

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de  
**NANCY CALOMARDE**

# Territorialidades Latinoamericanas.

Ensamblajes de materialidades y  
vitalidades en la escritura



# **Territorialidades Latinoamericanas**

## Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:  
Nancy Calomarde



Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

## Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



## La Habana como *entre-lugar*: Dazra Novak en la ciudad

Katia Viera\*

La ciudad se aleja de nosotros, deviene otra ciudad, otra cosa que una ciudad: aún buscamos su medida, y el saber que hace falta para pasar por ella y alejarse con ella.

Jean Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos*

### Discursos sobre La Habana: Una introducción

**A** lo largo de los años, la narrativa cubana –que se ha ocupado de simbolizar o imaginar el espacio habanero– ha estado caracterizada, con algunas excepciones, por dos enfoques esenciales<sup>1</sup>. El primero, está vinculado con una visión positiva e idílica de la ciudad en la que subyace La Habana como objeto de deseo; mientras que, el segundo, entiende el espacio habanero desde una instancia negativa en la que existe una noción velada de una realidad que surge, entre otros aspectos, de la censura, el miedo, los intereses de poder, las carencias de todo tipo; es decir, una perspectiva que tiene como fin último poner al descubierto lo sucio y lo oculto: ya no una imagen de la ciudad como *locus amoenus*, sino como escenario del goce, la perversidad, el desvío, la debilidad, la laxitud, lo *queer*, lo bastardo, lo apático, lo disfuncional. Conuerdo con el crítico y bloguero cubano Gilberto Padilla cuando apuntaba que frente al gran relato monumental y edificante de la cubanidad se colocó un discurso perturbador y liminal, quizás hasta alternativo, que ha entendido la Isla (y la ciudad) como espacio bastardo, como resto y como ruina (Padilla, 2014).

En este mismo sentido, en los últimos veinte años de narrativa cubana se viene integrando al macrodiscurso literario una textualidad diferente<sup>2</sup> a aquellas visiones positivas o negativas de la ciudad. Actualmente, la

<sup>1</sup> En otros espacios he expuesto ya esta idea y, aquí, una vez más, la retomo para introducir lo que será uno de mis objetivos con este artículo (Viera, 2020, pp. 47-57).

<sup>2</sup> Cfr. en este sentido el texto *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo xxi*, de Jorge Fornet (2006).

\* Instituto de Humanidades-Conicet, UNC.  
kataviadera@gmail.com

construcción del espacio urbano en la narrativa joven asiste a un cambio crucial que anuncia una metáfora teórica distinta y que parece concebir el espacio citadino como instancia del *entre-lugar* (Bhabha, 2007), de los movimientos de *desterritorialización/reterritorialización* (Deleuze y Guattari, 2004) e incluso como *no-lugar* (Augé, 2000).

La Habana que hoy vemos y nos ve (cambiada y cambiante), esa que ha comenzado a configurarse física y simbólicamente a partir de los años 2000, es también La Habana explorada por las recientes ficciones de un grupo de escritores cubanos, entre los cuales destacan Ahmel Echevarría, Orlando Luis Pardo Lazo, Jorge Enrique Lage, Dazra Novak o Raúl Flores Iriarte. Ellos, nacidos en los años 70 y llegados en plena adolescencia o temprana juventud al contexto de un espacio atravesado por el desmantelamiento físico y social de un proyecto político (el Periodo Especial), son parte de una agrupación escritural, llamada *Generación Año Cero*<sup>3</sup>:

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, p.10)

Leyendo el variado conjunto de textos de estos narradores veremos que sus poéticas indagan hoy en 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 estos escritores: desencanto, migración, caída de los grandes relatos, vuelta (y escape) de la ciudad de La Habana, revisión de los conceptos de patria y nación, etc. Hay en ellos un gusto por lo que Jamila Medina (2017) (no solo pensando en los escritores, sino también en una buena parte de los artistas plásticos de este momento) ha caracterizado

<sup>3</sup> Una etiqueta ideada por el joven escritor cubano Orlando Luis Pardo Lazo que intentaba organizar las voces que comenzaban a publicar por los años 2000. Pueden resultar de utilidad para ampliar la visión de lo que ha sido esta “generación” algunos textos críticos producidos en estos últimos años por Walfrido Dorta y Mónica Simal, Jamila Medina, Orlando Luis Pardo Lazo, Gilberto Padilla, Lizabel Mónica Villares, Jorge Ángel Pérez y Javier L Mora, Caridad Tamayo, Ariel Camejo o Rachel Price, todos citados en la bibliografía final de este trabajo.

en la tríada “hibridez-transgenericidad-virtualidad” (p. 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), 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 (2017) y que pueden rastrearse con diferentes intensidades en *Cuerpo público* (2008), *Cuerpo reservado* (2007), *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; *Vulturelect* (2011), *La autopista: the movie* (2014), *Archivo* (2015), *Everglades* (2020) de Jorge Enrique Lage; o *Caballo con arzones* (2017) de Ahmel Echevarría Peré.

En algunas ocasiones, se ha argumentado que para estos narradores la Isla (entiéndase aquí también, ciudad) 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 (Padilla, 2014). Sin embargo, *Archivo*, una de las últimas novelas de Jorge Enrique Lage, contradice de modo rotundo aquella afirmación puesto que, si La Habana fuera un no-lugar, su narrativa política, su Villa Marista y su Virgenbot no tendrían ningún sentido histórico, ideológico ni sociocultural. 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. Es en el diálogo en negativo con los referentes cubanos que se actualizan los textos de Lage y otros de su agrupación escritural (*Días de entrenamiento* de Ahmel Echevarría; *No sabe/no contesta* de Legna Rodríguez; o *Boring home* de Orlando Luis Pardo Lazo); de modo que no prescinde de Cuba (ni de La Habana) ni del diálogo con *lo cubano* como lugar común.

