

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

Índice

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

Reconfiguraciones del archivo

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

Devenir del archivo

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

Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage

Nanne Timmer

1. Introducción

1.1. Utopías y distopías

Este trabajo elabora la forma en que dos novelas cubanas contemporáneas imaginan un presente jugando con la (de-) construcción territorial y la anti-utopía. No sólo intenta comprender mejor cómo las narrativas usan las categorías de lo utópico y lo distópico, sino también procura entenderlas no como la expresión de una nación en estado de excepción, sino como modos de reflexionar sobre la contemporaneidad que problematizan tanto la fragmentación como la consolidación de Territorios-Estado.

La utopía se puede leer como buen-lugar o no-lugar según su origen etimológico, y la distopía sería su modelo inverso.¹ Esta distinción entre la sociedad imaginada deseable y la sociedad imaginada indeseada es un modo dicotómico de pensar el deseo, y funciona aquí sólo como un punto de partida para la reflexión. Estudios contemporáneos subrayan más bien que las dos categorías van siempre de la mano y que, en realidad, sueño y pesadilla tienen que estudiarse en su relación conjunta, tal como señalan Gordin, Tilley y Prakash (2010). Ellos añaden, además, que no se trata de categorías totalmente opuestas, sino que deberían pensarse como una zona triangular en la que lo completamente planificado y beneficioso (utopía), lo completamente planificado e injusto (distopía), y lo completamente no planificado (caos), son los tres polos que crean las condi-

¹ “Utopia, with its Greek pun on a ‘good place’ (eu-topos) and ‘no place’ (ou-topos), offers simultaneously a locus of possibilities for human development, as well as a sense that this conceptualization, being speculative, idealized or fictive, might be difficult or impossible to actualize in reality” (Bagchi 2012: 1).

ciones de imaginabilidad futura (2010: 2). Otros han trabajado esa triangularidad en términos del topos del bien, el topos del mal y el topos de lo diferente (heterotopía). Resulta útil pensar la utopía como una resonancia, un modo, una perspectiva tal como propone Barnita Bagchi (2012: 1), quien señala, además, el doble de la palabra topos: como género de escritura y como la construcción de un espacio o lugar. Ese lugar que es bueno y que no existe (*ou* o *eu topia*) implica maneras de pensar sobre mundos (no) posibles, mundos (no) deontológicos y mundos (no) probables, y está relacionado con una proyección al futuro o un desplazamiento en el tiempo. Es decir que el modo utópico o distópico sirve para mi análisis como un modo de imaginación crítica acerca del presente que se reconecta tanto con el género de la escritura, como con las coordenadas espaciales y temporales. Me fijaré particularmente en dos formas específicas con las que trabajan las novelas en cuestión e indican el trazo y la borradura de sus “territorios”: la torre en *El imperio Oblómov* de Carlos A. Aguilera y la autopista en *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage. Formas en las que resuenan, además, las construcciones de torres y murallas de Franz Kafka en la lectura de Deleuze y Guattari, y a través de las cuales se pueden entender mejor las nomadologías post o transutópicas propuestas por ambos autores cubanos. Estas dos novelas problematizan o desmenuzan el modelo utópico desde la burla y el humor, cada una de modo diferente.

1.2. Lo utópico y la excepcionalidad cubana

En toda esta discusión obviamente resuena la creación de la isla Utopía de Thomas More, y aun más si la relacionamos con las lecturas sobre literatura cubana donde el espacio de la isla es tan recurrente. La isla condensa en sí tanto la experiencia real de la vida en ella “con esa maldita circunstancia de agua por todas partes” (Piñera) como la proyección utópica ajena depositada en ella (la renacentista, la romántica y, a partir de mediados del siglo XX, también la revolucionaria, que incluye a las anteriores). La literatura cubana de las últimas tres décadas, sin embargo, ha estado poblada de espacios (post)apocalípti-

cos: cementerios y manicomios, islas hundiéndose, humanos que devienen ratas y zombis que se abren camino entre ruinas y ciudades abandonadas. Se suelen relacionar esos espacios con las representaciones utópicas en decadencia, como en el caso de lecturas tan diferentes como la de Jorge Fornet que hablaba de “la literatura del desencanto” (2001) y la de Rafael Rojas, que señala en el cambio de siglo una “saturación del tópico del naufragio de la utopía” (2014).

También Odette Casamayor (2012) se ha ocupado del tema de la utopía y la distopía en la narrativa cubana postsoviética, y en las agrupaciones que hace puede verse asimismo un esquema triangular. Ella distingue entre la utopía reinventada entre quienes conservan la fe en el mejoramiento humano, la distopía perseguida por aquellos que han abandonado esta fe, y finalmente la ingravidez ética compartida por quienes muestran solamente indiferencia ante cualquier proyecto humanístico. Las agrupaciones en su estudio subrayan de alguna manera las diferencias en actitudes según las diferentes generaciones ligadas al abandono del proyecto utópico de la revolución cubana, o, mejor dicho, explican las consecuencias que tuvo el “proyecto escatológico humanístico” dominante en la sociedad cubana hasta los años 1990 para la ética individual de cada cual. No pretendo clasificar a los autores o las obras en cuestión dentro de estos grupos, sino que en mi *close reading* la utopía funciona más como un sistema triangular en continuo movimiento en la máquina nómada de la escritura. Los supuestos indiferentes además pueden ser utópicos, los utópicos no tener fe en el mejoramiento humano, mientras los distópicos creen en él, y las agrupaciones en torno a autoría a veces podrían reproducir resonancias de clasificaciones del mismo sistema discursivo que uno intenta evitar.

En la crítica solemos marcar la excepcionalidad de la historia política cubana, y –aunque cierta– habría que cuidarse de que esto no se haga a costa tanto de la riqueza de las expresiones literarias en sí, de su relación con otras literaturas, como de las especificidades contradictorias del contexto cubano. Rachel Price (2015) vincula los imaginarios post-apocalípticos con un capitalismo globalizado y sus desastres medioambientales, y con ello señala que la situación cubana está siendo cada vez menos excepcional.

