

Imaginarios post-utópicos en la actual narrativa cubana

(Comunicação)

Magdalena López

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

El inolvidable Mr. Kurtz que nos legara Joseph Conrad in *Heart of Darkness* pareció resumir en su célebre exclamación “The horror! The horror!” todo el reverso de una ideología cuyos fines civilizatorios se suponían altruistas. Con una inteligencia y unos dotes excepcionales, Mr. Kurtz llegó a encarnar como ninguno, su propia obscuridad y la de su tiempo. Su optimismo respecto a ciertos preceptos universales se desvanecía ante un entorno que terminaba por enloquecerlo. Pero quedaba el capitán Marlow para atestiguar el horror de aquella realidad.

En otras latitudes y casi un siglo más tarde, el personaje de una novela cubana se pregunta cuál es la realidad. Parece atisbarla al recordar la demencia de su padre: “El recuerdo de mi padre es el de la palabra Horror, (...) la escribía en la fórmica de la mesa de comer, en los azulejos de la cocina o del baño, en los márgenes y las portadas de cualquier revista, Horror, escribía, y luego el nombre de mi madre, Horror gritaba, riéndose” (Arango, 2001: 117).

Las imágenes anuncian el principio de la madurez del protagonista, en *El libro de la realidad* (2001) de Arturo Arango. La novela es apenas una de las muchas otras narraciones cubanas que darán cuenta del derrumbe de los ideales revolucionarios con la misma intensidad con la que el capitán Marlow asistía a la decrepitud de Mr. Kurtz. El tono épico, común en la literatura anterior a los años noventa, fue desplazado por uno de desencanto o escepticismo en la pluma de las nuevas generaciones. El presente se volvía incapaz de seguir proyectándose hacia un futuro promisorio, tal como lo expresaba uno de los personajes de Leonardo Padura hacia 1998:

Nada más debíamos mirar hacia delante y caminar hacia el futuro luminoso que nos esperaba al final de la historia y, claro, no nos podíamos cansar en el camino. El único problema es que el futuro estaba muy lejos y el camino era en pendiente y estaba lleno de sacrificios, prohibiciones, negaciones, privaciones. Mientras más avanzábamos, más se empinaba la pendiente y más lejos se ponía el futuro luminoso, que además se fue

López

apagando. Al muy cabrón se le acabó la gasolina. (...) Ahora (...) ya no tenemos mucho que ver ni mucho que buscar (Padura, 2005: 201).

Ese “ahora” desde el que se pronuncia el personaje resulta el lugar de enunciación de nuevas subjetividades. Un lugar que lleva a Josefina Ludmer a categorizar ciertas ficciones cubanas como “escrituras del presente” en las que las clásicas historias nacionales “se borran para dar paso a la crónica de un presente puro (...) sin futuro” (Ludmer, 2004: 360). Los personajes de dichas escrituras refieren fragmentos o ruinas de un paisaje en disolución: el de la nación cubana que, al fusionarse con la revolución, comienza a desaparecer (Fornet, 2006: 105).

Ludmer suscita dos frentes de discusión que deseamos abordar: 1. ¿Cómo encarar una temporalidad que parece prescindir de un proyecto utópico a futuro? y 2. ¿De qué manera resignificar políticamente a sujetos que ya no parecen obedecer a tejidos sociales o estructuras ideológicas totalizadoras. Si lo postmoderno ha sido definido laxamente como una reacción contra la percepción moderna de un mundo estructurado por el racionalismo, el científico, el desarrollo industrial y el sentido teleológico de la historia, la pregunta sería cómo pensar la postmodernidad en la que se sitúan nuestros personajes en términos políticos. Siguiendo a Fredric Jameson en sus reflexiones sobre la postmodernidad; el cuestionamiento y la subversión de los parámetros totalizadores revolucionarios que exponen estos personajes nos formulan el desafío de intentar concebirlos no en términos de fin o de superación de la historia, sino como reposicionamientos críticos frente a un pasado y un presente que siguen abiertos (Song, 2010: 471).