A la luz de las cuestiones planteadas en los párrafos anteriores, me ha interesado preguntarme por ¿cómo conecta la experiencia estética de aquellos escritores signados por “el después del después” (Rojas, 2018, p.142) que olvidan y no olvidan Cuba (otro de los asuntos peliagudos tratados por una zona de la crítica de este generación: de un lado, Dorta, Padilla, Fornet, et al. y, del otro, Medina, Viera, et al.), que “buscan la multiplicidad de otras literaturas por fuera de los conceptos Patria, Nación y Revolución” (Flores Iriarte, 2008, p.1) con la narración y configuración de una ciudad que ha sido (y es) epicentro de los debates político-culturales de la nación y que, además, ha sido largamente (re)fundada en la historia de la literatura cubana? Ha atravesado la anterior pregunta otra inquietud formal, que se refiere a ¿Cómo leer la multiplicidad de La Habana, sus recorridos posibles, sus líneas de articulación, su segmentariedad desde los textos narrativos recientes? Para bordear posibles respuestas, en este trabajo analizo una zona de la obra de Dazra Novak, una de las escritoras de esta generación, sin que ello implique cerrar las complejas y variadas búsquedas estéticas de este grupo (Generación Año Cero), sino un modo de acercarme a 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 estos escritores nacidos en los años 70 y que comienzan a publicar en los primeros años del 2000.

### **La Habana: rizoma, ciudad imaginaria, entre-lugar**

Entenderé La Habana como una ciudad que “es siempre muchas, fundándose a cada instante; no es, está siendo; y así, siendo muchas a la vez, se construye en el entrecruce y superposición de planos y cartografías que emergen y desaparecen a cada momento, pero que mutan y se repiten con mediana frecuencia, con insistencia” (López, 2018). Por lo anterior, percibo La Habana como un rizoma (Deleuze y Guattari, 2004), pues esta noción me permite leerla (física y textualmente) a través de la complejidad de su aspecto múltiple, de sus recorridos posibles, sus líneas de articulación y su segmentariedad; características todas que los propios Deleuze y Guattari atribuyen al rizoma (biológico) y que le permiten explicar “un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales -es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras- que se ramifiquen según cate-

gorías o procesos lógicos estrictos” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 5). Puesto que la configuración del rizoma da cuenta de las conexiones profundas del pensamiento y de los signos, he entendido que La Habana que aparece configurada a través de la palabra en un texto literario participa de estos modos complejos e imprevisibles del que también es símbolo el rizoma deleuziano. Si, por otro lado, entendemos con Deleuze y Guattari (2004) que “el contenido de un libro opera como mapa que indica recorridos posibles, caminos para alcanzar ciertas metas estéticas, científicas, teóricas, entre otras”, (Díaz, 2007, p. 90) es plausible interconectar esta última idea a lo que se presenta en los textos que crean y fundan una ciudad a través de las palabras. Pensar entonces La Habana como un rizoma permite interconectar ciertos “eslabones semióticos,<sup>4</sup> organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales” (Díaz, 2007, p. 91) que no solo se dan en la ciudad física sino en aquella, que se escribe en el texto ficcional; una ciudad que parece escribirse “no para significar, sino para deslindar, cartografiar, incluso, futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 10-11). Debido a que un rizoma constituye un tallo subterráneo distinto de la raíz que, en vez de aferrarse a la tierra, es móvil, difícil de atrapar, de dimensionarlo como unidad total, porque forma parte de redes, cruces de intensidades, choques de fuerzas (Esther Díaz, 2007), justo por eso, para este trabajo ha sido muy útil pensar la ficción de una ciudad en consonancia con la constante movilidad y profunda conexión biunívoca entre una ciudad y los textos que sobre ella se escriben y se asientan.

Por otro lado, como La Habana ha sido continuamente un “hecho de discurso y expresión” (Jitrik, 1994, pp. 10-11), una ciudad que se ha (re)fundado históricamente en la literatura, percibo en las escrituras de ficción producidas sobre (en) ella “una construcción literaria que, fundada en un mito o un proyecto político, permite imaginar y crear tanto una subjetividad colectiva como una nueva espacialidad” (Heffes, 2008, p. 17). Entonces, en este último sentido, La Habana es también una ciudad imaginaria<sup>5</sup>, toda vez que a diferencia de las ciudades reales que se construyen

<sup>4</sup> Deleuze y Guattari definen un eslabón semiótico como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos (2004, p. 13).

<sup>5</sup> Es importante aclarar que Heffes con su propuesta de ciudades imaginarias no se inscribe en las construcciones territoriales de la Santa María de William Faulkner ni en la Santa María de Juan Carlos Onetti ni en la Comala de Juan Rulfo o la Macondo de García Márquez; sino

fundamentalmente con ladrillos y cemento, aquella se crea en los libros y en los discursos ficcionales a través de imaginarios y palabras (Heffes, 2008)<sup>6</sup>. Operaciones lingüísticas que tienen lugar en esta creación ficcional (y discursiva) dejan entrever problemas políticos y sociales, ficcionales y discursivos, utópicos y míticos, económicos y finiseculares (Heffes, 2008), como veremos más adelante en el análisis. De ahí entonces que entienda que La Habana física (el referente literario) y La Habana del texto (la narración sobre la ciudad) constituyen trazos, dibujos que, como un mapa, permite escudriñar rutas imaginarias posibles (Deleuze y Guattari, 2004).