1.3. La fuga de la nación y la literatura cubana actual

En la discusión acerca de lo postnacional se argumenta que se fue vaciando de sentido el reparto de espacios y cuerpos que desde los años de formación de las culturas nacionales definen el territorio de lo que reconocemos y leemos como literatura nacional. Así postula Fermín Rodríguez (2017), desde una mirada argentina, que la literatura desde fines del siglo XIX fue uno de los mecanismos fundamentales de naturalización de la nación y de su orden, y registra un siglo más tarde la crisis y descomposición de los imaginarios modernizadores. Las ficciones de fines de milenio se deshacen de las formas espaciales tradicionales de la novela para internarse en una nueva distribución de cuerpos que en sus palabras “se vuelven visibles en su relación con el mercado” (2017: 46).

En el caso cubano, la literatura como mecanismo de naturalización de la nación tuvo lugar más bien con *Orígenes* a mediados del siglo XX. En el siglo XXI el vínculo entre la supuesta literatura postnacional y el mercado ya no funciona de esa misma manera, precisamente porque lo nacional –la marca Cuba– se cotiza muy bien en el mercado global. A diferencia de otras literaturas latinoamericanas mencionadas por Fermín Rodríguez (2017), en el caso cubano vendrán a ser aquellas que no se vinculan explícitamente con la nación las que quedan al margen del mercado. A partir del siglo XXI se ha venido hablando de ficciones postnacionales en Cuba, aunque ese “pos” suele quedar ambiguo para oscilar entre un *anti*, una *borradura*, una *fuga*, o un *después de*, y frecuentemente ha sido asociado al abandono del testimonio de la realidad inmediata (como fue el caso del realismo social de los 70) o del topos de la isla, como en la poética (post)origenista.

Se ha dicho que “hay una temporalidad nueva”, “llamada siglo XXI, que absorbe los viejos contenidos territoriales”; y donde “se trata de una literatura que cuenta historias futuristas, tecnológicas, globales o personales, porque se produce desde nuevas comunidades conectadas e intercambiables, que ya no se piensan como aisladas o excepcionales” (Rojas 2014). Conuerdo en que muchas de estas narrativas coinciden en repensar la nación de forma más abierta, donde la exterioridad y lo

relacional son características importantes. Esa visión transforma el modelo inmanente de comunidad, organizado alrededor de obra o símbolo. Walfrido Dorta (2012) subraya la importancia de escapar del peso del símbolo nacional. Tanto él como Rafael Rojas (2014) sostienen que son principalmente los narradores de la llamada *Generación Cero* los que dinamitan el territorio cerrado de la Nación y Dorta señala la propuesta poética del grupo *Diáspora(s)* como antecesor de esa fuga de lo nacional en la literatura cubana. Las dos novelas aquí en cuestión, una del 2014 y la otra del 2015, pertenecen a autores afines a cada uno de los grupos mencionados (Lage : *Generación Cero*, Aguilera : *Diáspora(s)*), y permiten entender mejor los modos diferentes en que dinamitan la idea de la Literatura-Nación (Aguilera 2002). Los dos autores han explicitado algunos ingredientes de sus poéticas, y a pesar de ser escrituras tan diferentes entre sí, parecen compartir un acercamiento a lo distópico y a la máquina literaria.²

2. Lo distópico en *El imperio Oblómov*

El imperio Oblómov es una novela de Carlos A. Aguilera, co-director e iniciador del proyecto y revista *Diáspora(s)* que se

² No sólo críticos como Dorta (2012), Price (2015) y Rojas (2014), sino los propios escritores aquí abordados (Lage y Aguilera) señalan un “cambio de paradigma” que llaman “transficción” (Aguilera 2015) que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta y que “se solidifica”, en los noventa, con *Diáspora(s)*, y después, aunque de manera diferente, con la *Generación Cero*. Las características serían: 1) “la falsa profundidad o ludoborradora [...] de ciertos emblemas [...] como de un escenario ideológico”, 2) un “tiempo indefinido o tiempo *kitsch* [...] donde lo cronológico no funciona, [...] que no respeta “periodos, naciones, lenguas o lugares”, 3) “un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los ‘tatuajes’ nacionales”, y 4) “una apuesta *performance* entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su *self*, consciente o no, proyecta hacia ese espacio” (Aguilera 2015: 143). También Jorge Enrique Lage (2015: 161) plantea una reflexión poética sobre la narrativa actual. Esa propuesta autopoética ocurre de modo paródico a través de uno de los personajes de la novela en cuestión (El Post-Traumático) que explicita los rasgos presentes en las narraciones orales de los “nativos cubanos”: géneros borrosos, unidad narrativa débil, fluidez de contenido, ambigüedad animal/humano/máquina, espacio-tiempo surrealista, y un estilo gaseoso.

publicaba clandestinamente como *samizdat* en los noventa en Cuba. Su voz ya se había dado a conocer con la poesía, el *performance*, el cuento, y luego también publicó *nouvelle* y teatro. La crítica destacó la oralidad de su escritura y el carácter teatral y vanguardista de su obra, como también la intertextualidad con la literatura alemana, eslava y rusa. Si bien los escritores vinculados al proyecto *Diáspora(s)* fueron importantes para transformar el campo cultural desviando la política de la institución, huyendo de la idea de Literatura-Nación (Aguilera 2002) y buscando un espacio para lo cubano más allá del territorio de la isla, intentaron también dar continuidad a una tradición literaria que desafiaba la idea de la identidad, de lo cubano, y que reflexionaba sobre lo totalitario. Para ello, se inspiraron en textos vanguardistas y teóricos como Hannah Arendt, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y otros que publicaron en la revista. *El imperio Oblómov* apareció una década después de que dejó de existir la revista *Diáspora(s)*, cuando el autor y los otros iniciadores residían ya todos en Europa.