Las novelas *Paisaje de otoño* (1998) de Leonardo Padura y *Las bestias* de (2006) de Ronaldo Menéndez proponen una exploración a estas cuestiones. Los autores renuncian a los grandes relatos para construir universos que, o bien, suponen una reflexión crítica sobre el horror detrás de ese futuro en el que habitaría el Hombre Nuevo imaginado por el Che Guevara o bien, ofrecen pequeñas aberturas en el presente que escapan al mero pesimismo. En ambas

López

alternativas hallamos una obsesión común: la imagen del cuerpo como agente y recipiente de la violencia. El delito, los delincuentes y los “cuerpos del delito” dibujan el paisaje del presente.

El delito, propone Ludmer “sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen (...) fábulas de fundación y de identidad cultural” (Ludmer, 1999: 14). Delinquir, infringir o transgredir las leyes funcionaría como un acto fundante de nuevas territorialidades, independientemente de su valoración moral o dirección ideológica. Estos emplazamientos vendrían a sustituir el locus oficial revolucionario. A través del crimen resulta entonces posible delinejar ciertos lugares que funcionarían tanto para recuperar nociones éticas, como veremos en *Paisaje de otoño*, como para denunciar el reverso de la utopía socialista: la distopía en el caso de *Las bestias*. Horror y ética aparecen como las dos caras del presente habitado por personajes fuera de las normativas institucionales.

Inventario del horror: *Las bestias*

La crudeza escatológica y el delito funcionan para exponer la entronización del horror post-utópico en todas las esferas de la vida cotidiana en la novela *Las Bestias*. Ambientada en pleno Período Especial, el protagonista Claudio Cañizales, es un profesor de historia del arte que está escribiendo su tesis doctoral sobre el tema de la Oscuridad y sus implicaciones metafísicas. La acción tiene lugar en una ciudad hecha pedazos y se desenvuelve en una atmósfera kafkiana de asfixia y de violencia, donde las relaciones sociales ya no están signadas por aquel amor a la humanidad del socialismo proclamado por el Che Guevara, sino por un odio visceral acrecentado por el racismo. El paisaje urbano de Menéndez anuncia no sólo el fin de la utopía sino una suerte de regresión a un estado de naturaleza hobbesiano donde leyes morales y sociales se disuelven ante la premisa de sobrevivir.

Las Bestias narra la existencia de una sociedad secreta en La Habana que se dedica a exterminar a los enfermos de SIDA. Para su desgracia, Claudio había sido sentenciado a morir

López

debido a su relación sexual con una prostituta enferma. En una de sus incursiones habituales en las líneas telefónicas cruzadas, el profesor descubre que van a asesinarlo y decide adelantarse y enfrentar a sus ejecutores. La narración alcanza su punto climático cuando Claudio, no sólo consigue asesinar a uno de sus perseguidores sino que encierra al otro en el baño de su casa. Allí lo somete durante varias semanas a torturas físicas y psicológicas. En una confusión entre víctimas y victimarios, la novela va perfilando diferentes espacios de horror y crimen que alegorizan, en menor escala, el espacio nacional: la sociedad secreta de exterminio, el barrio en el que vive el profesor y el baño de su apartamento.

En el barrio, los vecinos hambrientos se dedican a cazar gatos, desaparecer avestruces del zoológico, criar puercos y procrear copiosamente. El hambre colectiva se alterna con apagones de luz que dejan la ciudad inmersa en absoluta obscuridad. Los sonidos de esta jungla siniestra comprenden una amplia gama que va desde los alaridos de los cerdos criados en los apartamentos, hasta la voz única del Líder que se intercala con la de las mesas redondas emitidas por viejos televisores soviéticos. En suma, el barrio constituye una suerte de distopía en la que lo humano ha sido devorado por lo animal. Pero es en el baño de Claudio donde la deshumanización ocurre explícitamente. Motivado por el hambre, el profesor había decidido imitar a sus vecinos y criar un puerco en la bañera de su casa para comérselo. En una clara alusión a los habitantes de esta distopía ficcional, el animal se nos describe como una “máquina de devorar todo lo que no sea su propio cuerpo” (Menéndez, 2006: 12, 17, 29, 46, 72, 80, 87 y 118). Aislado del resto del apartamento, el puerco ingiere diariamente un asqueroso sancocho hecho de residuos que calman momentáneamente su voracidad exacerbada. Abrumado por los chillidos del animal, Claudio contrata a un veterinario para que le extraiga las cuerdas vocales. La máquina devoradora, entonces, se vuelve espeluznantemente silenciosa. La abyección alcanza su punto culminante cuando Claudio decide encerrar a su perseguidor junto al puerco silencioso. A

