

Narrativa cubana hoy. Protocolos de la crítica literaria en torno a la Generación Cero*

Cuban Narrative Today. Protocols of Literary Criticism around Zero Generation

*Katia Viera***

RESUMEN: el presente texto se propone ofrecer una primera aproximación a algunas líneas temáticas y a algunos enfoques teóricos que aparecen con mediana recurrencia en los textos críticos producidos alrededor de las narrativas cubanas de la Generación Año Cero en Cuba. Guían el análisis algunas perspectivas metodológicas sustentadas en el estudio de los protocolos de la crítica literaria y sus tres capas simultáneas (teoría; objeto y construcción; y dimensión expositiva y textual) que permitieron reconocer el sistemático diálogo entramado (y entablado) por parte de la crítica literaria, entre literatura y realidad política, económica y cultural en Cuba a partir de los primeros años 2000 hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Narrativa cubana; Teoría; Crítica; Generación cero.

ABSTRACT: The present text intends to offer a first approximation to some thematic lines and some theoretical approaches that appear with medium recurrence in the critical texts produced around the Cuban narratives of the Year Zero Generation in Cuba. The analysis is guided by some methodological perspectives based on the study of the protocols of literary criticism and its three simultaneous layers (theory; object and construction; and expository and textual dimension) that allowed us to recognize the systematic dialogue framed (and established) by the literary criticism, between literature and political, economic and cultural reality in Cuba from the early 2000s to the present.

KEYWORDS: Cuban narrative; Theory; Criticism; Zero generation.

Recibido: 29 de julio de 2021

Aceptado: 14 de marzo de 2022

10.22201/cialc.24486914c.2022.75.57511

* Con el auspicio del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) se le otorgó una beca a la autora de este artículo para realizar esta investigación.

** Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (katiaviera4@gmail.com).

INTRODUCCIÓN: UNA GENERACIÓN, UN AÑO 0

A principios de los años 2000 el gesto de los escritores cubanos Orlando Luis Pardo Lazo,¹ Ahmel Echeverría, Jorge Enrique Lage y Lizabel Mónica, de concebir la etiqueta *Generación Año Cero*² para dar cuenta de la producción de escritores cubanos que comenzaban a publicar en los 2000, parecía tomar nota de lo que ya en 1931 el sociólogo alemán Levin Schücking reconocía cuando expresaba: “cuando no pueden formarse grupos, la creación artística se hace más difícil”, lo cual favorece el surgimiento de “una especie de fondo común y la formación de escuela” (Schücking 1996: 72). En el anterior sentido, coincido con Mónica Simal y Walfrido Dorta (2017a) cuando sugieren que “el uso de la ‘generación’ por parte de aquellos escritores fue de alguna manera una provocación (en tanto no formaban como tal un grupo, no tenían manifiesto) para entrar al campo literario y llamar la atención de la crítica, acostumbrada a lidiar con este tipo de construcciones y agrupamientos” (2017a: 3). Las siguientes palabras de Orlando Luis Pardo Lazo aclaran el contexto:

¹ En 2006, el escritor, bloguero y principal promotor de “Generación Año Cero”, Orlando Luis Pardo Lazo, publicó en el número IV de la revista digital *La Jiribilla* el texto “El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización)”, en el cual hace ingresar al discurso escrito la noción de “esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el *crac* del cambio de fecha y su falso efecto Y2K (*Year to Kill*)” (Pardo 2006). En este texto de Pardo Lazo pueden rastrearse al menos tres ideas que luego la crítica literaria y los propios integrantes del grupo van a retomar: 1) el año de nacimiento de los escritores (alrededor de 1970); 2) el año de la llegada a la literatura y a la publicación de sus textos (“*lateratura*”, noción con la que Lazo deja entrever la tardanza con que los textos de estos escritores llegan al público); 3) un inicial listado de nombres que pertenecen a esta agrupación, generación (“clan”); 4) necesidad de insertarse pro-vocativamente en el campo cultural cubano del momento (a través de la “pro-canonización”).

² Jamila Medina, en “Una Cuba de Rubik. Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión)” da cuenta de la fortuna crítica de la etiqueta en el campo cultural cubano. De modo particular considero muy valioso este texto porque es de los pocos que aprovecha la apertura del término que se hizo desde la crítica literaria para extenderlo al campo de las artes en Cuba. En este sentido, “Una Cuba de Rubik...” abre la noción de “Generación Cero” para pensar lo sucedido en la arena cultural cubana de los años 2000 en lo referido no solo a la literatura, sino también a lo audiovisual, la fotografía y la música.

“Generación” es una forma de irrumpir en el campo literario cubano de comienzos de siglo y milenio, como una estrategia común de fingir un frente o punta de lanza, con que pinchar ese globo que es el campo literario, un campo ficticio definitivamente. Igual puedes trabajar completamente aislado... pero cuando dos personas se juntan y leen el mismo texto —sus mismos textos—, de repente adquieren otro sentido y empiezan a circular una serie de intenciones que pueden sedimentar y darle una especie de rostro a ese campo de fuerzas, que sentimos nos quiere botar para fuera, en una reacción natural, o sea, ¿para qué vas a incorporar lo nuevo? Lo nuevo que se incorpore con un ademán violento (Grillo y Luis 2008: 1).

Algunas de las características de esta agrupación son referidas por Ahmel Echevarría, uno de sus integrantes, cuando dice:

pertenezco a un grupo de escritores llamado Generación Cero. Si algo caracteriza este grupo es la supuesta variedad de temas, la casi total falta de espíritu de grupo, compromiso [...]. La tendencia es la narración de pequeñas peripecias o escaramuzas de un individuo u homúnculo en un contexto digamos minúsculo: una pareja, trío, grupo de amigos, si acaso una tribu urbana, y el escenario apenas conecta con el inmediato social, político, económico de este breve y tórrido archipiélago (Echevarría 2014: 10).

En esta “definición” uno de los artífices de la etiqueta declara la “falta de espíritu de grupo” de este conjunto de escritores, noción que también se vislumbra en algunas respuestas o ideas de, entre otros, Dazra Novak, Abel Fernández Larrea, Legna Rodríguez y muy recientemente en las del propio Ahmel Echevarría al declarar que no les gustan o no les son funcionales las etiquetas.

En entrevista con María Matienzo, por ejemplo, Dazra Novak decía:

Nunca me he pensado como generación [...] Los escritores somos personas solitarias. Somos observadores. Este fenómeno de nuclearse no sé hasta qué punto sea genuino. No sé hasta qué punto ellos se sientan parte o no de esa generación. Ya sea una manera de mostrarse, de visibilizarse como grupo, de ser parte de algo [...] Dazra Novak es una persona solitaria. Mairelis es una persona solitaria. Gran parte del tiempo estoy en silencio. Prefiero escuchar a hablar. Me gusta observar mucho. Y en ese sentido me aíso. Mi naturaleza es aislarme [...]. De ahí arranca eso de no sentirme parte de una generación. Reconozco que hemos coincidido en el

tiempo, también por un fenómeno que se llama Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, que sigo diciendo que es un momento, para mí, esencial. Me ahorró tiempo. Me mostró caminos posibles. Me informó. Me formó. Estuvimos todos juntos en algún momento en ese centro Onelio, pero que eso signifique que tenemos intereses compartidos o que tenemos miradas iguales, no lo creo (Echevarría 2014: 1).

