, un grupo de 72 cubanos, navegaba alta mar luego de haberse apoderado del remolcador 13 de Marzo. El remolcador se hundió, con un saldo de 41 muertos (Tabraue Castro 2003).

les que ideológicas, contribuyen a legitimar la migración como una salida a la crisis económica para amplios sectores de la población (Duany 2005). La espontánea sustitución del “escatológico gusano” por la “épica azarosa de los balseiros” (Menéndez 2000) es síntoma de un cambio en el orden social e ideológico.

En 1994, quienes se quedaban iban en masa hasta la costa, a desearles suerte a los balseiros y algunos aprovechaban para negociar abiertamente un sitio adicional [...]. Los cubanos comunes no sólo se negaban a golpear al vecino, sino que protestaban porque se les arrestara. (Ackerman 2005: 134)

El Estado enfrenta nuevas inquietudes, como la legitimación política y la integración social, lo que provoca plantearse cambios en la Constitución, desde donde se produce una redefinición simbólica de la nación y la identidad nacional, hasta ahora construida en términos de su identificación con el proyecto socialista. Si antes la “nacionalidad” quedaba restringida a aquellos que permanecían en el país, excluyendo a los que discrepaban con el proyecto socialista, ahora las concepciones de “enemigo” y “nación” comienzan a desplazarse hacia conceptos más amplios y difusos (Bobes 2003).

Evidentemente, estos cambios ideológicos tienen implicaciones en la cultura. Desde una parte del arte y la literatura, tras años de un comedido silencio en torno al tema de la partida, se comienza a confrontar de una forma mucho más abierta lo que hasta ahora se había considerado un tema tabú. Un análisis de las diferentes perspectivas desde las que enfrentan los escritores cubanos el tema del exilio en la cuentística cubana publicada en la década de los noventa nos ayudará a visualizar hasta dónde consiguen ampliarse unos nuevos límites que parecen adentrarse con mucho menos temor en el debate de la salida y la ruptura con el proyecto revolucionario.

El crítico Alexander Pérez Heredia (2002) ha explicado cómo el cuento durante la década de los noventa expone una representación más plural del sujeto, alejándose de las construcciones monolíticas del ser nacional que hasta entonces se habían planteado en la narrativa. Aunque este cambio comienza en los años ochenta, no será hasta el comienzo de los noventa cuando definitivamente se pueda hablar de una ruptura transicional de la cuentística. Los responsables del comienzo de esta transformación son un grupo de escritores pertenecientes a la generación de los ochenta, que aparecen con relatos más íntimos y cuestionadores, a la vez que vuelven al monólogo y utilizan la primera persona, no para establecer diálogos con la Historia, sino consigo mismos (Bobes 2013). A esta generación la sucede un grupo de jóvenes más irreverentes denominados los Novísimos, quienes, compartiendo los años de crisis con sus predecesores, introducen una nueva y abrupta ruptura en el canon de la narrativa cubana preexistente. Uno de los investigadores que primero percibió este cambio fue Salvador Redonet quien en 1993 da a conocer la antología *Los últimos serán los primeros*, alertando de los radicales cambios ideo-temáticos y estéticos que se estaban produciendo en esos momentos.

Así, como mostraré en las próximas páginas, nos encontramos con dos generaciones de escritores que, aunque conviven literariamente en la década de los noventa y viven acontecimientos similares, enfrentarán el tema del exilio en sus cuentos desde muy diferentes puntos de vista.

El silencio que las letras habían mantenido respecto al tema de la partida se rompe a comienzos de los noventa de la mano de Senel Paz, con el polémico relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990), que gana el premio internacional francés Juan Rulfo en 1990 y que cuatro años más tarde se convertiría en una de las películas más conocidas de la historia del cine cubano, *Fresa y Chocolate* (1994). El autor de este relato pertenece a la generación de los 80, integrada también por los escritores Arturo Arango, Francisco López Sacha y Rafael Soler. Este grupo de intelectuales comienza a ofrecer en sus obras una imagen más desencantada de Cuba, pero todavía con una cierta preocupación por guardar las formas. Afirma el escritor Francisco Sacha que esto responde al entorno histórico-político en que la generación de los ochenta se desarrolla intelectualmente (Álvarez 2000). Tanto Senel Paz como Sacha o Arango tienen su formación y educación en pleno apogeo del Quinquenio Gris en los años setenta y “se traumatizaron, fueron atrapados por el dogma, ellos no lo quisieron, pero el sistema los cogió por allí” (Álvarez 2000: 426). Arturo Arango explica, coincidiendo con Sacha, que ellos son parte de la generación de escritores cubanos que se formaron en el dogmatismo y en el sectarismo, “es decir, nacimos con los genes de la autocensura” (Álvarez 1999: 426).

El cuento de Senel Paz relata la amistad que se establece entre dos hombres en la Cuba castrista. David, el narrador, es un joven estudiante que vive en La Habana y disfruta de una beca del gobierno. Milita en la Unión de Jóvenes Comunistas, participa activamente en la política socialista y es defensor acérrimo del gobierno revolucionario. David representa al “hombre nuevo” que agradece a la Revolución la posibilidad de haber podido educarse. David conoce a Diego, un hombre de treinta años, intelectual, homosexual y religioso. Diego es una víctima intelectual de la intransigencia del ala dogmática de la Revolución, comprometido con el legado intelectual de su país, con su patria y con su ciudad.

Aunque el exilio no es el tema central de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, se podría decir que es el primer cuento de la década de los noventa que lo aborda a través de uno de sus protagonistas, Diego, quien al final del relato debe abandonar el país tras agotar todas las posibilidades de entendimiento con la Revolución. Lo innovador del cuento es que por primera vez se desarrollan sentimientos de comprensión, cariño, y admiración por el personaje que debe marcharse, y por lo tanto por la circunstancia de la partida (Díaz 2002).