López

partir de ese momento, el prisionero no sólo compite con el cerdo por el alimento, sino que también debe evitar ser devorado por aquél. Así lo expresa Claudio:

Quiero que el degenerado experimente durante largas horas el horror de no ser para el otro ni siquiera un contrincante, sino simplemente comida. Toda la brutalidad de la loma negra de ojillos encendidos se manifiesta en el hecho elemental de que carece de moral. No es un enemigo en un duelo, no es un toro frente a un torero de capa caída, sino una bola de instinto con el solo objetivo de masticar alguna parte del cautivo (Menéndez, 2006: 96).

El horror se traduce en un presente reducido a la supervivencia y a los instintos donde la moral revolucionaria ha desaparecido por completo. Cuando el cautivo comienza a gritar, el profesor llama al veterinario para que proceda igual que con el puerco. El prisionero pierde la mayoría de sus cuerdas vocales en una imagen atroz: van cayendo pedacitos de carne que el cerdo engulle. Pasado el mes, el cautivo ya ha perdido casi toda su humanidad. Entre los desechos de comida y los excrementos, amenazado, purulento y herido se ha desdibujado. En palabras de Claudio, ha dejado de ser “el negro”, en una clara alusión despectiva a su color, para convertirse en “lo negro” (Menéndez, 2006: 100). Es decir, se ha transformado en la materialización del tema de la tesis —la oscuridad—, tanto como en la materialización de la propia opacidad del profesor. Finalmente, tras un enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre el cerdo, Claudio y “lo negro”, el protagonista termina por asesinar a su prisionero a machetazos para después enclaustrarse en su propia habitación acosado por el animal hambriento que ya para entonces, se ha apoderado del resto del lugar. El apartamento constituye, así, un espacio cerrado de silenciamiento y extrema bestialidad. Como metáfora de lo acaecido con el sueño revolucionario, lo que queda es, como expresa Claudio, “una mierda seca” (Menéndez, 2006: 99). Tres meses después del enfrentamiento, los cadáveres yacientes de Claudio y el puerco son descubiertos por otro personaje que reconstruye la historia y rescata los manuscritos de la tesis.

En *Las bestias* asistimos al cuestionamiento de un gran paradigma revolucionario: el de Calibán. En 1971 Roberto Fernández Retamar publicó un famoso ensayo en el que exponía la

López

figura de Calibán como símbolo identitario de una América Latina revolucionaria. Calibán hacía alusión a uno de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare y a la vez funcionaba como anagrama de caníbal, asociado “con las voz ‘caribe’ que se empleaba para designar a los indígenas del Nuevo Mundo” (Beverley, 1995: 803). En la pieza isabelina, el esclavo caníbal, se resiste a la opresión aprendiendo el lenguaje del amo para revertirlo en su contra: lo insulta en su propio idioma. Ese gesto supone la fortaleza del rebelde Calibán: la posibilidad de reciclar, de deglutar una alteridad hegemónica. Fernández Retamar proponía así, la metáfora antropofágica para sustentar una política de resistencia. Al cabo de más de treinta años, Menéndez *digiere* la propuesta de Fernández Retamar para resemantizar la devoración: la antropofagia se ha vuelto fraticida. La Habana de finales de siglo XX y principios del XXI es el locus perfecto para el crimen entre los coetáneos de una misma debacle.

Sin embargo, se sugiere un resquicio en este orden de caníbales: Hay una conciencia del horror. Con anterioridad a su muerte, Claudio había estado en Foz de Iguazú, su único viaje fuera de la isla. A los días de regresar empezó a sufrir unas fiebres crónicas que relacionó a la mordida de un coatí hambriento durante su visita a las cataratas. En los manuscritos de su tesis, Claudio relata un sueño o un pensamiento, no sabe distinguir con certeza. Volvía a ese único espacio fuera de la isla. La atmósfera era placentera. Al pasear por una calle brasileña durante una mañana, veía a un borracho al que el sueño había sorprendido tranquilamente con un cazo de comida en una mano y una cuchara en la otra. Después de esta primera visión observaba a una niña y a su padre asomarse a un par de vitrinas de restaurantes y maravillarse ante un cerdo asado antes de entrar a comer en uno de los lugares. Se trataba, explica Claudio en su manuscrito, “de (...) cosas pequeñas y hermosas que he visto en un brevísimo intervalo de tiempo y de espacio. Cosas simples que le pasan a la gente todos los días y que allá [En Cuba] no ocurren” (Menéndez, 2006: 126-127). Estas imágenes con las que termina la novela no suponen una nostalgia por una utopía perdida, sino la amargura de percibir la existencia de otros espacios