Por otra parte, Abel Fernández Larrea declara que sentirse dentro de la etiqueta lo alegra y entristece a la vez:

Me alegra porque formamos un corpus muy simpático, dentro del cual me siento a gusto, y me entristece porque siempre he intentado escapar de las demarcaciones —y, a la larga, he descubierto la futilidad de esa escapada. En cualquier caso, ser recolectado en antologías junto a Orlando Luis, Os-dany, Anisley y todos esos otros es gratificante, porque creo que, de alguna manera, hemos marcado una pauta, hemos saltado de la fila que seguían hasta el infinito las generaciones de los años 80 y 90, y no se añora estar solo si la compañía es buena. Creo, además, que hay suficientes diferencias entre lo que hace cada cual como para proponer un corpus diverso, rico en tendencias y discursos y, a la vez, lo suficientemente compacto como para formar una ola que haya hecho saltar algo del silicio de la roca (Riquenes y Valladares 2017: 15).

Por su lado, Legna Rodríguez apunta que aún no sabe hablar de eso.

Es un punto de partida para el análisis de una época determinada, aunque definitivamente, también, la Generación 0 se ha convertido en un grupo que se expresa de una determinada forma. Siempre digo lo mismo, y sé que suena ingenuo, pero no me importa. Si en esta Generación están Oscar Cruz y Jamila Medina, que además son mis amigos, mi familia, entonces es un honor. Tan simple como eso. Fa. Mi. Lia (Riquenes y Valladares 2017: 69).

Recientemente, Ahmel Echevarría ha publicado un texto cuyo título revela el desacomodo que existe hoy con la etiqueta y los modos que tiene la crítica literaria para comprender los textos reunidos allí: “La Generación Cero no funciona ni siquiera para nosotros” (*Hypermedia Magazine*, 2020).

Lo anterior hace notar que a una buena parte de los narradores de esta agrupación, a pesar de haberles sido útil la creación de aquel rótulo para impactar en el panorama de la literatura cubana de inicios de 2000,

“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” (Medina 2017: 246). Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage (2013), en un texto que intenta ser mapa, crítica y caracterización de este grupo al que pertenecen, develan los modos de hacer y concebir literatura dentro de esta “generación dispersa, sin proclamas ni proyectos colectivos” (Lage 2013: 1). Para ellos esta nueva agrupación comienza a publicar

historias donde el realismo ya no tiene el mismo peso ni el mismo valor de uso que en años anteriores. En los 90, sobre todo durante la gran crisis económica (e ideológica) que asoló el país, escribir ficción era un poco como narrar desde los recovecos de una realidad ignorada por la prensa, hurgar bajo los pedazos de una utopía social que se caía a pedazos. Lejos ya de esa urgencia testimonial, la llamada Generación Cero (crecida entre esos destrozados) frecuenta un realismo menos militante, a menudo cortado con elementos surrealistas, del absurdo y de la ciencia-ficción; un realismo, también, mucho más íntimo, más (des)localizado en el Yo, donde los personajes no necesariamente pretenden encarnar dramas y desvelos colectivos. Los autores que conforman este mapa ya se han hecho con los premios literarios más importantes de Cuba y tienen varios libros publicados, pero en buena medida son prácticamente desconocidos en el ámbito internacional. Pocos de ellos han logrado acceder a otras editoriales que no sean las cubanas; casi todos viven dentro de la Isla y padecen la desconexión y la precariedad que esto supone. Sin embargo, no se han cruzado de brazos: ha sido la primera generación literaria cubana que ha hecho uso del espacio virtual no solo como plataforma de autopromoción hacia dentro o hacia afuera de las fronteras nacionales, sino también como suerte de guerrilla político-literaria pensada para insertarse en un contexto adverso lo mismo con sus ficciones que con sus textos de opinión (Lage 2013: 1).

Viendo este fenómeno en perspectiva y leyendo el variado conjunto de textos de estos narradores,³ se vislumbra, en efecto, una pluralidad es-

³ En este texto me refiero fundamentalmente a narradores; sin embargo, hay una zona de la crítica que se ha dedicado a estudiar de modo preciso la poesía (Yanelys Encinosa 2013; Yóandy Cabrera 2016, 2017, 2019; Ángel Pérez y Javier L. Mora 2017; Javier L. Mora 2018; Jamila Medina 2015; o Jamila Medina e Ibrahim Hernández 2018), el teatro (Yohayna Hernández 2008; Gelsys M. García Lorenzo 2017) y el ensayo (Víctor

tilística y temática a su interior que complica las definiciones rotundas y explicaciones totalizantes tanto al interior del conjunto de estos textos como al interior de la obra particular de cada uno de estos autores. Sin embargo, afloran en sus narrativas algunos motivos y preocupaciones que inevitablemente toman nota de una circunstancia, de un momento cultural e histórico, de alguna perturbación, de una emoción en la que están inmersos. De lo anterior se desprende entonces el interés por parte de un conjunto de críticos de abordar, recortar, analizar las narrativas de esta agrupación. Las siguientes páginas intentan ser una primera aproximación a algunas líneas temáticas y a algunos enfoques que aparecen con mediana recurrencia en los textos críticos producidos alrededor de las narrativas de esta “generación”. En este sentido, guiarán el análisis algunas perspectivas metodológicas sustentadas en el estudio de los protocolos de la crítica⁴ y sus tres capas simultáneas: Teoría (fija límites y extensiones de los postulados), Objeto y construcción (zonas privilegiadas que son leídas bajo determinadas condiciones) y Dimensión expositiva y textual (efectos retóricos, argumentaciones, justificaciones, etc.) (Panesi 1998). Este texto estará atravesado por la pregunta siguiente: ¿De qué habla la crítica literaria cuando habla de la narrativa de la “Generación Año Cero” (o Generación Cero) en Cuba?

ENFOQUES CRÍTICOS

Como reconoce Jamila Medina, hay en los narradores de la Generación Año Cero un gusto por lo que ella (no solo pensando en los escritores,

Fowler 2015; Astrid Santana 2019) durante este periodo. Para ampliar el panorama de la literatura por estos años sugiero consultar; entre otros, los textos referidos aquí.