Como ya he analizado en un artículo anterior (cf. Redruello 2010), Senel Paz construye un proceso identificatorio con el que se tiene que marchar a través del amor y el apego que Diego muestra hacia la nación. El patriotismo de Diego viene marcado por su conocimiento y admiración de la música, la poesía o la literatura nacional, a través de las cuales pretende, por un lado, mostrar la desvinculación con los dogmas del pasado, y, por otro, enfatizar su nexa con su entorno y su íntimo compromiso con la Revolución: “ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso nada, yo nací aquí: soy antes que todo, patriota y lezamiano. Aunque no les guste formo parte de este país. De aquí no me voy a ir aunque me den candela por el culo” (Paz 1999: 447), reclama Diego, reivindicando su cubanía y su preocupación por el futuro del país.

Diego repasa con David los nombres y obras de las principales personalidades de la literatura y las artes cubanas promovidas por la Revolución, y apela a la reconfiguración

del panteón literario nacional, añadiendo nombres imprescindibles que hasta el momento habían sido omitidos de la lista de lecturas permitidas. Se trata, según Duanel Díaz, de un rescate de los personajes cimeros de la tradición cubana, donde la identidad nacional pasa a convertirse en objeto de culto, y cuyas figuras principales comparten altar en la casa de Diego con la mismísima Caridad del Cobre. A modo de santuario Diego ubica a Fernando Ortiz, José Martí o Mirta Aguirre junto a aquellos que sufrieron el ostracismo y el vacío institucional, como Virgilio Piñera o el propio José Lezama Lima, “subyaciendo la idea de una cultura desinteresada y situada por encima de las pugnas políticas y civiles” (Díaz 2008). El reclamo de la apertura del canon oficial de la literatura cubana a través de escritores subvalorados se hace acompañar de una reivindicación de otros tantos intelectuales exiliados, como Gastón Baquero, Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante. De igual manera, en el apartamento de Diego se escucha a los músicos designados por el régimen como conformadores de la identidad nacional (Celina González, Alicia Alonso o Ernesto Lecuona) junto a los expatriados representados por Celia Cruz o la Sonora Matancera. La Guarida, como se nombra al apartamento de Diego, se convierte en una zona de inclusión y diversificación cultural que consigue comunicar el exterior con lo nacional, los que se fueron con los que se quedaron.

Diego no es presentado como “gusano”, “escoria” o “lumpen”, sino como un enamorado de su ciudad y de su cultura, y si algo pretende dejar claro Senel Paz en el cuento es la identificación del intelectual con el proyecto fundacional de la Revolución, el cual, aunque ahora le da la espalda, propone reformar y salvaguardar:

La Revolución necesita de gente como tú, porque los yanquis no, pero la gastronomía, la burocracia, el tipo de propaganda que ustedes hacen y la soberbia, pueden acabar con esto, y sólo la gente como tú puede contribuir a evitarlo. (Paz 1999: 463)

Explica Velia Cecilia Bobes, aludiendo a la crisis que se avecinaba en Cuba a principios de los noventa, que ante las dificultades políticas y económicas del momento, el logro de la unidad pasaba necesariamente por la inclusión, “es decir, la nueva formulación discursiva de la identidad nacional intentaba ser más inclusiva y admitir diferencias siendo su única condición ahora la fidelidad a la nación” (Bobes 2000: 190).

En el cuento, Diego pide a David antes de abandonar la isla cuatro objetos que desea incluir en su minúsculo equipaje, todos ellos símbolos patrios: un afiche de Fidel con Camilo, una bandera cubana pequeña, la foto de Martí y la de Julio Antonio Mella. El relato de Paz se esfuerza en dejar claro la vinculación de Diego con la Revolución, pero, sobre todo, que es todo lo opuesto a un “vende patrias” y que nunca traicionaría a su país (Díaz 2002): “Son los inéditos de Lezama. No me mires así. Te juro que jamás haré mal uso de ellos. Nunca negociaré con ellos ni los entregaré a nadie que los pueda manipular políticamente” (Paz 1999: 462).

La alusión a Lezama Lima, autor marginado por la Revolución, y el compromiso a no entregarlo al “enemigo”, situaría a Diego dentro de lo que Abel Prieto, el entonces Presidente de Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), denominaría un par de años más tarde el entorno de la “cubanidad”. Rafael Rojas alude al discurso de Prieto en la conferencia “Cultura, cubanidad y cubanía” para definir la nueva política cultural

y editorial de los noventa en la que, según los criterios del Presidente, se establecen tres posibilidades de clasificar a los escritores cubanos: la “cubanidad”, la “cubanía” y la “anticubanía”. La primera categoría abarca a los escritores “no revolucionarios” o neutrales, la segunda a los “revolucionarios” y la tercera a los “contrarrevolucionarios”. Rojas aclara cómo desde mediados de los noventa la política cultural y editorial se abre gradualmente a los escritores de la “cubanidad”, es decir, a aquellos autores que residen en la isla o forman parte de la diáspora y que no hacen intervenciones críticas sobre el régimen (Rojas 1998). En ese aspecto, podríamos decir que Diego, a través de su discurso patrio, conquista su derecho a la “cubanidad”, esquivando algunas mentes prejuiciosas que años antes le hubieran ubicado en la “anticubanidad”.

El final del cuento desarrolla toda una poética de la nostalgia y la melancolía. El amor a la nación exaspera la experiencia del exilio en Diego, ante la posible pérdida del único entorno válido, necesario e imprescindible: Cuba. Explica Desirée Díaz cómo el abandono y la salida del país de Diego provocará la ruptura de su continuum psicosocial. Paz alude al futuro desarraigo de Diego como consecuencia de la partida y sobre todo a la imposibilidad de restituirse como un ser social y político más allá de Cuba (Díaz 2001).

