

INTERMEDIALIDAD Y DISIDENCIA EN
*ÚLTIMA RUMBA EN LA HABANA*INTERMEDIALITY AND DISSIDENCE IN
ÚLTIMA RUMBA EN LA HABANA

ROBERTA TENNENINI

Université de Toulouse – Jean Jaurès

robertatennenini@gmail.com

RESUMEN: En la novela *Última rumba en La Habana* (2001), Fernando Velázquez Medina explora las facetas más oscuras y miserables de la sociedad cubana del periodo especial por medio de una construcción discursiva de tipo intermedial. La obra se enmarca dentro del llamado "realismo sucio" y pone en escena el monólogo de una jinetera cuyo sueño es exiliarse. Las referencias literarias, musicales, cinematográficas y artísticas que salpican la novela y arman la narración contribuyen a deconstruir el metarrelato revolucionario que la protagonista critica. A tono con los planteamientos de Mitchell, Rajewsky y Müller sobre la intermedialidad y siguiendo las reflexiones que Foucault dedica al poder, el presente artículo analiza el alcance contrahegemónico de la intermedialidad.

PALABRAS CLAVE: Fernando Velázquez Medina; realismo sucio; intermedialidad; Cuba; exilio

ABSTRACT: In the novel *Última rumba en La Habana* (2001), Fernando Velázquez Medina explores the darkest and most miserable aspects of Cuba's special period by means of a discursive construction based on intermediality. The work belongs to the so-called "dirty realism" and it stages a prostitute's monologue whose dream is to go into exile. The novel is dotted with literary, musical, cinematographic and artistic references that contribute to deconstruct the revolutionary meta-narrative that the protagonist criticizes. According with the views of Mitchell, Rajewsky and Müller on intermediality and following Foucault's reflections on power, this article analyses the counter-hegemonic potential of intermediality.

KEYWORDS: Fernando Velázquez Medina; Dirty Realism; Intermediality; Cuba; Exile

INTRODUCCIÓN

En la historia cubana, la caída del muro de Berlín (1989) y el sucesivo colapso de la Unión Soviética (1990–1991) marcan el comienzo de una época de grave crisis económica, conocida con el nombre de “periodo especial”.¹ En efecto, la disolución del régimen socialista tiene consecuencias súbitas y dramáticas para Cuba que, al perder su principal aliado político y económico, se ve confrontada a una penuria aguda y generalizada. Las medidas del gobierno castrista para hacer frente a esta crisis –la más compleja de la historia revolucionaria– imponen restricciones severas a la población y cambian tanto las circunstancias inmediatas como el horizonte ideológico de la sociedad cubana. En este sentido, la apertura al capital internacional, la legalización del dólar estadounidense y el desarrollo del turismo señalan no solo la derrota de una construcción política sino también el resquebrajamiento de la utopía marxista latinoamericana, de la que Cuba era el último baluarte. De ahí que la literatura cubana de los años 90 interpele y desarme el proyecto intelectual revolucionario, produciendo obras en las que predominan la crítica y el desencanto. Esta narrativa, definida a menudo como “postrevolucionaria”, “postutópica” o “postsoviética”, cuenta la realidad acuciante de esos años al mismo tiempo que refleja las peculiaridades del discurso postmoderno cubano.²

De acuerdo con Rogelio Rodríguez Coronel, “esta crisis ha tenido y sigue teniendo repercusiones en la producción y la difusión de la narrativa cubana, en sus alternativas temáticas, estructurales y pragmáticas” (2009: 225). En lo que atañe las alternativas temáticas, se registran el tratamiento de asuntos tabúes –como el homoerotismo y la discriminación de la mujer–, la denuncia de problemas censurados y la exhibición de circunstancias calladas, como la corrupción, la pérdida de valores, la consumición de drogas, la expansión del sida y la lucha cotidiana contra el hambre. Mientras que en lo que respecta a las características formales, la literatura del periodo especial se caracteriza por una interdiscursividad muy acentuada, numerosos prestamos literarios, una cierta ostentación de la textualidad y una constante experimentación del discurso narrativo que a menudo aboca a una indeterminación genérica (Rodríguez Coronel 2009: 233).

Última rumba en La Habana (2001), primera novela de Fernando Velázquez Medina,³ se enmarca en esta estética y narra con una ironía cínica y despia-

¹ Es el mismo Fidel Castro quien anuncia oficialmente, el 29 de agosto de 1990, el comienzo de lo que se conoce como “periodo especial en tiempos de paz”.

² En un sugerente artículo, Margarita Mateo Palmer subraya “lo irónico que podía resultar a primera vista la discusión de una tendencia que se definía asociada a la fase postindustrial del capitalismo tardío desde una realidad en la cual se anunciaba por la radio el regreso a formas de tracción animal en la agricultura y el transporte, para no hablar de lo galácticamente remota que resultaba –y aún resulta– la idea del resto del mundo unido a través de los nuevos canales y redes electrónicos” (2007: 9).

³ Fernando Velázquez Medina (Jesús María, La Habana, 1951) es escritor, periodista y crítico de cine y literatura. Sus artículos y reseñas han aparecido en periódicos como *El Caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura*, *Bohemia*, *Letras Cubanas* y *Juventud Rebelde*. En 1991 lo encarcelan por haber firmado la “Declaración de los Intelectuales Cubanos”, un documento en el que los miembros

dada la historia de una jinetera culta cuyo sueño es exiliarse. La trama, aparentemente sencilla y convencional, se articula en cuadros narrativos de gran impacto visual, entrecortados por conversaciones reales e imaginadas y por comentarios políticos acerados. Así, por medio de un monólogo rememorativo, fragmentario y proteiforme, la jinetera enreda al lector en un laberinto de escenas eróticas, citas literarias, referencias históricas, cinematográficas y musicales, y episodios circunstanciales poblados por personajes reales y ficticios.⁴