Por último, pongo a dialogar aquí las nociones de rizoma y ciudad imaginaria, con la del entre-lugar de Homi Bhabha (2007) porque todas ellas remiten a la creación de configuraciones abstractas que pueden presentarse en un espacio real o no. Si bien la idea de entre-lugar de Bhabha está pensada especialmente para aludir a cómo se forman los sujetos en el contexto del poscolonialismo y en un tejido histórico marcado por las desigualdades, la diferencia cultural y el hibridismo, a través de ella he podido acceder a una explicación densa de un tipo de lugar que, como veremos en el análisis del epígrafe siguiente, puede hacerse extensivo (particularizándolo) al estudio literario de la ciudad construida en textos de ficción. Me ha interesado abordar aquí la idea de una ciudad como entre-lugar, toda vez que esta noción de Bhabha alude a “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (Bhabha, 2007, p.18.) Además, como el propio Bhabha reconoce -y aquí comparto a través del estudio de la narrativa de una joven escritora cubana- concentrarse en el análisis de estos espacios entremedios (*in between*) permite comprender los nuevos modos de crear estrategias de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento en el acto mismo de definir la idea de sociedad (Bhabha, 2007).

que su trabajo intenta construir una defensa de ciudad imaginaria como espacio que da cuenta de una forma de “imaginar el presente, reescribir el pasado y/o plantear una propuesta alternativa de futuro” (Heffes, 2008, p. 23).

<sup>6</sup> Una defensa, parecida a esta de Heffes, acerca de la ciudad hecha de palabras, puede encontrarse en *La selva en el damero*, de Rosalba Campra cuando escribe: “Las ciudades están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento... Y de palabras, ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado” (1989, p. 26)

El hecho de que aquí conciba La Habana como entre-lugar surge, también, de esa capacidad del espacio liminal, del entremedio, para desestabilizar la lógica binaria de, por ejemplo, lo público-lo privado, lo de adentro-lo de afuera, el que se queda-el que se va, yo-otro, el aquí-el allá, la realidad-la ficción, pasado-presente, presente-futuro, etc. Pensar La Habana como entre-lugar implica abrir “la posibilidad de la hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta” (Bhabha, 2007, p. 20) a la vez que permite dimensionarla en un tiempo revisionista para redescubrir nuestra (su) contemporaneidad cultural y reinscribir nuestra (su) comunalidad humana e histórica (Bhabha, 2007).

### **Dazra Novak en su ciudad**

Dazra Novak (una de las narradoras de la Generación Año Cero menos atendida, hasta hoy, por la crítica en Cuba y en el extranjero) posee una fructífera producción para pensar en los modos de acercarse hoy a ese rizoma que es La Habana. Sus dos primeros libros, *Cuerpo reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008), (ambos merecedores de premios nacionales) muestran una de las ideas que sostuve al inicio de esta exposición: aunque los textos de la narrativa joven pretendan eludir el contexto de lo cubano siempre se dialoga con él, aunque ese diálogo implique una contracara de lo que venían haciendo los narradores más consagrados al interior de la Isla. En medio del uso y la moda por lo pos -la poscrítica, la posverdad o lo posnacional- Dazra Novak parece seguir apostando por la referencia al *lugar*, a La Habana. Su producción escritural no parece prescindir de Cuba ni de su capital, sino que estos espacios constituyen referentes altamente simbólicos para ficcionalizar nociones tan universales como la migración, la nostalgia o el amor. De este modo, entonces, me ha interesado indagar cómo es revivida en el conjunto de su obra una ciudad tan peculiar como La Habana, que hace tiempo diluye sus fronteras y sus marcos de comunicabilidad, pero en la que perviven ideas asociadas con el aislamiento, el muro, el no-lugar.

“Una ciudad de mucha historia, gente, guerra, victoria, silencio, muerte, sexo” (Dazra, 2007, p.47) parece ser La Habana de *Cuerpo reservado* (2007). En el libro, la ciudad parece fotografiada al interior (a puertas adentro) de ella misma, al tiempo que carga sobre sus espaldas con la responsabilidad de rescatar su historia, su memoria y su gente, aunque