¿Qué ibas a hacer tú lejos de La Habana, de la cálida suciedad de sus calles? ¿Qué podías hacer en otra ciudad, Diego querido, donde no hubiera nacido Lezama ni Alicia bailara por última vez cada fin de semana? ¿Una ciudad sin burócratas ni dogmáticos por criticar, sin un David que te fuera tomando cariño? (Paz 1999: 460)

La unicidad con la cultura nacional determinará el fracaso y maltrecho futuro al que el autor del cuento parece condenar a Diego. Cuba es el único entorno válido, necesario e imprescindible para Diego. El exilio se continúa entendiendo como una pérdida unida a un vacío capaz de producir “una desarticulación del yo, lo mismo como ser individual que como ser social” (Díaz 2002: 87).

Al que se marcha no solamente se le condena a “la nada”, a la desubicación perpetua, sino que se le silencia, negándole el derecho a participar en el futuro del país. En otras palabras, se le condena a la muerte política. Dice Diego: “Creo, David, que te falta un poco de iniciativa. Debes ser más decidido. No te corresponde el papel de espectador, sino el de actor” (Paz 1999: 461). Con las palabras finales de despedida Diego acepta su rol de observador, el que tomará desde la otra orilla. El de actor queda reservado para David que permanece en Cuba. El que se marcha es débil, el que se queda es fuerte: “Pero ¿Qué voy a hacer? ¿Luchar? No. Soy débil” (Paz 1999: 460), reconoce Diego. David habla, es su voz la que se “oye” durante todo el cuento, una voz que expone únicamente su punto de vista y sus sensaciones, mientras recuerda el encuentro con Diego (Santí 1998). La ausencia de la palabra toma efecto en el momento en que Diego se marcha y David decide recordar su historia.

La falta de visibilidad política es la muerte de la ciudadanía. La política, entre todas las actividades humanas, es la que permite una mayor visibilidad al sujeto, la que da “luz” al hombre. La “muerte” como categoría política, como incapacidad de transformación, lleva al vacío y a la muerte. Diego, al marcharse, muere “políticamente” (Redruello 2010). Y es que, como explica Celia Bobes, el proceso de inclusión iniciado por el gobierno en los noventa quedó en términos reales todavía limitado a la participación política:

De esta manera, se puede pensar en una pluralización de la sociedad civil, aunque más en sentido simbólico que institucional ya que, por ejemplo, si bien los que viven fuera del país ya no son excluidos de la narrativa de manera absoluta, sino selectivamente, en términos institucionales y procedimentales ellos siguen estando impedidos de participar en los espacios institucionales de la sociedad civil. (2003: 36)

El cuento de Senel Paz representa un cambio determinante a la hora de afrontar y reflejar las reflexiones morales que sobre el exilio se habían venido produciendo en la literatura hasta finales de los años ochenta. El relato rompe con el miedo a penetrar en el inabarcable terreno “exilio” y, sobre todo, por primera vez se apela a la comprensión y a la justificación de la salida. Además, a través del otro, del que se marcha, del ser descoyuntado que debe abandonar su país, se aboga por la necesidad de permanecer. El papel activo y dinámico que se le asigna a David emplaza a seguir luchando por un proyecto con signos de decadencia; algo que, según Paz, debe realizarse desde dentro y desde la propia Revolución, porque el que se va queda condenado al silencio y a la “muerte” política (Redruello 2010).

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” es, como lo ha denominado Jorget Fornet, “un cuento bisagra” (2002: 23), que cierra una etapa marcada por la utopía, donde los cambios desde la propia Revolución se perciben todavía como algo factible. “La bisagra” da paso a una nueva corriente literaria, calificada por Fornet como la literatura del desencanto. Lo cierto es que en esta misma década y solo algunos años más tarde vuelve a aparecer el tema de la salida, ahora como argumento central de muchos otros cuentos publicados a mediados de los noventa. La siguiente generación de escritores, los Novísimos, en apenas un par de años provoca una ruptura en el discurso de la emigración y afronta el tema desde un ángulo bastante diferente.

La anterior perspectiva ideológica, donde los nacionalismos determinaban el discurso cultural, es blanco de revisiones y de-construcciones en la cuentística de estos escritores que viven como testigos y protagonistas el éxodo de los noventa. Los jóvenes se alejan de los compromisos políticos y dejan de ver en el aparato ideológico una realidad o incluso una posibilidad mesiánica. Muchos de los cuentos que se escriben giran alrededor de los acontecimientos que marcan la crisis del Período Especial y entre ellos evidentemente está el éxodo, la disidencia, la emigración, los conflictos familiares y la partida, que se convierten en temas protagónicos de muchas de sus historias. Los balseros, junto a las prostitutas, “frikis”, rockeros u homosexuales, forman parte de la realidad y se convierten en los nuevos anti-héroes del discurso nacional. Las vivencias de cada uno de ellos son representativas de experiencias grupales. De este modo el escritor aparece como un mediador ideal entre ese sentir de grupo y su propia vivencia. El crítico Carlos Uxó alude a la existencia en esa época de un periodismo “edulcorado”, colmado de “triunfalismo”, que llevó a “una crónica desnutrición informativa de los lectores” y acabó empujando a la literatura a tomar un papel que correspondía al periodismo (2010: 191). Si miramos los cuentos de esta nueva generación, publicados en los primeros años de los noventa, el éxodo producido en agosto de 1994 se representa en varios relatos como “Un día mortal” de Enrique del Risco, “Las palmeras domésticas” de Daniel Díaz Mantilla, “Una ciudad, un pájaro, una guagua” de Ronaldo Menéndez, etc. Es como si, por falta de otro

medio de comunicación, la cultura se estuviera explicando a sí misma qué ocurre en esos años difíciles (Timmer 2002).