Estas características hacen que la obra constituya un objeto de estudio valioso para la reflexión histórico-crítica sobre la intermedialidad, una noción tan polifacética como productiva para analizar las creaciones artísticas y literarias contemporáneas.⁵ En efecto, en la producción literaria más reciente, especialmente en las publicaciones de los últimos veinte años, se rastrea una influencia determinante de los medios y las tecnologías, una influencia que, al crear una tensión constante entre significado, materialidad de los soportes y contexto sociopolítico, contribuye a explorar la complejidad del tiempo presente y a reformular su imaginario al margen de los paradigmas hermenéuticos textualistas. A esto debe añadirse que la noción de intermedialidad es objeto de una considerable dispersión polisémica que se debe no solo a la variedad de configuraciones literarias y artísticas que abarca, sino también a la multiplicidad de perspectivas disciplinarias que estudian este concepto. En el contexto de este trabajo, se adopta la postura radical de Mitchell, según el cual no hay medios “puros” puesto que cada medio es por definición plural⁶. Esto significa que incluso los signos monomodales, como la escritura, pueden presentar una configuración interna intermedial.

A partir de estas consideraciones, en las páginas que siguen, se analiza la construcción intermedial de *Última rumba en La Habana*, una obra cuyos rasgos dominantes definen con precisión el horizonte actual de la literatura cubana. La hipótesis que sustenta este trabajo es que la articulación intermedial desarrolla la lógica contrahegemónica que fundamenta la novela, contribuyendo de ma-

de la organización disidente Criterio Alternativo pedían algunos cambios políticos al gobierno castrista. En la novela se encuentra una alusión a este documento: “¡Ah, chica, sí ese hombre escribió una carta que le dicen de los intelectuales, la carta de los diez! Yo creo que está medio loco” (Velázquez Medina 2009: 158). Desde 1995, reside en Nueva Jersey (EUA). A finales de 2015, la editorial Letras Cubanas publicó su segunda novela: *El mar de los caníbales*.

⁴ En la novela, también aparecen un artículo periodístico del autor, un cuento escrito por la protagonista y unos cuantos poemas de Velázquez Medina y otros autores.

⁵ Se trata de una noción que puede aplicarse a cualquier obra literaria, puesto que al igual que el concepto de intertextualidad tiene una operatividad transhistórica. Sin embargo, la interacción entre sociedad, cultura y tecnología a lo largo del último siglo ha modificado sustancialmente la manera que tenemos de representar el mundo. De ahí que el concepto de intermedialidad se revele particularmente fértil para estudiar los procesos creativos contemporáneos.

⁶ “*All media are mixed media*. That is the very notion of a medium and of a mediation already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements. [...] Media are not only extensions of the senses, calibrations of sensory ratios. They are also symbolic or semiotic operators, complexes of sign-functions. If we come at media from the standpoint of sign theory, using Peirce’s elementary triad of icon, index and symbol [...], then we also find that there is no sign that exists in a “pure” state, no pure icon, index or symbol” (Mitchell 2005: 260–261).

nera substancial a la deconstrucción del metarrelato revolucionario. De ahí que, en un primer momento, se sitúe la obra en el contexto literario que le es propio y se comente la finalidad de su trasfondo intertextual. En un segundo momento, se analiza la expansión intermedial de la novela: el tipo de intermedialidad en la que se basa y sus manifestaciones textuales. Luego, se discute la operatividad discursiva del montaje cinematográfico y su reconstrucción en el espacio literario, y finalmente se estudia la relación entre intermedialidad y disidencia política, con tal de delinear el alcance performativo de la novela.

1. EL REALISMO SUCIO CUBANO Y LA INTERTEXTUALIDAD: PAUTAS PARA DECONSTRUIR UNA UTOPIA

Como se ha apuntado en la introducción, durante los años 90, en un momento crucial de la historia de la isla, al realismo socialista de la literatura revolucionaria lo substituye un realismo postutópico que, al retratar ambientes sórdidos y personajes marginales, apunta a deconstruir el metarrelato castrista.⁷ Se asiste, entonces, a una reelaboración del canon literario cubano, una reelaboración que si por un lado es indisociable de la disolución del referente ideológico oficial, por el otro también es parte integrante de las prácticas discursivas diaspóricas.⁸

A esta estética "desbordante de sexo y violencia" (Rodríguez Coronel 2009: 228) se le llama "realismo sucio" por asociación con el *Dirty Realism* estadounidense y con la definición que de ello dio Bill Buford en 1983, en un célebre número de la revista británica *Granta*.⁹ En cuanto a su expresión cubana, Ena Lucía Portela propone una descripción exhaustiva de esta estética en un ensayo dedicado al cubano Pedro Juan Gutiérrez:

⁷ En la literatura de lengua española la fascinación por los personajes marginales y sus circunstancias miserables es antigua, al punto que se la puede considerar como uno de los elementos que en los siglos XVI y XVII dan origen a las formas arquetípicas de la novela moderna. En ese entonces, la representación literaria de núcleos sociales al margen de la sociedad está vinculada al ocaso progresivo de la cultura cortesana y a la mirada crítica con la que los escritores deconstruyen la figura heroica del caballero ideal, los códigos expresivos de la literatura culta de la época.

⁸ Desde este punto de vista, la obra de Velázquez Medina puede interpretarse en términos transatlánticos, como una literatura que problematiza los factores y las condiciones de la identidad dentro de la especial triangulación del español representada por América Latina, Estados Unidos y España. En las palabras de Julio Ortega, esos migrantes que reaccionan contra los dictámenes de la verdad única son "rizomas paralelos" y su escritura debe entenderse como una práctica de decodificación y reapropiación de la discursividad.

⁹ "This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life, but it is realism so stylized and particularized –so insistently informed by a discomfiting and sometimes elusive irony– that it makes the more traditional realistic novels of, say, Updike or Styron seem ornate, even baroque in comparison. Many [...] write in a flat, 'unsurprised' language, prod down to the plainest of plain styles. The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask to witness; it is what's not being said –the silences, the elisions, the omissions– that seems to speak most. [...] It is possible to see many of these stories as quietly political, at least in their details, but it is a politics considered from an arm's length: they are stories not of protest but of the occasion for it" (Buford 1983: s.p.).

