

## Una Cuba de Rubik: Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión)

*The article proposes an overview of Generación Año Cero, which is a term used from a heterodox perspective to encompass Cuban writers and artists who published their works from 2000, such as Orlando L. Pardo Lazo, Liuvan Herrera, Yansy Sánchez, Fabián Ávila, Alessandra Santiesteban, Javier L. Mora, Rogelio Orizondo, Legna Rodríguez Iglesias, Gelsys Ma. García Lorenzo, Yornel J. Martínez, Reynier Leyva Novo, Carlos Machado Quintela, Ranfis Suárez, Mabel Poblet, Paola Martínez, among others. The text analyzes the recontextualization of the mambí and Cuban revolutionary imaginary and sociolect, while discussing some of Gilberto Padilla and Walfrido Dorta's ideas. In addition, it focuses on other features of Generación Año Cero, such as hybridity, transgenericity, intertextuality, and glocalization. This study also addresses the transdisciplinary works of these artists, as well as their different forms of affiliation beyond the institutional and state framework (although they use the channels of legitimation and distribution of this framework), the creation of alternative art galleries or photography schools, the circulation of e-zines and digital magazines, and the establishment of audiovisual producers and semi-independent publishers.*

.....

### **Yo solo quiero ser un rompecabezas...**

Pienso pero no hallo la forma que se avenga a la Revolución. ¿Huevo, cruz, nariz de sarraceno, efigie, arabesco mental, sombra platónica?

—Gelsys Ma. García, “ $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ” (11)

Como los tentáculos de un pulpo ¿des?armado, la sombra de los Año(s) Cero (su huella húmeda) va imprimiéndose sobre la Isla.

Pienso en la estela (oleada oleaginosa, holograma que flota en fractales por la red) de esta dizque generación, a través de *El sueño de la esposa del pescador* (2014), de Yornel J. Martínez (1981) (Figura 1)<sup>1</sup>. Apropiación de una xilografía de Katsushika Hokusai, en estas catorce piezas reina un octópodo: los palpos enjorados de letras tipeadas por inocentes mecanógrafas. Frente a los cuadros de tamaño y disposición irregular, y un colorido que remeda el decorado de aquellas máquinas destinadas al bello sexo, vemos flotar entre el zoom la mascarada de apareamiento del molusco<sup>2</sup>. Los marcos como ventanas/mirillas/troneras por las que atisbar la noria de sus mimetizaciones cromatóforas, mientras se matrimonia (polígamo) con los contextos en que anida y empolla. Las ventosas, letras; los tentáculos, dedos; el océano, amnios. El desplazamiento (que se nos escamotea, entrevisto) devolviéndonos a las tarántulas de la mano: algas agitadas en la plataforma insular, ciempiés sobre un piano (ensayando su andar dodecafónico). La escritura que elige los rituales y la memoria corporal antes que la dominancia del cerebro, y el pulpo con dos tercios del sistema nervioso en los brazos: una inteligencia distribuida, literalmente, de la cabeza a los pies. Inspirado en tal percepción descentralizada, Martínez concibió la condición autónoma de cada parte, en pos de la diseminación de la serie por el mapamundi o por las habitaciones de una casa-pecera; como aquellas floraciones de archipiélagos que Antonio Benítez Rojo soñó. Ovación discontinua, seremil *ceropositivo*.



**Figura 1. Yornel J. Martínez,**  
*El sueño de la esposa del pescador. 2014.*

Como el pulpo de Martínez expuesto en la Biblioteca Nacional, los creadores Año(s) Cero han esparcido sus tintas y se entrevén (tentaculares) en exposiciones y antologías, bibliotecas, catálogos, librerías. Se los avista (cuadro a tronera) fragmentados, negados a los ismos, reacios a encarnar un perfil definitivo. De ahí (amén de posmodernos) su hibridez y su metamorfosis; su reticencia a agrupaciones y a militancias;

su mohín (envión) desacralizador y su escepticismo ante lo heredado; su gesto (amago de palpo enroscado) de deslocalización, que en otros no significa evadir el revisionismo ni el repaso revulsivo de la historia patria, a la que se vinculan juzgándose (tanteándose) entre forasteros y desposeídos. Parece escasear la pertenencia, el comprometimiento, mas no falta densidad a la atmósfera. Por el contrario, tormenta que hace su estruendo de muebles entre las nubes, sin recibirse de restallido, la expectativa es sobrada y la energía que ha ido acumulándose se prefigura justamente en “Espera”, de Gelsys M<sup>a</sup>. García (1988), quien rebusca sus claves (las de su sino o su kilómetro cero) en lo onírico, proyectando la naturaleza camaleónica de su edad, de su *imago mundi* y de sus creaciones en la Revolución que la cri/eó (y de la que descreo):

En el sueño hay una casa de techo a dos aguas. Tengo el presentimiento de que algo comenzará a caer de súbito. ¿Anfibios? ¿Sangre? ¿Cuerpos desmembrados? ¿Muñecas de plástico? ¿Carne enlatada? ¿Envoltorios de nailon? ¿Periódicos sobre los que alguien ha dormido? Todo el sueño estoy allí mirando. La casa es la Revolución: inmensa, con un falso portón, con cariátides, con bombillos fluorescentes. Y espero todo el tiempo que algo caiga lentamente: como un bautizo o como una profanación, no sé bien. Nunca cae nada, pero sé que en algún momento pasará. (17)

Así, descoyuntándose, infiltrándose, encrespándose, la lluvia promisoría (tinta insurgente, leche invisible) repta cítrica sobre lienzos, negativos, fotogramas, páginas, trayendo, si no una revuelta (*révolue*), al menos una conmoción. Y con ellos, el sisma, la exploración o experimentación otra (en deseo, cordura, azar, fe, libertad). De hecho (en una estela que parte de los años noventa, no solo con Diáspora(s) o El establo, que remite a tutelas como las de *Naranja Dulce* o PAIDEIA en los años ochenta, y *Lunes de Revolución* y *Ciclón*, junto a El Puente, en los años sesenta), hoy se propende a la individualidad de voces, de espaldas al cor(e)o; a dar cordel a la risa y al goce (morbos, excentricidades, transgresiones, violencias, fobias, manías, filias); a desarticular lineamientos, haceres, decires, y a trabajar transdisciplinariamente al tiempo que de modo independiente a los mecanismos de producción estatales (sin divorciarse de sus canales de legitimación ni de distribución): gestionando finanzas, plantando galerías alternativas o escuelas de fotografía; circulando *e-zines* y revistas digitales; fundando productoras de audiovisuales y hasta editoriales cartoneras<sup>3</sup>. Lo que se diría las inflorescencias de la sociedad civil cubana.

Esa sed de ampliación, en lo sensorial, encarna por antonomasia en las propuestas audiovisuales del *mapping* o del *vjing*, donde confluyen en sinestesia (sinergia) videos, animación, música; por ejemplo: \*. IMG (Mauricio Abad [1985] y Marcel Márquez [1985]), o I.A., dúo de música electrónica de Iliam Suárez (1978) y Alexis de la O (1977). Esa hibridación de ámbitos y discursos se evidencia también en la corriente (nunca desecada) de poesía visual y de lo caligramático, presente desde el Samuel Feijóo de *Signos* y luego en Diáspora(s), pero asimismo en Rafael Almanza (con quien encarna en instalativa), Pedro Juan Gutiérrez, El Palenque, o Raydel Araoz (1974) y Confluenci@rt, hasta llegar a Youre Merino (1975), Marcel Lueiro (1977), Javier L. Mora (1983)<sup>4</sup>. En el plano editorial, en conexión con las “cartoneras” y con el libro-arte, removidos por esa ansia de recolocación de la mirada (que implica la libre asociación, el disfrute de materiales y texturas), hallamos procesos activos como la revista *P350* o la Colección Uróboros (de Yornel J. Martínez; la primera en colaboración con Omar Pérez).

Con números heterogéneos (esténcil, poesía visual, caligrafía, *collage*, garabato) de unos cuarenta creadores, *P350* debe su nombre al soporte: hojas del saco de cemento homónimo, vendido en Cuba; mientras que Uróboros resalta la serpiente mítica que se devora por la cola trazando un círculo (eterno retorno, marejadas, levante-ocaso). La colección comprende una decena de libros-objeto bifrontes. Por ubicar al lector ante “nuevos horizontes asociativos”, se apoya en las mutuas “interferencias” de los ejemplares extraídos del universo libresco, que sorprenden por las dimensiones que posibilitaron su apareamiento y por las asociaciones que dimanan del entrechocar. A una “lectura bipolar”, “bilectura” que simboliza la plurivocidad de la biblioteca, al par que apunta a toda escritura como “acto de continuidad” o “parodia”, nos tientan estas manualidades de “Colección Uróboros” (Martínez, *Mi mano derecha*). El resultado es jocoso o irónico, con: *De qué se alimentan los zombies / Historia de la estética* o *Qué es la mafia / El océano*, y se nutre bien del imaginario que rodea a *El capital* (opuesto al Nuevo Testamento) o a *La historia me absolverá* y a *El príncipe*, o bien de los nombres resemantizados, tomados al pie de la letra, en *Problemas de contorno / La construcción ética del otro* o en *Nadie es perfecto / Trabajos en los rectificadores cilíndricos*, en los cuales la exactitud de ciertas materias científicas vendría a engendrar poesía. El azar concurrente, las tercas horas (apilando, cotejando, palpando) vibran sobre los lomos y

reproducen en mínimo par (cuasi fonológico) las oposiciones mentales y humanamente posibles entre libros, caminos, perspectivas.