⁴ Para Panesi los protocolos implican en un plano muy concreto de lectura “la presencia explícita o implícita de reglas que son tanto generadas por las teorías como por la propia práctica y por el discurso crítico a medida que construye su objeto” (Panesi 2001: 105). A esta dimensión discursiva, regulativa y autorregulativa, la llama “protocolos”, los “protocolos de la crítica”. Del mismo modo, para él, los protocolos son una “herramienta de lectura que permite comprender ciertos aspectos del discurso crítico” (Panesi 2001: 104).

sino también en una buena parte de los artistas plásticos de este momento) ha caracterizado en la tríada “hibridez-transgenericidad-virtualidad” (Medina 2017: 251); tres aspectos que pueden ser leídos en conjunto como síntomas de percepción y participación de estos narradores y sus escrituras en la era virtual.

Existe un grupo considerable de obras que expresan la intención de poner a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía, el formato virtual o las referencias al universo audiovisual. A la par, aparecen en ellas “el minicuento o la viñeta entrelazados con lo lírico, la intertextualidad” (Medina 2017: 253), las noticias del mundo, personajes del ambiente pop, figuras heterogéneas en su “identidad” y corporalidad; todo lo cual habla, de modo ampliado y complejo, de la hibridez, la transgenericidad y la virtualidad a la que apunta Medina y que pueden rastrearse con diferentes intensidades en *Cuerpo público* (2007), *Cuerpo reservado* (2008), *Making of* (2012), de Dazra Novak; *Mi nombre es William Soraya* (2006), de Orlando Luis Pardo Lazo; *No sabe/no contesta* (2015), de Legna Rodríguez Iglesias; *Vultureffect* (2011); *Carbono 14. Una novela de culto* (2010); *La autopista: the movie* (2014); *Archivo* (2015) o *Everglades* (2020), todos de Jorge Enrique Lage, o *Caballo con arzones* (2017), de Ahmel Echevarría Peré.

El entorno sociohistórico en el que han crecido y madurado estos creadores: “bloqueos, hermanamientos, dependencia ideológica y económica” (Medina 2017: 249), escasez, decepción, caída de los grandes relatos, necesidad de estar al tanto de las noticias del mundo, inserción (aunque limitada en Cuba) del mundo virtual en la cotidianidad, no solo los ha lanzado a la búsqueda de materiales y discursos formales otros, sino que en el ámbito ideológico los ha llevado a reformularse conceptos tales como *Historia, identidad, tradición, género, patria, hombre nuevo* (Medina 2017: 249). Comparto con Jamila Medina que, de modo general, la creación de los escritores cubanos de la Generación Cero está marcada por:

1. su pertenencia a la aldea global 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 transgenérica 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 obsesiona a algunos personajes y autores (Medina 2017: 251).

Las anteriores características guardan una estrecha relación con otras que han promovido desde distintos frentes críticos los investigadores Gilberto Padilla (2014a, 2014b, 2019, 2020), Walfrido Dorta (2015, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d) o Rafael Rojas (2014, 2018), quienes en los últimos años han venido acercándose, de modo más o menos sostenido, a las preocupaciones estéticas de algunos narradores de esta agrupación. En tal sentido, Gilberto Padilla⁵ (2014a) ha postulado que

A diferencia de lo que venía notándose con respecto a la narrativa cubana precedente, para estos nuevos narradores, la Isla ya no es más que un sitio X, una referencia fortuita: un no-lugar; y el contexto de “lo cubano” constituye un mero dato anecdótico, un desafío, más que un mecanismo de legitimación. Muchos de estos autores y sus libros ya no participan de la recurrente fantasía compensatoria del *factor Cuba*,⁶ [...] ya no ven la necesidad de ese residuo romántico ni decadente, que a estas alturas se ha vuelto embarazoso. El auténtico escándalo de estos escritores reside

⁵ Gilberto Padilla, Caridad Tamayo (2015) y Jorge Fornet (2006, 2013) comparten la idea de que estos nuevos narradores realizan un tipo de literatura distinta a la que venían realizando algunos representantes de la generación anterior.

⁶ Gilberto Padilla reconoce el “Factor Cuba” como un “significante vanidoso y figurado hasta el vértigo”, la “iteración cansina de ‘lo cubano’ en el mercado”, la fórmula de una escritura que se aprovecha indiscriminadamente del capital simbólico de “lo cubano” como tótem. De ahí que llegue a reconocer que “no en balde, en los últimos años existe una tendencia, una propensión, a leer las novelas cubanas como síntomas” y que Cuba está sobresignificada; todo, hasta lo más superfluo, está amenazado por ese exceso de significación, por esa sintomatología aberrante que pende sobre el texto cubano como una hemorragia (Padilla 2014: 114).

en el atentado no tanto a la moral como al principio de realidad de “lo cubano”. Para ellos, esa Cuba de vademécums —como la de las guías turísticas de Christopher P. Baker o la que reproducen los aparatos ideológicos del Estado (AIE), como diría Louis Althusser— es el espejo del vampiro: un sitio donde no se ven reflejados, esto es: un no-lugar, un muro (Padilla 2004a: 116).

Por su lado, tanto Rojas (2014, 2018) como Dorta (2015, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d) defienden la idea de que una buena parte de esta generación ha construido un relato sobre las bases de un proyecto político ya languidecido en el que “la necesidad de representación y de cumplir ciertos imperativos de documentación testimonial se ha visto desplazada por la aparición de figuras narrativas en ocasiones atemporales, o que habitan mundos distópicos y apocalípticos” (Dorta y Simal 2017a: 4). Si bien es cierto que aparecen en estas narrativas aquellos mundos (visibles, por ejemplo, en la estética de Jorge Enrique Lage o de Abel Fernández Larrea o de Osdany Morales), también coexisten en este grupo otras estéticas desde las cuales emergen preocupaciones más ancladas a la “realidad” histórico-política de Cuba; lo cual es perceptible en todo el conjunto de lo publicado hasta hoy por Dazra Novak (*Cuerpo público, Cuerpo reservado, Making of, Erótica*) o en los dos primeros libros de Ahmel Echevarría, *Inventario* y *Esquirlas*.

Por otra parte, Walfrido Dorta y Mónica Simal (2017a) han subrayado el deseo de estos escritores por “demarcarse de las promociones anteriores, especialmente de los autores que alcanzaron visibilidad dentro y fuera de Cuba durante el llamado “Periodo Especial” o de los narradores “Novísimos”. Advierten que muchos textos de esta generación no están animados “por un afán de documentación testimonial ni por un tipo de representación realista (aunque con esto no queremos decir que en casos específicos, como en la narrativa de Ahmel Echevarría, no haya una voluntad de procesar eventos históricos a través de la ficción). En general, estos nuevos textos se acomodan menos “a las demandas del mercado editorial fuera de Cuba, el cual ha supuesto por décadas que la literatura cubana debe suministrar lo que el discurso oficial o la prensa no proveen” (Echevarría 2014: 4). En este mismo sentido, Rafael Rojas (2014) apuntaba

que la literatura que se está escribiendo actualmente en Cuba, por autores nacidos después de los años setenta,

es una literatura que se autolocaliza en el después del después, es decir, en el después de la caída del muro de Berlín, de la desintegración de la URSS, del derribo de las Torres Gemelas y otros hitos finiseculares que marcaron a las generaciones previas. [...]. Es otro el país que narra esta literatura porque es otro país el que la produce. La decadencia y la ruina acabaron su obra, y es preciso narrar las nuevas comunidades con una ficción global (Rojas 2014: 1).