2.1. Lo transgenérico

Si retomamos la idea de Bagchi (2012: 2) de que la utopía es un topos, y que este no sólo implica un lugar físico sino también uno retórico, es decir: un género, este topos en *El imperio Oblómov* (2014) de Carlos A. Aguilera a primera vista parece desarrollarse en torno a un *Bildungsroman*. Uno que retrata la transición de la niñez a la vida adulta de su protagonista, y que comienza con un prefacio narrado por él –Oblómov El Tuerto (un cómico cílope monstruoso)–, que explica los motivos de su historia, tal como suele ser el caso con los relatos de iniciación: su odio contra el Este, la historia de su único ojo y la construcción de una torre. Es decir que se trata de un texto que, a primera vista, cumple con los ingredientes del género y que, además, funciona a la vez como especie de saga o ficción histórica de la familia Oblómov. Aguilera parte del género de la novela y con la exhibición de sus costuras deja en claro lo kitsch y lo burlesco de las grandes ficciones identitarias. A través del gesto paródico de los géneros fundacionales del Estado-nación

moderno, el texto más bien se convierte en su caricatura. La creación se nutre de varios modelos para poner en juego la parodia. Desde el título ya se ve la intertextualidad con *Oblómov* de Iván Goncharov, una sátira sobre la nobleza rusa de la época zarista y su pasivo protagonista que no decide levantarse del sillón. El protagonista Oblómov El Tuerto, de Aguilera, sin embargo, emprende la tarea de crear un imperio paneslavico –aunque sea imaginariamente–, mientras que tiene en su contra al mismo Dios, a accidentes con escopetas, a zorros, y a una maestra de patriotismo en el Internado. La parodia no funciona solamente en relación con esta novela rusa, sino con otros clásicos también: al final de la obra el lector descubre un árbol genealógico del imperio Oblómov que “recuerda muy socarronamente a *Cien años de soledad*, particularmente el énfasis sobre la endogamia y el incesto, mediante las reiteraciones de los nombres a lo largo de las generaciones”, tal como señala atinadamente Irina Garbatzky (2016: 115). Nada más basta fijarse en Mamushka Oblómov, hija de El Gran Oblómov y Oblómovina, quien se casa con Oblómov el Grande, para dar a luz a Oblómov el Tuerto para darse cuenta de que las líneas de las familias se cruzan incestuosamente. Bien acierta Garbatzky en destacar el uso del tópico de la geneología incestuosa repetido tanto en la literatura eslava como en la literatura latinoamericana, y en añadir que *El imperio Oblómov* “trae a la memoria la novelística del *boom* de los sesenta, invirtiendo, o dislocando, justamente el punto de vista cartográfico” (2016: 115). En contraste con *Cien años de soledad*, que puede leerse como alegoría identitaria latinoamericana a través de la metáfora de Macondo, sin embargo, la obra de Aguilera es más bien una alegoría contra-identitaria, una parodia de aquellos relatos fundadores, aquellas genealogías que en su versión más extrema llevan al totalitarismo y al absolutismo.

Aparecen personajes de lo más variopintos: el mismo Dios bailando el foxtrot, el jorobado doctor Bertholdo con su olfato único, y El Gran Oblómov con sus historias de viajes. Más que la típica narración tradicional que correspondería al género novelístico, es en realidad su *performance* o una instalación de ella, y en ese sentido su anti-modelo. En la teatralización escenificada, la instancia narrativa está en crisis y los monólogos delirantes

tes de los personajes se entrelazan deformemente con los de la voz omnisciente. La narración oscila entre monólogos directos de Oblómov el Tuerto, Mamushka Oblómov, Dios, una cantante de ópera a su vez paciente de un hospital, el doctor Bertholdo, y un narrador de primer nivel. Los límites entre las voces, sin embargo, son difusos. Como si la escritura en sí fuera el delirio y el proceso de devenir-tuerto, devenir-Dios y devenir-madre monstruosa. Difusa también es la separación entre el protagonista Oblómov El Tuerto y el narrador omnisciente,³ mezcla de delirio y realidad.⁴

2.2. Lo transtemporal

Si la utopía es una proyección en el tiempo, su funcionamiento inverso se mueve a través de la anacronía y la dislocación. En esta novela las coordenadas de tiempo y espacio no funcionan cronológicamente, construyen un “tiempo *kitsch*” como lo llamaría el propio Aguilera (2015: 143), entendiendo lo kitsch como una falsa sensación, una experiencia sustitutiva. El argumento se desarrolla en un tiempo impreciso definido de modo diferente por diversos lectores. Algunos lo ubican “antes y después de la Revolución de 1917” (Domínguez 2016) por las referencias a “los barbilampiños rojos”, “la recién estrenada Guardia Roja”, liderada por “míster Uliánov” y la cabeza del zar Nicolás II que termina siendo una pelota de fútbol para sus “carceleros”; y otros lo ubican antes, en la Rusia de los zares a mitad del siglo XIX (Garbatzky 2016). Garbatzky también señala que “la ficción se encuentra intervenida por varios anacronismos, leídos en la intromisión de algunos nombres, como Kropotkin, Binswanger,

³ En ejemplos como “Oblómov el Pequeño –es decir, yo– devendría Oblómov el Grande y construiría una torre que sería el último refugio” (Aguilera 2014: 33).

⁴ Desde la página 129 con la frase “Nada de esto va a importar ya, remató hablándole muy de cerca a su imagen en el espejo, como si a esta por algún defecto se le hubiesen caído las orejas y fuese sorda”, hasta el último párrafo de la obra donde dice “preguntémosle ahora mismo, ahora que se quita de delante del espejo y se echa de nuevo en la cama a ver si definitivamente puede dormir” (233), se podría leer como un lapso imaginario o un sueño de Oblómov, quien al final de la novela vuelve a la cama para dormir.

o Koch, o incluso ciertos datos referidos a los años 90” (2016: 115). En otros momentos hasta se menciona la crisis de 1929. En resumidas cuentas: el argumento se desarrolla a la vez en el siglo XIX y en el siglo XX, al nutrirse de diversas anacronías para crear un tiempo kitsch usado como paisaje-archivo para el tema de la distopía. Los tiempos de los zares y de la creación del paneslavismo se superponen asimismo con la revolución rusa, la emigración de los Ulianov al Oeste y la detención de los anarquistas en el siglo XIX.