[Existe una] tendencia muy acentuada entre nuestros autores de todas las generaciones, en la Isla y en el exilio, a ocuparse del tema de la marginalidad, la delincuencia, la prostitución, las drogas, la cárcel, a contar historias bien espe-luznantes donde se combinan la miseria, el embrutecimiento y la violencia, con personajes canallas en ambientes sórdidos. Ya antes en Cuba se había escrito sobre el lado más “oscuro” de la sociedad, y muy bien por cierto. [...] Pero a partir de la década de los noventa lo que se desata es una especie de zafarrancho. La marginalidad, por increíble que parezca, se vuelve centro o, cuando menos, obligada referencia. (Portela 2003: s.p.)¹⁰

Proxenetás, balseros, ex presidiarios, pícaros, locos, travestís y veteranos de la guerra de África son personajes que aparecen también en *Última rumba en La Habana*, una novela en la que la transgresión y el exceso –verbal y sexual– constituyen el prisma en el que se refracta, se multiplica y se agota el discurso político de la jinetera. En este sentido, la presencia obsesiva de la marginalidad en la literatura cubana más reciente, y muy especialmente en la novela de Velázquez Medina, se debe principalmente a una intención contradiscursiva, a saber: a una voluntad implícita, pero evidente e inquebrantable, de disipar lo que el autor llama “el polvo falaz de la verdad” (2009: 152). En efecto, la mirada que el autor fija en los seres degradados y en los espacios ruinosos de la Cuba de los años noventa, es una mirada espectacularizada y politizada, cuya función es deconstruir el orden y la verdad del gobierno castrista. La cita que se propone a continuación es un ejemplo de ello:

Ya sabemos que la revolución tiene muchos logros, deportivos, médicos, educativos, todos esos cuentos bonitos. Pero nadie habla de sus tres grandes fracasos: desayuno, almuerzo y cena; desgraciadamente el hombre nuevo cubano también tiene estómago y el viejo vicio burgués de comer. Por eso las gentes se están llevando las lanchas, los barcos, las chalanas, los praos, las galeras y, cualquier día, se robarán el yate Granma.

¿Conocen ustedes estos versos?

Despertad gente tierna
que esta tierra está enferma
y no esperes mañana
lo que no te dio ayer
que no hay nada que hacer

Y entonces me despedí de Tarasia, que estaba muerta de risa, ella dice que soy loca, una asere ilustrada que mezcla la bufonada con el mester de clerecía. (Velázquez Medina 2009: 62)

¹⁰ Entre las obras del “realismo sucio” latinoamericano cabe citar *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, *Cidade de Deus* de Paulo Lins, *Satanás* de Mario Mendoza, *El rey de La Habana* y *La trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez y la obra de ficción –novelas y cuentos– de Guillermo Fadanelli.

En este fragmento se puede apreciar como la protagonista de *Última rumba en La Habana* deconstruye el discurso oficial de un país que, a pesar de la terrible crisis económica, se empeña en la celebración de sus ideales y sus luchas. Como se desprende de esta cita, el flujo de conciencia de la jinetera acoge una notable cantidad de referencias intertextuales,¹¹ cuya función es extender el alcance crítico de la obra. En efecto, las numerosas referencias a Donoso,¹² Alegría,¹³ Paz¹⁴ y Puig¹⁵ –entre muchísimos otros– insertan la novela en una discursividad más amplia que excede los límites del texto y propone una confrontación crítica con otras realidades, otras literaturas y otros discursos.¹⁶ Estas referencias intertextuales deben entenderse entonces como una manera de integrar la historia de Cuba y la literatura del “periodo especial” en una dimensión dialéctica ajena a la verdad revolucionaria.

Desde un punto de vista teórico, esta estrategia narrativa coincide con el dialogismo bajtiniano y con la idea de que la práctica enunciativa es el resultado de la interacción entre el sujeto y los entramados colectivos abstractos. En efecto, en *Última rumba en La Habana* la vinculación incesante entre el mundo externo a la novela y el interno, entre el nivel diacrónico y sincrónico y entre el monólogo de la jinetera y la trama de discursos que evoca, sitúan la significación de la obra en la interacción, en el intervalo en el que todos estos “textos” se encuentran e interfieren los unos con los otros. Asimismo, Velázquez Medina parece asumir el principio bajtiniano según el cual la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia, el lugar en el que lo sintagmático puede subvertir lo paradigmático. Es en virtud de este planteamiento –que marca el pasaje de una concepción epistemológica a una concepción performativa de la literatura– que las referencias intertextuales abren el camino a la expansión intermedial de la novela.

¹¹ El poema que aparece en la cita es “Pueblo blanco” de Joan Manuel Serrat.

¹² “Camino por el malecón oscurecido y llevo en mis oídos a Carlitos Embale, como aquella noche en que cantó con Delfín, cuyo nombre también me habla, como esta tarde desde las páginas de un Donoso, Cuatro para Delfina, en el que encontré, diluida por el tiempo y la memoria, una de mis propias historias” (Velázquez Medina 2009: 14).

¹³ “Corro entre militantes de incógnita y delincuentes, inclinados todos hacia el futuro, deseando viajar, ver el peligroso mundo ancho y ajeno” (Velázquez Medina 2009: 33).

¹⁴ “... mis amigos gruñen entre los cerdos o se pudren, comidos por el sol, en un barranco me resuena fugazmente el fragmento del poema Piedra de Sol, quizás porque se refiere a navegantes infortunados, como mis conocidos muertos en el mar o fusilados mientras pasaban la frontera a la base naval de Guantánamo-. Regreso, que siempre me estoy trasladando al pasado, al limbo, al carajo” (Velázquez Medina 2009: 32).