López

radicalmente diferentes de aquél en el que se vive y del que nunca se podrá volver a salir. Las fiebres que Claudio atribuye a la mordida del coati, parecen indicar que la locura, la enfermedad del protagonista, se originó en este, su único viaje. Porque viajar hasta Iguazú supuso el despertar de una conciencia, una suerte de epifanía respecto al propio horror en el que vivía. El desencuentro entre realidad y sueño conlleva a la locura febril y a la criminalidad.

Más allá del horror: *Paisaje de otoño*

Con *Paisaje de otoño*, Leonardo Padura cierra su serie policial de las cuatro estaciones¹. Un conjunto de narraciones que interpela las narrativas heroicas detectivescas y de contraespionaje producidas en Cuba en los años setenta. El protagonista de la serie es Mario Conde, un desencantado policía y escritor frustrado, que viene constituir la antítesis del Hombre Nuevo, y, desde luego, del beligerante Calibán. Al mirarse al espejo el Conde constata su propia realidad:

Eres la elegancia misma, mira esa estampa, Mario Conde (...) un apetecible soltero de treinta y seis años, ex policía, prealcohólico, pseudoescritor, cuasiesquelético y posromántico, con principios de calvicie, úlcera y depresión y finales de melancolía crónica, insomnio y existencias de café (Padura, 1998: 237).

Como la imagen en el espejo, las narraciones de Padura intentan dar cuenta de un lado oscuro, oculto bajo la máscara del idealismo revolucionario.

En *Paisaje de otoño*, el Conde debe resolver el homicidio de Miguel Forcade Mier, un enigmático personaje que había formado parte de las altas cúpulas estatales que dirigieron las expropiaciones a la burguesía cubana en los años sesenta. A pesar de su posición privilegiada, Forcade se había exiliado en 1978 sin ninguna motivación aparente. Varias décadas después, vuelve a La Habana con la excusa de visitar a su padre enfermo. A los días de su estadía en la isla, su cuerpo mutilado aparece flotando en el mar. A lo largo de las pesquisas, Conde va descubriendo la corrupción ética de algunos personeros que se erigían como estandartes del proceso revolucionario. Uno de ellos, el economista Gerardo Gómez de la Peña, resulta

¹ Está conformada por las otras novelas *Pasado Perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994) y *Máscaras* (1997). Esta tetralogía se verá expandida con *Adiós Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2002).

López

ilustrativo del tremendo contraste entre lo que profesaba y lo que practicaba. El Conde recordaba haberlo escuchado en su juventud, en una ocasión que fue a conferenciar a su facultad:

El superministro era el protagonista de la velada, pues desde la altura de su responsabilidad histórico-económica parecía ser el genio maravilloso encargado de materializar todos los milagros productivos de la isla: desde llevar a sus últimas y magníficas consecuencias la economía socialista hasta —a través de esas consecuencias y esa economía— convertir al país en territorio libre de subdesarrollo, monocultivo, desempleo, escaseces, diferencias sociales y hasta de baches en las calles, eufemísticos faltantes en la gastronomía y listas de espera en las terminables de ómnibus (Padura, 1998: 55)

Doce años después el Conde vuelve toparse con el personaje ya que resulta uno de los principales sospechosos del crimen. Había tenido una estrecha vinculación con Forcade cuando ambos trabajaban en las expropiaciones. Tras diez años de marginamiento debido a su estrepitoso fracaso político, Forcade era un hombre envejecido y envilecido. Su encumbramiento pasado en las altas esferas estatales le había permitido sacar jugosos dividendos de oscuras transacciones políticas y económicas. A pesar de su caída en desgracia, conservaba aún algunos de sus privilegios. La cantidad de irregularidades en los procesos de expropiación con el consiguiente lucro de sus ejecutores es una realidad que lejos de negar, Forcade exhibe con cinismo impecable. En la sala de su casa alardea de un supuesto Cézanne, que había conseguido en aquellos años. Cuando el Conde le pregunta si aquello no lo avergüenza, el exministro responde sin ningún prurito:

¿Por qué debía abochornarme, precisamente yo, que soy un viejo retirado al que le gusta mirar ese cuadro? Por lo que veo, teniente, usted no conoce muy bien este barrio, donde en casas tan confortables como ésta hay cuadros tan bellos como ése y adquiridos por caminos más o menos similares y donde se acumulan además esculturas de marfil y de maderas preciosas africanas, donde están de moda los muebles nicaragüenses, donde a las sirvientas se les llama “compañeras” y se crían perros de razas exóticas que comen mejor que el sesenta por ciento de la población mundial y que el ochenta y cinco de la nacional...No, claro que no me abochorno. Porque la vida es como dijo el viejo congo: al que le *cocó*, le *cocó*... y al que no le tocó, lástima pero ése se jodió, ¿no? (Padura, 1998: 65)

La falta de escrúpulos de quien se suponía era una de las figuras más representativas del régimen afianza la percepción del detective de haber sido parte de una generación timada por la ilusión

López

revolucionaria. El camino hacia la utopía demandó una cantidad de sacrificios inútiles de los cuales, unos cuantos sacaron partido y otros muchos, parafraseando a Ludmer, tuvieron que conformarse con permanecer en un presente puro: El mejor amigo del Conde, el flaco Carlos, regresó paralítico de Angola para permanecer postrado en una silla de ruedas bajo el cuidado de su madre. Otros amigos de juventud del detective —sus “socios” de la preparatoria universitaria— dramatizan también la frustración generacional: el venidero exilio de Andrés, la imposibilidad de ser historiador del Conejo, los negocios ilegales de Candito el rojo y su conversión evangélica. Víctimas del derrumbe de la utopía, su presencia desvanece toda idea de heroicidad, disipa la beligerancia del Calibán imaginado por Fernández Retamar y exponen la caducidad de la teleología revolucionaria.

Como corresponde al género detectivesco, el Conde logra develar el crimen. Sin embargo, lo menos importante para el lector, es la identidad del homicida. Al fin y al cabo terminó por tratarse de un crimen pasional: un exnovio de la esposa de Forcade, que nunca había podido olvidarla. Lo demás, todo lo que gravitaba alrededor de la víctima: envidias, fraudes, enriquecimientos ilícitos, exilios y timos es, en realidad, lo que a la novela le interesa revelar.

El homicidio de Forcade coincide con tres eventos que están relacionados entre sí: un huracán que se desplaza hacia La Habana con la amenaza de arrasarla por completo, el próximo cumpleaños del Conde y su decisión de renunciar a la policía y dedicarse a escribir. De modo que, el develamiento del crimen no solo supone el último caso del Conde, sino también el fin de una época que el huracán parece anunciar con su próxima llegada. Es aquí donde se asoma una apertura al sinsentido del presente: se sugiere un cambio. Veremos que éste está relacionado a la memoria.

El Conde es, en esencia, un personaje nostálgico, su perpetua melancolía le permite sostener una ética adquirida en el pasado de ilusión revolucionaria. Y es ese pasado que se recuerda, desde donde reconfigura un sentido de comunidad con sus viejos amigos, aquellos con