Se puede leer la obra tal como propone Domínguez como “una ficción ruso-soviética en clave de un imperio euroasiático que es y no es la Rusia de los zares” (2016), aunque yo diría que es más que nada el juego con las referencias históricas superpuestas que crea una indeterminación y sirve para leer esta fábula como “el diagrama de otros tantos mapas y configuraciones”, según sugiere acertadamente Marqués de Armas (2015). El texto es una especie de radiografía de los relatos que mueven guerras, revoluciones y totalitarismos en torno a la idea de la identidad, más allá de su historia y lugar particular.

El Este funciona así como un espacio relacional, en negativo, y distópico. Desde la primera frase de la novela se observa que la negatividad se asocia con el Este: “Ahora hablemos de mi odio hacia el Este, de mi odio a todo lo que simboliza el Este, de mi odio a cualquier recuerdo de esa época” (Aguilera 2014: 9). La construcción de una Gran Eslova ficcional es algo que permea todo el libro, como también explica el autor en una entrevista:

Esa era quizá la idea principal: cómo escriturar y caricaturizar y pensar todas las fuerzas negativas que, durante siglos, como bien ha escrito Cioran en algunos de sus ensayos, se han apoderado de un territorio que está lleno de personajitos de naciones diferentes, con delirios y atavismos y mitos diferentes, y cuyo imaginario siempre ha avanzado hacia el mesianismo: político, religioso, social e incluso filosófico. Esta negatividad, a la vez fascinante y anti-ilustrada, fue lo que me hizo emprender la novela y, como dices, contar, narrar, la naturaleza contradictoria de lo que comúnmente llamamos Este de Europa, aunque la contradicción no se limita en exclusivo a este territorio. El Orden, el anarquismo, etc., entran como síntomas de las fuerzas que en la novela definen o gobiernan el espacio por donde se mueve la familia Oblómov. Solo esto. (Aguilera citado en Martí 2014)

La ley, Dios y las ideas mesiánicas frente a las maldiciones son los ingredientes de esa ficción que van ligados a la construcción de un “mundo ideal”. O, mejor dicho, un mundo potencialmente destructivo de la proyección de un ideal al llevarlo a su máxima expresión, tal como el epígrafe al inicio de la obra anuncia: “Un dios del cual uno puede apropiarse es un dios que destruye (René Girard)”. Y es desde esa mirada girardiana acerca de lo sagrado y de lo violento que la novela expone la radiografía de lo humano y sus grandes relatos identitarios, donde patricidios, matricidios, odio y afanes de grandeza son algunos de los temas en juego.

2.3. Lo transespacial

Es central la diagramación de ese mapa de Gran Esclavia, ese no-lugar que es todos los territorios a la vez ya que en todos se ponen en juego fuerzas de dominio, de destrucción y de apropiación que empiezan con cualquier microrrelato familiar de madres odiosas y padres autoritarios. La transespacialización o la desterritorialización de este Este también reflexiona sobre “cómo circundar un espacio utópico” (Garbatzky 2016: 115). El tema de lo utópico coincide aquí del todo con la proyección del territorio. El Este como espacio de negatividad y la construcción de una torre como una fuga hacia dentro, un espacio contra-utópico “donde el defecto e incluso lo muerto fuesen en sí una construcción de vida” (Aguilera 2014: 128), donde “fundar una humanidad que pudiera salvarse a partir de sus defectos: el cáncer, la idiotez, el no-ojo, el tumor, la hepatitis” (2014: 127).

Lo absolutamente planificado de un modelo ideal y lo absolutamente planificado de un modelo injusto coinciden para Oblómov El Tuerto, lo utópico y lo distópico van de la mano: “¿No es acaso literalmente cierto que todos necesitan ser guiados hacia algún lugar para que puedan encontrarse consigo mismos? Oblómov el Tuerto ya hablaba hasta imitando los gestos de su madre. ¿Que todos necesitan cultivar y abastecer sus bajos instintos?” se dice el protagonista (Aguilera 2014: 130).

Su torre como sueño utópico repite así los mecanismos de inclusión y de exclusión en la construcción de lo nacional. “Un

imperio donde a todos les faltará un ojo y donde los que quieran podrán incluso devorar parte de sus cuerpos” (Aguilera 2014: 130), sueña Oblómov. Más adelante deja aún más en evidencia las políticas identitarias en torno a la mismidad como creación de una comunidad:

En mi imperio todos tendrán que ser como yo, continuó. Todos tendrán que haber entrado en mi propio yo para sentir lo que es una verdadera experiencia. Un goce. Quien no quiera pasar por esta prueba, Kirilov, puede irse, dijo. Esos son los falsos que mencionaba antes. Los hombres-nada. Y a esos no los queremos, Kirilov. No los queremos ni un tantico así, juntando dos dedos de su mano derecha delante de su enorme rostro. (Aguilera 2014: 197)

Se construye un nosotros versus un ellos –hombres-nada–. En este mundo inverso, la “escoria” es aquella gente diferente que tiene dos ojos, “a esos no los queremos”. Como en un espejo deforme, el relato deja ver los crueles mecanismos de exclusión de aquellos que no entran en el molde identitario y homogéneo de la construcción nacional. El hombre nuevo oblómoviano estaría atravesado “por el defecto, la ruina total, la redención, la obediencia” (Aguilera 2014: 129) y, “aunque les faltase un pedazo de cráneo, nariz, hígado o cuello”, estaría contento “de presentarse sin miedo ante el otro, aunque fuesen gordos o tuviesen una llaga supurante en el rostro” (*ibídem*: 128).

El relato mueve lo utópico como espacio-tiempo por venir y necesita de “una trascendencia”, “un acto heroico, un enorme esfuerzo y una lucha” (Garbatzky 2016: 117). Es ese el juego con el sueño de Oblómov El Tuerto y su “mundo ideal” de la construcción de la torre: un espacio bien limitado y cartografiado: el territorio para los que entran en la ley. Al igual que en Kafka, el relato establece la construcción de un adentro y un afuera, aquí no como castillo kafkiano, sino como torre. La ley Oblómov es la que supone distinguir arbitrariamente entre quienes entran y quienes no, y expone su forma vacía, sin contenido, tal como Deleuze y Guattari (1986) leen en Kafka. Nadie conoce su interior y sólo se aprende a través del castigo. La distopía del imperio Oblómov expone de modo cruelmente

grotesco que la justicia resulta ser sólo deseo y anhelo, y jamás será algo capaz de convertirse en régimen constitucional.