ello implique quedarse en un tiempo muerto. Abre este libro el cuento “4 de julio”<sup>7</sup>, fecha de la independencia de Estados Unidos (país de mayor migración de cubanos), y en él aparece una Habana-malecón, ciudad abandonada por el continente, ciudad basura, marcada por el alcohol, los carnavales, el tiempo muerto, la mente en blanco, la gente que sonríe: una ciudad-mar “que quiere escupir y lanzar afuera” (p. 10) a su gente. La apertura del libro nos enfrenta al recurrente tema en la historia nacional (e insular) de una ciudad marcada por la migración (y el exilio); de ahí que adquiera una relevancia simbólica particular el hecho de que la narradora-personaje se tatúe en su nalga derecha, precisamente un 4 de julio de 2001, una golondrina: un ave migratoria que recorre grandes distancias y que “no es de aquí ni de allá” (p.11). El constante desplazamiento (y la no identificación con el lugar) de la golondrina implica estar situados en el entre-lugar, un espacio que se abre “continuamente y contingentemente, rehaciendo fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias sociales sea este de clase, género o raza” (Bhabha, 2007, p. 261). El tatuaje de la golondrina, que metafóricamente puede leerse como la inscripción o la marca de un destino (ajeno) en el (propio) cuerpo, y las sucesivas partidas de los jóvenes amigos de la narradora hablan del desplazamiento físico de quienes están condenados a la migración (y al exilio). En ese espacio existencial, en ese entre-lugar de quienes emigran y de quienes se quedan, de quienes viven pensando si irse o quedarse y de quienes viven la vida luego de que otros se han ido, se desarrollan la mayoría de los relatos de los dos primeros libros de Dazra Novak. La madre y la narradora de “4 de julio” (Dazra, 2007) habitan un espacio vital, profundamente cotidiano y doloroso en el momento en que juntas se sientan a revisar los álbumes de fotos y descubren no solo que todos se han ido o están a punto de irse, “este es fulanito, se fue del país. Esta es... ¿está esperando la visa?, este es...sí ese mismo, A..., se casó con una española” (p. 8), sino que “el tiempo lejos de los amigos no se recupera ni con todo el dinero del mundo” (p. 10) y que La Habana es una ciudad que escupe y lanza afuera a su gente.

La sensación de habitar un lugar que nos grita “vuela o muere” (p. 12), como la frase que la narradora de “4 de julio” pintó con plumón en el brazo

---

<sup>7</sup> Es sintomático que este relato sea el primero del libro y que comience con la fecha de independencia de los Estados Unidos, país con el que a lo largo de los años Cuba ha mantenido una larga historia nacional.

del novio que partía, recorre todo el espíritu de *Cuerpo Reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008) y su repetición hace que como lectores estemos habitando también ese entre-lugar desde el que se nos habla. Un entre-lugar que en este relato se expresa en la aparición como motivo recurrente de definiciones, al parecer extraídas de un diccionario (puesto que la narradora las marca en cursiva), de las palabras *Golondrina* e *Historia*. Al leer los conceptos que se nos presentan en el cuerpo del relato, al lado de las dos historias principales del cuento, parecería que aquellos están allí para expresar la incapacidad de los conceptos cuando se refiere a la explicación de fenómenos en su totalidad. En este relato, los sucesos y sus entornos dan cuenta de la imposibilidad de apresar en un concepto (tal y como pretenden los diccionarios) la multiplicidad y complejidad de lo que sucede por fuera de ellos, en particular, de lo que significan migración e historia. Tanto en la definición de golondrina - “ave que se va pero regresa” (Novak, 2007, p. 11)- como en la de historia - “narración inventada, mentira, pretexto” (Novak, 2007, p. 11)- subyace un estado que vacila entre ir-quedarse, permanecer-partir, por un lado; y entre lo real-ficcional, la verdad-mentira, por otro. Lo anterior nos lleva a un espacio intermedio, en el que no está situada la golondrina (aquí-allá) ni la propia historia de este relato (ficción-realidad); y en ese espacio entre-medio, en el entre-lugar, en el cruce de la ida y la vuelta, en la inestabilidad del estatuto de la ficción y la realidad parece estar construyéndose la explicación más densa del proceso (trauma) migratorio del que nos dan cuenta la mayor parte de los relatos de Dazra Novak.

“Malecón. Siempre el malecón. Una cinta de hormigón desalmado comprimiendo a La Habana y su realidad. Pero la realidad no aguanta mucho y le salta por encima, llega al mar...y nada” (Novak, 2007, p. 12): en esta escena, que es una de las últimas aparecidas en “4 de julio”, podemos leer un gesto que nos sitúa en el entre-lugar, entre el ir-quedarse, entre el malecón y su afuera, entre la frontera y su extensión, desde donde puede concebirse el largo proceso de la migración (y el exilio) en la historia cultural cubana. Es este un proceso que, como bien señala Iván de la Nuez (2020), pone en entredicho los conceptos de nación, de ciudad, de cualquier modelo de pertenencia, pues en el “paso”, en el “intercambio”, en el entre-lugar “comienzan a quebrarse y a derribarse la noción de frontera entre las dos Américas, las dos Europas, los dos sistemas sociales, de las dos orillas del Pacífico o la transgresión continua del Mediterráneo” (p.

69). Es este un proceso que instala, en el mundo existencial de los sujetos construidos aquí por Dazra, la pregunta por los “límites de la nación, la modernidad y la territorialidad cubanas” (p. 71), toda vez que se quiebran los extremos entre quedar-escapar y sus opciones vivir-morir/ morir-vivir para “entrar sin lo uno ni lo otro” (p. 79) e indagar en lo que verdaderamente se es cuando han ocurrido las fugas.