El hecho de que estos narradores se formaran vitalmente en los años ochenta y noventa, momentos en que la realidad cubana experimentaba cambios drásticos, hace que se produzca esa especie de vuelta de tuerca en la narrativa que Nicolás Padrón en conversación con José Álvarez, volviendo al tema del exilio y haciendo precisamente referencia al cuento que acabamos de analizar, interpreta así:

Cuando tú comparas con su texto “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, tú te das cuenta que los muchachos integrantes de los Novísimos, están más allá. Es otra dinámica mucho más contestataria, mucho más despreciada y mucho más violenta. (1995: 62)

Los que se marchan, en la literatura de esta generación, ya no salen por embajadas, como hizo Diego, sino por el mar, en embarcaciones precederas, arriesgando su vida. A ninguno de ellos le preocupa participar o no en el futuro del país, ni se sienten comprometidos moralmente con la nación. Ahora se trata simplemente de huir y la preocupación será exclusivamente cómo hacerlo. El que se queda lucha por romper con la desconexión o incomunicación con el que se ha ido, tal como expresa el narrador del cuento de Alejandro Aguilar “Cuento y epílogo para otro amigo en fuga” (2002):

Reviso el tiempo que pasamos prendidos a la radio, siguiendo la suerte de los que partieron después del cierre de las esclusas, de los muchos que han sido devueltos, de los que lograron entrar, de los que siguen lanzándose al mar sin saber cómo, qué tiempo de esperanzas habrá de llegar, pero vivos [...]. Yo estoy donde estoy siempre, diciendo adiós a cada uno que parte. Cada día encajo un nuevo desprendimiento. Sigo creyendo que un día llegará la alegría del fin de todo. Esto no va a sobrevivirme. Lo sé. Quiero estar aquí para entregar los primeros abrazos de bienvenida. (2002: 19)

El tema del silencio y la ruptura con el que se marcha de la isla lo aborda Alejandro Robles en 1994 con el cuento “Los muertos”. El relato gana los premios de la editorial *Pinos Nuevos* y la revista *La Gaceta* el mismo año que transcurren los acontecimientos del Maleconazo, cuando miles de balseros tratan de llegar a los Estados Unidos. El relato además de ser un reflejo de la peor crisis económica del Período Especial, aborda el tema del exilio, adentrándose en los entresijos de la “muerte”. El cuento tiene como protagonista a Sofía, la hermana de un joven que ha perecido durante su intento de alcanzar las costas estadounidenses. La joven busca reencontrarse con el resto de sus familiares del “norte”, para lo que debe pernoctar en una funeraria colindante a la Sección de Intereses de los Estados Unidos, con la esperanza de ser la primera en conseguir una entrevista que le otorgue la anhelada visa. Durante una de esas noches conoce a Víctor, un muchacho de su misma edad que debe encontrarse con un amigo en la misma funeraria.

“Los muertos” muestra la desesperación de los cubanos en la búsqueda de alternativas para emigrar de forma legal. Robles ahonda en la situación que viven los familia-

res del exilio, una tragedia que Víctor califica como “muda” y que refleja el sufrimiento que vive el que se queda, forzado a ocultar su propia pérdida, y por lo tanto a “olvidar” una parte de su existencia. La muerte y la agonía se extienden a los que se han quedado, presionados a ocultar su dolor para evitar el rechazo social y político: “Sofía le había dicho que se iba para escapar de su muda tragedia y Víctor con inocencia o con humildad le había preguntado: ¿Qué tragedia? Y ella sin mirarlo le había respondido: tú sabes” (Robles 2006: 45). Víctor califica la situación de su amiga como de “tragedia enclaustrada”, estableciendo en el cuento un primer paralelismo entre los que se quedan y los que se ahogan, ya que la agonía del que permanece se encuentra “ahogada”, no en el agua, sino en el silencio y en la sombra:

Así, no hay derecho a la tragedia, no hay sufrimiento gratuito, ni dolor deliberado, sino sacrificio, dolor y sufrimiento a voluntad. Develar la verdadera tragedia, mostrar su rostro más íntimo y ciego, significa descorrer el velo; debía entonces ser recluida en la sombra, condenada al secreto y al mutismo, destinada a la inexistencia y apagar las palabras que la hacen demasiado evidentes dentro de lo real. [...] Ahora, bajo ese velo falso y pudoroso que la cubre, se transforma en verdad profunda y descarnada. Primer ahogo de la tragedia que se convierte a su vez en una tragedia que también debe ser silenciada. (46)

El que se marcha se convierte en alguien innombrable, y al perder su nombre, la huida se convierte, en definitiva, en olvido, y en última instancia, en muerte. La huida como “traición” lleva a pronunciar a familiares y amigos frases como “para mí está ya muerto”, al referirse a algún pariente que se marchó. Para Robles esa invisibilización que hace desaparecer al que se va es la verdadera tragedia del exilio:

Confinarlo a la muerte, a la desaparición, al sueño, a lo invisible. Subvertir el sentido de lo real para ahogarlos en la sombra. Y aun ahora que era posible restablecer esa comunicación fantasmal, que antes les estuvo vedada, para muchos ya era imposible, ya no tenía sentido desenterrar a esos muertos que habían confinado a la sombra por ejercicio simultáneo del silencio y la sordera. (47)

La muerte en el mar es una tragedia a la que están expuestos todos los que huyen en balsa. Pero en “Los muertos” el autor nos alerta de otra muerte a la que ninguno puede escapar, a la muerte en vida, ya que “despedirse de alguien que ha muerto puede ser amargo, pero es sin duda más espantoso despedirse para siempre de alguien que está vivo” (Robles 2006: 50). La despedida y la posterior incomunicación con los vivos hasta llegar al olvido, convierte a esta muerte simbólica en algo tan terrible como la real.