En el cuento “El escudo de la ciudad” de Kafka también se lee sobre la construcción de una torre: la torre de Babel, y sobre el orden y la organización de ella. Tal como Oblómov, quien se imagina construir su torre imperial ante el espejo, también el relato de Kafka subraya lo esencial del pensamiento de construir una torre que llegue al cielo, es decir su pensamiento como proyección utópica, ya que “mientras existan seres humanos, siempre estará presente el fuerte deseo de construir la torre hasta el final” (2010: 463). Pero esta proyección ideal se desvía en el cuento de Kafka cuando se comienza a pensar menos en construir la torre que en construir una ciudad para los obreros donde “cada equipo nacional quiso tener los más bellos alojamientos, sobre ello surgieron disputas, que desembocaron en luchas sangrientas” (2010: 464). Con ese desvío en el cuento, que da pie a guerras y paces en torno a la construcción de la torre que llegue al cielo, el tema de la utopía se desvía. Aunque las siguientes generaciones reconocen ya la insensatez de una torre que llegue hasta el cielo, ya todos están demasiado comprometidos para abandonar los trabajos y la ciudad. En este cuento sueño y pesadilla van de la mano, y según Deleuze y Guattari (1986) podrían leerse estas fugas como una máquina ficcional nómada que desterritorializa y delira. Una que muestra lo poderoso de la palabra como máquina literaria que desplaza, subvierte y transforma la maquinaria estatal que ordena. *El imperio Oblómov*, en este sentido, lanza reyes tuertos, imperios anti-ilustrados, dioses cojos y Mamushkas históricas como necesarias comedias caricaturescas que deforman las utopías con las que organizamos la idea del Estado moderno, el cual suele convertirse en una sociedad catastrófica donde reinan las fuerzas de la “maldición del zorro negro”, ante todo por ser el resultado de la obra humana.

3. Lo distópico en *La autopista: the movie*

La autopista: the movie es una novela de Jorge Enrique Lage, quien ha publicado cuentos y novelas y que fue uno de los ini-

ciadores de la revista virtual *TREP* y colaborador de *Cacharro(s)*, revista que dio continuación a los cambios iniciados por *Diáspora(s)* en los noventa. Es uno de los narradores de la autollamada *Generación Cero*, que trabajan mucho con imágenes post-apocalípticas, con la intermedialidad; en comparación con la generación de *Diáspora(s)*, sus referentes son menos literarios y más pertenecientes a la cultura pop de la música y del cine.

3.1. Lo transgenérico

Si la literatura en el pasado ha funcionado como mecanismo para naturalizar la nación, lo ha hecho a través de determinados géneros textuales. En la obra de Lage, sin embargo, se traspasan y se destruyen las fronteras genéricas. Con fragmentos que pertenecen a diálogos entre *freaks*, pedazos de biografías de personalidades históricas, citas de otros textos y la narración de aventuras, el relato casi deja de ser novela. Se ha etiquetado el texto como ciencia ficción, pero a pesar del hecho de que se sirva de ingredientes de esta –al ubicarse en un futuro ambiguo, por ejemplo, y dada la presencia de robots-*transformers* y huracanes convertidos en mujer–, el texto no respeta siquiera esas convenciones. El futuro no es uno hiperlimpio y electrónico sino “un inframundo de las ciudades depauperizadas, militarizadas o controladas por tribus y mafias urbanas”, un inframundo que también se ve en *Blade Runner*, señala Rafael Rojas (2015a). Dorta (2017) elabora excelentemente la intertextualidad con el género *cyberpunk* como también la parodia con otros textos cubanos, como *Garbageland*, de Juan Abreu.

Yo diría que es una *road movie* del absurdo en forma de texto fragmentado, *cyberpunk*, según algunos (Rojas 2015a; Dorta 2017), y subdividida en capítulos con títulos en inglés como “*Transmetal, White Trash, Hall of Fame, The Horror*”, que muestran más cercanía con el cine que con la literatura. Con un gesto paródico de todos estos géneros cinematográficos, Lage –“nuestro mejor constructor de fragmentos” (Aguilera 2017)–, presenta un texto corroído cuya trama resulta imposible de resumir y que condensa en sí una reflexión sobre la literatura.

El texto articula –siempre con gesto paródico e irónico– tanto una propuesta poética, como una burla de la crítica cultural cubana. Por eso, acierta Juan Pablo Villalobos en apuntar que *La autopista* es “una novela que parece fantasear con el futuro de Cuba y en realidad se imagina, y es, el futuro de su literatura” (2015: 10). La trama que testimonia la construcción de una autopista se duplica en dos al convertirse además en su metarrelato: la construcción de un documental sobre la construcción de esa autopista. Para colmo, se fragmenta en mil pedazos al jugar con el modelo del *road movie* en una “versión local del *coolhunter*: haz lo que puedas con lo primero que te encuentres” (Lage 2015: 97). Y eso pueden ser cosas tan diversas como el cadáver de la actriz Vida Guerra en el cementerio de carros, que será aprovechado para hacerle un trasplante de corazón a un coronel necesitado; puede ser un genio que surge de una botella de ron que te concede tres deseos; pueden ser indios seminolas en su búsqueda del Hard Rock Café Havana donde hombres-caimanes habían escondido la verdad de la tribu, y así sucesivamente. El Autista, El Post-Traumático, Vida Guerra, Hu Jintao, Poppy, el Coronel, etcétera: todos personajes secundarios y manejados por una trama veloz y caprichosa sin que ninguno se muestre con afán de reflexión y contemplación.