Por otro lado, en el conjunto de instantáneas de/desde la ciudad que constituyen los dos primeros libros de Dazra Novak, nos encontramos con amantes heterosexuales, bisexuales, homosexuales, señoritas humildes que venden cucuruchos de maní o amigos de generación (escritural), tal vez encubiertos en los nombres de Ahmel (Echevarría) u Orlando (Luis Pardo Lazo). Los personajes de estas historias son seres, por lo general, también situados en el entre-lugar; seres que, como la escritora de 27 años -licenciada en historia, que es lo mismo que ser “licenciada en tiempo muerto” (Novak, 2007, p. 19)- que aparece en el relato “Düsseldorf” (Novak, 2007), están justo a tiempo para enfrentar la nostalgia, entender las partidas, los regresos, las fracturas de los sueños, de las utopías. Están justo a tiempo, también, para ver cómo cae La Habana encima de su gente, cómo una ciudad entera (al modo virgiliano) se carga en peso, en las espaldas o sobre la cabeza. Los personajes que Dazra Novak nos entrega son, de modo general, seres descentrados y desplazados tanto del espacio como del tiempo que les ha tocado vivir. Estos personajes -incluyendo a la narradora, que no va a ningún lado, porque “La Habana no la ha parido todavía” (Novak, 2007, p. 10)- están marcados por un medio no-vivir, un medio reír, un medio no-nacer, un medio no hacer, un medio no mover, en suma, un estar a medias que recuerda aquella noción del estar físicamente entremedio de dos lugares a las que hacía referencia en párrafos anteriores y que vendría a cohesionar el estado físico y existencial en el que se encuentran los personajes de las historias que aquí la escritora delineaba. Otro indicio del estado de entre-lugar de los personajes lo provee la referencia a la mente en blanco de muchos de los seres de las historias, mentes que no están aquí ni allá, mentes en estado de *standby*, en suspensión temporal. Lo mismo ocurre con la referencia al aspecto de la gente que sonríe y que por tanto no está completamente riendo ni tampoco sería del todo. El conjunto de estas configuraciones del entre medio en la construcción de los personajes hace pensar en lo que Bhabha (2007) apuntaba cuando se refería al carácter discontinuo del entre-lugar, desde

donde “lo que emerge, precisamente, son modos inestables y contradictorios de figurar el espacio social, histórico y cultural” (p. 24) y, también, desde donde podemos leer con Novak un modo inestable y contradictorio de figurar el espacio personal, la dualidad e inestabilidad del par cuerpo público-cuerpo reservado con las que la propia narradora juega en los títulos de ambos cuadernos. Los siguientes fragmentos textuales, tomados de diferentes relatos del libro *Cuerpo público* (Novak, 2008), nos permiten evidenciar estas operaciones de figuración:

Si no vives la vida se te muere dentro, el dolor te recuerda que estás vivo  
(de “Inventario de curiosidades”). (p. 16)

Es muy fácil criticar cuando escogiste irte en lugar de hacer algo por esto  
...para ti es algo más de qué hablar, para mí es la vida, ¿recuerdas? (de  
“Quebec-Habana-Quebec”). (p. 22)

Odio su risa de joven no comprometida, amo su risa de niña ignorante:  
ninguna de las dos variantes nos lleva a parte alguna (de “Poema de des-  
pedida”). (p. 30)

En la construcción de los personajes de Dazra Novak existe una preocupación legítima por las maneras en las que los seres humanos, de un modo justo, social y cultural, habitan y son habitados por un espacio que como ya vimos se constituye en entre-lugar. El posicionamiento de alguien frente a otro, de algo frente a lo otro, y por qué no, de mí conmigo misma(o), es la perspectiva que atraviesan la mayor parte de los cuentos que parecen muy preocupados por los sujetos despreciados, marginados, desmemoriados, silenciados, a medio no-vivir, a medio no-estar y por situaciones que atraviesan a (y son atravesadas por) aquellos personajes: la migración, el desamor, la desidia, las ausencias, el desencanto. Lo anterior podríamos rastrearlo en algunos fragmentos de los cuentos “Ice world” (2007), “Alturas” (2007), o “El gran salto o caída libre” (2007) en los que la narradora-personaje interviene para contarnos que “él se pregunta por qué me quedé, después de todo, en esta maldita ciudad (2007, pp. 32-33.); o para decirnos que “La novia de Ahmel también se va de viaje. Dará el gran salto o caída libre ¿Se romperá los huesos? ¿Sus esquirlas se estrellarán en otra ciudad desnuda?” (2007, p. 47); y, acto seguido, para revelarnos que también ella tiene un pasaporte porque su novio “insistió en que

lo tuviera listo para cuando toque dar el gran salto”, solo que este es “un pasaporte sin visa alguna” y, “Sin visa no hay caída libre” (2007, pp. 47-48).

El sentimiento desgarrador e inestable (de bronca por la partida - de felicidad por los deseos cumplidos) del que se es protagonista cuando los amigos y amores se van, no solo aparece en estos fragmentos citados, sino en otro, perteneciente a “El gran salto...” (Novak, 2007), en el que se establece un diálogo intertextual con los libros *Inventario* (2004) y *Esquirlas* (2005), de Ahmel Echevarría Peré, un escritor, como Dazra Novak, de la Generación Año Cero, quien también en sus dos primeros libros parece muy preocupado por la fuga de sus amigos. El diálogo intertextual se habilita cuando la narradora expresa: “solo me queda este libro, el libro de Ahmel, que mira con sus ojos pequeños mientras yo leo su diario. Sí, este libro es su diario; *mi/su/nuestro inventario* de huesos rotos” (Novak, 2007, p. 48 [La itálica me pertenece]). El anterior sentimiento es aún más desolador cuando de pronto, en “Alturas” (Novak, 2007), la narradora se encuentra con que *TODOS SE VAN*<sup>8</sup> y ella sigue “«aquí» donde todos gritan, y la gente se aleja, cada uno por su lado” (p. 65). Puntualmente señala: “Jenny se va de viaje. Mi novio se fue de viaje. Los amigos que tuve en la secundaria nunca regresaron del viaje. Yo estoy aquí” (p. 62). Ese *estar aquí* de la narradora de “Alturas”(2007) -que es el mismo lugar de enunciación de la mayoría de las narradoras de los cuentos de *Cuerpo Reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008)-, podría dar la ilusión de que aquella está situada en un lugar fijo, estático; sin embargo en el conjunto de lo narrado ese *estar aquí* (estar en La Habana) alude más a una puesta en duda de las nociones adentro-afuera (que por momentos hace pensar en un lugar destinado a ser/estar de paso<sup>9</sup>) que a una localización inmóvil y acrítica de quien na-

<sup>8</sup> Este es el título de la primera novela de la también, y generacionalmente cercana a Dazra Novak, joven narradora cubana Wendy Guerra (La Habana, 1970), quien en forma de diario personal relata la vida de Nieves, una mujer que durante su niñez y adolescencia va enfrentando, entre otros muchos problemas, las partidas de sus familiares y amigos.