El afán de diálogo y de conexión, de apertura polémica y de sopesar un abanico de probabilidades (antes que abrir fuego o sembrarse en barricadas), dice tanto de la flexibilidad como del escepticismo, de la incertidumbre como del progresivo (¿impostado, autoimpuesto?) desapego y del aprendizaje (¿dialéctico?) de esta hornada crecida entre los avatares nacionales (bloqueos, hermanamientos, dependencia ideológica y económica), que se ha visto compelida a actualizar conceptos tales como *Historia, identidad, tradición, género, patria, hombre nuevo*.

De hecho, en las exposiciones de José Manuel Mesías (1990) *Las cosas que se parecen* (2012-14) y *El principio de incertidumbre* (2016) se verifica esa latencia escéptica, incrédula, que asalta a sus contemporáneos, ante similitudes que dejan perplejo: ¿gaviota o paloma?, ¿hueso o espuela?, ¿losa o cartón de huevos?, ¿brocha o langosta?, o ante piezas que rezuman extrañeza: el ahorcado que pende de la nada, la esfinge de yeso recompuesta (mitad de rostro humano en cuerpo de perro), la pesa vacía que se balancea o las sucesivas advocaciones del espíritu (alas que surgen de un auto moderno o de la media luna de la careta de un ventilador). Revelaciones del absurdo cotidiano cuchicheando el *zeitgeist* de la época; implosiones que revelan, más que desencantado extrañamiento, distanciamiento brechtiano que insta a dismantelar miras.

Desde la fotografía, aunque volcada minuciosamente sobre otros campos de lo real y contrastando naturaleza y cultura, también Paola Martínez Fiterre (1992) ha discurrido sobre microcosmos minúsculos que son reimaginados, símbolos demasiado parecidos a sus supuestos opuestos (por ejemplo, en *Maybelline* [2011] y *Carmesí* [2010] [Figura 2], donde pétalo o brizna sustituyen el instrumental del maquillaje, o allí donde se trastocan la llama del encendedor y una hoja, la del quinqué y un diente de león, o las flores silvestres y las semillas por cierres metálicos de aretes, audífonos o remaches, como conversa multitud de plantas futuristas que se va difuminando, suspendida del aire). En *Deseos* (2010), *Lluvia* (2013) y *Diosas Lares* (2014) proliferan alfileres, tubos de ensayo, fósforos, para representar el punzante anhelo de otro diente de león, las gotas prontas a caer-calar o la calidez del cepillo de esponjearse el cabello, al par que en *Some Flowers in Your Hair* (2014) se mece tras el estribillo del Verano del amor en San Francisco un ramillete como crecido sobre el pelo de una brocha de afeitarse. Otras

fotos interconectan el instrumental mecánico (llave Stillson, destornillador-pincel) o maquinarias (¿un afilador de lápices?), provenientes del reino del hierro, con lo natural: una concha cerrada como nuez y, sin arredro, otra flor. El maridaje obliga a reflexionar, tras derroteros *hippie*, sobre la ecología y los engendros del mañana, sobre este *oikos* atestado de divergencias y convergencias saboreables (las obras mencionadas de Martínez Fiterre se pueden ver en el artículo “Paola Martínez Fiterre: una fotografía visionaria” de Yailuma Vázquez). Nacidos en los años noventa, crecidos entre multiplicación de productos, falsificaciones marcarias, consumo de sucedáneos y trucajes audiovisuales, sus pasiones por las afinidades morfológicas burlan lo estatuido y propagan replanteos.



**Figura 2.** Paola Martínez Fiterre, *Carmesí*.



**Figura 3.** Paola Martínez Fiterre, *Diosas Lares*.

Al detenernos, pues, en el maquillaje, en el entramado paralingüístico (empaquete) con que los creadores Año(s) Cero codifican sus mensajes, puede que nos ganen ductilidad y júbilo, lo corrosivo, lo liberal, lo cosmopolita, el modo flamante en que se re-presentan muchas obras (entre oropel y fantasía, y un tono presumiblemente naíf o esnob). Pienso en el fotógrafo Ángel Vázquez (1985) sobrevolando en su escoba por El Vedado; en Legna Rodríguez Iglesias (1984) “haciendo su necesidad” en Facebook, donde todo el mundo es su amigo; en Jorge Enrique Lage (1979) calculando, figón, la antigüedad de un blúmer en *Carbono 14. Una novela de culto* (2010); en las ¿cua?trillizas pelirrojas simplemente bellas, de la obra *Descarrilada* de Mabel Poblet (1986), eólica-hidroeléctrica-cinética, vomitando flores, peces, ríos en estampida, o en los adolescentes animados por Arassay Hilario (1985), de los que dimanan negligencia, desparpajo, simpatía. De ahí que corramos el riesgo de obviar otras proteicas dominantes del maremágnum, más adheridas a lo real, frente a estas piezas que aparentemente se niegan a advertirlo. En otro texto, he llegado a considerar que la creación de varios jóvenes cubanos se caracteriza por:

- 1) su pertenencia a la aldea glocal y su estatuto posmoderno . . . debido a intertextualidades en las que predomina el guiño al mundo audiovisual (películas, series, videoclips) y el coqueteo con formas (de estructura y de estilo) que emulan ese mundo y el de lo hipertextual, junto al flujo de las redes sociales;
- 2) la hibridez, manifiesta en el cuerpo de los protagonistas, en sus cronotopos y en sus sociolectos, y . . . en la escritura transgénica de quienes aspiran a un cosmopolitismo libre de esquemas;
- 3) la deslocalización propia de los laberintos de la web, que converge con el deseo de desnaturalizarse y reinscribirse en otras ciudades (reales o irreales) que obsiona a algunos personajes y autores (Medina Ríos, “Escritura”).

Siendo coherente con tal tipificación, me he detenido en la hibridez y en la transgenericidad que empujan a ser leídas como síntomas de percepción y participación en la era virtual, así como en la desacralización, el descreimiento y el desenfado que bullen en estas creaciones.

En cuanto a la primera tríada (hibridez, transgenericidad, virtualidad), ya entreverada en algún cuento de principios de milenio, hipertextual *avant-garde*, de Lyen Carrazana Lau (1980), hoy es, con su glocalidad rampante—hablando en términos de Néstor García

Canclini—un sello que emparenta a los creadores cubanos (aun en su especificidad y supuesto a-islamamiento) con sus congéneres latinoamericanos y de otros continentes, y que explicita su pertenencia a esta contemporaneidad en que las mistificaciones y el detalle predominan entre el flujo cuasi infinito de información y opciones de consumo (en internet y fuera de ella), modelando los gustos, la percepción y la producción (también cultural).

Dentro de la literatura, una de las señales de hibridez es la proliferación del minicuento o de la viñeta, que a veces entronca con lo lírico o la intertextualidad, como en *Anábasis* (2005), *Vesania* (2007), *La Revolución y sus perros* (2016), de Gelsys M<sup>a</sup>. García, corpus de guiños míticos, bíblicos, culteranos; en *Vultureffect* (2011) de Jorge Enrique Lage, donde prospera la apelación a la literatura y a la cultura de masas, predominantemente audiovisual, o en el cuento inédito “Caballo con arzones” de Ahmel Echevarría (1974). Asimismo, los poetas visitan frecuentemente la prosa, como Anisley Negrín (1981) en el erosionado y erotómano *Mundo Báthory* (2012); Larry J. González (1976) en sus libros *La novela inconclusa de Bob Kippenberger* (2011) u *Osos* (2013), y en sus “Estudios coloniales” (2015), donde barre desde las crónicas de Indias hasta la más reciente historia cubana); Yunier Riquenes (1982) en *Claustrofobias* (2009); Yansy Sánchez (1981) en *Maldita sea* (2006); Liuvan Herrera Carpio (1981) en las reescrituras bíblicas de *Muertos breves* (2011), o como Marcelo Morales (1977) y Javier Marimón (1975) en casi toda su obra. Estas escrituras se organizan de modo transgenérico acaso en busca de un ritmo, un lenguaje o escenarios de descripción más áspera o agreste, de enfiada o filosófica emotividad.

A más de la revuelta y de la interinfluencia entre los propios géneros literarios, la hibridez ha hecho concurrir lo mismo los comentarios internautas de un tal Dios con la ciencia ficción de Elaine Vilar Madruga (1989) en *La hembra alfa* (2013), que una imagen de la libreta de abastecimiento o de una lavadora Aurika con versos de Javier L. Mora, que la estructura de los SMS o de un guión de cine con el libro inédito *Trilogía sucia de Manhattan* de Abel Fernández-Larrea (1978) y el papeleo burocrático del sueño de la ciudadanía española con las estrofas telegramáticas de Leandro Báez (1978) en *Postdatas* (2013): historia de un caso migratorio amplificable a tantas familias cubanas. Esa hibridez propicia igualmente que la dramaturga Alessandra Santiesteban (1982) haya compuesto el poemario *Mecanismos para (des)*

*habilitar* (2015) como quien recorre los mensajes en los muros de una red social; que Gelsys M<sup>a</sup>. García escriba *No te afeitarás en vano* (2016) subida a la plataforma del esquema prohibitivo de los mandamientos o que Lizabel Mónica (1981) conciba sus “Nudos” como poemas con imágenes creadas por letras; que Oscar Cruz (1979) reinterprete el mito origenista y calcule el influjo lezamiano a partir de una página de Facebook (*La Maestranza* [2013]), o que Raúl Flores (1977) hilvane los capítulos de *Paperback Writer* (2010) como una sucesión de caras A y B de aquellos casetes que enrollábamos con un lápiz amarillo.