El personaje Ray Ban, mecánico pero, en realidad, crítico literario, muestra más que nadie el síntoma de los tiempos que corren. Es un ciego que lleva gafas de sol unas detrás de otras sin que nunca se pueda llegar a verle los ojos. Un crítico de la cultura en busca de sentidos que se encuentra incapaz de lidiar con tanta velocidad e intemperie en el universo transnacional e hipermoderno de la autopista virtual. Un crítico con miedo a la oscuridad y que “por momentos parece que se ahoga” (Lage 2015: 177), se encuentra anacrónicamente con el deber de “reconstruir y salvar” “el sustento profundo de la cultura cubana” (Lage 2015: 163) sobre lo cual da “monólogos profundos” y la gente cae desmayada. Esos pasajes de *La autopista* parodian las aspiraciones redentoristas de aquella crítica cubana que tiene la nación como elemento fundamental de su discurso y en el que valores como “identidad”, “raíces”, “historia” y “redención” juegan un papel importante. Algo que

hablaría del naufragio de la utopía, en este caso, de la cultura. La propuesta autopoeítica en esta novela –esa escritura *trans*– contrasta del todo con la crítica en busca de trascendencias personificada en Ray Ban.

3.2. Lo transespacial

Lage ya habla de “espacio-tiempo surrealista” (2015: 161) y Aguilera (2015: 143) de un “tiempo indefinido o tiempo *kitsch* [...] donde lo cronológico no funciona”, y que no respeta “periodos, naciones, lenguas o lugares”, lo cual nos indica que uno no espera un relato testimonial sobre el contexto cubano específico. Y así es. Aun cuando Lage confirma que “lo *pop*/psicodélico es también un modo de testimoniar cosas, una forma de narrar la realidad” (Aguilera 2017) y que este *road movie* de cierto modo se presenta aquí también como una cartografía urbana con sus tribus habaneras como los rockeros, *skaters*, etcétera.

Pero lo que estamos llamando “urbano” es, en realidad, un espacio cuyo único elemento es la autopista, sin dar más datos de dimensión y orientación. La ciudad en este nuevo imaginario (post)apocalíptico, se ha convertido en puro *highway*:

Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa. En su lugar, el inabarcable asfalto que llena nuestras pesadillas. Pero tenemos una película en marcha. Tenemos un restaurante. Esperamos, de un momento a otro, un disparo de la suerte. (Lage 2015: 114)

No hay fronteras que distingan un adentro de un afuera ni hay limitación de un territorio abarcado. Nadie sabe dónde está parado –ni tampoco importa–, ni el protagonista sabe si irse al Norte o al Sur al final del libro. Cuando un guardia les descubre a los protagonistas en un cementerio de carros les pregunta cómo entraron; cómicamente, ellos responden “siempre estuvi-mos adentro” (Lage 2015:16). De modo casual, ese detalle ilustra la deconstrucción del binomio adentro-afuera. Al contrario de los espacios sedentarios que son estriados por muros y lin-

des, se trata de un espacio nómada que está marcado por trazos que se borran, irregulares. Se borran todos los ejes espaciales y los lugares relativos, el sentido de dirección se hace inútil porque no hay metas ni inicios, sólo hay un flujo de tránsito, que Rachel Price (2015) relaciona convincentemente con los flujos de petróleo e intereses económicos en el capitalismo transnacional, o tal como lo elabora la propia novela:

Tenía que ver con los flujos del dinero, con los desplazamientos del capital, con las economías de mercado. Tenía que ver con un mapa, si suponemos algo parecido a un mapa del tesoro donde el tesoro está moviéndose por todas partes o donde al final no queda claro qué es el tesoro. Los flujos del dinero son, en ese mapa, como autopistas. Hay intersecciones, rizos, desvíos; pero también velocidades, caídas abruptas, saltos de dimensión. Y hay como una trama oculta detrás de todo eso, una trama que salta a la vista como esas manchas bidimensionales y aparentemente caóticas en las que surge de pronto una figura con relieve cuando uno cambia el foco de la mirada. (Lage 2015: 36)

“Lo que la autopista une por arriba, se vive como una sepultura o una escisión por debajo”, señala acertadamente Rafael Rojas (2015a). La carretera conecta todo con todo, y en sus márgenes “crece el desierto como mala hierba”. La acción ocurre en lugares de paso, como un *fast food*, un *sex shop*, un vertedero, un motel, un cementerio de carros y un taller, que de alguna manera son no-lugares, como el polígono industrial o militar detrás del motel, un área donde parece que nunca se empezó o nunca se terminó de construir algo.

En toda la trama, los personajes y el paisaje ficcional parecen nacer de una máquina de transformación de desechos y escombros. Y esa “estética de la indecisión” (Laddaga 2007) es como algo inconcluso y en construcción y destrucción siempre, tal como la autopista y su película, algo que implica la organización temporal del relato. La voz narradora no muestra preocupación por lo apocalíptico. Sólo registra con tono desapegado aquello con lo que se encuentra: mujeres-huracanes, robots y zombis, indios seminolas, la mafia de Miami, una lombriz llamada Lansky, etcétera.

3.3. Lo transtemporal

Es fácil pensar, a primera vista, que se trata de un texto futurista, pero la distopía y lo post-apocalíptico en esta novela rechazan los límites de la temporalidad tradicional y no respetan la cronología. Ya Emily Maguire trabajó el uso atípico del tiempo en algunos otros textos de la Generación Cero y subrayó la importancia del tiempo “en contraste, o en desacuerdo con una temporalidad que responde a los preceptos y orden dominantes” (2017: 11). Este también es el caso de *La autopista*. Cronos no hay: personajes de tiempos tan diversos como Bobby Fischer, Román Abramovich, Simón Bolívar, Fidel Castro, Candy Girl y MTV comparten encuentros y diálogos en esa no-delimitación de tiempo y espacio. En ese transtempo no se distingue el pasado del futuro, ni ficción de realidad, ni lo concluso de lo inconcluso. Así hay conversaciones imaginarias entre Fidel Castro y Roberto Goizueta, al mando de la creación del *New Coke*, y empresarios mexicanos con nombre de jefes comunistas chinos.