Hasta el momento, una buena parte de los críticos que han estudiado los textos de esta agrupación coinciden en reconocer que el conjunto de escrituras de la Generación Cero, que está lejos de ser uniforme, da cuenta de las subjetividades de un grupo de escritores que por su nacimiento no participaron de la construcción del proyecto de sociedad que entró en crisis a fines de los ochenta y principios de los noventa: un periodo que para muchos de ellos no representa “una catástrofe, ni fin ni principio; sino la suspensión sobre el vacío existencial provocado por la crisis” (Casamayor-Cisneros 2012: 30). Como reconoce Casamayor-Cisneros, muchos de los autores de la Generación Cero “apenas alcanzaban veinte años cuando les sacudió el derrumbamiento de 1989. No tuvieron tiempo ni oportunidad de forjar una sólida fe en los preceptos ideológicos de la Revolución” (Casamayor-Cisneros 2012: 30). Lo anterior es visible en una zona de los textos producidos hasta hoy por escritores de esta agrupación y de los cuales parece desprenderse la idea de “ingravedez ética”⁷ que Casamayor-retoma de Frederic Jameson. Uno de los rasgos constitutivos de aquella ingravedez es la ausencia de *telos* histórico, que en una parte de estas narrativas viene a significar cierta indiferencia hacia la Historia nacional (en mayúsculas) y al mismo tiempo, pretender desligarse de cualquier modelo temporalizador: “El hoy parece cargado de su propia sustancia y

⁷ En este sentido, comparto con Casamayor-Cisneros que “aunque ciertos rasgos de la ingravedez ética son perceptibles en esta nueva creación, resulta difícil identificar a todos sus autores con una única postura” (Casamayor-Cisneros 2012: 30).

no precisa ser legitimado por el pasado ni incubar la simiente del futuro” (Casamayor-Cisneros 2012: 28).⁸

Otra idea que comparten muchos críticos interesados en los narradores de esta agrupación es la del afán que estos poseen por romper con la estética realista y con los principios estereotípicos de “lo cubano” (Padilla 2013; Tamayo 2015; Fornet 2006, 2013; Dorta y Simal 2017; Dorta 2015, 2017b, 2017c, 2017d; Maguirre, 2017). Ante el agotamiento de la estética realista aprovechada por autores cubanos que publican en los años noventa (fundamentalmente, los Novísimos), los críticos perciben que “una parte importante de la política literaria de autores como [Jorge Enrique] Lage u [Osdany] Morales, [está] dirigida al cuestionamiento de los paradigmas de representación y de recepción dominantes en cuanto a literatura cubana se refiere” (Dorta 2017d: 349). Para estos críticos, aquellos autores (pero también Legna Rodríguez, Abel Fernández Larrea, Raúl Flores Iriarte o Jamila Medina, agregó yo) realizan un trabajo con la opacidad y el enrarecimiento del referente realista con el fin de “bloquear (o diferir) la captura de dispositivos críticos o institucionales que esperan representaciones de dinámicas identitarias o narrativas transparentes sobre “lo cubano” (Dorta 2017d: 352).

Esta es, sin dudas, una idea valiosa porque toma nota del enrarecimiento de los escenarios y los referentes cubanos en una zona numerosa

⁸ Caridad Tamayo (2015) no parece coincidir con esta postura de Casamayor Cisneros. Para la primera, “Muchos de los escritores consagrados en Cuba están en un momento no solo de remembranza sino también de análisis crítico de años fundamentales para la cultura y la sociedad cubanas posteriores a 1959. Con el peso de su magnífica creación literaria van tejiendo, de conjunto, una buena parte del gran tapiz de la Historia. A ellos se suman de manera original y arrasadora el concierto de voces de los más jóvenes con la actualización de ese debate, con la revisión crítica del tiempo en que les tocó crecer” (Casamayor 2015: 8). La anterior afirmación viene a destacar algo que la propia Casamayor Cisneros ya había apuntado y que he destacado en la nota anterior: en el conjunto de la obra de estos narradores hay quienes aún siguen apostando por la referencia a la Historia, por intervenir en el contexto temporal (del pasado, en lo fundamental) para incidir en la comprensión del presente. Considero, en este sentido, que una buena parte de las obras publicadas por Ahmel Echevarría, con particular énfasis en *La Noria* y *Búfalos camino al matadero*, serían una buena muestra de ese interés por rescatar fragmentos de la historia cultural cubana.

de textos de esta agrupación. No obstante, considero que, aun cuando no se acuda al realismo mimético en esta literatura, hay en todas estas estéticas, un mayor o menor grado de correspondencia con el referente fáctico que ellas señalan, y un interés muy marcado por incidir y señalar lo real. Pienso que todas estas maneras de abordar lo real desde la ficción son “otra forma codificada de realismo”, de la que hablaba Lage en entrevista con Grillo (2012);⁹ un “espacio-tiempo surrealista con sucesos transcurridos ‘por otras dimensiones’, que ocasionan curvaturas en lo real”, de la que habló uno de los personajes de *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage.¹⁰

En el conjunto de los textos de esta generación leo más bien una estética que, más allá de sus gradaciones, busca señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y con ello producir una intervención en lo real (Horne 2011). Si esto no fuera así, carecerían de sentido histórico, político y sociocultural la Villa Marista y la Virgenbot de *Archivo*, o La Habana Vieja y el Cristo de *Everglades* (Jorge Enrique Lage), o el Fidel “ese viejo de fierro”, que desanda la ciudad en una silla de ruedas deseando ser escritor en *Días de entrenamiento*, de Ahmel Echevarría o, Ipatría o la “Habanada” en *Boring Home*, de Orlando Luis Pardo Lazo. Hay en estos textos un rejuego (enrarecido, sin dudas) con el referente fáctico de la ciudad y su gente que implica un modo de intervenir (en) lo real. Si hoy cambia “lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si

⁹ He decidido citar el fragmento de lo que en aquella entrevista dijo Jorge Enrique Lage porque lo considero importante para comprender su idea en contexto. “Supongo que una vez que desechas el realismo (pero también esa otra forma codificada de realismo conocida como ciencia-ficción), la verosimilitud, los personajes creíbles y todo eso, puedes trabajar con cualquier cosa. De un tiempo para acá he venido pensando los cuentos como si fueran instalaciones: agregas un elemento, luego otro, amarras por aquí, copias y pegas por allá, vas probando e intercalando materiales..., y esperas que se cierre algún circuito, que aparezca alguna corriente de sentido. Yo le llamaría ‘proceso de montaje’” (Grillo 2012: 1).