Aunque al uso mundialmente, la necesidad de experimentación interdiscursiva, con inserciones de imágenes o de estructuras de otros códigos no lingüísticos, así como los juegos caligramáticos; la inclusión de fotografías, miniados o ilustraciones en libros de Orlando L. Pardo Lazo (1971) y Ahmel Echevarría o Legna Rodríguez Iglesias (sus versos aliados con la lente de Jenny Sánchez [Ciego de Ávila, 1990] en la escatología y en el colorido, para *La Gran Arquitecta*, [2014]), y hasta el cultivo del haiku (Sinécio Verdecia [1974], Erich Estremera [1979], Rafael Álvarez [1980]), son legibles aquí como respuesta a la avalancha audiovisual que configura nuestras lecturas del mundo. Este ardid coloca a los autores en la canasta básica del consumo, donde cunde el brillo de placeres más sinestésicos y donde querrían ser mapeados desde la web con un clic.

La segunda tríada (desacralización, descreimiento, desenfado) se apuntala en la risa estertórea o en la sonrisita socarrona. Cuando se desacraliza (descreyendo) se saquean tumbas, se desvisten santos, se desmontan estatuas, monumentos. Desde hace décadas, en la literatura cubana lo primero que sufrió el embate desacralizador fue la tradición respecto a los tratamientos de las temáticas establecidas, en contubernio con la puja de asuntos emergentes, visiblemente en manos de los narradores. Mas si las digresiones retardaban el relato, hubo también inserciones de juegos visuales que dinamitaban el poema o intertextualidades que dilataban y escindían en deleitosas capas la interpretación de una dizque novela. Y se pugnó por retratar (el placer siempre contra el poder) disímiles sexualidades, incluida la transaccional; se parodiaron mitos y se trató de la violencia (fuera de lo bélico), de la religiosidad (ya no para estigmatizarla ni renunciar a ella), de la cotidianidad (no como cantata a la obreríada) o de la nocturnidad (vía Guillermo Cabrera Infante o Miguel Collazo, mas buscando en otros elixires y diales, inmersos en *La estrella bocarriba* [2001] de Raúl Aguiar).

En el siglo XXI, explorados estos rasgos a profundidad, hasta su mueca, inadvertidos o pospuestos, hay quienes han propendido a lo inacabado y aleatorio, a insuflar una zarabanda de caminos de lectura. Ver al respecto “Tangolero para matar amores” de Osdany Morales (1981) (de su libro *Minuciosas puertas estrechas* [2007]), y “Una historia familiar” de Yamila Peñalver (1978), donde se ofrecen varias formas de morir o se elucubran las variantes de un asesinato; “Según la teoría de las colisiones afectivas” de Adriana Zamora (1979), donde se enuncian distintos finales, incluso inconfesables; “Las manos de Mónica” (con la amiga que hay días que huele como la Osa Mayor o la Estrella Polar) o *Paperback Writer* (con Amanda Invención Mía) de Raúl Flores, donde se bosqueja la vida de un personaje mediante un nombre o un olor, o “*Happy Together*” de Legna Rodríguez Iglesias, donde se escribe un cuento mediante 166 incertidumbres<sup>5</sup>. Fiel a su posmodernidad, el relato se sustenta a veces apenas con pinzas, burlándose de la estructura aristotélica, del narrador omnisciente y de la verosimilitud, aunque muchos quieran todavía contar una historia o lo logren mientras manejan esa pirotecnia de recursos para hacer partícipe al *lectautor* y mantenerlo en vilo, en este hoy tan fácilmente dado al *zapping* y al aburrimiento.

Sobre héroes (y antihéroes), heroínas (y antiheroínas), se ha apostado por la deconstrucción de sus instancias míticas o mitificadas. Se ha retomado el mundo griego por su retahíla de apelativos y para nombrar a una pandilla de ladrones (“Los argonautas”, Serguei Martínez [1983]); se ha tomado de la mano a la virgen para pintar su descubrimiento de la masturbación en la bañadera (“La bacante”, Susana Haug [1983], también con un guiño a los helenos), o se la ha visto desangrarse en el *Mundo Báthory* de Erzsébet Báthory y Alejandra Pizarnik (como en el poemario homónimo de Anisley Negrín). También se ha explorado el imaginario (estereotipado) de la narrativa nacional de los años noventa, para trastocar los papeles de víctimas y victimarios; así la jinetera suicida frente al extranjero impertinente (en “Bailando en la claridad” de Zulema de la Rúa [1979]), con una nueva vuelta de tuerca sobre el género; el tío incestuoso en garras de la sobrina precoz (“Regalo de cumpleaños” de Rafael A. Inza [1978]) o el chivato machista, difamado en su salsa (“Vamos” de Liany Vento [1982]), de modo que la pluma (sin paz, sin hacer paces) no deja jinete con cabeza ni ídolo en su sitio. Y de vuelta al vía crucis del siglo XIX, se ha explorado la figura del mambí veterano, por predios prostibularios (“En busca de piernas

blancas” de Jorge Luis Rodríguez Reyes [1980]), si bien resultan más perturbadores otros acercamientos que comentaré luego *in extenso*<sup>6</sup>.

En relación con otras características que he distinguido, tales como deslocalización, desintoxicación, intertextualidad, descomprometimiento y desdramatización, repensaré algunos puntos clave del esbozo (Medina Ríos, “Escritura”), para conectarlos con la otra cara de la moneda del ensayo que nos ocupa, en pos de capturar el mercurio de unos Año(s) Cero que hacen pensar, por sus asimetrías, no solo en un octópodo sino en un poliedro.

Primeramente, resulta productiva la confrontación con los apuntes sobre la narrativa cubana de un personaje de *La autopista: The Movie* (2014), de Jorge Enrique Lage: “a) *Géneros borrosos*”; “b) *Unidad narrativa débil*”, sostenida más bien “por la deriva de un personaje o por una secuencia de episodios conectados”; “c) *Fluidéz de contenido*”; “d) *Ambigüedad animal / humano / máquina*”; “e) *Espacio-Tiempo surrealista*”: sucesos transcurridos “por otras dimensiones”, aunque “ocasionan curvaturas en lo real”; “f) *Estilo gaseoso*”: “carácter oral” que “la sitúa fuera del mercado”, “asociada a los vapores del cuerpo, a la respiración, a la humedad del instante atmosférico y . . . al humo de la pipa de la guerra” (150–51).

Ese aludido difuminado genérico, junto a personajes de brújula errabunda, a la deriva en un cronotopo surrealista, más parecido a las sinuosidades del dédalo cerebral que a un *locus* geopolítico, recuerda a los protagonistas de los textos de Calvert Casey, Miguel Collazo, Ezequiel Vieta o Alberto Garrandés. Se trata, pues, al margen de los mundos creados por la ciencia ficción, y mientras unos discurren desgajados de los cónclaves insulares y de las temáticas de esa tradición, más bien de otros derroteros: habitantes de la tierra del desencanto (ni realismo sucio ni rabias marginales): una glocalidad tras/posnacional, signada por “la velocidad y la intemperie” (Lage, *La autopista* 151), que es y no la Cuba futura, delirante y cada vez menos subterráneamente atravesada (en los imaginarios) por la autopista interamericana (¿interoceánica?), y que cada vez más se irá pareciendo a cualquier otra parte (como en algunas producciones audiovisuales: *Larga distancia* [2010], de Esteban Insausti [1971] o *Fiodor en el Fiordo* [2013] y *Caballos* [2015], de Fabián Ávila Suárez [1981]). Sería plausible aducir la globalización como manto freático o corriente subterránea que todo lo equipara; mas, súmesele la saturación (retórica, simbólica, anecdótica) que ha minado las artes de

un país ritmado por la centralización y la politización de (casi) todo, en el que esa serie de lo político se entrecruza con la ciencia o la religión.

Sobre esta *De Generación* (2006), como la llamó Aram Vidal (1981) en su documental, pueden leerse las disquisiciones de Gilberto Padilla en “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. Padilla (117) habla acerca de los “inadvertentes” (118), exploradores de una tercera opción literaria, los que entre la idilización (isla como *locus amœnus* [115]) o el realismo sucio (*locus decadentis* [117]), prefieren otras vías de presumible “descubanización” (118): Jorge Enrique Lage, Legna Rodríguez Iglesias, Agnieszka Hernández (1977), Raúl Flores, Osdany Morales. A esas consideraciones, centradas prominentemente sobre la narrativa, deberían añadirse las de Walfrido Dorta en “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugar común’”, quien se refiere a una zona de la poesía de la Isla que—frente a una literatura nacional como “repertorio saturado” de “iteraciones cansinas”, frente a la “ingente cantidad de discursos atados a una garantía de visibilidad, que . . . no han querido *desatarse*” de “lo cubano”—se interesa por “la autonomía”, las “posibles líneas de fuga”, como en los versos de Edwin Reyes (1971), José Ramón Sánchez (1972), Jeny Palenzuela (1973), Michael H. Miranda (1974), Néstor Cabrera (1976), Pablo de Cuba Soria (1980) y Lizabel Mónica. Lo expuesto por ambos ensayistas es sintomático y permite tanto abordar la cuestión conociendo que esas borraduras de las fronteras y esas rupturas del círculo (cerco) marino se han verificado, como atender una alerta que se dispara, respecto al *zeitgeist* de un país y de sus hijos: ese deseo inocultable de normalización, una “desherencia” que permita reinventarse desanclados de la “memoria larga” (Dorta). Tal veta crítica (Padilla, Dorta), sobrevolando la misma zona literaria que yo (Medina Ríos, “Escritura”), a través de un prisma postestructuralista, otorga preeminencia a lo desprendido de gremio y gregarismos, aunque—insisto—exista otra zona de la creación de los autores Año(s) Cero que se conecta con lo histórico proteicamente, mas obliterada por esos críticos.