Los Novísimos recrean el proceso de la toma de decisión en el acto de cruzar o de reubicarse en otro espacio, abierto al reinicio de una nueva vida; idea latente y constante en el cerebro de una generación joven que no ve salida a la situación en la que viven: “Es llegar o morir. Y ya no puedo más con esta mierda”, dice el protagonista del cuento de Alejandro Aguilar (2002: 19). En ese dilema y en ese intento por ensanchar los límites de la nación más allá de sus límites geográficos aparece una nueva frontera física,

“el mar”, que se convierte en el verdadero protagonista de “la saga de los balseros”. La Habana y a fin de cuentas el proceso revolucionario se pierden en el horizonte. Si Diego, en el cuento de Senel Paz, se sentía comprometido con la nación, esta ahora desaparece “tragada” por el mar. Para la generación anterior de narradores la ciudad era el enlace, el canal que favorecía la comunicación y el entendimiento, y se exponía como modo de expresión de una nueva actitud inclusiva y mediadora. La Habana conciliadora representaba la esperanza, la utopía de algo por lo que había que luchar y que, como a la nación o a la Revolución, no había que dejar caer. En “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, David y Diego miran a La Habana admirando la belleza de su arquitectura, su poesía y su excesiva luz. Diego, emocionado, le dice a David: “Vivimos en una de las ciudades más maravillosas del mundo. Todavía tienes tiempo de ver algunas cosas, antes que se derrumbe y se la trague la mierda” (Paz 1999: 453). En la literatura de los Novísimos la ciudad ya se ha derrumbado, se “la ha tragado la mierda” y se desdibuja en el mar, desapareciendo con ella la inquietud por salvar o cambiar el futuro de la nación. La luz se vislumbra en la otra orilla. Los Novísimos han abandonado cualquier tipo de ideal o esperanza en el proyecto comunitario. La utopía cancelada ha hecho que lo que prolifera en la ciudad sea el individualismo, las conductas calculadoras, el interés por el bienestar material y la preferencia por las soluciones personales a los problemas del país. El derrumbe de la esperanza y el derrumbe de la nación en una época donde las piedras y los escombros se combinan con la miseria, registra el declive de un ideal que ha dejado paso al agua. Los Novísimos, en su huida, no hacen ninguna alusión a la arquitectura patrimonial, ni a los monumentos y espacios claves de la historia patria de Cuba. La memoria urbana, entendida como la suma de espacios, edificaciones y experiencias y como única herramienta que construye la identidad de una ciudad, desaparece mostrando una polis en proceso de deconstrucción, que se va diluyendo y borrando en el horizonte.

En el cuento fragmentario de Daniel Díaz Mantilla “Las palmeras domésticas” (1996), una de las piezas que lo integra narra la marcha ilegal hacia el norte de un joven. La Habana, ciudad donde se desarrolla el cuento, es un espacio que nos trasmite “la soledad indestructible que envuelve al ser humano, el hastío vital, la gravidez del tiempo, la experiencia como condena y la mezquindad de un destino inexorable” (Martín 2001: 224). “La Habana es otra tumba con los brazos abiertos, puntos negros en el mapa, un principado de hojarasca, simulacros de alarma aérea y ron con hielo: Bienvenidos al espanto, amigos, welcome home” (Díaz Mantilla 1996: 16).

El cuento inserta las historias de tres personajes, Manuel, el balsero, la joven Sandra, su pareja, y Santiago, un anciano enfermo en peregrinaje a San Lázaro. El futuro como incógnita y la desesperanza son los compañeros inseparables de estos tres “náufragos” que en su recorrido por la ciudad parecen haber perdido sus “asideros”. La ciudad, un personaje más, también se presenta herida, decadente, enferma y, al igual que sus habitantes, parece querer escapar a través del agua buscando su propia salvación “detrás de una ola”: “Y al despertar, todavía cansados sin remedio, descubrimos que la ciudad ha perdido otra avenida gangrenosa, que un barrio entero se nos monta en su balsa y zozobra, amputado y feliz, ingenuo, detrás de una ola” (22).

Mar y ciudad comparten la misma idea de la muerte. Díaz Mantilla establece un paralelismo que reduce a ambos al abismo, lugar de náufragos perdidos sin esperanza. Ma-

nuel, el balsero, está absolutamente solo en la mitad del mar y rema temblando, rodeado de miedos, temiendo “que no encuentre otros nortes, sólo mar, como un naufrago” (18). Si Manuel “lucha” por sobrevivir en el mar, Santiago lo hace en La Habana, ciudad que recorre con una piedra maniatada a su pierna, en peregrinación al Santuario del Rincón buscando su propia salvación; salvación que nunca llega, ya que termina sucumbiendo en el intento de alcanzar el templo. El “paraíso” prometido se ha convertido en un espacio laberíntico, infernal, apocalíptico, que se abandona al designio de su muerte, engullido por el mar:

Mientras la ciudad gime y desaparece lenta en la pantalla exacta del video beam de siempre, ahogada en calma, reflejando el mar que la arrebató, que lame, traga y le canta afónico de sal hasta acostumbrarle el dolor ante ese calor sofocante de la noche. (31)

El dolor previo a la muerte es compartido por Sandra, el tercer personaje del cuento, inmersa también en este calvario, tras una vida repleta de promesas, de proyectos incumplidos que ha convertido a esta generación de jóvenes en seres sin futuro, agredidos por el pasado:

Llevo veinte años pidiéndole a la llovizna que me borre los ojos [...], veinte años y se me arrugan los sueños. [...] Llevan ya veinte años jugando al baseball con mi memoria, intentando batcarme dentro de ella una alegría que no recuerdo, un pasado de absurdos disfrazándose de historia, y con la historia me violan: los escucho jadear chasqueando los dedos como una rata de trópico, paseando sus patitas pentadigitales sobre mi encéfalo torpe, hipnotizando hasta obligarme. Y obligada asiento, y callo tranquila, tropiezo y caigo: Yo era Sandra hasta ayer, ahora no sé lo que pienso, ahora no entiendo: miro desde el suelo esos dientes aproximarse, esa cola rodearme, y espero. (23)

La metáfora del naufragio se despliega narrativamente en forma de desorientación compartida por el balsero o el que se queda en la ciudad. No hay futuro para ninguno de ellos. Todos intentan avanzar, pero en su intento todos “caen”, desfallecen y mueren:

Sismos de una ciudad que se estremece y ebulle y grita de oleajes hirsutos, de algas torciendo como brazos sus ramas en un chasquido largo, loco, de espumas disueltas. [...] Y se agota y calla noble ese temor que la espanta, y espantada llora como una niña sin padres, ciudad como yo misma, torpe habitante muda que la observa impávida, y camina, tropieza y cae sin remedio, como un edificio más que se hace escombros. (31)

Ciudad y mar, el que permanece y el que se va, coinciden en algo significativo, es decir, en el sentimiento de pérdida, de soledad y de impotencia. No hay esperanza para ninguno porque la nación se ha convertido, en palabras del propio cuento, en un “antiguo témpano que zozobra en la distancia, derritiéndose lento”, transformándose “en una isla utópica, un deseo a la deriva, buscando dioses más allá del abismo” (39).

La búsqueda de nuevas “luces” o de nuevos “dioses” en la otra orilla es el tema de “Mientras se agoniza”, cuento de Ronaldo Menéndez, uno de los autores más prolíficos de la generación de los Novísimos, escrito en 1993 y publicado tres años más tarde con el título “Las palmeras detrás” (1996). Menéndez relata detalladamente la experiencia de una travesía en balsa mediante los testimonios de tres jóvenes que deciden dejar el país ilegalmente en una embarcación construida secretamente en pocos días. El cuento se abre con una larga lista de todo lo necesario para iniciar el viaje. A partir de ahí se intercalan los pensamientos de cada uno de ellos desde el comienzo de la travesía hasta lo que se adivina como su naufragio o su rescate. A través de los testimonios y experiencias de Juan, el organizador del viaje, Yoni, un cubano negro practicante de la religión yoruba, y el Indio, Ronaldo Menéndez reconstruye la leyenda de los tres pescadores a quienes se les apareció la Virgen de la Caridad en el mar, convertidos ahora en balseiros. Los pensamientos de Yoni, Juan y el Indio van exponiendo al lector sus búsquedas personales, sus miedos y sus esperanzas en la otra orilla: “Una vez estábamos hablando y nos lo suelta de buenas a primera, sin prepararlo a uno ni nada. El Indio y yo nos quedamos como confundidos, viviendo la miseria de todos los días, entonces nos decidimos” (Menéndez 1997: 84). Al adentrarse plenamente en el mar, junto con los primeros vómitos provocados por la propia marea, los protagonistas comienzan un proceso de “depuración”:

(INDIO) Juan termina con el suplicio y se recuesta un poco, así como si hubiera perdido algo importante de adentro. Para mí que se quedó vacío. El Yoni es otro que debe haber vomitado hasta las ideas. Después de los lamentos está con la vista fija en el agua como si hubiera perdido algo. (91)

Y es que, para que se produzca este renacimiento, es necesario pasar por el vómito como conclusión de una etapa. En este proceso de “expulsión” y desprendimiento de la “historia”, la ciudad se va desdibujando mientras los jóvenes avanzan en el mar “hacia nuevas luces”. Si en “Las palmeras domésticas” la ciudad se convertía en un personaje más, aquí es la luz la que evoluciona y guía la travesía. Las luces de La Habana se van convirtiendo “en luces chiquitas” que van alumbrando menos según se alejan, “hasta parecer cabos de cigarros” (97). Son luces que se apagan para expresar el fin de un proyecto y el paso a una nueva oscuridad, la del mar, que se ilumina de nuevo a través de la esperanza y la fe que guía el trayecto hacia la otra orilla o hacia la otra vida: “Dicen que allá eso está lleno de luces y con los edificios que se meten en el cielo y tienen nieve en el techo. ¿No debieran verse las luces ya?” (108).

El final del cuento es ambiguo. La otra vida puede significar también la muerte. La lucha contra el mar se convierte en la lucha contra las fronteras, terrenales o ancestrales. Los tres personajes se enfrentan al vacío del océano y, a punto de perecer, en medio de agónicas reflexiones, aparece la imagen de la Virgen:

JUAN: De pronto algo se mueve, como que se abran los nubarrones y entra una claridad, algo que baja con mucha luz sobre nosotros..., como una mujer.

INDIO: ¿Qué cosa es esto? Y ahora que parecía que el tiempo se viraba y el mar nos tragaba para siempre. ¡A arrodillarnos como se pueda que ésta es mi Santa, la Virgen-

cita de la Caridad! Con su luz y su luna que da vueltas, y su coro y sus cornetas y todo. ¡Mira cómo se tranquiliza el mar y ella nos salva! ¡Ya nos están sacando de aquí...! (114-115)

El fin del relato plantea la incógnita de si la “deseada” luz es el ansiado rescate, la llegada a la otra orilla o simplemente una alucinación religiosa que se produce minutos antes de la muerte, pero lo notorio es que la nueva “luz”, sea cual fuere, se percibe como salvación por todos ellos, y es el mar el que les lleva hacia ella. La luz ha sido siempre un símbolo que nos conduce y relaciona tanto con Dios como con el mundo. La luz es vida, liberación, prosperidad, pero sobre todo salvación. Luz que deja a oscuras a toda una isla que se pierde en el horizonte, para volverse a encender en el mar, resurrección tras la muerte o muerte tras resurrección, pero que en cualquier caso se ubicará en el mar.