¹⁰ Lage, en entrevista con Lourdes Molina, declara que nunca le “ha interesado el género ‘realista’”. “Mis afinidades tienden un poco a lo fantástico, o lo surreal, para lo cual los escenarios futuristas, por llamarlos de algún modo, resultan más apropiados. Además, yo no me propongo ‘representar’ ninguna Habana posible: quiero deshacerla, quiero inventarla” (Molina 2018: 1).

cambia lo que pensamos como verosímil, los modos de representación de la realidad y las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar” (Horne 2011: 14) ¿Por qué no pensar, entonces, que todas estas narrativas (las de Lage, Osdany Morales, Flores Iriarte, Legna Rodríguez, Dazra Novak, Ahmel Echevarría, Orlando Luis Pardo) siguen siendo realistas e incidiendo en lo real? ¿Hasta qué punto sería factible para un tipo de explicación densa de estos fenómenos literarios actuales seguir hablando de la ruptura con el realismo? ¿Qué realismo(s)?, me pregunto con Rojas, de qué ruptura del realismo puede hablarse en esta generación, si “casi toda la narrativa que se publica en Cuba sigue siendo realista” (Rojas 2013: 1). Aspiro, en este sentido, a que la presente indagación promueva un análisis en el que la discusión acerca del mayor o menor grado de “realismo” no esté marcada por la idea de que el “escritor cubano es narrador de la precariedad de su vida cotidiana” (Rojas, 2013). Parto de la premisa de que existe en un conjunto numeroso de los textos publicados hasta hoy por parte de los escritores de la Generación Cero un acercamiento a varios tipos de realismos (críticos), más abiertos a la experimentación, que ponen en crisis la idea del género realista (decimonónico) *vs* otros géneros, como el fantástico o las vanguardias deconstructivas ¿Acaso estas narrativas no están abriendo nuevas formas de leer los “registros realistas” en las escrituras cubanas recientes que no siempre aparecen contrapuestos a otros géneros¹¹ o registros literarios?¹²

¹¹ Vale acotar aquí que en el marco de la teoría literaria “el siglo xx enfrenta la problematización de la categoría de género y de sistema genérico unida en buena medida a la noción de literatura [...] Podríamos decir que buena parte de los conflictos se deben a un afán desmedido de la teoría literaria por autonomizar un campo discursivo cuyos vínculos interdiscursivos son irremediables” (Arán 2009: 16). De modo que frente a una literatura “fuera de sí” (Garramuño 2015), una literatura que desborda incluso los límites ya no solo de lo real, sino de lo literario, actualmente “el género literario ya no puede ser admitido como una categoría universal, sino más bien como una categoría histórica y empírica, que se construye según los procesos de enunciación y de representación que inscribe, vinculado a otros sistemas discursivos, a prácticas y a instituciones, no necesariamente literarias (Arán 2009: 18).

¹² En este sentido, un conjunto de investigaciones recientes (dadas sobre todo en la crítica argentina) que toman como “objeto de estudio” una zona de la narrativa latinoamericana producida desde los años ochenta en adelante (Contreras 2005; Kohan

Por otra parte, una idea que sigue pesando en los textos de algunos críticos y que divide bandos está relacionada con sostener que las escrituras de los autores de la Generación Cero olvidan Cuba (y La Habana) (Padilla 2014; Dorta 2017; Rojas 2014, 2016; Tamayo 2015); mientras que otros críticos y escritores concilian o desmienten la idea anterior (Medina 2017; Flores 2008; Fleites 2017; Viera, 2017, 2019). Ciertamente, los autores de la Generación Cero deben “lidiar con unas expectativas de recepción enquistadas” (Dorta 2017d: 354) en el principio rector de “lo cubano”; de ahí que para estos críticos la escritura acuda al enrarecimiento del referente y la “ruptura con el realismo” que esbozaba más arriba. Dorta sostiene que estos autores vuelven opaca la referencia Cuba porque buscan escapar de “los dispositivos de captura que actúan según lógicas identitarias y según demandas de transparencia sobre lo cubano” (Dorta 2017d: 349).

En el sentido anterior, vale la pena recordar también la publicación de la antología *Malditos bastardos. Diez escritores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...* (2014), título que revela una intencionalidad explícita de autoafirmación basada en la diferencia con determinado sector de la producción literaria cubana de los noventa. “¿Qué es quemar una biblioteca / comparado con fundarla?” sentencia a modo de lema el epílogo que dará paso a las narrativas de Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage, Osdany Morales, Raúl Flores, Michel Encinosa, Abel Fernández Larrea, Erick J. Mota, Legna Rodríguez, Anisley Negrín y Orlando Luis Pardo Lazo. En su función de antologador, Gilberto Padilla justifica la selección desde el criterio unificador que permite reconocer en cada seleccionado un exponente de la “(de) generación”

2005; Speranza 2005; Garramuño 2009; Laddaga 2007; Horne 2011), ha venido señalando un cierto retorno de estas narrativas “a formas de narrar que estarían conectadas, de un modo u otro, al realismo” (Garramuño 2009: 19). Los puntos de vista no son homogéneos cuando se trata de calificar un tipo de obra como realista, puesto que algunos estudios críticos promueven una idea de considerar aquellos textos como pertenecientes a un “nuevo realismo” (Horne 2011); mientras que otros cuestionan la idea de una clasificación de “nuevos realismos” al sostener que en estos textos se exploran formas narrativas ya muy diferentes al realismo (Kohan 2005; Speranza 2005).

que integran. Por un lado, un “talento tan diabólico para la inconveniencia” (Padilla 2014a: contratapa). Por el otro, un perfil de “neuróticos Gourmet” (Padilla 2014b: contratapa). Sin embargo, este gesto casi vanguardista de reclamar un lugar diferencial en el campo literario cubano actual es lo que me interesa resaltar: mientras sus antecesores “buscan representar a Cuba” (Padilla 2014: contratapa), los jóvenes escritores de la Generación Cero, “—devotos de causas perdidas— quieren *reemplazarla*” (Padilla 2014: contratapa).

Si bien tanto las ideas de Dorta como las de Padilla resultan sugerentes para pensar algunos textos de lo producido hasta hoy por Jorge Enrique Lage, por ejemplo, también es válido declarar que el anterior enunciado desampara lo construido por otra zona de la escritura del propio Jorge Enrique Lage (pienso en *Archivo* y en *Everglades*, donde la referencia a Cuba y La Habana es muy marcada) y de otros autores de esta generación, como Ahmel Echevarría (*Inventario, Esquirlas, Días de entrenamiento, Caballo con arzones*), Dazra Novak (*Cuerpo público, Cuerpo reservado, Making of, Blog Habanapordentro*), Orlando Luis Pardo Lazo (*Mi nombre es William Soraya, Boring home, Espantado de todo me refugio en Trump*) o Legna Rodríguez Iglesias (*No sabe/no contesta*).