Un corpus narrativo como el de Abel Fernández-Larrea—cosmopolita de suyo (*Los macabeos* [2015], *Absolut Röntgen* [2009], *Berlineses* [2013], *Los héroes de la clase obrera* [2013], *Trilogía sucia de Manhattan*, inédito)—nos adentra en ambientes y personajes judíos, rusos, alemanes, estadounidenses, y Osdany Morales, no ya solo con *Papyrus* (2012) (su novela escrita en la diáspora), sino con *Minuciosas*

*puertas estrechas* (2009), se mueve entre disímiles países e intertextos culturales sin perder su aplomo de narrador. Junto a estos casos paradigmáticos, aislados, y siendo que se atan tenuemente a la ciudad, inmersos en escenarios o atmósferas enrarecidos, donde pululan personajes que encarnan abstracciones o arquetipos, engrosa también el fenómeno parte de la prosa de Gelsys M<sup>a</sup>. García—irónicamente, sobre todo la publicada en Camagüey—y parte de la de Anisley Negrín (*Mundo Báthory* [2012] y *Sueños morados / Sueños rojos* [2008]).

En el ámbito teatral, resulta capítulo infaltable el proyecto teatral *Tube de ensayo* (entre cuyos integrantes descuellan exalumnos de Nara Mansur, propulsora de la desautomatización de la retórica revolucionaria cubana, fundamentalmente por su texto *Charlotte Corday. Poema dramático* [Medina Ríos, *La resemantización*]). Además, habría que tener en cuenta los textos *Caballos* (2010) de Fabián Ávila (1981) sobre Robert M. Mapplethorpe, recientemente filmado por el propio Ávila, o *Tea off scene* de Grethel Delgado (1987), que transcurre en Nueva York; *Los días lilas de Maravillado Roca* de Gabriela Reboredo (1985) y los habitantes de Utopía, o *Cortafalos* de Marien Fernández (1982), cuya didascalía inicial reza: “El texto vibra en diferentes lugares de Abanabón, ciudad en un tiempo pasado o futuro. Urbe surcada por el Almendrasis”, en alusión a la capital de la Isla y a su río Almendares (consultar la antología multimedia *Tube de ensayo: novísima dramaturgia y teatrología en Cuba* [2007], editada por Yohayna Hernández y William Ruiz).

A este ámbito de desterritorializaciones (desincronizaciones) pertenecen otras que esgrimen el absurdo: *Tratado sobre la emoción*, también de Fabián Ávila, donde tres excéntricos (¿esquizofrénicos?) personajes (Narciso, Tinísima y Canguro) destazan con alborozo los mitos nacionales, y los *Mecanismos para (des)habilitar* (2014) de Alessandra Santiesteban (1982), quien varada en las remembranzas rusófilas (de los años setenta y noventa del pasado siglo, en que la economía, la política y la cultura cubanas, incluida la televisiva, miraban persistentemente hacia el Este) se desdobla en el sujeto lírico de su poemario e intenta desmarcarse del aislamiento migrando hacia la virtual Marsupia, mientras jura y perjura prepararse para el cambio, como si diera vueltas en una lavadora Aurika o imitara la circularidad expectante de la morosa internet local (persecución encarnada en el arribismo de *Zona wifi*, de Pedro Luis Cuéllar [1994], esa torre de cuerpos de acero soldado que asaltan con sus teléfonos el cielo).

A esta estela de desfamiliarización se aviene *Vultureffect* (2011) de Lage, donde la capital cubana es una distopía desvaída: “Escribir La Habana sin el color del verano. Una ciudad en la que estemos ausentes. Poner en ella algo de jerga personal, algo demasiado insoportable y pop, como si toda clase de ficciones extrañas estuvieran a punto de romper” (92). Nótese la coincidencia con Gelsys M<sup>a</sup>. García en el inminente diluvio (;tsunami, avalancha, terremoto?), pronto a acontecer; la insistencia en encriptarse en un idiolecto individual—singularización señalada por Dorta—y el tono elegido: el pop, ritmo de fácil disfrute, fuera del elitismo rocanrolero al que propenden los mundos de Raúl Flores (el protagonista de aquella cara B de *Paperback Writer*, llamado al Club de los Poetas Muertos, con sus fantasmas angloparlantes: John Lennon, Marilyn Monroe, Janis Joplin, Jim Morrison). La apelación al pop subraya el corrimiento referencial acontecido en la literatura cubana. Si con Diáspora(s) en los años noventa, sacudidos tras una larga inmersión en el Este, las coordenadas de lectoescritura se habían girado hacia Europa (francesa, alemana, inglesa), en el siglo XXI, por el contrario, ha de apelarse a las claves de la cultura estadounidense (música, cinematografía, series televisivas, publicidad, tecnología y literatura) para entender a muchos de los creadores Año(s) Cero.

Entre los citados sobresale Lage, pues considero que desde Miguel Collazo con *El viaje* (1968) (historia dizque desplazada de nuestros predios, aunque de tamaño desolación), habiendo saltado “rápido y mal” a través de Las Habanas de insomne neobarroco (Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Cabrera infante) o de su *bacanalización* (Pedro Juan Gutiérrez, Garrandés con *Capricho habanero* [1997]), hasta el Lage de las novelas *Carbono 14* (2010) y *La autopista* (2014) (y ni siquiera entre las desoladas y absurdas noches *Ipatrias* [2005] de Pardo Lazo, o entre las tórridas y anodinas tardes *Inventario* [2006] de Ahmel Echevarría, penduleante entre Centro Habana y los extrarradios), la capital insular no había tomado este espesor—siempre para caer, siempre para hacerla saltar en pedazos, ahora atravesada por una carretera que la une en *tabula rasa* con el resto del Caribe en la segunda novela de Lage mencionada.

La deslocalización emerge en la puesta a un lado de las descripciones regionales, en su asunción recreada para caricaturizar, devastar para erigir o simplemente imaginar cómo sería si . . . Con Lage, eso que llamo “espesor”, esa realidad procaz que envuelve unas veces La Habana

y otras Cuba en un halo fantasmagórico, se extrae de su lento desvanecimiento (¿derrumbe, soponcio, parálisis?) y de la colisión de su cuerpo (eclipse) con barrios (cloacas), zonas desertificadas y personajes (buitres, *cyborgs*) de identidad dudosa, o sea, pertenecientes al espacio exterior o a la cultura foránea y de masas, al capitalismo asaz, al árido y temible futur(ism)o, donde quizás nuestra aldea se empariente con los parajes de Hollywood o con aquella depauperada y salvaje ciudad de *Plop*, la novela del argentino Rafael Pinedo que nos impresionó al ser premiada en Casa de las Américas en 2002. Sin embargo, en los textos de Lage, el narrador probablemente más visible de los creadores Año(s) Cero, aunque trasfundidos de ciencia ficción, absurdo y deconstrucciones irredentas de lo nacional y racional, ¿sería posible decir que la Isla pasa inadvertida? Por el contrario—y su novela *Archivo* (2015) no me dejará mentir—yo diría que las preocupaciones políticas de Lage (pesadilla compartida con *Boring Home* [2009] de Pardo Lazo y el *Días de Entrenamiento* [2011] de Echevarría) lo han mantenido por años pensando Cuba en su narrativa. Esto se observa en su cuento “La Máquina”, de *Fragmentos encontrados en La Rampa* (2004), como en *La autopista* (2014), en la que se burla de la infructuosa labor mecánico-crítica de su *alter ego* Ray Ban (escondido tras una capa improbable de gafas negras), quien discute en pos de “la memoria y el conocimiento”, donde todo parece “irremediablemente perdido,” para “reconstruir y salvar . . . el sustento profundo de la cultura cubana”, mientras reparte volantes preguntando acullá: “¿Sabe ud. dónde está parado . . . qué hay bajo la autopista . . . qué son “las raíces”?, y ofrece sus servicios por cinco dólares (150–51). También se percibe en su *Carbono 14* (2010), donde se borra la Isla del mapa, se interroga a Evelyn, la última que la habitó, y se reconstruye un holograma (¿ADN?):

—Cuba.

—¿Qué es eso?

—Así se llamaba mi planeta.

—Lo conozco —mentí—. Una masa de tierra con océanos oscuros y salobres. Inmensas llanuras sembradas de agujeros, pero no para jugar golf. Cordilleras plegadas como intestinos, lanzando al horizonte destellos de luz mineral. Madrugadas donde el viento es un látigo. El amanecer y el crepúsculo de una duración prácticamente infinita. Árboles que extienden sus raíces en la niebla. Grandes bestias atrapadas en sorprendentes cadenas alimenticias. Y unas cuantas lunas muy distantes. Y la fe y el alarido de millones de cubanos lanzados al espacio. Aunque tú hayas sido la única sobreviviente. (167)

### . . . aunque también quisiera ser una bandera

El carro aparecido de la nada es un trasto ordinario de segunda mano, sin marca reconocible, pintado chapucera-mente con bandas azules, rojas y blancas.

—Los colores de la bandera —dice el Autista—. Qué detalle.

—¿Sí? Bueno . . . También son los colores de Pepsi —dice el Genio.