“Maldito mar, maldito país” (Perdomo 1999: 3) es la frase que repite uno de los tres jóvenes en el último cuento de la saga de los balseiros que analizaremos en este ensayo. “La yerba atrae a los tiburones” de Michel Perdomo relata la fuga planeada de tres amigos que buscan escapar de la alienante realidad en la que viven. En la narración se superponen de manera ambigua dos posibilidades de huida, ambas extenuantes y terribles, la llevada a cabo a través del mar en balsa y la que se produce con el consumo de drogas (Martín 2001). La huida de estos tres jóvenes, amantes del rock, vuelve a repasar la cotidianidad, la miseria y el dramatismo con el que se enfrentan estas generaciones.

El cuento se relata en primera persona del plural. Comienza con la planificación de un viaje que realizarán tres jóvenes, quienes esperan en una casa alquilada a que mejore el clima para poder lanzarse al mar en la balsa que han ido construyendo durante toda la semana. La espera y el encierro en la sala donde han construido la balsa crea una sensación de opresiva asfixia que se hace extensiva a la envolvente atmosfera política, social y económica de Cuba (Caamaño 2013). La fuga es la única salida de una cotidianidad que les va minando día a día, tanto al anónimo narrador como a sus tres acompañantes, Rubio, Osmani e Isaac. La esperanza de nuevo la encuentran en el mar, el espacio al que les lleva la evasión:

No te canses de respirar, Rubio, tú, el desesperado por partir, dejar atrás las botas rusas, los pantalones baratos, el pelo sucio, la música mal grabada, la policía rodeando los conciertos, los barrios, las playas, la ciudad, la vida. No te canses de respirar, déjalo sol, déjalo mar, déjalo que llegue a su botella de Chivas. (Perdomo 1999: 3)

“No te canses de respirar” es el grito desesperado que alienta a la sobrevivencia, a resistir y a seguir buscando: la lucha por escapar y la lucha por llegar. La “luz” para estos tres jóvenes se encuentra en Miami en forma de concierto de rock, donde sueñan poder decidir sobre su consumo cultural (Caamaño 2013). Las esperanzas están puestas en el mar, pero, mientras esperan el momento adecuado para lanzarse, recurren a las drogas almacenadas para la travesía. A través de ellas recrean el viaje soñado. Ante la imposibilidad de lanzarse al mar, la droga se convierte en su balsa personal, la vía de escape de la realidad que les asfixia. El paralelismo se establece ahora entre la balsa y la droga. Ambas pueden conducir a la muerte. Ambas son fruto de la desesperación. Y es que la droga

es también la huida, es un viaje arriesgado, y como muestra el relato, aunque conduce a algunos a la muerte a otros los mantiene con vida. El narrador, quien nos adelanta al comienzo del relato que esperaba participar de la aventura, cuenta “de oídas” lo que les ocurre a sus amigos, sin interferir, y lo más importante, sin pretender que el relato sea didáctico. Lo que le interesa es mostrar la búsqueda y el viaje personal que cada uno realiza para escapar de una extenuante realidad que no ofrece salida si no es rozando la ilegalidad (Uxo 2010). Si hasta entonces el marginal solía ser una persona mayor que “era aplastada por la ley revolucionaria” (Uxo 2010: 190), o un joven que acababa por reconocer su error, dotando así a la historia de un giro “esperanzador”, con los Novísimos el joven marginal asume su condición “como parte de la fatalidad de su vida” (Uxo 2010: 190) y se rebela abierta y agresivamente contra los dogmas. Elude, pues, cualquier reflexión que vaya más allá de su propia ejecución.

Cuenta Iván de la Nuez que cuando a Fernando Ortiz en su vejez se le preguntaba sobre su salud, respondía sencillamente “aquí durando”. Y que a finales de los noventa, cuando a alguien se le hacía la misma pregunta, respondía sin pensarlo dos veces, “aquí escapando” (De la Nuez 2001: 143). La nación representada por los Novísimos es una nación en “fuga”, que lucha por expandirse más allá de sus fronteras geográficas; una nación donde el recuerdo de las miserias de todos los días (Menéndez 2000) sustituye a los discursos patrióticos anteriores, donde el silencio político se interpreta como puro escepticismo que ni tan siquiera requiere nombrar de lo que se escapa. Para el Novísimo la literatura posee una “función socio-estética [...] radicalmente actualizadora, desautomatizadora” (Redonet 1999: 6), en tanto que juega un papel fundamental en la sociedad: la de hacer aflorar los problemas, enfrentarlos, aunque no necesariamente ofrecer soluciones (Uxo 2010). Porque lo curioso es que los Novísimos no aluden directamente a la crítica, ni a la búsqueda de responsabilidades, y sobre todo no pretenden actuar políticamente para cambiar la realidad, sino que muestran un escepticismo y un agotamiento de ideales que se refleja literariamente a través del discurso de la “huida”. Como afirma Jorge Fornet, si los narradores del desencanto, entre los que podríamos incluir a Senel Paz, enfrentan la transformación de un mundo ante sus ojos, los Novísimos ven una utopía agotada (Fornet 2003), sin salida ni vuelta atrás, donde todas las categorías, hasta ahora consideradas intocables, han entrado en crisis: sujeto histórico, humanismo, dialéctica, progreso y la utopía misma, quedando solo una opción, la de la huida.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Holly (2005) “Los balseros: antes y después”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. 36: 131-142.
- AGUILAR, Alejandro (2002) “Cuento y epílogo para otro amigo en fuga”. En: Juan González Díaz y Larry Javier González (eds.) *De Cuba te cuento*. San Juan, Plaza Mayor: 17-19.
- ÁLVAREZ, José B. (1995) “Ruptura en la narrativa social cubana: Novísimos y novísimas”. *Torre de Papel*. 4(4): 61-75.