Entiendo que en el artículo de Dorta se analiza un reducido número de textos y se piensan determinadas categorías teóricas para explicar y caracterizar una zona de la narrativa de esta agrupación; sin embargo, no comparto del todo la idea de que esta literatura sea “improductiva como guía identitaria, como documento, como crónica o como suplemento de una ontología de lo cubano” (Dorta 2017d: 352). Pienso, en este sentido, que lo anterior puede matizarse, porque ¿hasta qué punto ese capital simbólico con el que trabaja Lage (la deslocalización, el enrarecimiento de las referencias, el absurdo, lo surrealista, lo teatral) no puede señalar (e incidir sobre) el imaginario cubano y de “lo cubano”?¹³ Coincido en que en

¹³ Conuerdo con Rafael Rojas en que habría que discutir una idea de la literatura cubana donde solo aparece como “cubano” todo aquello que remite a un contexto de carencias, ruinas y desencantos. De no tenerse en cuenta que también forman parte de la literatura y la historia cultural cubana Cabrera Infante, Sarduy o Kozer, el arte de los ochenta, *Paideia, Naranja Dulce, Diásporas, Encuentro* (curiosamente autores

estas narrativas hay un marcado cuestionamiento de “los paradigmas de representación y de recepción dominantes en cuanto a literatura cubana se refiere” (Dorta 2017d: 352), pero este gesto no cancela la posibilidad de que lo que estén creando hoy los autores de la Generación Cero no sirva como “suplemento de una ontología de lo cubano”, ontología de la ficción del territorio cubano, agregaría yo. Sobre esta cuestión crítica de señalar, pensar (e incidir en) lo cubano a través de la literatura, Carlos A. Aguilera, quien ha sido muy estudiado por el propio Dorta junto a la generación “Díasporas” a la que aquel pertenece, ha escrito recientemente un prólogo (a *Teoría de la transficción*, 2020) en el que, entre otros sentidos, se interroga por la tríada nación, nacionalismo, transnacionalismo. Allí expone una idea que me interesa recuperar (y sacar de contexto) porque resulta iluminadora para lo que aquí sostengo:

De todas las cosas que giran alrededor de la literatura, una de las que más confunde a los que nos ocupamos de ella es la del nacionalismo, la superposición inscripción-propiedad-lugar. [...] Al punto que si leemos, por ejemplo, un texto que se desarrolle en Cuba, solemos pensarlo *grosso modo* como un texto sobre Cuba (sobre el complejo Cuba, el atractor Cuba, la Cuba privada), y no como **un texto sobre su ficción, su producción de esquizoimaginarios, de diagramas íntimos, de falsedades**. Y esto se repite constantemente. Ya que **un escritor o artista usa muchas veces la inscripción-lugar solo para narrar otra cosa, mostrar un otro (...)** y no su *pathos* o rutina propia de vida (Aguilera 2020: 15).¹⁴

Frente a lo que algunos críticos resaltan como “presumible descubanización” (Padilla 2014: 118) u olvido de ese lugar común que puede llegar a ser Cuba (Dorta 2012), pienso, junto con Jamila Medina (2017), Raúl Flores, Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echevarría (Grillo y Leopoldo Luis 2006: 1), o Yerandy Fleites (Riquenes, Yunier y Sheyla Valladares 2017) que los escritores de la Generación Cero forman hoy un conjunto diverso, muy variado y difícil de enmarcar en una categoría fija y que, si bien hay

y proyectos a los que vuelven muchos de los escritores de la Generación Cero) estaríamos borrando la historia cultural cubana de los últimos veinte años (Rojas 2013).

¹⁴ Énfasis añadido por la autora.

una zona de esta creación a la que no le interesa indagar *en* o gestionar *estéticamente* el referente Cuba (y el de La Habana), existe otra zona, poco atendida por aquellos críticos, en la que este elemento importa y que se conecta además “proteicamente con lo histórico” (Medina 2017: 256). Una literatura como la del propio Lage relativiza y pone en crisis aquel pensamiento de olvido. Si bien en *La autopista, the movie* o en *Carbono 14*. . . aparece una Habana enrarecida, difusa, deslocalizada, que podría llevarnos a pensar en el desapego del referente fáctico; en *Archivo* o en *Everglades* tal sensación no es constatable: en ambas novelas hay una marcada referencia al lugar físico (y a su imaginario surreal, absurdo) que provoca una lectura diferenciada en el marco contextual.

Por último, resulta además muy sugerente que algunos de los narradores incluidos en aquella antología armada por Gilberto Padilla (2014b) den testimonio, incluso por fuera de sus obras, de la relevancia que adquiere el referente Cuba en su producción escritural. En conversación con los escritores y promotores culturales Rafael Grillo y Leopoldo Luis (2008), en el que se le preguntaba por la desaparición de Cuba como tema central de la literatura más reciente (Fornet 2006) Amhel Echevarría decía: “Más que interesarme en una Cuba futura, a mí me interesa moverme hacia atrás, ir develando algunas zonas del pasado; pero me preocupa de manera alegre, o sea, sacar un saldo positivo y armar con eso un relato que tal vez se asome a una Cuba futura” (Grillo y Luis 2008: 1). Por su parte, ante la misma pregunta, la respuesta de Orlando Luis Pardo Lazo apuntaba hacia dos cuestiones fundamentales: la primera, el reconocimiento de que dentro de esta agrupación había autores que no solo obliteraban el referente Cuba, sino otros, interesados en “los espacios civiles de esta ciudad [La Habana]” (Grillo y Luis 2008: 1) para reflexionar sobre su destino nacional; la segunda, el reconocimiento de que los narradores Generación Cero están interesados en marcar la reflexión desde un nivel subterráneo, más sutil; de ahí que Pardo Lazo utilice la metáfora “narrar el metro de La Habana” para referirse a lo que está oculto, lo que se desplaza por debajo de la estructura visible de la ciudad, en fin, el interés por “El secreto como estrategia narrativa. El metro de La Habana, queremos narrar el metro de La Habana” (Grillo y Luis 2008: 1).

Pienso entonces, en este sentido, que el referente Cuba (y La Habana, como ciudad epicentro de los debates de la nación) siempre asoma en estas narrativas: aunque interese “narrar otras historias y esbozar otros futuros alternativos, la nación siempre está ahí” (Grillo 2006: 14).¹⁵ Considero, ante todo, que estas narrativas, muy influidas por las lecturas de Deleuze y Guattari, Foucault, Barthes o el grupo *Diásporas* (que muchos de estos autores recibieron de los talleres de Jorge Alberto Aguiar Díaz), intentan “cuestionar las vías de poder, cierta anarquía, la responsabilidad (a)política, evitar discursos nacionalistas (provincialistas, provincianos) innecesarios y buscar la multiplicidad de otras literaturas fuera de los conceptos marmóreos de Patria, Nación, Revolución del discurso nacional(ista) en Cuba” (Flores 2021).