¹⁵ “Descruzo y vuelvo a cruzar en sentido contrario y los ojos se le desorbitan: estoy mucho más flaca, más estilizada, con menos culo, dice, parezco Miss Venezuela, pero me queda bien, seguro ahora estoy muy ágil, los espejuelos se le empañan y yo me paso la punta de la lengua por los labios pintados de *rouge*, boquitas pintadas, como Norma Jean cuando andaba por Nueva York con Truman, el alcohólico, el drogadicto, el homosexual... el genio” (Velázquez Medina 2009: 47). Como se desprende de esta cita, las referencias intertextuales son tan abundantes que llegan a interferir las unas con las otras.

¹⁶ En efecto, la intertextualidad de *Última rumba en La Habana* no se limita a la producción literaria sino que se extiende a la escritura ensayística y al discurso histórico.

2. LA EXPANSIÓN INTERMEDIAL DE LA LITERATURA POSTREVOLUCIONARIA

En un artículo sugerente intitulado “Ficciones cubanas de fin de siglo”, Josefina Ludmer describe elocuentemente las manifestaciones intermediales que caracterizan la narrativa cubana más reciente:

La categoría actual de ficción [...] se pone en presente y en presencia de la imagen, y produce todo el tiempo operaciones de desdiferenciación. Practica una negación sistemática de fronteras: mezcla géneros, mezcla cultura alta y popular, mezcla lo fantástico y lo realista y trata, precisamente, de desdiferenciar la realidad de la ficción, y esa es una de sus políticas: todo es realidad. Una realidad que no es la del pensamiento empirista, correspondiente al sujeto centrado del racionalismo, sino un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, interiores–exteriores al sujeto, producidas por los medios, las tecnologías y la ciencia. Una realidad que no quiere ser “representada” sino “reproducida”, o una realidad a la que corresponde otra categoría de representación. (Ludmer 2004: 360–361)

La idea de una ficción que “se pone [...] en presencia de la imagen” se revela particularmente acertada en el caso de *Última rumba en la Habana* donde la interacción intermedial entre literatura, cine y artes visuales es muy marcada:

Los edificios de Galiano, cuando dejamos atrás el hotel Deauville con su falsa alegría, se alinean tenebrosos como un muro de piedad que formara para evitarnos la vista de los estragos: derrumbes, solares yermos desbordados de basura, ratas en las paredes y los parques y la de por sí invisible sarna merodeando por todo el paraíso. El parque del Boulevard se encuentra en penumbras. Fue allí donde se filmó el final de la película *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega y Daisy Granados: Teresa se aleja de Adolfo Llauradó por entre la muchedumbre que aplasta el parque mientras el difunto Pancho Alonso canta, desde una tarima, *sácale brillo al piso Teresa / sácale, sácale... Teresa*, en tanto Adolfo, el marido machista, se va quedando solo entre la gente hasta convertirse, fundido y confundido, en un rostro en la muchedumbre. Paso la mirada por San Rafael, por las tiendas que siempre estuvieron moribundas pero hoy son momias devastadas por los nuevos tiempos, y me entran ganas de llorar.

En este pasaje, la descripción pormenorizada de un plano filmico se inserta dentro de la narración principal, que detalla un recorrido en taxi de la protagonista. Como lo demuestra esta cita, la novela procede por cuadros yuxtapuestos que se suceden sin transición, a veces de manera más difuminada, como en este caso, y otras veces de manera más abrupta. Es así que Velázquez Medina combina “palabras e imágenes [...] interiores–exteriores al sujeto” y practica la “negación sistemática de fronteras” de la que habla Ludmer. En cuanto al concepto de “desdiferenciación” con el que la crítica argentina define las estrategias de ficcionalización de lo real y documentalización de la ficción, en *Última rumba en La Habana* esta característica se realiza por medio de la autoficción. En efecto, en algún momento, tras una alusión al periodista disidente Raúl Rivero y una referencia a Ezequiel Martínez Estrada (otro signatario de la “Carta de los Diez”), la protagonista encuentra al autor:

Mira, este es Fernando, tú lo conocías ya, ¿no? Entonces caigo en cuenta. Este espectro fantasmal es el que hizo una carta pidiendo cambios y se metió dos años en una cárcel del campo, Managua o Macagua... Manacas, creo. Me da la mano con una timidez repugnante y trata de seguir con su tema, que si va a escribir una novela con título de tango: *Memoria personal de la infamia*, dice, cuando llegue allá. Entonces despierta mi interés este tipo al que conocí, de vista, en la redacción del *Caimán Barbudo*, creía yo que haciéndose pasar por escritor. Si mi memoria no me falla, hace años leí un artículo de él, fotocopiado de un periódico extranjero. *Réquiem por el Caimán* era el título de este oscuro texto, que debo tener en algún sitio. El hombre continúa, le pide libros a Alnardo, pregunta por el mexicano Pablo Ignacio Taibo, que es de izquierda y escribió un libro sobre el Che, mientras Fernando, según el periódico Granma, es agente de la CIA. [...] Ya se levanta y se va, cargado de libros, con el horroroso hueco en la dentadura. ¿Se lo habrán hecho cuando la golpiza de Alamar? (Velázquez Medina 2009: 86–87)

En esta cita se ve como la estrategia de la autoficción se conjuga con la ficcionalización de lo real de la que habla Josefina Ludmer. En efecto, las referencias a la biografía del autor son explícitas y aparecen en el texto con tal de ofrecer un testimonio de la represión que sufren los escritores disidentes bajo el régimen castrista. En particular, la referencia a la "Carta de los diez" y al artículo *Réquiem por el Caimán* –que aparece pocas páginas después– puede interpretarse como una manera de suspender la representación literaria para incluir lo real en el texto en forma de indicio o de huella. Con respecto a la alusión a una "novela con título de tango" que estaría escribiendo Fernando, se la puede considerar una suerte de puesta en abismo, un guiño al lector que contribuye a extender la dialéctica entre lo real y lo simbólico.