<sup>9</sup> Un lugar de paso, “habitado” por unas “aves de paso” que en la tradición cultural cubana se remonta, por ejemplo, a Fernando Ortiz (2002) cuando nos dice: “No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes *transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores*; que esa perenne *transitoriedad de los propósitos* y que *esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste* con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos, todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, «aves de paso» sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado” (p.58). Llamo la atención en negrita con ciertos sintagmas de Ortiz que pueden ser útiles para pensar futuramente la propuesta narrativa de Dazra que aquí analizo.

rra, tal y como podemos leer en la escena siguiente de relato “Punto cuatro o el argumento”: “Del otro lado de la bahía el ahogado más horroroso del mundo alza los brazos, me hace señales, me invita a saltar, de una vez, hacia los riscos, integrarme a las olas, convertirme en millones de esquirlas con sabor a mar, Pero no puedo, no quiero...me niego” (Novak, 2007, p. 67)

Por otra parte, el modo en el que Dazra Novak construye su discurso narrativo puede pensarse también como un entre-lugar del texto narrativo, pues alterna entre uno de corte intimista, sostenido la mayor de las veces por la narradora-personaje principal, y un discurso más preocupado por lo social, presentado a través de los diálogos entre la narradora principal y los personajes con los que se encuentra: un tatuador, la madre, el padre, un novio, los amigos, los y las amantes. Novak ha construido a lo largo de su obra (no solo en los libros que analizo aquí, sino en otros textos como *Makin Of* (2012), *Los despreciados* (2019), *Erótica* (2019), y las viñetas de su blog personal *Habanapordentro*) una mirada desviada y descentrada que (paradójicamente, aunque desviada) nos sitúa frente a juegos intelectuales y emocionales de sus personajes; frente a la configuración de una ciudad que es ruina, *jardín invisible*, posibilidad, a un tiempo, o frente a un *retrato* descarnado y brutal de lo que los seres humanos pueden hacer con otros (más desvalidos) y los medios para proyectar otro tipo de humildad (humildad) posible (“Qué hacemos con Nieta”, 2019). El foco de la mirada de la narradora no está ubicado en la realidad de lo social, puesto que sus textos parecen situarse en ese borde perdido entre la realidad y la ficción, en esa incomodidad con *lo real* (¿de lo social?), propia de las escrituras más contemporáneas que se construyen desde la autoficción, con un narrador en primera persona (alter ego) que se confunde con la voz del autor y crea ese espejismo entre lo real, lo biográfico y lo ficcional. En esta estrategia narrativa entonces percibo un entre-lugar de las tipologías narrativas que el propio tema de la migración, que recorre ambos libros, demanda: un ir-quedarse no solo en espacios geográficos y en espacios existenciales, sino en espacios narrativos (que trasciendan el testimonio, el realismo, la fantasía, las escrituras del yo).

La tensión que se da en el entre-lugar de lo íntimo (lo reservado) y lo social (lo público), al que aluden incluso los propios títulos de los libros de Dazra Novak (Cuerpo reservado, Cuerpo público,) habilita una lectura de lo que ya vimos que Homi Bhabha (2007) reconocía como caracterís-

tica del entre-lugar: la discontinuidad. En esta exploración discursiva no solo emergen “modos inestables de figurar el espacio social, histórico y cultural” (p.24), sino que también emerge un modo inestable de ser con uno(a) mismo(a) y con los otros y con lo otro, como ya apunté en párrafos anteriores y, en este caso, una inestabilidad con el propio discurso narrativo. En este último sentido, entonces, resulta natural que en estos textos se apueste por el entre-lugar de la ficción, un espacio que no delimita claramente lo real y lo ficcional, lo biográfico y lo social o lo escrito y lo fotografiado, tal y como podemos leer no solo en “Alturas” cuando se nos dice: “Distorsiona la realidad, desenfoca, destruye los contornos, aparta el lente. Luego adapta la imagen a tu mirada. La realidad es lo que tú inventas” (Novak, 2007, p. 28); sino desde el propio epílogo que la escritora nos entrega al inicio de *Cuerpo público* (2008): “Cualquier coincidencia entre estas historias y la vida real, es real. / No teman los implicados, no usé sus nombres. Tampoco respeté la/ cronología de algunos hechos, tergiversé muchos e imaginé otros/tantos, eso hace de estos textos pura ficción” (p. 5).