CONCLUSIÓN

Al inicio de este texto me preguntaba: ¿De qué habla la crítica literaria cuando habla de narrativas de la Generación Año Cero? El marco de los estudios de los protocolos de la crítica me permitió avanzar sobre algunos temas, preocupaciones y teorías que afloran cuando se piensa (en) las narrativas de esta agrupación. El panorama de lecturas aquí presentado, que es incompleto y que solo tomó como muestra un conjunto variado de textos que permitieran abordar de modo representativo lo anterior, toma nota del extenso y sistemático diálogo entramado (y entablado) por parte de la crítica literaria, entre literatura y realidad política, económica y cultural en Cuba a partir de los primeros años 2000 hasta la actualidad. Una parte de esta crítica que se ha producido en Cuba y también en el exterior, en estos últimos años, ha potenciado el acercamiento a los textos literarios cubanos teniendo a los escritores y a la literatura misma como “objetos” de interés para discernir la historia intelectual del país. Mucha de la atención crítica que recibieron y reciben algunos escritores de la Generación Año Cero está concentrada, en lo fundamental, en el contexto

¹⁵ Véase entrevista de la autora (Flores Iriarte 2021).

político, ideológico, sociológico de las obras, en constante diálogo con lo que fue (es) el Periodo Especial en Cuba. En este sentido, los análisis trazan una línea que va del desencanto, la caída de los grandes relatos, la marginalidad, las carencias de todo tipo hasta llegar a nuevas utopías y distopías, el (post)apocalipsis, lo posnacional o lo glocal.

En este concierto de voces y perspectivas críticas se retoman (se actualizan, se reconfiguran) ciertos semas para hablar de lo anterior: desencanto, desengaño, nostalgia, posrevolucionario, posdictatorial. A nivel temático se repone una y otra vez la escasez, la ruina de la ciudad y de los ciudadanos, el vacío existencial, el suplicio de (y con él, las nuevas formas de comunalidad y de pactos de amistad para) ser un escritor cubano, la sensación (y el convencimiento) de un esquema roto, desbrozado, destartado y el umbral de una época por venir (lo soviético y lo post-soviético; el muro y el post-muro; la transición); la deslocalización; el cosmopolitismo. El acercamiento a esta crítica literaria, preocupada por reconocer ciertas características de la narrativa de una generación, me ha posibilitado observar en un arco de textos críticos que se extienden desde los primeros años 2000 hasta 2020 que las preocupaciones de la crítica parecen seguir siendo las mismas: reflexionar sobre la narrativa cubana de estos últimos 20 años en diálogo estrecho con el contexto “caótico” de la Cuba de los años noventa y la de hoy.

En relación con las teorías que, como vimos con Panesi (2001), son las encargadas de fijar los límites y extensiones de los postulados, el conjunto de estos textos críticos exhibe una recurrencia a los estudios del “análisis de discurso” venidos de la escuela francocanadiense como dispositivo metodológico para explicar los materiales literarios, y a su vez se recurre a los *cultural studies*, la filosofía, la política, la ética para ofrecer interpretaciones más cercanas a un contexto cultural mayor. Para retomar una categoría de Elzbieta Skłodowska (2016), el conjunto de estos textos muestra un “politeísmo metodológico”, crítico y teórico que ofrece una lectura complejizada de la construcción de un material estético-literario puesto en diálogo con su contexto político-cultural más cercano. Como reconocía Panesi, “algo importante se juega cuando se habla de protocolos o cuando la lectura pone de manifiesto las reglas que la constituyen”

(Panesi 2001: 106). En el caso que me ocupa, una suma considerable de trabajos de crítica literaria preocupada por las narrativas de esta “generación” ha intentado romper con el estereotipo de narrativa cubana del que aún está siendo difícil escapar: la triste paradoja de la nación, su gran pasado socialista, la ruina y el desencanto. Como contracara de lo anterior, esta crítica ha postulado la existencia de una narrativa actual no solo desencantada, desengañada, descreída; sino también, postsoviética, posnacional, posdictatorial, transficcional. Leído este conjunto de materiales en una estela de reflexión mayor asumo que cada uno por su lado sostiene una lucha que, entregada a un plano teórico, metodológico y de búsqueda y comprensión de sentidos, moviliza una intensa reflexión. Una reflexión, además, que aparece atravesada por móviles políticos, éticos y de otro cualquier tipo y que se presenta al interior de una disciplina, la Literatura, o de disciplinas conexas a ella, como la Estética, la Sociología, la Antropología, la Politología o la Filosofía y que conforman una red de nociones con las que se polemiza teóricamente desde dentro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, CARLOS ALBERTO. *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*. Barcelona: Hypermedia, 2020.
- CABRERA, YOANDY. “La mula en el abismo: poesía cubana en el comienzo del siglo XXI”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 829-830 (2019): 33-48.
- CABRERA, YOANDY. “Poesía cubana de cambio de siglo: anulación de todo meridiano”. *Revista de Estudios Hispánicos* 51.2 (2017): 275-295.
- CABRERA YOANDY. “Poiesis”, taxonomías y “años cero”. *Inti* 83-84 (2016): 201-217.
- CASAMAYOR CISNEROS, ODETTE. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- CONTRERAS, SANDRA. “En torno al realismo”. *Confines* 17 (2005):19-32.
- DORTA, WALFRIDO. “Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las dos últimas dos décadas”. *Istor. Revista de Historia Internacional* 63 (2015): 115-135.

- DORTA, WALFRIDO; MONICA SIMAL. “Introducción”. *Letral* 18 (2017a): 1-8.
DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i18.6045>.
- DORTA, WALFRIDO. “Fricciones y lecturas del archivo cultural *cubensis*: diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”. *Letral* 18 (2017b): 37-55.
- DORTA, WALFRIDO. “Inscripciones actuales de un mundo por venir: nuevos escenarios en literatura y arte cubanos recientes”. *Revista de Estudios Hispánicos* 51 (2017c): 239-243.
- DORTA, WALFRIDO. “Narrativas de la Generación Cero: escenas de traducción, cosmopolitismo y extrañamiento”. *Revista de Estudios Hispánicos* 51 (2017d): 349-367.
- ECHEVARRÍA, AHMEL (2020). “La generación Cero no funciona ni siquiera para nosotros”. Artículo en línea disponible en <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/por-la-ruta-de-la-seda/generacion-cero-ahmel-echevarria/>.
- ECHEVARRÍA, AHMEL. *Caballo con arzones*. La Habana: Letras Cubanas, 2017.
- ECHEVARRÍA, AHMEL; JAMILA MEDINA; ARTURO ARANGO. “Una conversación sin café”. *La Gaceta de Cuba* 2 (2014): 8-13.
- ECHEVARRÍA, AHMEL; JORGE ENRIQUE LAGE (2013). “(De)Generación. Un mapa de la narrativa cubana más reciente”. Artículo en línea disponible en https://diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html.
- ENCINOSA CABRERA, YANELYS. “¿Generación 0? La generación des(re)generada”. *La letra del escriba* 119 (2013).
- FERNÁNDEZ LARREA, ABEL. *Dicen los escritores de la Generación 0 ¿nueva promoción de escritores cubanos?* Yunier Riquenes; Sheyla Valladares (comp. y pról.) Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2017. 15-20.
- FLORES IRIARTE, RAÚL, “Talleres literarios en Cuba y Generación Año Cero. Sobre la incidencia de los espacios de Jorge Alberto Aguiar Díaz”. Katia Viera (entrev.). *Recial* XII (2021): 303-313.
- FORNET, JORGE. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- FOWLER, VÍCTOR. “Lo que viene”. *Anatomía de una isla: jóvenes ensayistas cubanos*. Reynaldo Lastre; Sergio E. Ricardo (coords.). Holguín: Ediciones La Luz, 2015.