Volviendo a las manifestaciones intermediales que se encuentran en la novela de Velázquez Medina, parece pertinente precisar que, en el contexto de este trabajo, dentro del marco trazado por Mitchell, se adopta el enfoque sincrónico que propone Irina Rajewsky, quien distingue entre tres tipos de configuración intermedial: la transposición medial,¹⁷ la combinación de medios¹⁸ y la referencialidad intermedial. En *Última rumba en la Habana* aparece este último tipo de configuración que la misma Rajewsky define como sigue:

Intermedial referencies are thus to be understood as meaning–constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media–specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem [...], or to another medium *qua* system. [...] The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system or subsystem

¹⁷ La transposición intermedial consiste en la transformación de un medio en otro medio y coincide con una concepción genética de la intermedialidad. Un ejemplo de transposición intermedial es la adaptación fílmica de una novela.

¹⁸ La combinación de medios consiste en la articulación de al menos dos medios distintos, como en el caso de cualquier instalación artística multimedia o de la proyección de vídeos durante un espectáculo de danza en vivo.

to which it refers. In this third category, [...] intermediality designates a communicative–semiotic concept, but here it is by definition just one medium —the referencing medium (as opposed to the referred medium)— that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media–product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media–specific means. (Rajewsky 2005: 52–53)

Como sugiere la autora, en las obras que presentan referencias intermediales un solo medio tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio convencionalmente distinto mediante el uso de sus propias estrategias expresivas y posibilidades técnicas. En la novela de Velázquez Medina, se encuentran referencias a la pintura, la arquitectura, la música y, sobre todo, al cine. A continuación, se proponen unas citas que permiten entender como la escritura del cubano construye las referencias intermediales de la novela:

En el cuarto, puerta frente a puerta del baño, me recibe una reproducción de Floras, pintadas por Portocarrero. [...] Las Floras se levantan graves, pero condescendientes, se empinan con sus tocados llenos de frutas, de flores, plantas enredaderas que tejen y destejen sus peinados: versiones del óleo de mujer con sombrero, muchachas de Avignon meridionales que aguardan, adormiladas, una vista del habanecer, en el trópico estropeado que nos ha tocado heredar.

No puedo dejar de comparar los colores de René con las paletas de Amelia Peláez, esos tonos crema y pastel confrontados de improviso con el sol del Cerro, las suntuosidades interiores de las quintas ahora ruinosas, pero fijadas en sus intimidades, recovecos alegres y luces cambiantes bajo el habanescente sol de las siete de la noche, en otras edades ingenuas, con un concepto erróneo de la maldad. Miro los perfiles de mujer y pienso en la canción de Silvio: *una mujer con sombrero / como un cuadro del viejo Chagall / corrompiéndose al centro del miedo / y yo que no soy bueno, me puse a llorar...* (Velázquez Medina 2009: 137)

Aquí, se ve como las referencias a dos grandes pintores cubanos, René Portocarrero y Amelia Peláez, le sirven al autor para comparar la realidad “suntuosa” del pasado con la situación “ruinosa” del presente —el “trópico estropeado”. Como en otras múltiples ocasiones, la referencia musical viene a añadirse a otras alusiones intermediales, una característica que contribuye a crear una ilusión intermedial multisensorial. Como lo subraya Rajewsky, este tipo de intermedialidad debe entenderse como una estrategia de construcción del significado, una estrategia que en el caso de Velázquez Medina es contradiscursiva y contrahegemónica. El fragmento que sigue, donde la referencia intermedial atañe a la arquitectura, parece confirmar esta interpretación:

Escrueto la cara del durmiente y no logro encontrar los rasgos que una vez me fascinaron en Delfín; el rostro de fastigio, alto y afilado, la silueta delicada que, tiempo después de su pérdida, yo asociaba con algunas construcciones vistas en un libro del italiano Argan: la casa en la cascada, un templo corbuseriano o

algunos edificios del Bauhaus que llevan en su seno inquietante parecido con los cajones de vivienda de La Habana del Este. De algún modo, este rostro es más un bronce de orador cuyas facciones delatan el vicio sistemático y, de traducirse en estilo arquitectónico, equivaldría al mentido barroco habanero, ése que la profesora Eliana Cárdenas solía presentar con cautela en sus clases, poniendo en duda las afirmaciones del Dr. Weiss. (Velázquez Medina 2009: 18)

El durmiente al que se refiere la jinetera es un turista sexual italiano, que la protagonista apoda Vassari [sic].¹⁹ También en este caso, la referencia intermedial parece ser una manera para corroborar la argumentación anticastro. En efecto, la alusión al Bauhaus le sirve al autor para criticar los “cajones de vivienda de La Habana del Este”, mientras que la descripción arquitectónica de las facciones del hombre, en las que se transparenta su “vicio sistemático”, le recuerda al “mentido barroco habanero”. Como en el caso de la referencia pictórica, la comparación con las imágenes de los libros de Argan –otro gran historiador del arte italiano– es una manera para expandir las fronteras del “realismo sucio” cubano y desarrollar su alcance crítico.

Entre las muchas referencias intermediales relacionadas con la música, la que se propone a continuación es tal vez la que manifiesta su intención crítica de manera más explícita:

Tocaba con belleza que entonces no pude apreciar, deslumbrada por la voz premonitoria de Carlos que decía una canción de los Matamoros: *Que aparezcan la piña y los melones también, las naranjas de china que me robaron ayer / que aparezcan la piña y los mameyes también y el melón de castilla que me robaron aquí / que aparezca la piña y los ladrones también, porque a mí me dijeron que el ladrón fue Fidel*, y después el coro risueño: *que aparezca aquí la piña mía y ese blanco grande que se la robó; y de colofón: se la llevó, se la comió..., ¡ladrón!* Pero eso fue en los lejanos tiempos de la niñez, cuando todavía se podían hacer esos chistes. (Velázquez Medina 2009: 13)

La versión original de la canción de los Matamoros dice: “porque a mí me dijeron que el ladrón fue Miguel... ese negro grande que me la robó”. La sustitución del nombre “Miguel” con el de “Fidel” y de la palabra “negro” con “blanco” no deja dudas sobre la intención contradiscursiva que subyace a la reescritura de la letra. En múltiples ocasiones, la jinetera subraya como la situación dramática en la que se encuentra Cuba se debe a un extranjero, a un “Comediante en jefe” (Velázquez Medina 2009: 43) que “vio mucho cine cuando era niño” y obliga a todo un pueblo a actuar en su película: “y ahora nos está obligando a hacer películas de guerra, de espionaje, de gánsteres y el diablo colorado” (Velázquez Medina 2009: 172).