La tensión entre la realidad y la ficción; el estar entre medio de la risa y la seriedad; o la indeterminación que implica el entre-lugar de la migración (y el exilio), que he venido esbozando en párrafos anteriores, puede resumirse en esta suerte de arenga, desgarradora, que le realiza uno de los personajes a la narradora principal de “Punto cuatro o el argumento” (2007):

Vives en una concha. Tú misma la inventaste, sal de la concha, vamos. Grita. Escribe. Desángrate una vez más. Despierta. No comas tanta mierda. Has un proyecto contigo misma, cómprate un par de gafas, di cualquier cosa menos la verdad. Invéntate o reinvéntate: escoge. No odies a la gente pero tampoco rías demasiado, de todas formas se irán, más tarde o más temprano. Eso sí, tira fotos. La memoria es frágil. (Novak, 2007, p. 68)

Este fragmento no solo es elocuente para dar cuenta de lo aquí expuesto, sino también para pensar las características de la ficción de Dazra Novak, una ficción “perturbadora y opresiva” (Álvarez, 2013, p. 1), que muestra “el lado más oscuro de la ciudad, esa cruda verdad que se niega tantas veces, pero también está ahí y forma parte de La Habana, pésele a quien le pese” (p. 1); una ficción que “protesta, que es irreverente y, aunque pone el dedo sobre la llaga, no ofrece soluciones” (p. 1), ni grandes proyec-

tos a futuro (no es gratuito que en los cuentos apenas haya construcción futura y se use en su mayoría los tiempos verbales, simples o compuestos, referidos a pasados y presentes; con lo cual, por paradójico que parezca, el entre-lugar verbal pasado-presente se convierte en *tiempo* de enunciación). Es esta una ficción, como la propia Dazra definía en entrevista con el también escritor y periodista Carlos Manuel Álvarez (2013), interesada en explorar estéticamente, desde las posibilidades de la narratividad, “los embrollos sociales de esta Cuba emergente, así como el desarraigó, la Historia, el sexo, la ciudad como protagonista, la homosexualidad, el amor, la responsabilidad social, la emigración” (Álvarez, 2013, p. 1).

### **A modo de cierre: una ciudad del entre-lugar**

La puesta en diálogo de la obra de Dazra Novak con los aportes teóricos de Deleuze y Guattari (rizoma), Gisela Heffes (ciudad imaginaria), y Homi Bhabha (entre-lugar) me ha permitido vislumbrar que en el conjunto es- critural de esta narradora existe un intento por establecer narrativamente una instancia bisagra, doble, de ida y vuelta propia del entre-lugar. Reconozco que la construcción de este lugar entremedio le ha permitido a la narradora colocar semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos (la arquitectura derruida por completo, las calles viejas, el agua estancada, los carteles viejos, las viejas en la bodega) que le viene de una zona de la tradición literaria cubana atenta a mostrar el lado más brutal de un país y un proyecto nacional,<sup>10</sup> al lado de otros, que establecen una especie de reconciliación con la ciudad, la gente y uno mismo en un canto que reza: “Quiéreme mucho, dulce amor mío, que amante siempre te adoraré” (Novak, 2007, p. 33). Todas estas constituyen figuraciones de una ciudad de medias tintas, repleta de matices con sus infinitas combinaciones, que se sale de los binarismos y que pone en crisis la noción de lugar o no lugar al situarnos en el entre-lugar no solo del propio espacio referencial y narrativo (La Habana-Quebec; La Habana-Düseldorf;

<sup>10</sup> Cfr los libros *Pasado perfecto* (1991); *Vientos de cuaresma* (1994); *Máscaras* (1997); *Paisaje de otoño* (1998), de Leonardo Padura; *Polizón a bordo* (1990); *Trilogía sucia de La Habana* (1998); *El Rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez; *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), de Ena Lucía Portela; *Travelling* (1995), de Reina María Rodríguez; *La nada cotidiana* (1995); *Te di la vida entera* (1996), de Zoe Valdés, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995); *Asiento en las ruinas* (1997), de Antonio José Ponte; *Tuyo es el reino* (1997), de Abilio Estévez; *Per- versiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides o *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1995); *Das Kapital* (1997), de Carlos Aguilera, por ejemplo.

La Habana-Estados Unidos/ aquí-allá), sino en el entre-medio del texto literario, que parece ser a un tiempo fotografianarración, realidadficción.

Aquí, La Habana no es solo muro, lugar, no-lugar; La Habana de *Cuerpo reservado* (2007) y también La Habana de *Cuerpo público* (2008) está “en vías de...”, “a punto de...”, en el entre-lugar que permite “pensar lo que uno realmente es, lo que uno desea ser” (Viera, 2019, p.117). Tal como reconocía Bhabha (2007), aquí lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una intimidad intersticial que cuestiona las divisiones binarias al relacionarlas mediante una temporalidad “inter-media” que potencia el significado de “estar en casa”, mientras produce una “imagen de mundo de la historia” (Bhabha, 2007, p. 30).

El tiempo muerto de los relatos, que nos instaura en esa temporalidad entre la espera y la velocidad; la mente en blanco de muchos de los personajes de las historias, mentes que no están aquí ni allá, mentes en estado de *standby*, en suspensión temporal; el aspecto de la gente que sonríe y que por tanto no está completamente riendo ni tampoco seria del todo; la indistinción entre el lugar y su frontera, que es visible en la imagen de La Habana-Malecón; o la figuración de una ciudad (y un país) abandonada(os) por el continente (¿a la deriva?), desarraigada, desterritorializada de un cuerpo continental compacto, fracturada de un todo; una ciudad (y un país) geográficamente separada(os) de un cuerpo mayor, ciudad basura (resto, ruina, deshecho del continente), ciudad-alcohol que hace bien y mal, que apacigua penas, que puede provocar la muerte; todas estas figuraciones “encuentran su agencia en una forma del *futuro* donde el pasado no es originario, donde el presente no es simplemente transitorio: es un futuro intersticial, que emerge entre-medio (*in-between*) de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente” (Bhabha, 2007, p. 23); de ahí que la temporalidad de todas estas figuraciones de Dazra hablen del pasado para explicar el presente y que apenas piensen o se refieran al futuro. Los textos de Dazra entran en contacto con ese rizoma que es la ciudad y aseguran una desterritorialización de La Habana al tiempo que La Habana reterritorializa ambos libros. Como un rizoma que no empieza ni acaba, “siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29), La Habana aquí es entre-lugar y dirección perpendicular, movimiento transversal que arrastra a la una y a las otras Habanas, “arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29).