- GARCÍA LORENZO, GELSYS MARÍA. “Demasiada *Anestesia* y muy poco dolor en el teatro de Agnieszka Hernández”. *Letral* 18 (2017): 76-84.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- GRILLO, RAFAEL; LEOPOLDO LUIS. “Año Cero. Los benditos se reúnen”. *El Caímán Barbudo* 3 (2008).
- GRILLO, RAFAEL (2012). “Conversando con Jorge Enrique Lage (I): la toxicidad de la ficción, una idea que me persigue...”. Artículo en línea disponible en <http://www.isliada.org/articulos/2012/07/la-toxicidad-de-la-ficcion-una-idea-que-me-persigue/>.
- HERNÁNDEZ, YOHAYNA. “Prólogo”. *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2008: 5-34.
- HORNE, LUZ. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.
- KOHAN, MARTÍN. “Significación actual del realismo críptico”. *Boletín* 12 (2005): 1-13.
- LADDAGA, REINALDO. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- LAGE, JORGE ENRIQUE (2018). “Nunca me ha interesado el género ‘realista’”: una conversación con Lourdes Molina”. Artículo en línea disponible en <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/jorge-enrique-lage-%E2%80%9Cnunca-me-ha-interesado-el-g%C3%A9nero-%E2%80%98realista%E2%80%99%E2%80%9D-una-conversaci%C3%B3n-con>.
- LAGE, JORGE ENRIQUE. *Vultureffect*. La Habana: Ediciones Unión, 2011.
- LAGE, JORGE ENRIQUE. *Carbono 14. Una novela de culto*. La Habana: Letras Cubanas, 2012.
- LAGE, JORGE ENRIQUE. *La autopista: the movie*. La Habana: Cajachina, 2014.
- LAGE, JORGE ENRIQUE. *Archivo*. Madrid: Hypermedia, 2015.
- LAGE, JORGE ENRIQUE. *Everglades*. Madrid: Hypermedia, 2020.
- MAGUIRRE, EMILY. “Freeze-frame: temporalidades especulativas en la escritura de la Generación Año Cero”. *Letral* 18 (2017): 9-22.

- MEDINA JAMILA. “Una Cuba de Rubik. Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión)”. *Revista de Estudios Hispánicos* 51.2 (2017): 245-274.
- MEDINA RÍOS, JAMILA; IBRAHIM HERNÁNDEZ ORAMAS (2018). “Una Cuba de bolsillo. Mapa de la poesía en los años cero”. Artículo en línea disponible en <https://rialta.org/una-cuba-de-bolsillo/>.
- MEDINA RÍOS, JAMILA. *15 de un golpe (instantánea de poesía cubana)*. San Juan: Atarraya Cartonera, 2015: 2-5.
- MORA, JAVIER L. “Pisar cadáveres”. *Matar al gato ruso y otros ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 2018: 37-47.
- NOVAK, DAZRA. *Cuerpo reservado*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- NOVAK, DAZRA. *Cuerpo público*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.
- NOVAK, DAZRA. *Making of*. La Habana; Ediciones Unión, 2012.
- PADILLA, GILBERTO. *Malditos bastardos. Diez escritores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...* La Habana: Caja China, 2014a.
- PADILLA, GILBERTO. “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. *Temas* 80 (2014b): 114-120.
- PADILLA, GILBERTO (2019). “La Generación Cero y la mierda de los koalas”. Artículo en línea disponible en <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/generacion-cero/>.
- PADILLA, GILBERTO (2020). “Con dos que se quieran... ya tenemos Generación Cero”. Artículo en línea disponible en <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/generacion-cero-2/>.
- PANESI, JORGE. “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”. Giordano Alberto; María Celia Vázquez (comp.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998: 9-21.
- PANESI, JORGE. “Protocolos de la crítica. Los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”. *Boletín* 9 (2001): 104-115.
- PARDO LAZO, ORLANDO LUIS (2021). “El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización)”. Artículo en línea disponible en http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/llibro.html.
- PARDO LAZO, ORLANDO LUIS. *Mi nombre es William Sorayan*. La Habana: Casa Editora Abril, 2006.

- PÉREZ, ÁNGEL; JAVIER. L. MORA. “La desmemoria: lenguaje y posnostalgia en un *selfie* hecho de prisa ante el *foyer* del salón de los Años Cero (prólogo para una antología definitiva)”. *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*. Richmond: Editorial Casa Vacía, 2017. 9-39.
- RIQUENES, YUNIER; SHEYLA VALLADARES (comp. y pról.). *Dicen los escritores de la Generación 0 ¿nueva promoción de escritores cubanos?* Santa Clara: Sed de Belleza, 2017.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, LEGNA. *Dicen los escritores de la Generación 0 ¿nueva promoción de escritores cubanos?* Yunier Riquenes; Sheyla ValladARES (comp. y pról.) Santa Clara: Sed de Belleza, 2017. 65-72.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, LEGNA. *No sabe/no contesta*. La Habana. Cajachina, 2015.
- ROJAS, RAFAEL (2014). “Hacia una ficción global”. Artículo en línea disponible en <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>.
- ROJAS, RAFAEL. “La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana”, *Revista de la Universidad de México* 1 (2018): 140-148.
- ROJAS, RAFAEL (2013). “El realismo como régimen”. Artículo en línea disponible en <http://www.librosdelcrepusculo.net/2013/10/el-realismo-como-regimen.html>.
- SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, ASTRID. “La seducción del riesgo. Comentarios al ensayo cubano del siglo XXI”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 829-830 (2019): 6-18.
- SCHÜCKING, LEVIN. *El gusto literario*. México: FCE, 1996.
- SIMAL, MÓNICA; WALFRIDO DORTA (coords.). “Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero”. *Letral* 18 (2017): 1-100.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA. *Invento, luego resisto: el Periodo Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Chile: Cuarto Propio, 2016.
- SPERANZA, GRACIELA. “Por un realismo idiota”. *Boletín* 12 (2005).
- TAMAYO, CARIDAD. “Disecionar un país. Literatura cubana en el siglo XXI”. *Cuadernos del CILHA* 16. 2 (2015): 20-48.
- VIERA, KATIA. “La Habana: efecto buitre y escritura posnacional”. *Hispanamérica* 138 (2018): 109-113.