(Lage, *La autopista* 77)

Es preciso reconocer que, en paralelo con la caracterización desbrozada con anterioridad y no tanto en contradicción como complementando la instantánea ofrecida, existe una zona aleada, obliterada en el panorama inicial y a la cual me he referido recientemente: “el conjunto nada desdeñable de textos que se han centrado en lo político y en lo histórico, revisitando el pasado y revisando el presente, repensándolos, al par que se han apropiado (recontextualizándolo, actualizándolo y resemantizándolo) del sociolecto de la Revolución cubana (Medina Ríos, “Resemantización” 1–2).

Habiendo hecho notar la presencia de este rasgo en algunos artistas visuales como Reynier Leyva Novo (1983), Ranfis Suárez Ramos (1984) y José Manuel Mesías (1990), además de en

múltiples textos de los poetas santiagueros Oscar Cruz, Yansy Sánchez y Leandro Báez, o del guantanamero José Ramón Sánchez, así como [en] la prosa de los habaneros Larry J. González y Marcelo Morales (en especial, su novela inédita *La tradición despótica*), [en] un par de libros de Legna Rodríguez Iglesias (i.e., el poemario *Tregua fecunda* y la novela *Las analfabetas*), [en] el cuaderno *No te afeitarás en vano*, de . . . Gelsys M<sup>a</sup>. García Lorenzo; [en] el premio David en poesía de la tunera Alesandra Santiesteban: *Mecanismos para (des)habilitar*, y [en] otros poemas del matancero Karel Bofill Bahamonde o del espirituario Liuvan Herrera Carpio, junto a obras de testimonio como *La callada molienda*, de la matancera Maylan Álvarez, o de teatro como *Tratado de la emoción*, del holguinero Fabián Ávila Suárez. (Medina Ríos, “Resemantización” 2)

Quisiera remitirme además a mi primer bosquejo de los Año(s) Cero, donde pensando estructura, lenguaje y encarnaciones del sujeto lírico en su primer bosquejo de los creadores Año(s) Cero, me refiero a: “La continuación de un *fabulismo* que, como el teatro cubano, se traviste con

voces históricas, bíblicas, literarias, míticas . . . para decirle sin decir a la serie de lo político” y a “un *zoolecto* que como el de Diáspora(s) trafica con animales para expulsar su bilis” (Medina Ríos Arti Lakhani, “ABC-DesmontajE” 14). Así, por ejemplo, entre los autores ya citados, Gelsys M<sup>a</sup>. García, Oscar Cruz, Sergio García Zamora y Liuvan Herrera.

Si se en/xtendiera el ensayo que me ocupa como un mapa (sobre el que vamos atreviéndonos a calcar: hitos, tendencias y autores de la creación contemporánea cubana), se podrían vislumbrar también allí—tras un bojeo no precisamente prolijo—varios artistas visuales, cuyas obras se interconectan excavando en vetas inexploradas de la historia de la Isla o tomando otras galerías para adentrarse en la tierra. Entre los fotógrafos resalta, por el sabor amargo de utopía y añoranza, la obra de Alejandro González (1974), con sus “fotolápidas” de tres mega-proyectos en su serie *Re-construcción* (2014): 1972-1985 o excursión para fotografiarse con nuestra vaca vanguardia disecada (Centro Nacional de Sanidad Agropecuaria, a 40km de La Habana); 1974-1990 o excursión al restaurante Moscú de 300 comensales, para paladear otra vez el ritmar de las piernas de las camareras, su lengüeteo de llamas en la oscuridad del cabaret habanero Montmartre; 1979-1992 y 1982-1992 (dos pesadillas y un final): excursión desde la Universidad Lomonósov hasta el reactor de la Catedral Energética o de la Ciudad Nuclear de Juraguá en Cienfuegos: cientos de universitarios y ningún accidente verificado, capacidad: 10 mil literas. Así González pone el dedo en la llaga de una pesadilla a la que Carlos Machado Quintela (1984) consagró un largometraje: *La obra del siglo* (2015), ambos—como resalta agudamente Jacqueline Loss—dentro de un proceso consciente de disección de lo real construido a nuestro alrededor, así como del “estilo de memoria” en que nacimos, un mundo en que la ideología impregna incluso los “momentos más íntimos” (Loss 54).

Otro tema es la desarticulación de los centrales azucareros y de las economías de quienes giraban alrededor del renglón. Así se manifiesta en las fotos de Alfredo Sarabia (1986), *boy scout* en Hershey, alrededor del que ha gestado un proyecto (*Pueblo modelo* [2013]), del que forman parte series como *Vía regia*: detenida en el tren que lleva a la estación habanera de Casablanca, o *El olvido vendrá a tocar a tu puerta* (que alude al cuento “Polaris”, de H. P. Lovecraft), interesada por la tipología habitacional de ese batey construido hace un siglo, cerca de Santa Cruz del Norte y a imitación del suyo en Pensilvania,

por Milton Snavely Hershey, quien lo fundó junto a la vía férrea y al central que debía proporcionarle azúcar para su fábrica de chocolates. En ese *locus* mítico se basa asimismo *Model Town* (2006), audiovisual de Laimir Fano (1981), y otro de Armando Capó (1979)<sup>7</sup>. Mientras en el audiovisual Alejandro Ramírez (1973) había abordado el asunto de los centrales con *DeMoler* (2004), y ha vuelto sobre él Carlos Lechuga (1983) con *Melaza* (2012), su incidencia se rastrea en la poesía de Livan Herrera o Sergio García Zamora (1986), con “Hierros de carnaval” o “Haciendo zafra”, y es el eje del citado libro de Maylan Álvarez (1978) o de series visuales como *La raíz que no florece* (2010 y 2011) y *Desnudando el tiempo* (2014), de Marcel Molina (1987) (algunas obras se pueden ver en el artículo “Marcel Molina’s ‘Sugar Mills’” de Antonio Fernández Seoane), ambos originarios de Cruces, donde se desmanteló el central Mal Tiempo. También Yanier Hechavarría Palao (1981), en paseo a Santa Lucía, manoseándolo todo ahora que no están los centrales en activo, que ni siquiera son piezas museables, ha escrito: “Miro cada rueda dentada, cada pieza que ahora puedo tocar, espero encima de estos hierros que van perdiendo fragmentos. . . . Ya no podrán moler, ya no podrán cristalizar el dulzor de este país. Disuelvo un poco de azúcar y . . . mi ojo crece en lo que observa: ingenios, cañaverales, piezas tiradas, chimeneas truncas. Hierros manchando estos días. Cementerios de industrias, parque de hierros, muertos sin misas, cadáveres al descubierto” (51).

Como terreno donde se hace igualmente arqueología, el ensayo artístico-literario se halla traspasado por lo histórico, que incide en el campo cultural oblicua pero pertinentemente, dado el interés por figuras preteridas (minas hasta entonces ciegas). Carlos Velazco (1985) y Elizabeth Mirabal (1986) han ahondado en Guillermo Cabrera Infante, Guillermo Rosales, Calvert Casey, Carlos Victoria, y Esteban Luis Cárdenas, y Leandro Estupiñán (1977), en su libro *Lunes: un día de la revolución cubana* (2015) en el semanario cultural *Lunes de Revolución*<sup>8</sup>. También en *La noria* (2013) Ahmel Echevarría se embarcó en la aventura de visitar para comprender y desnudar los dorados años sesenta, con su entramado político y cultural, y su interdicto sobre el homoerotismo. Acontece otro tanto en el audiovisual, como se palpa en exposiciones y ciclos de la Muestra Joven ICAIC, al privilegiar a cineastas olvidados como Oscar Valdés o Nicolás Guillén Landrián, hoy sujeto documental de *Café con leche* (2003), de Manuel Zayas (1975);

*El fin pero no es el fin* (2006), de Jorge Egusquiza Zorrilla y *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2012), de Raydel Araoz y el puertorriqueño Julio Ramos.

Más demoleedores que filme de Fernando Pérez *José Martí: El ojo del canario* (2010), varios autores se han aventurado a retomar esta figura. En la poesía, *Caballería insurrecta* (2013), de Sergio García Zamora, y en el teatro, *Antigonón, un contingente épico* (2012), de Rogelio Orizondo (1983), quienes recontextualizan textos martianos. El primero, en connivencia con otras voces o cuerpos cruciales de las campañas independentistas: Carlos Manuel de Céspedes, Ignacio Agramonte y Amalia Simoni, Julio Sanguily, Calixto García, Antonio Maceo y el conde de Valmaseda (Blas Villate), en contrapunteo con Julián del Casal y el irlandés James J. O’Kelly. Y el segundo, interpolando en su dramaturgia textos que subyugan nuestra memoria histórico-emotiva, a la par de discursos periodísticos o didácticos, de textos de Martí (“Sueño con claustros de mármol” y *Abdala*) y de la noticia de la intentona de canonización de Mariana Grajales, madre de los Maceo. Tal confluencia, en diálogo crítico con el presente, propicia la resemantización y la desautomatización (más que la desacralización) del ideario decimonónico libertador (desgastado, estereotipado en la propaganda política).