La unión entre la Florida y Cuba por medio de un puente-autopista fue alguna vez un proyecto real y vive en el imaginario cubano. Es más: el topos del puente ha sido explorado en la literatura cubana ya antes, por ejemplo en *La última playa* (1998), de Atilio Caballero. En la obra de Atilio todo gira alrededor de Andy Simons, un personaje que sueña con dar continuidad al proyecto de construir un puente y proteger la isla de la erosión. Tres veces se intenta construir ese puente a lo largo de la historia nacional y siempre lleva al fracaso y a la desilusión. En el caso de *La última playa* se trata de un puente de Cayo Arenas a “tierra firme”, pero mediante la sinécdoque puede leerse en relación con la condición insular de Cuba. Es el relato del naufragio de una utopía y del fracaso de los grandes relatos, un relato que marca la transición de una mirada moderna a una posmoderna.

Más allá de lo posmoderno, el proyecto de la autopista en Lage, sin embargo, funciona y colapsa al mismo tiempo. Lo hace sin cesar, es una construcción que incluye el fracaso como parte de sí. Es el relato irónico del perverso funcionamiento de las utopías –sean cuales fueren– que se construyen destruyendo

también. Con un tono desapegado, el narrador de *La autopista* ni se ilusiona ni se frustra con aquello. Tanto en la forma como en el contenido se trata del reciclaje de los desechos de las ruinas. En este sentido, hay un fin e inicio de los tiempos, un *reset* de un año cero en proceso. Sin tiempo pero *processing* entre escombros y desechos, con una imaginación nómada en múltiples direcciones.

Si comparamos esto con aquel puente en la novela de Atilio Caballero de 1998, en la última hay más implicación empática hacia el protagonista en relación con ese gran proyecto de unir la isla con tierra firme y detener el tiempo. Aquel texto es un testimonio de la descomposición y la frustración de una utopía, una narración sobre la negligencia política y una narrativa documental sobre la condición humana y su lucha en contra del tiempo. En el texto de Lage la autopista es algo diferente. Es también un gran proyecto, pero se retrata con mucha más ironía, y más que una idea, se está realizando su construcción en medio de un paisaje apocalíptico como máquina de destrucción y siempre diseñado por un poder mayor, tal como es el caso en “Sobre la construcción de la muralla china” de Franz Kafka, del que aparecen algunas citas. En este relato un funcionario menor, albañil, narra los métodos que siguió el Imperio en la construcción de la muralla inverosímil y el cronista anota que quizás los nómadas tenían una mejor visión de la muralla que los mismos constructores. En *La autopista* se resalta el poder nómada que no sólo se mueve por un espacio abierto, sino que tiene además un poder liberador aun en el tono frío, juguetón y desapegado. De alguna manera, hay dos aparatos en continua fricción: el nómada que en los márgenes del *highway* se recrea con los desechos del otro aparato, el estatal. Eso, al menos, sugiere la parte del cuento de Kafka que aparece citada en la novela de Lage a través de unas líneas: se habla de la oficina de la Dirección de los proyectos (muralla/autopista) de la que “nadie supo decirme dónde estaba y quiénes se sentaban allí”, que “existió desde siempre”: “En aquel entonces era máxima secreta de muchos y aun de los mejores: Trata con todas tus fuerzas de comprender las disposiciones de la Dirección, pero sólo hasta determinado límite; allí cesa de reflexionar” (Kafka en Lage 2015: 59).

Se entrelaza con las citas de Kafka, de este modo, una reflexión sobre el funcionamiento del poder y de la ley de modo burlesco. La imagen alegórica del *highway* y su velocidad visualiza cómo se ubica el poder de modo transversal en los flujos incontrolables de petróleo y dinero de un lado a otro. Tanto en el cuento de Kafka, como en la obra de Lage, no se sabe quién manda en un orden geopolítico global e inconmensurable. Ni quiénes están en la oficina de la Dirección que diseñó el proyecto de la muralla/autopista. Al mismo tiempo, Lage parodia la retórica nacionalista y su proyección del enemigo común a través de una imagen de una guerrita casi en forma de *video game*:

Oficialmente ya somos zona de catástrofe. Lo que siempre hemos sido. El aire que respiramos en los contenedores se impregna del olor de la violencia...

—El gobierno de Estados Unidos controla los huracanes. Con aviones y sondas y cosas así. Programan la intensidad y el recorrido.

—Si Hu Jintao está en la cabeza del Transformer, ¿quién está en la cabeza de la Rubia?

—Las rubias, por muy grande que sean, no tienen nada en la cabeza.

—¿Quién las maneja?

—Son por control remoto...

—Lo importante no es quién las controla, sino cuál es su misión.

—Esto es para retrasar la Gran Autopista, pueden estar seguros.

—¿No entendiste nada de lo que dije? ¿El gobierno de Estados Unidos?

—En estas condiciones nada se entiende muy bien. Es algo que está en el aire. (Lage 2015: 57)

Siguiendo la lectura de Kafka de Deleuze-Guattari (1986), el texto de Lage también podría leerse como una nomadología post-cubana con su propia máquina de guerra que pone dos aparatos en fricción: uno estatal, que intenta a todo alcance estríar el espacio, limitarlo, aunque aquí –más que limitarlo–, arrasa y aplana como en la construcción de la autopista; el otro nómada, que se mueve por un espacio abierto en los márgenes y desechos de la obra construida. La ficción es como una máquina ficcional que, como sistema de cortes, corta flujos y produce otros.

En la máquina ficcional los nómadas, en esta *novela-road movie*, trazan una línea de fuga transformando la composición

del espacio y el movimiento. Se deconstruye así la idea de pensar la literatura como territorio nacional tanto en forma como en imaginario. Partiendo de las ruinas y los escombros ya tan arquetípicos en los paisajes ficcionales habaneros que surgieron en los noventa, *La autopista* más bien plantea un reciclaje de esos desechos de las ruinas. La máquina parece estar haciendo su *reset* en un fuera de tiempo, un año cero en proceso, y no es que no haya referencias al contexto actual cubano, pero la nación es sólo uno de los tantos elementos más que sirven como aceite de esa máquina. La máquina Lage crea una ficción *trans*: *transcyber*, *transnómada*, *transroad movie*, una ficción que transterritorializa la nación y que transforma los desechos de la máquina Nación en “espectáculo de la realidad”.