Como se ha afirmado con anterioridad, el cine es el medio al que Velázquez Medina alude más a menudo, al punto que –como se verá en el apartado siguiente– se puede considerar el montaje cinematográfico como el régimen

¹⁹ Se trata de otra referencia a la arquitectura, ya que a Giorgio Vasari (1511–74) se le considera uno de los primeros historiadores del arte.

discursivo que rige la novela. En tanto referencia intermedial, la cita que se propone a continuación es otra prueba de como la expansión polimodal de la novela le sirva al autor para deconstruir el metarrelato revolucionario:

En la mañana las calles están llenas de gente expectante, que se reúne en las esquinas para comentar el desvío, hacia el norte, de una lancha de pasajeros, aquella que viaja de Regla a La Habana. En principio creo que es un chiste: desde niña ésa era la broma suprema: hasta las lanchas de la bahía van a irse y el último, que apague el Morro. Pero no, en serio. ¡Se están llevando las barcasas que viajan por la bahía! Quien vea esas embarcaciones en la película *Fresa y chocolate*, y a Mirtha Ibarra, sentada en el parque del Anfiteatro de La Habana, alegre [...] señala hacia el mar y grita: ¡La lanchita de Regla! ¡Vamos a cogerla!, no imagina que ahora ese parlamento de Senel Paz se torna subversivo, terrorista, odioso y reaccionario, una nota escéptica dentro de la historia histórica que nos envuelve, agravada por el hambre y la nebulosa creencia en los altos destinos, como se cree en los números de la lotería o en la predestinación: con obstinación y renuncia. (Velázquez Medina 2009: 19–20)

La lanchita de Regla es un medio de transporte imprescindible para los cubanos que tengan que desplazarse entre La Habana y zonas como Regla y Casablanca. En el fragmento citado, la jinetera alude a ese transporte emblemático de la Bahía de La Habana no solo para evocar en términos generales la cuestión de los balseros, los cubanos que intentan alcanzar los Estados Unidos en embarcaciones improvisadas, sino también, para recordar los secuestros de las lanchitas que se producen en 1994, cuando millares de cubanos intentan alcanzar los Estados Unidos de este modo. De ahí el comentario sobre la réplica de Senel Paz en la película *Fresa y Chocolate*: “ahora ese parlamento de Senel Paz se torna subversivo, terrorista, odioso y reaccionario”.

Como se desprende de los ejemplos comentados, las referencias intermediales que salpican *Última rumba en La Habana*, apuntan a crear una ilusión intermedial capaz de reproducir en el espacio literario las cualidades sensoriales del cine, de la música y de las artes visuales.²⁰ En la obra de Velázquez Medina esta expansión intermedial de la literatura está vinculada al contexto socio-histórico de la Cuba de finales del siglo xx y al un esfuerzo contradiscursivo de su realismo sucio. El resultado es una “*textualidad ampliada*” (Montoya Juárez, 2008: 56) y espectacularizada.

2.1. El montaje cinematográfico como régimen discursivo

Desde sus comienzos, la narrativa latinoamericana se ha constituido como un espacio experimental, al punto que algunos investigadores, entre ellos, el brasileño Silviano Santiago, consideran que “la mayor contribución de América

²⁰ “An intermedial reference can only generate an illusion of another medium’s specific practices. And yet it is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities or –more generally speaking– a sense of a visual or acoustic presence” (Rajewsky 2003: 55).

Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de unidad y pureza" (2000: 16). Sin embargo, es en el siglo xx que emerge una estética del fragmento y que la novela, por influencia del cine, adopta lógicas inéditas y modos de significación que le eran ajenos.

Siguiendo la tipología que Vincent Amiel propone en el libro *Esthétique du montage* (2010), la peculiar construcción de *Última rumba en la Habana* correspondería a un montaje discursivo, es decir a una disposición argumentativa de las escenas, de los significados y de las relaciones entre las unas y los otros. Sin embargo, el autor renuncia solo en parte a la secuencialidad narrativa, una elección que crea una tensión dialéctica constante entre la lógica de la cronología y la lógica del significado. En este sentido, se puede afirmar que en la obra de Velázquez Medina existe una complementariedad entre la articulación discursiva de los fragmentos y el orden diegético. Así, regida por un "presente discursivo", la novela oscila entre analepsis, prolepsis y elipsis. El primer capítulo de la novela constituye el mejor ejemplo de ello y merecería ser citado por completo, pero por razones de espacio, se cita solo su conclusión:

Sonámbula, salgo del cuarto al pasillo y nada se oye. Restriego los zapatos en una tela raída, llena de antiguos residuos terrosos; tomo el lienzo y lo lanzo al techo de seculares tejas catalanas. Regreso sobre mis huellas invisibles y me detengo ante la escalera de Cuca, subo despacio, escalón por escalón, tratando de no hacer ruido. Cuando asomo la cabeza las mujeres están a cierta distancia una de otra y vuelven los rostros, como en una lámina de un cuadro que todavía no conozco, pero veré reproducido en las páginas de cualquier texto de arte: testas femeninas en escorzo, mirando con sorpresa e inquietud algo o alguien fuera del cuadro, un nuncio de peligro, quizás un niño indiscreto. Una de ellas se interroga con la mano, la piel color canela como la limeña de Chabuca Granda, quizá solo un efecto de la piel bañada por luces artificiales en este ámbito –para mí irreal: Delfín no lo ha visto– detenidas en el espacio y el tiempo por un pintor que se recrea, se refocila, en los sentimientos inquietantes; así quedan ellas, graciosas, plásticamente hermosas, la de cuerpo pesado, Cuca, no desmerecería a una modelo de Rubens, Delfina madre, esbelta como un violín, aristocrática e inconsútil sería un Greco; pero no, yo ignoro aún esos pintores, sus paletas. Lo que en verdad estoy pensando mientras sonrío, las saludos y me acerco a ellas, lo recuerdo aquí y ahora, en este New York delirante –un animal llevando en sí todos los sexos transcurre ante mí, en la Cuarenta y tres y la Octava, con la chaqueta abierta, exhibiendo sus senos perfectos, rodeada de viciosos amorales, capaces de ayuntar con un sidoso por una piedra de crack– donde he visto jóvenes de aspecto viril, bajo su macilenta piel, dar un beso francés, a la salida de la marqueta, a un gordo mugriento cuyos bolsillos revientan de dólares. (Velázquez Medina 2009: 12)