Por su parte, Alfredo Sarabia enfoca una de sus series fotográficas, *Ensayo sobre la parábola del sembrador* (2009), en la dispersión de los bustos de Martí por disímiles contextos (logias, parques, calles, escuelas), como imagen-semilla que interpreta a través de la parábola del sembrador, al par que la representación se entrevera con el paisaje (silencios, olvidos, memoria), sobreviviendo en los altares de piel o concreto, entre palmas o espinas, con abuelos y veteranos, entre nubes y charcos (algunas obras de la serie se pueden apreciar en el artículo “José Martí: ‘ese misterio que nos acompaña’” de Rolando González Patricio). Y sobre el busto martiano se solazan los versos de Karel Bofill Bahamonde en *Matrioshkas*, al usarlo para “(romper almendras)”, título de su poema, mientras él confiesa haber rebuscado sin suerte “dónde están las rocas / con que trazaba planos en el suelo terroso / de la manigua” y no haber hallado más que “un agujero en la frente de plomo” (67). Compelido por esa perenne (in)visibilidad, el busto vuelve en *Héroe de culto* (2015), documental de Ernesto Sánchez Valdés (1983), y como un cuerpo embalado en una caja de acero inoxidable, que solo deja ver cabeza y torso, entre las esculturas de la serie *Renegados* (2016), de Pedro Luis Cuéllar (1994).

En la cartelística, el diseñador gráfico Ranfis Suárez se vale de caricatura e historieta para acercarse a la historia nacional, al apropiarse en su serie *Muela bizca* (2012) de términos del argot popular, referida al discurso vaciado de sentido. Revisitando el siglo XIX, este artista representa (la Protesta de) *Baraguá*, el encuentro donde Antonio Maceo se niega al Pacto del Zanjón ante Arsenio Martínez-Campos y los dos acuerdan reanudar la contienda; emplea la parafernalia futbolística y viste al ejército español con el uniforme del Real Madrid y al cubano, con el del Barça, subrayando lo irreconciliable de sus fanaticadas, junto al capítulo candente de las autonomías peninsulares. Con otro Maceo (a caballo y con audífonos) bombardea la retórica de la crítica de arte cubana, al combinar los nombres de sus practicantes (Píter Ortega, Gerardo Mosquera o Rufo Caballero): “Píter tiene tremenda Mosquera en el Rufo” (Figura 4). Y junto a la apropiación de una foto reconocida de Martí (donde una *Pinky Arrow* [2012] destaca la presencia de una mosca, como extra sobre el saco) (Figura 5), sobresale la obra *PSY*, en que otro Martí gafudo, como el rapero y humorista surcoreano Park Jae-sang, se mueve al centro de la sonada coreografía *Gangnam Style*, cuyo paso principal es el baile del caballo, que remeda a un jinete brida en mano. *Cuento chino* resemantiza otra frase terminológica empleada para significar un relato inverosímil: un risueño Palmiche (aguerrido caballo de los dibujos animados del mambí Elpidio Valdés) es montado por un oso panda, en alusión a los (con)tratos de la Isla con el gigante asiático. Y se actualizan incluso, a veces recontextualizándolos en el cine, pasajes y figuras de la época revolucionaria (26 de julio, desembarco del Granma, combate de Alegría de Pío, Ernesto *Che* Guevara, Camilo Cienfuegos, Fidel Castro).



**Figura 4. Ranfis Sánchez, *Muela bizca*. 2012.  
Óleo sobre lienzo. 176 x 120 cm.**



**Figura 5. Ranfis Sánchez, *Pinky Arrow*. 2012.  
Acrílico sobre impresión láser en lienzo. 176 x 120 cm.**

La obra de Reynier Leyva Novo descansa sobre el neohistoricismo (*El deseo de morir por otros* [2012]). El artista fabrica reproducciones en resina transparente de armas de las luchas decimonónicas: bala de Francisco Gómez Toro; revólveres de Carlos Manuel de Céspedes, José Martí y el Mayor general Calixto García; machetes de los mayores generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, del Coronel Manuel Sanguily y del General de División José Quintino Baldomero. Presenta mapas inspirados en fragmentos de diarios de campaña, vueltos rompecabezas para armar, intensificando las dificultades de tocar los hechos: el camino de Playita a Dos Ríos (392 km) y de puño de Martí: ceiba, curujey, pino real, dagame, guásima, caoba, ateje, júcaro, almacigo, jagüey; el Combate de Dos Ríos y el recorrido funerario del cuerpo martiano (56 años, cinco entierros), entre caballo y ferrocarril, de La Demajagua a Santa Ifigenia. *Solo la tierra perdura (Batalla de Mal tiempo)* (2013) es una instalación de Leyva Novo hecha sobre el lugar donde debió acontecer la lucha (quince minutos, 147 muertos españoles), donde nada queda de la carga al machete (cañaveral y unas lejanas palmas). Con *El patriota invisible* (2007), Leyva Novo versionó el Himno Nacional, retomando la partitura de *La Bayamesa* (1867) de Perucho Figueredo, para ofrecer “una nueva . . . melodía al patriotismo contemporáneo” (Leyva Novo, *El deseo de morir por otros* 31). En *Páginas escogidas* (2007-10) manipuló el periódico *Granma*, conservando su estética, para subvertir su discurso. Y en 2009, poético y actual, creó luego un entretenimiento, propuso un objeto de consumo: *Los olores de la guerra* (Figura 6)

comprende tres perfumes inspirados en los escenarios bélicos que vieron morir a José Martí (Finca Dos Ríos: lluvias, sol de mediodía, ríos crecidos, manigua: entre un dagame seco y un fustete caído), a Ignacio Agramonte (Camagüey en primavera: lluvias tras la sequía, arroyos en el potrero, yerba de guinea que tapa a un jinete) y a Antonio Maceo (día claro en San Pedro, invierno; antes del combate, descanso bajo palma y mamey, gran palmar, acero) (Leyva Novo, *El deseo de morir por otros* 52–65).



**Figura 6. Reynier Leyva Novo, *Los olores de la guerra*. 2009.  
Fragancias, botellas de vidrio, texto escrito.  
Dimensiones variables.**

La avidez histórica de José Manuel Mesías se detiene asimismo sobre Maceo y Agramonte, sobre sus heridas y su cadáver. En *Maceo y el combate de Mangos de Mejía* (2013–14) morbo y admiración hacen que la leyenda del Titán de bronce se interseque con *La incredulidad de Santo Tomás* (1602), de Caravaggio, y con los destellos de las cinco llagas de Cristo. El artista pinta la exposición del cuerpo de Ignacio Agramonte en el Convento San Juan de Dios, rodeado de curiosos, yacente, apenas entrevisto el cuerpo de Ignacio Agramonte expuesto en el Convento de San Juan de Dios. Construye los fragmentos del

diario de un apócrifo mambí camagüeyano, para congregar saberes y fetiches (guedejas agramontinas enviadas a esposa y hermana, y el sable español que lo acompañaba a su muerte). Otros *Trabajos épicos*, de obsesión museográfica (donde no se conserva testimonio palpable), son el sombrero de Agramonte, baleado; o el pañuelo suyo remojado en sangre de la muerte de Joaquín Agüero; la venda que habría cubierto los ojos del propio Agüero al ser fusilado, junto a los fragmentos de lienzo de *La imposible representación del rostro abotargado de Ignacio Agramonte* (2012) del cadáver de Agramonte; al cuadro sin título de un mambí cabalgando sin cabeza, degollando a su caballo con el envés del machete (dos, tres absurdos que ilustran lo que debió ser la guerra) y a *La última lluvia* (2011): tropa mambisa por arremeter, horizonte en la distancia de la perspectiva enemiga, que vela tras el torrente (como si el diluvio sobreviniera sobre la paramera insular fuera de estación, o como si de entonces proviniera la sequía). En el taller de Mesías se hallan inconclusas otras obras centradas en las gestas: las cinco muertes de Maceo, soñadas por Manuel Piedra Martel, o un cuadro doble (suicidio y salvación) de Calixto García.

En el arte puede advertirse cierta predisposición poética hacia ese pasado, lirismo que pervive a ratos en la “Contribución a la economía política” hecha por Sergio García Zamora en *Pensando en los peces de colores* (2013). Por el contrario, Oscar Cruz—tan crítico de la actualidad como José Ramón Sánchez—aborda el siglo XIX para contar las peripecias eróticas de la soldadesca de Maceo (“Batalla de Mal Sueño”, en *La Maestranza* [2013]).

Con Larry J. González resurge la dimensión simbólica del Titán (literaturizada por Casal) y se resemantiza, alentando la iconografía viril, como objeto de disputas escolares (en boca de uno que se proclama su hijo) o como sujeto de la mirada homoerótica (“Estudios coloniales” [2015]). Entretanto, Yansy Sánchez—negro y santiaguero él mismo, como Antonio Maceo, cuyo epíteto (Titán de bronce) hacía honores a su bravura y a su raza—presume de negritud al identificarse con el mambí, y proclama: “Soy Titán, la luna de Saturno. Soy el *barón rampante* y no el héroe. Lo mío es ser contrario y machetear la res, gustar del susto de una adolescente” (61) (en su libro *Maldita sea*), proyectando una heroicidad deseante y aprovechando la polisemia de ese apelativo celeste, al par que empuña el machete (ayer héroe en manigua o cañaveral), como los matarifes de Oscar Cruz o los presos que chapean la avenida “Las Américas” (*La Maestranza*).