4. Conclusión

Retomemos el tema de la fuga de lo nacional, el espacio de la isla y la excepcionalidad cubana. ¿Se justificaría leer estas novelas como apenas un síntoma más del naufragio de la utopía? No, porque la anti-utopía no tiene aquí una función testimonial. Leer los textos de este modo implicaría ver ingenuamente la literatura como una simple expresión de la realidad. Leer estas novelas como expresión cubana sólo porque los autores tienen esa nacionalidad sería absolutamente reductor. Al mismo tiempo, los temas como el totalitarismo, las utopías destructivas y las distopías constructivas, la máquina nómada versus la máquina estatal son temáticas que se encuentran de modos muy diversos en algunos de los textos de la literatura cubana actual. Las ficciones invitan a pensar otros territorios desde una experiencia distópica. *El imperio Oblómov* busca evitar la lectura referencial cubana hasta tal punto que construye una Gran Esclavia ficcional, un Este que condensa en sí todas las fuerzas humanas que se mueven entre sueño y pesadilla y que impulsan a guerras y creaciones de imperios. La distopía de Aguilera se acerca a una contra-utopía, una que como mundo inverso nos avisa sobre el potencial destructivo de lo utópico al tomarse demasiado en serio los grandes relatos identitarios y mesiánicos. Es una propuesta seria, aunque con mucha risa,

violencia grotesca y humor. *La autopista: the movie* se mueve en un registro de intertextualidades más pop, pero sigue por la misma línea del humor, del absurdo y del delirio. En cuanto al espacio, sin embargo, Jorge Enrique Lage sí usa el tópico de la isla, a primera vista vuelve a un espacio nacional, pero lo desmonta, se desvía con la imagen de una isla hipermoderna con *fast food* y *sex shops* y una isla no-isla conectada con tierra firme a través de una superautopista. Al convivir lo utópico de la construcción de la autopista con los desechos en el vertedero de los espacios nómadas, el paisaje distópico en esta novela se acerca más a una transutopía que convive entre construcciones y ruinas en continuo movimiento sin que el relato se case demasiado con ninguno de los dos polos. Curiosamente las dos novelas tienen como centro la construcción de un relato y un “objeto”: una torre o autopista, y no les interesan las imágenes estáticas de alegorías utópicas o distópicas. Son relatos en movimiento y apuestan por lo literario donde prima el flujo, el desplazamiento, la desterritorialización y la fuga de la escritura en proceso y en un *in-between* de géneros, tiempos y espacios. Invitan, por lo tanto, no a pensarlas desde su síntoma y testimonio de excepcionalidad cubana, sino desde la literatura que se nutre de experiencias nacionales, personales, y de nuestro vivir en común.

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2013) [2002]. “El arte del desvío. Apuntes sobre Literatura y Nación”. *Diáspora(s), documentos* 7/8 en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 595-598.
- ____ (2014). *El imperio Oblómov*, Sevilla: Espuela de Plata
- ____ (2015). “El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico”, *Istor* XV/63: 137-146.
- ____ (2017). “Jorge Enrique Lage, la memoria portátil. Entrevista”, *El Nuevo Herald*, 5 de enero, <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article124763429.html>
- Bagchi, Barnita (ed.) (2012). *The Politics of the (Im)Possible. Utopia and Dystopia Reconsidered*, London: Sage.

- Birkenmaier, Anke y Esther Whitfield (eds.) (2011). *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*, Durham: Duke University Press.
- Caballero, Atilio (1998). *La última playa*. La Habana: Unión.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2012). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa pos-soviética cubana*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1986). *Kafka. Toward a Minor Literature*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Domínguez Michael, Christopher (2016). "Historia secreta de Rusia", *Letras Libres*, 214. <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/historia-secreta-rusia>
- Dorta, Walfrido (2012). "Olvidar a Cuba: contra el 'lugar común'", *Diario de Cuba*, 21 de diciembre <http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148_85.html>
- _____ (2017). "Fricciones y lecturas del archivo cultural cubano: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage", *Letral* 18: 37-55.
- Fornet, Jorge (2001). "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", *La Gaceta de Cuba* 5: 38-45.
- Garbatzky, Irina (2016). "Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera", *Taller de letras*, 58: 111-126.
- Gordin, Michael, Helen Tilley y Gyan Prakash (eds) (2010). *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Princeton: Princeton University Press.
- Kafka, Franz (2010). "El escudo de la ciudad", *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid: Valdemar.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Lage, Jorge Enrique (2015). *La autopista: the movie*, Barcelona: Esto no es Berlín Ediciones.
- López, Magdalena (2012). "Utopía y distopía del fracaso revolucionario en la reciente novelística cubana", *TRANS-* [En línea], <http://trans.revues.org/575>; DOI: 10.4000/trans.575
- Maguire, Emily (2017). "*Freeze-frame*: temporalidades especula-

- tivas en la escritura de la Generación Año Cero”, *Letral* 18: 9-22.
- Marqués de Armas, Pedro (2015). “Oblómov o la contra-ficción”, *Bazar americano* XI/51. <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=510&pdf=si>
- Martí, Elena (2014). “El imperio Oblómov y la transficción”, *El nuevo Herald*, 20 de diciembre. <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artesletras/article4410523.html#storylink=cpy>
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: LOM/ Universidad ARCIS.
- Price, Rachel (2015). *Planet Cuba. Art, Culture and the Future of the Island*, London: Verso.
- Rodríguez, Fermín (2017). “Señales de vida: ficciones y territorios en crisis”, *452oF* 16, 43-61. <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/318767/408993>
- Rojas, Rafael (2014). “Hacia la ficción global”, *Libros del Crepúsculo*, 13 de abril <<http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>>
- _____ (2015a). “Lage: de la utopía al apocalipsis”, *Libros del crepúsculo*, 21 de febrero. <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/02/>
- _____ (2015b). “Aguilera, narrador”, *Libros del crepúsculo*, 9 de agosto. <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/08/aguilera-narrador.html>
- Villalobos, Juan Pablo (2015). “Créditos iniciales”, en: Lage, Jorge Enrique, *La autopista: the movie*, Madrid: Ediciones Esto no es Berlin.