Aquí la jinetera viene de matar a Juan²¹ y mientras se aleja de su cuarto describe a dos mujeres amándose, como si las estuviera observando en ese

²¹ Lo mata porque Delfín, el chico del que estaba enamorada se suicida. Pero el lector se entera de las razones de ese asesinato solo en la página 142, mientras que el motivo del suicidio tal vez sea la sodomía a la que Juan obligaba a Delfín cuando niño (Velázquez Medina 2009: 26).

mismo momento. Sin embargo, algunas páginas antes, al acercarse al cuarto de Juan el Muerto, afirma estar recordando el día en que descubrió a la madre de Delfín con Cuca, la querida de su tío,²² así que la descripción pictórica que propone en esta última cita posiblemente sea fruto de su imaginación y no de un real encuentro con las mujeres. A esto debe añadirse que en el momento en que asesina a Juan, Delfín ya se ha suicidado y que, a parte de esta breve alusión a las coordenadas enunciativas de su monólogo, a lo largo de toda la novela, no hay ninguna otra referencia a Nueva York y las circunstancias en las que cuenta esta historia. De esta manera, pasado y presente se expanden en un espacio inminente e intemporal en el que lo que importa no es la coherencia diegética de la novela sino las fisuras, las tensiones y las relaciones complejas que se tejen entre las escenas. El resultado de este procedimiento es la creación de una dialéctica, abierta e irresuelta, entre discontinuidades e ilusión de secuencia. En este sentido, podría decirse que, dentro del flujo de conciencia de la protagonista, las escenas se encadenan según la técnica cinematográfica del *jump-cut*, un tipo de montaje que se caracteriza por saltos visibles en la continuidad de la acción y cambios apreciables de situaciones y/o personajes. Es una técnica que el autor utiliza a lo largo de toda la novela y que justifica la hipótesis avanzada en este artículo según la cual el montaje cinematográfico constituye el régimen discursivo –la armazón narrativa y argumentativa– de la novela. Tanto es así que, a veces, es la misma protagonista quien sugiere la analogía cinematográfica, como en el pasaje siguiente:

Sonrí ahora ante la imagen y la palabra que logré descifrar con el tiempo: virgen intocada. Inusual retórica para una niña de Jesús María, la pregunta quedó en el aire, tras de mí que escapaba rauda como rayo, aunque entonces me pareció una carrera en ralenti, una infinita cámara lenta con un *close up* en mi rostro demudado de rabia y vergüenza; tal vez mezclado con deleite. (Velázquez Medina 2009: 164–165)

Se puede afirmar, entonces, que la fragmentación, la discontinuidad y la expansión intermedial de *Última rumba en La Habana* son los instrumentos que Velázquez Medina emplea para deconstruir el metarrelato revolucionario y para construir un retrato de lo contemporáneo que dé cuenta del carácter intermedial de nuestras experiencias, nuestro saber y nuestra memoria. Esto se debe no solo a la naturaleza cambiante de nuestras contingencias, sino también a la renovación constante intrínseca al concepto mismo de realismo: si el presente y el orden de lo real cambian, también deben cambiar los modos de percibir y representar la realidad. Por esto, tal vez sea posible afirmar que la intermedialidad constituye una de las expresiones más significativas del realismo contemporá-

²² “Saqué de los bolsillos de mi viejo pantalón la cuchara que había estado afilando, durante días, contra el liso suelo de cemento. La excitación me hizo pensar en las dos mujeres que, seguramente, se besaban, desnudas, sobre la misma cama en que las sorprendimos, sorprendidos, avergonzados, Delfín y yo [...] Miro la habitación de paredes desconchadas, impresa en la retina una falsa imagen de las mujeres que encima de mi cabeza tiemblan mientras se aman” (Velázquez Medina 2009: 10).

neo, un realismo en el que la verdad se construye por medio del simulacro. De acuerdo con Montoya Juárez, este realismo del simulacro se debe a la proliferación massmediática de los últimos años, a la que corresponde una literatura que busca apropiarse del modo de acceso a lo real propio de la tecnología.

3. INTERMEDIALIDAD Y DISIDENCIA POLÍTICA

En las páginas anteriores, se ha demostrado como las referencias intermediales permiten extender las fronteras expresivas que impone el espacio literario y ofrecer al lector una narración espectacularizada. De manera parecida, se ha constatado que la ilusión intermedial que rige la novela está vinculada tanto a la estética del realismo sucio como a las prácticas discursivas contrahegemónicas de la diáspora cubana. A este propósito, parece pertinente recordar con Jürgen Müller (2006) que la intermedialidad no se limita a la simple interacción entre literatura, artes y tecnologías ni a la influencia que estas últimas ejercen sobre los procedimientos de producción del sentido. Una obra intermedial –sostiene el investigador alemán– está vinculada a las prácticas sociales e institucionales de su producción, por lo tanto, es fundamental analizar la función histórica de las relaciones que teje. En otros términos, es esencial considerar el poder performativo de su interacción y el rol catalizador del sujeto. Inmerso en una red de relaciones complejas y transitorias, el sujeto participa de la organización estratégica y contingente de los materiales y de las ideas, contribuyendo así, de manera substancial, a la construcción de su significado. En el caso de *Última rumba en La Habana*, este papel catalizador lo desempeña la jinetera protagonista de la novela, cuya identidad marginal y obscena es lo que le permite armar el contradiscurso anticastrista.