- (1999) “Discursos de resistencia y contestatarios en los Novísimos”. *Romance Languages Annual*. 10(2): 426-431.
- (2000) “El cuento cubano de 1959 a 1990: un movimiento pendular”. *South Eastern Latin Americanist*. XLIII(3): 21-36.
- AREITO, Grupo (1978) *Contra Viento y Marea*. La Habana, Casa de las Américas.
- BOBES, Marilyn (2013) “Narrativa cubana en el tercer milenio ¿Revisión del canon?” [en línea]. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n93/articulo-1.html>.
- BOBES, Velia (2000) *Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico y actores del cambio social en Cuba*. México, Editorial Colegio de México.
- (2003) “Cubanidad, identidad nacional y narrativas de la sociedad civil”. En: Mauricio de Miranda Larrondo (ed.) *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Cali, Centro Editorial Javeriano: 171-200.
- CAAMAÑO, Virginia (2013) “Memorias del desaliento. Acercamiento a dos cuentos cubanos contemporáneos: «Huracán» de Ena Lucía Portela y «La Yerba atrae a los tiburones» de Michel Perdomo” [en línea]. <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/download/2728/2677>.
- CASAL, Lourdes (1981) *Palabras juntan revolución*. La Habana, Casa de las Américas.
- CHAPLE, Sergio (1971) “Camarioca la bella”. En: Bernardo Subercaseaux (ed.) *Narrativa de la joven Cuba*. Santiago de Chile, Nacimiento.
- DE LA NUEZ, Iván (2001) *El mapa de sal*. Barcelona, Grijalbo – Mondadori.
- DESNOES, Edmundo (1980) *Memorias del subdesarrollo*. La Habana, Casa de las Américas.
- DÍAZ, Desirée (2001) “La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90”. *Revista Temas*. 27: 37-53.
- (2002) *Memoria a la deriva. El tema de la emigración en el cine cubano de la década del noventa*. Trabajo de diploma. Facultad de Artes y Letras. La Habana, Universidad de La Habana.
- DÍAZ, Duanel (2008) “Cuba: la memoria inconsolable: límites del deshielo tropical” [en línea]. http://www.duaneldiaz.blogspot.com/2007/03/lmites-del-deshielo-tropical-notas_13.html.
- DÍAZ MANTILLA, Daniel (1996) *Las palmeras domésticas*. La Habana, Casa Editorial Abril.
- DUANY, Jorge (2005) “La migración cubana”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. 36: 164-181.
- ESTORINO, Abelardo (1987) “Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles”. *Tablas*. 2: 33-39.
- FORNET, Ambrosio (2000) “Apéndice: La diáspora como tema”. En: Ambrosio Fornet (ed.) *Memorias recobradas*. Santa Clara, Capiro: 129-137.
- FORNET, Jorge (2003) “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”. *Hispanérica*. 32: 3-20.
- MARTÍN, Consuelo (2004) “¿Por qué emigran los cubanos?”. En: Vivian Lechuga Rodríguez (ed.) *Los debates de los Jueves*. La Habana, Ediciones Unión: 217-244.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén (2001) *Cuento cubano actual (1985-2000)*. Tesis de doctorado. Madrid, Universidad Complutense.
- MENÉNDEZ, Ronaldo (1997) “Las palmeras detrás”. *El derecho al pataleo de los ahorcados*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas: 83-115.
- (2000) “El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los Novísimos narradores cubanos”. *Encuentro de la cultura cubana*. 18: 215-222.

- ORTIZ, Fernando (1991) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- PAZ, Senel (1999) "El lobo, el bosque y el hombre nuevo". En: Alberto Garrandés (ed.) *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*. La Habana, Letras Cubanas: 442-464.
- PEDRO, Alberto (1987) *Weekend en Bahía*. La Habana, Tablas.
- PERDOMO, Michel (1999) "La yerba atrae a los tiburones". En: Eduardo Becerra (ed. y prólogo) *Líneas aéreas*. Madrid, Editorial Lengua de Trapo: 1-5.
- PÉREZ, Louis A (1995) *Cuba. Between Reform & Revolution*. New York, Oxford UP.
- PÉREZ HEREDIA, Alexander (1999) "Familia e identidad en la literatura cubana de los 80". *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. 31: 313-321.
- REDONET, Salvador (1993) "Los últimos serán los primeros". *Revolución y Cultura*. 3: 22-27.
- (1999) *Para el siglo que viene. Post-novisimos narradores cubanos*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- REDRUELLO, Laura (2010) "«El lobo, el bosque y el hombre nuevo»: un final para tres décadas de dogmatismo soviético". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 39(1): 120-129.
- ROBLES, Alejandro (2006) "Los muertos". En: Haydée Arango (comp. y prólogo) *Maneras de narrar: cuentos del Premio La Gaceta de Cuba (1993-2005)*. La Habana, Ediciones Unión: 41-61.
- ROJAS, Rafael (1998) *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona, Anagrama.
- SANTÍ, Enrico Mario (1998) "Fresa y Chocolate. The Rhetoric of Cuban Reconciliation". *Modern Languages Notes*. 2: 410-421.
- TABRAUE CASTRO, Carlos José (2003) "Emigración y sociedad en la recomposición de la nueva Cuba". En: Mauricio de Miranda Larrondo (ed.) *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Cali, Centro Editorial Javeriano: 171-200.
- TIMMER, Nanne (2012) "De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual. Cuba y su vida literaria después de los noventa" [en línea]. [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20\(Nanne%20Timmer\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20(Nanne%20Timmer).doc).
- UXO, Carlos (2010): "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución". *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*. 7: 186-198.