Más el corpus donde el sociolecto mambí (tea, impedimenta, columna invasora, guerra necesaria, hamaca, hospital de sangre, jolongo, alzamiento, caballo, campamento, carga, corneta, criollo, degüello, campaña, emboscada, manigua, reconcentración) y parte del revolucionario se vivifican por excelencia incluye *Caballería insurrecta* (2013) de Sergio García Zamora, que interpola los diarios martiano y guevariano (“Piltrafa humana” en *Caballería insurrecta* 29), para conectar tres siglos (Medina Ríos, “Resemantización”). García, como Liuvan Herrera, liga la tradición tabacalera al independentismo (a su fracaso), observando el humidor en que se entierra, la humareda en que se esfuma (etéreo como la voz de Martí) el espíritu de nuestra rebeldía (mientras las tabaquerías intemporales manipulan sus chavetas, perfumadas con colonia o revolución). Karel Bofill Bahamonde dialoga con José María Heredia (“del corazón y la Patria”) como “ceiba que se quiebra” (58); el propio Herrera, perplejo ante el “Cruce de la Trocha,” donde Máximo Gómez traspuso la alambrada, siente alzarse el marabú invasor (*Muertos breves* [2011]), y José Ramón Sánchez, quien ascendió al marabú a “árbol nacional” cubano, observa la intervención estadounidense en la guerra hispano-cubana y predica en el poema “Un caballo de Troya en el Caribe”: “lucha tu guerra tú mismo / el aliado de ahora / se volverá enseguida / tu peor enemigo”.

Legna Rodríguez Iglesias desmitifica el siglo XIX mudando el sexo de sus héroes (volviéndolos analfabetas) y el de los estudiantes de medicina fusilados en 1871 (*Las analfabetas* [2015]). Con *Tregua fecunda* (2012) la resemanización del sociolecto (presente ya en la alusión al período entre guerras) acontece en el contraste entre poemas y títulos (“La guerrillera”, “Período especial”, “La fruta madura”, “Vivir es morir”, “Hombre nuevo”, “PPD”, “Bloquear”, “Dos ríos”, “Caída en combate”, “Cinco franjas, una lengua”), y se actualizan discursos periodísticos, didácticos, históricos, el habla y el refranero popular. Preocupada por destupir el futuro con una escoba (“*Happy together*”, *¿Qué te sucede, belleza?* [2011]), más sin flor nacional por corazón, la autora hace frente a su *grandfather* y antepone la escritura como la mejor revolución que hará (“Tregua fecunda”, poemario homónimo [2012]). Su actitud recuerda, más resoluta, a la de Sergio García cuando se apellida “*poeta de la guerra*” y a la de Fabián Ávila (14), en esas prosas breves donde hibrida (como Nara Mansur) los cronotopos decimonónico y actual cubanos, sus sociolectos, con la Francia de Jean-Paul Marat:

Yo quería escribir un libro que enalteciera la historia literaria de mi país. Un poema donde algo cambiara. Y me salen estas pifias a caballo . . . Sobre el animal de la independencia pude significar un grito. Pero acaso signífico algo sin el acto de escritura. Vivo entre el amago de una cosa y la otra. Ni tratados ni poesía . . . Si mi última salida es tumbarme sobre la bañera, en la espuma me tiendo. Yo también puedo ser un revolucionario. (Medina Ríos, *15 de un golpe* 20)

Su ironía paródica y ese resumir la revolución en un gesto (el baño), en lo epidérmico (su acalamiento), conecta con el ensimismamiento de Lizabel Mónica (“Nadurria”), que ante la “nada-nadería-nadurria” del “*mi ciudad*” coloca un “*yo ciudad / unguento*” (35). Normalizadora busca ser también la serie *Horizontes* (2012), donde Alfredo Sarabia capta contra el azul la línea (fronteriza, relativa) de varios sueños-símbolos: dólar, museo, nube, iglesia, descampado, piscina, copas, lema revolucionario. Tanto como la mirada diacrónica y enciclopédica (de museóloga) de Gelsys M<sup>a</sup>. García—irresumible aquí—quien en *La Revolución y sus perros* (2016) pasa revista desjerarquizadamente a las revoluciones como a los idearios de patria y patria (“*Pater, patria*”, “*Mother Motherland*”); ilumina la obsolescencia de “El dictador”, reducido a reloj de viento o piano de vapor; remacha su decálogo con un “No recordarás tu país” (tapadera a la nostalgia) y asimila entre otros tantos al héroe mambí en “Breve definición de la caballería”: “El caballero como una estatua más, eternizado en esa loseta que nos empeñamos en nombrar patria” (Medina Ríos, *Bastante*).

Avistados a la manera *spritz*, con el temblor de la mano (lengua zombie) que cimbró al darse placer, tal vez un *Lunes de Post-Revolución*, de los fragmentos avivar un Frankenstein. Como en esas cápsulas donde Mabel Poblet sembró flores artificiales (rojas, blancas, azules), para recordarnos que “*Il faut cultiver notre jardin*” (como decía Voltaire), en su instalación *Nuestro jardín* (2013) (Figura 7). Tomar acaso (terco rompecabezas), antes que pierda sus puntas, “La estrella cimarrona” (Yansy Sánchez), el asta de cavar el pozo y las cinco franjas de *Tregua fecunda* (Legna Rodríguez Iglesias), un blanco móvil (Lizabel Mónica) y un río “que fluye disuelto por el aire” (José Ramón Sánchez), el rojo *Báthory* (*Mundo Báthory*, Anisley Negrín), el triángulo bizco de los macheteros (Larry J. González), y, desde la poética de Legna Rodríguez Iglesias, izar la única bandera que ella levantaría, zurcida sobre el brazo: “un tatuaje de líneas” al que pasarle por arriba “porque la tinta no es buena o es buena / pero no prende”. Así entintados, teclear a yema limpia (abrir

los ceros), interrumpir la autocensura de “La canción de nosotros”, su retintín de símbolos (Javier L. Mora)<sup>9</sup>. Desa(r)mar para armarla esta Cuba de Rubik.



**Figura 7. Mabel Poblet, *Nuestro jardín*. 2013. Instalación. Plástico, metal y acrílico. 140 x 100 x 45 cm c/u.**

## NOTAS

<sup>1</sup> En probidad, el término *Generación Año Cero* fue acuñado por Orlando Luis Pardo Lazo para hablar de un grupo específico de escritores (narradores en su mayoría) que, como él con *Empezar de cero* (2001), publicaron a partir de 2000 en la Isla (cero por el milenio, por el siglo, por el año). Vuelto usual luego entre la crítica, más bien como *Generación Cero*, para referirse a otros autores y géneros literarios, no me parece escandaloso extenderlo a las artes ni articular el término aquí, aunque lo emplee no sin advertir que se halla despojado de sus coordenadas tradicionales, puesto que, atenido a lo cronológico (de nacimiento real y artístico), aún a quienes no hacen por poseer manifiesto o líder, estética ni publicación señeras (al margen de un pacto efímero como Polaroid (espacio comandado por Raúl Flores, Ariadna Rengifo, Jorge Enrique Lage y Adriana Zamora) o de revistas como *trep* (*The Revolution Evening Post*) y *la noria*, coeditadas por Pardo Lazo, Lage y Ahmel Echevarría, y por Oscar Cruz y José Ramón Sánchez, respectivamente). Otras revistas de este siglo, como *Cacharro(s)*, *La caja de la china*, *33 y 1/3* o *Desliz* (también proyecto expandido de difusión cultural), no buscaban tanto “representación” como “presencia” (Timmer 303), y tampoco cristalizaron alrededor de tales variables. A excepción de la primera (editada por Jorge Alberto Aguiar,

Pardo y Lizabel Mónica), las restantes fueron proyectos de Lyen Carrazana, Raúl Flores o Mónica. Nótese que su formato fue digital, excepto el de *la noria*, única sobreviviente hasta hoy, financiada por el estado, aunque razonada por su consejo editorial.

<sup>2</sup> Ojalá la reproducción en blanco y negro de la mayoría de las obras de artes visuales incluidas aquí impulse la búsqueda de los lectores a reencontrarse con esas y otras imágenes de los artistas cubanos en su color original.

<sup>3</sup> Entre las galerías de arte habaneras están Espacio Aglutinador, Cristo Salvador (plataformas expositivas de artistas) y El apartamento (expoventa). Entre las publicaciones literarias y artísticas: *Isliada*, *Qubit*, *Negra* (Escuela de Fotografía Creativa de La Habana), *Carne negra*, *zine de arte contemporáneo* o *Señor Corchea*, de la historiadora y crítica de arte Elvia Rosa Castro, así como las que circulan más regularmente en el “paquete semanal”, para otros temas y públicos: *Adrenalina*. *Revista deportiva cubana*, *Play off*. *Revista cubana de deportes*, *Vistar*, *Garbos*, *Pretexto*, *Primavera*. *La revista de la quinceañera cubana* o *Kien*. *La revista del habanero*, etcétera. Entre las revistas impresas que han sostenido un periodismo de opinión en sus sitios web, conviene destacar *Cuba contemporánea* y *On Cuba*, por los escritores de los Año(s) Cero que han sido sus columnistas con una amplia gama de seguidores regulares y sagacidad sobrada: la narradora Dazra Novak (1978), Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage, y Gilberto Padilla. Entre las escuelas de fotografía: la Academia de Arte y Fotografía Cabrales del Valle (de Ramón Cabrales y Rufino del Valle), la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana (EFCH) (de Tomás R. Inda) y la Academia de Arte Fotográfico FOTO-BAS-TÓN (de Carlos Alberto Bastón Chils). Entre los colectivos o las productoras de los realizadores audiovisuales independientes: Cucurucho Producciones, ÑOOo Production, Remachestudio, Trapiche Estudio, El Central Producciones, Erpiro Studios, Aurora Productions, La casita del lobo, Kastalia Producciones, y otras ya asentadas: Tostones Pitchors o Padrón Films (Ian Padrón), Sincover (Esteban Insausti), El Ingenio (Juan Carlos Cremata), y Sex Machine (Eduardo del Llano). Entre las cartoneras (más o menos incipientes o manufacturadas): Encaminarte (colectivo de Las Tunas), Costanera (Yanelys Encinosa), Ediciones Sinsentido (Marta Luisa Hernández y Rogelio Orizondo), Colección Uróboros y Asterisco Ediciones (Yornel J. Martínez), que incluye marcadores, postales, libros de artista.