## Referencias bibliográficas

- Álvarez-Tabío, E. (2001). *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea.
- Augé, M. (2000). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Álvarez, C. M. (2013). Dazra por dentro. Entrevista con Dazra Novak, escritora y bloguera”. *Inter Press Service in Cuba (IPS)*. En línea en: <http://www.ipscuba.net/espacios/cuba-20/yo-blogueo/dazra-por-dentro/> Consultado en octubre de 2020.
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- Camejo, A. (2017). *Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela*. [Tesis de Doctorado]. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. En línea en: [https://www.academia.edu/35823588/Ciudad\\_de\\_palabras\\_Estrategias\\_discursivas\\_y\\_modalidades\\_textuales\\_de\\_laRepresentaci%C3%B3n\\_urbana\\_en\\_la\\_novel%C3%ADstica\\_de\\_Leonardo\\_Padura\\_Pedro\\_Juan\\_Guti%C3%A9rrez\\_y\\_Ena\\_Luc%C3%ADa\\_Portela](https://www.academia.edu/35823588/Ciudad_de_palabras_Estrategias_discursivas_y_modalidades_textuales_de_laRepresentaci%C3%B3n_urbana_en_la_novel%C3%ADstica_de_Leonardo_Padura_Pedro_Juan_Guti%C3%A9rrez_y_Ena_Luc%C3%ADa_Portela) Consultado en agosto de 2020.
- Campra, R. (1989) *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Roma: Giardini.
- de la Nuez, I. (2020). *Cubantropía*, España: Editorial Periférica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz, E. (2007). Para leer “Rizoma”. *Entre la tecnociencia y el deseo* (pp. 89-108). Buenos Aires: Biblos.

- Dorta, W. (Coord.). (2019). Literatura cubana hoy. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 829/830, 6-45.
- Echevarría, A. Medina, J. Arango, A. (2014). Una conversación sin café, *La Gaceta de Cuba*, 2, 8-13.
- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo xxi*. La Habana: Letras Cubanias.
- Flores Iriarte, R. (2008). Año Cero. Los benditos se reúnen. *El Caimán Barbudo*.
- Guerra, W. (2006). *Todos se van*. Editorial Bruguera.
- Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Jitrik, N. (1994). Voces de ciudad. *Syc*, 5, 7-18.
- López, B. (2018). La ciudad como experiencia y acontecimiento (Hacia una ontología de la ciudad). *Andamios*, 15 (38), 141-161.
- Medina, J. (2017). Una Cuba de Rubik: Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión). *Revista de estudios hispánicos*, 2 (51), 245-274.
- Nancy, J. L. (2012). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- Novak, D. (2008). *Cuerpo público*. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- (2007). *Cuerpo reservado*. La Habana: Editorial Letras Cubanias.
- (2003). *Habanapordentro*. En línea: <https://habanapordentro.wordpress.com/> Consultado en marzo 2021.
- (2019). *Los despreciados*. Colombia: Ediciones Isla de Libros.

- (2019). *Erótica*. Cuadernos del Bongó Barcino.
- (2012). *Makinf Of*. La Habana: Ediciones Unión.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*. Madrid: Cátedra.
- Padilla, G. (2014). El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica. *Temas*, 80, 114-120.
- (10 enero de 2020). Con dos que se quieran... ya tenemos Generación Cero. *Hypermedia Magazine*. En línea: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/generacion-cero-2/> Consultado en enero de 2020.
- Pardo, O. L. (2014). Prefacio. *Cuba in Splinters. Eleven stories from the new Cuba* (pp. 7-15). Nueva York: OR Books.
- Pérez, Á. y Mora, J. L. (2017). 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* (pp. 9-39). Editorial Casa Vacía, College Station.
- Price, R. (2015). *PLANET/CUBA. Art, Culture, and the Future of the Island*. Londres, Nueva York: Verso.
- Rojas, R. (2018). La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, 1, 140-148.
- Simal, M. y Dorta, W. (Coord.). (2017). Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero. *Letral*, 18, 1-100.
- Tamayo, C. (2015). Diseccionar un país. Literatura cubana en el siglo XXI. *Cuadernos del CILHA*, 16 (2), 20-48.

- Viera, K. (2020). Nuevos sentidos para una ficción habanera. Jorge Enrique Lage: La(s) Habana(s) del porvenir. *Zama*, 12, 47-57.
- (2019). La Habana: ¿mundo congelado? Entrevista con Dazra Novak. *Orbis Tertius*, 24 (29), 113-117.
- Villares, Lizabel M. (s.f.). Cuba Siglo XXI: Literatura en Transición. En línea: <<http://legacy.eldiletantedigital.com/documentos/pe/articulos/liz2.html>> Consultado en enero de 2020.