López

los que compartía la misma inocencia, los mismos ideales. De allí emerge un nuevo espacio que la novela ilustra durante la cena que prepara Josefina, la madre del Flaco Carlos, para celebrar el cumpleaños del Conde. Si en la novela de Menéndez la ilegalidad se compagina con una ausencia de toda eticidad; en *Paisaje*, por el contrario, la escisión entre justicia y legalidad configura un entrelugar desde el cual es posible concebir un espacio alternativo: se trata del lugar de los afectos y de la fidelidad a los amigos. Allí, lejos de la imagen dantesca del cerdo alimentándose de excrementos, residuos de comida y carne humana en la novela *Las bestias*, Josefina obra el milagro —en pleno Período Especial— de preparar suculentos platos alrededor de los cuales los personajes refuerzan sus lazos de amistad, exponen sus angustias y comparten una memoria. Esta suerte de banquete utópico en el que la comida adquiere un sentido positivo ya era recurrente en las novelas anteriores de Padura. En esta última, sin embargo, hay una alteración: la cena anuncia la llegada del huracán. Se trata, por así decirlo, de una *última cena*. Después de comer gozosamente, el Conde ya no será policía y se sentará, por fin, a escribir su propia historia y la de sus amigos. La escritura entonces, metaforiza una apertura dictada por la memoria de un pasado que se imagina perfecto. La melancolía del Conde ofrece la productividad expuesta por Giorgio Agamben: aquella de obrar una “epifanía de lo inasible” (Agamben, 2001: 65), de reconfigurar vacíos, de poseer aquello que sabemos perdido para siempre (Agamben, 2001: 66). De este modo, la novela que Mario Conde comienza a escribir² reivindica el pasado como una presencia viva en el aquí y ahora del personaje. Ya no habría cabida para postergaciones teleológicas. La cancelación de un futuro utópico redundó en la posibilidad de reconfigurar el presente a través de la memoria y la literatura.

De allí que la imagen del huracán devastador sobre La Habana no resulta tanto un apocalipsis como una génesis. En un hermoso diálogo final que el Conde sostiene con un

² Esta novela vendría a ser la primera de la tetralogía. En un gesto intertextual el narrador nos indica que lleva por título “Pasado Perfecto”.

López

anciano experto en botánica, éste se queja de que el huracán vaya a acabar con su jardín: “lo que no deja de ser lamentable es que se produzcan estos desastres, quizás mañana no quede nada de todo este jardín que he plantado y cuidado durante casi treinta años” (Padura 1998: 230-2311). Pero, a pesar de la tristeza, el anciano agrega: “Pero la Ceiba, el baobab y el laurel van a resistir. Quizá pierdan algún gajo, pero van a resistir” (231). Es, en esta resistencia tras la debacle, que emerge una nueva subjetividad para la cual, la supeditación a un futuro promisorio o a un modelo épico ya no es indispensable.

Testigos de su tiempo, Mario Conde y el profesor Cañizales develan el horror tras la utopía. *Las bestias* expone la incongruencia entre el discurso utópico y una realidad opuesta bajo una mirada crítica que cuestiona las premisas teleológicas y el paradigma de Calibán como pilares del discurso revolucionario. De este modo, nos obligan a desechar imaginarios normativos y concepciones temporales hegemónicas como componentes de un venidero discurso emancipador. Pero la narración de Padura da un paso más allá al entrever espacios y subjetividades emergentes ajenas a las estructuras ideológicas sobre las que la revolución se sustentó durante casi medio siglo. El derrumbe revolucionario no supone así, el fin de la historia, sino la necesidad de un cambio de perspectiva —¿epistemológico, tal vez?— al momento de resignificar un presente habitado por múltiples resistencias al horror.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. “Los fantasmas de Eros”. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001. pp. 23-66.
- ARANGO, Arturo. *El libro de la realidad*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- BEVERLEY, John (1995): “Calibán” en *Diccionario encyclopédico de las letras de América latina (DELAL)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp 802-805.

López

FORNET, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: letras cubanas, 2006

_____. “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto. *La Gaceta de Cuba* 2001, 5: pp. 38-45.

LOPEZ, Magdalena. “Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura.” *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal* 2007, 28: pp.163-167.

LUDMER, Josefina. “Ficciones cubanas en los últimos años”. *El problema de la literatura política. Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Ed. Anke Birkenmaier y Roberto González Echeverría. Madrid: Colibrí, 2004. pp. 357-373.

_____. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

MENENDEZ, Rolando. *Las Bestias*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

PADURA, Leonardo. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2002.

_____. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998.

RUBIO CUEVAS. Iván. “Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda”. *Todas las islas la isla*. Janett Reinstädler y Ottomar Ette (eds.). Madrid-Frankfurt: Veuvert-Iberoamericana, 2000. pp. 79-89.

SONG, Rosi H. “En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la repercusión de un nuevo compromiso político?”. *Revista Iberoamericana* 2010, 231: pp. 459-475.