<sup>4</sup> Raydel Araoz, realizador de *La isla y los signos* (2014), documental sobre Samuel Feijóo, obtuvo el Premio Alejo Carpentier 2015, con *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas*, exploración sobre la poesía experimental cubana. Él y Mercedes Melo habían compilado *Graffiti, signos sobre el papel. Antología de la poesía experimental cubana* (2005). Por su parte, Yornel J. Martínez compiló para México *Los cohetes no deberían despegar*, que vuelve sobre esa tendencia visual. En El Palenque (<http://delpalenguaypara.blogspot.com>) se reúnen escritores cubanos negros como Caridad Atencio, Rito Ramón Aroche, Antonio Armenteros, o Julio Mitjans.

<sup>5</sup> Los cuentos de Yamila Peñalver, Adriana Zamora, Raúl Flores y Legna Rodríguez Iglesias pertenecen a la antología *Como railes de punta. Joven narrativa cubana* (2013), editada por Caridad Tamayo Fernández.

<sup>6</sup> Todos los cuentos citados pertenecen a *Como railes de punta*.

<sup>7</sup> En la exposición *Avalancha* (Villa Manuela, 2014), de Alejandro González, Armando Capó y el artista visual Alejandro Campins (1981), con un fragmento de “La tradición despótica” (Marcelo Morales) por catálogo, se expuso el *still* de la excursión de Capó a los celajes de Hershey (voz del tren, rostros, estrujada envoltura de chocolate). Los óleos de Campins (esteras o alfombras giratorias) llevan a Minas del Frío (paisaje seco, naturaleza museo o mausoleo, puerta del sol o arco de triunfo), otro escenario clave (con Tope de Collantes y Tará) de la formación de los maestros cubanos de los años sesenta.

<sup>8</sup> Para un mapeo de los temas, los autores o las perspectivas privilegiados en el ensayo por esta hornada, consultar la antología *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos* (editada por Reynaldo Lastre en 2015).

<sup>9</sup> Los poetas incluidos en *Bastante* son: José Ramón Sánchez, Larry J. González, Óscar Cruz, Lizabel Mónica, Anisley Negrín, Liuvan Herrera Carpio, Yansy Sánchez, Javier L. Mora, Legna Rodríguez Iglesias, Sergio García Zamora, Karel Bofill Bahamonde y Gelsys M<sup>a</sup>. García Lorenzo. Los textos suyos de los que no se ofrecen referencia en el ensayo fueron citados a partir de esta compilación.

## OBRAS CITADAS

- Bofill Bahamonde, Karel. *Matrioshkas*. La Habana: Ediciones Unión, 2010. Impreso.
- Dorta, Walfrido. “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugar común’”. *Diario de Cuba*. 21 dic. 2012. Red. 20 mayo 2016.
- Fernández, Marien. *Cortafalos. Tubo de ensayo: novísima dramaturgia y teatrología en Cuba*. Ed. Yohayna Hernández & William Ruiz. La Habana: Ediciones Alarcos, 2007. CD-ROM.
- Fernández Seoane, Antonio. “Marcel Molina’s ‘Sugar Mills’”. *Art OnCuba*. 23 nov. 2014. Red. 20 mayo 2016.
- García, Gelsys. *La Revolución y sus perros*. Leiden: Bokeh, 2016. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- García Zamora, Sergio. *Caballería insurrecta*. Manzanillo: Ediciones Orto, 2013. Impreso.
- González, Alejandro. *Re-construcción*. 2014. *alejandrogonzalez-studio.com*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- González Patricio, Rolando. “José Martí: ‘ese misterio que nos acompaña’”. *OnCuba*, 28 ene. 2014. Red. 20 mayo 2016.
- Hechavarría Palao, Yanier. *Música de fondo*. Holguín: Ediciones La Luz, 2010. Impreso.
- Lage, Jorge Enrique. *La autopista: The Movie*. La Habana: Editorial Caja china, 2014. Impreso.
- . *Carbono 14. Una novela de culto*. Lima: Ediciones Altazor, 2010. Impreso.
- . *Vultureffect*. La Habana: Ediciones Unión, 2011. Impreso.

- Lastre, Reynaldo, ed. *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos*. Holguín: Ediciones La Luz, 2015. Impreso.
- Leyva Novo, Reynier. *El deseo de morir por otros* [catálogo de la muestra homónima, Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, 4 de junio-27 de noviembre, 2011]. Impreso.
- . *Los olores de la guerra*. Perfumes. 2009. *El deseo de morir por otros* [catálogo de la muestra homónima, Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, 4 de junio-27 de noviembre, 2011]. Impreso.
- Loss, Jacqueline. “Cuadros desfamiliarizados del imaginario cubano-soviético”. *Cuadernos del CEL* 1.2 (2016): 41–56. Impreso.
- Martínez, Yornel J. *Mi mano derecha no sabe lo que escribe mi mano izquierda* [catálogo de la exposición homónima, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 22 de enero-22 de febrero, La Habana, 2016]. Impreso.
- . *El sueño de la esposa del pescador*. Pinturas. 2014. *Mi mano derecha no sabe lo que escribe mi mano izquierda* [catálogo de la exposición homónima, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 22 de enero-22 de febrero, La Habana, 2016]. Impreso.
- Martínez Fiterre, Paola. *Carmesí*. Foto. Vázquez, Yailuma. “Paola Martínez Fiterre: una fotografía visionaria”. *Negra* 17 (2016): 19–36. Red. 20 mayo 2016.
- . *Diosas Lares*. Foto. Vázquez, Yailuma. “Paola Martínez Fiterre: una fotografía visionaria”. *Negra* 17 (2016): 19–36. Red. 20 mayo 2016.
- Medina Ríos, Jamila. “ABCDesmontajE. Los años cero y yo: este cadáver feliz”. *La Gaceta de Cuba* 4 (2011): 12–14. Impreso.
- . “Ángel Vázquez Rivero: el otro, el doble y yo”. *Negra* 9 (2014): 52–71. Red. 22 jun. 2017.
- , ed. *Bastante o se trancó el dominó. Poesía cubana hoy*. Matanzas: Ediciones Aldabón [en proceso editorial].
- . “Escritura joven cubana (más que dos dedos de frente y dos ceros a la derecha)”. Lasa 2015 Congress Papers. Latin American Studies Association (LASA). Red. 20 mayo 2016.
- , ed. *15 de un golpe (instantánea de poesía cubana)*. San Juan: Atarraya cartonera, 2015. Impreso.
- . “Pescando en los remolinos de plástico y cachemira: un acróstico para Mabel Poblet”. *Negra* 14 (2015): 5–17. Red. 22 junio 2017.
- . “Resemantización del discurso martiano en la joven literatura cubana: *Caballería insurrecta* de Sergio García Zamora”. Ponencia presentada en IX Conferencia Internacional Lingüística (Instituto de Literatura y Lingüística Dr. José Antonio Portuondo Valdor). La Habana, 25-27 de noviembre, 2015. Inédito.
- . *La resemanización del discurso político en Charlotte Corday. Poema Dramático, de Nara Mansur*. Tesis de Maestría en Lingüística Aplicada. Facultad de Lenguas Extranjeras (FLEX), Universidad de La Habana (UH), 2013. Inédito.
- Mesías, José Manuel. *La última lluvia*. 2011. *Artempo Cuba*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- Mónica, Lizabel. “Nadurriá”. *Cacharro(s)* 1 (2003): 35. Red. 20 mayo 2016.
- Padilla, Gilberto. “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. *Temas* 80 (2014): 114–20. Impreso.

- Poblet, Mabel. *Descarrillada*. 2015. *Artsy*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- . *Nuestro jardín*. Instalación. 2013. Medina Ríos, Jamila. “Pescando en los remolinos de plástico y cachemira: un acróstico para Mabel Poblet”. *Negra* 14 (2015): 5–17. Red. 22 junio 2017.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *La Gran Arquitecta*. La Habana: Colección Sureditores, 2014. Impreso.
- Sánchez, José Ramón. “Un caballo de Troya en el Caribe”. *Diario de Cuba*. 18 nov. 2014. Red. 20 mayo 2016.
- Sánchez, Yansy. *Maldita sea*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. Impreso.
- Sarabia, Alfredo. *El olvido vendrá a tocar a tu puerta*. 2013. *Flickr*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- . *Via regia*. 2013. *Flickr*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- Suárez, Ranfis. *Muela bizca*. 2012. *Artempo Cuba*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- . *Pinky Arrow*. 2012. *Artempo Cuba*. [s/f]. Red. 20 mayo 2016.
- Tamayo Fernández, Caridad, ed. *Como raíles de punta: joven narrativa cubana*. Santa Clara: Ediciones Sed de belleza, 2013. Impreso.
- Timmer, Nanne. *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden UP, 2013. Impreso.

**Keywords:** Generación Año Cero, resemanticization, *mambí* imaginary, Cuban revolutionary sociolect, hybridity, glocalization.

**Palabras clave:** Generación Año Cero, resemanticización, imaginario mambí, sociolecto revolucionario cubano, hibridez, glocalidad.

Fecha de recepción: 16 junio 2016

Fecha de aceptación: 16 septiembre 2016