En el libro *Los anormales* (1999), Michel Foucault asocia el ser marginal a la monstruosidad, un concepto que define como la capacidad de “combinar lo imposible con lo prohibido” (1999: 61). Según el filósofo francés, el monstruo es un ser que oscila entre la violación de la leyes de la naturaleza y la infracción del derecho y por eso, en cuanto individuo “disfuncional”, es un sujeto esencialmente subversivo y transgresor. El personaje de la jinetera, protagonista de la novela, podría bien interpretarse a la luz de esta genealogía, puesto que a un detalle físico teratológico asocia una identidad deseante y disidente. De ahí que en la novela se registre una espectacularización de su cuerpo “monstruoso”:

Ahora puedo acariciarme, disfrutar la distinción que Venus o la Naturaleza me dieron. Hoy conozco el valor de mi vagina, saboreo el asombro que produce, la fascinación teratológica que mi cerradura produce en hombres y mujeres, una pelvis agresiva rasgada por una exótica hendidura me convierte en pieza de coleccionista, joya rara por la que hubiesen pagado en la antigua edad, pero en estos tiempos me sirve como pasaporte para salir de este infierno. (Velázquez Medina 2009: 25)

En ese entonces yo me tocaba la pepita, el clítoris pequeñajo y la rara hendija donde se alojaba, distinta a las de todas mis amiguitas y compañeras de es-

cuela. Se abría, contraria a la norma, antinatural, disforme pero exigente desde entonces. Una amiga, al verme desnuda, me había dicho que yo era un monstruo, solo porque mi raja se asemejaba a una boca verdadera. Craso error de su parte y la mía, que desde entonces sufrí, durante un tiempo, con la idea de que ningún macho como Alain Delon o Robert Redford o Imanol Arias –el gallego de *Cecilia Tal vez*, la versión para cine dirigida por Humberto Solá(z) y Esparcimiento–; ningún macho digo, se iba a atrever a hacer conmigo lo que hacía mi tío Julio con Cuca o lo que, más tarde, se harían ella y la madre de Delfín a quien todavía no conocía, faltan unos minutos para que entre en mi vida, por eso me masturbo pensando en actores y cantantes y, a veces, en el profesor jorobado de Historia. (Velázquez Medina 2009: 63–64)

Por medio de la monstruosidad –física, social y política– de la jinetera, el autor pone en escena la tentativa de transgresión del “estado de excepción” en el que vive la Cuba de los años noventa. De acuerdo con Giorgio Agamben, el “estado de excepción” es la estructura política fundamental, a saber: el dispositivo de poder que marca el límite entre el orden socio–político establecido y su trastorn.²³ Al ejercer un control disciplinario sobre algunos aspectos de la ζωή, la “nuda vida”, el régimen castrista se acerca a los modos operacionales del paradigma biopolítico que la jinetera, en la ficción de la novela, subvierte con su largo monólogo. Un monólogo que no es sino una reapropiación discursiva de la identidad. En otros términos, la monstruosidad foucaultiana de la jinetera contribuye a la construcción de un contradiscurso del poder, que dispersa la verdad oficial del discurso revolucionario.

En la literatura cubana de los años noventa, frente al desvanecimiento del horizonte utópico abierto por el socialismo, la introducción en el imaginario colectivo de seres marginales, “derrotados heroicos” (López 2015) y experiencias indecibles se configura como una manera de subvertir el orden social y epistémico del metarrelato castrista. En *Última rumba en la Habana*, esta estrategia contradiscursiva se realiza por medio de una estética de la abyección, en la que se multiplican los episodios de violencia, los sórdidos encuentros sexuales y la puesta en escena de una moralidad contingente y mercantilizada. En particular, la perversión del lenguaje, la pornomiseria y la visión distópica de la ciudad son los rasgos con los que Velázquez Medina define el “fracaso de la teleología socialista” (López 2015: 33) y la alteridad post–letrada de la época del desencanto. Así, al panopticon del régimen castrista, el autor opone un dispositivo crítico intermedial y postidentitario, es decir un conjunto de elementos heterogéneos, discursivos y no–discursivos –institucionales, ficcionales, documentales y mediáticos– con los que captura y orienta las opiniones de sus lectores y por medio de los cuales construye su propia verdad.²⁴ Así, a través de la desdiferenciación

²³ “En un estado de excepción que ha pasado a ser normal, la vida es la nuda vida que separa en todos los ámbitos las formas de vida de su cohesión en una forma–de–vida. La escisión marxiana entre el hombre y el ciudadano es, pues, sustituida por la escisión entre la nuda vida, portadora última y opaca de la soberanía, y las múltiples formas de vida abstractamente recodificadas en identidades jurídico–sociales [...] que reposan todas sobre aquella” (Agamben 2001: 16).

²⁴ Un último fragmento de la novela permitirá comprender la pertinencia de la metáfora foucaulti-

constante entre realidad y ficción y por medio de un realismo sucio intermedial, Velázquez Medina crea una novela cuyo valor radica precisamente en la creación de un espacio literario dialéctico y excéntrico. En este sentido, la intermedialidad puede considerarse una estrategia de producción del sentido con un fuerte potencial contrahegemónico. En efecto, como lo demuestra *Última rumba en La Habana*, la articulación de distintas y numerosas referencias intermediales determina no solo una expansión formal y discursiva de sus contenidos, sino también una valorización (politización) del proceso creativo que la sustenta y que debe entenderse como una práctica que perturba, cuestiona y significa al igual que los argumentos que expone y dispone.

CONCLUSIÓN

En conclusión, en *Última rumba en La Habana*, la difuminación de las fronteras entre la realidad y la ficción se realiza por medio de la interacción dinámica y cambiante entre la tradición literaria, las artes visuales, el cine, la estética mediática y la inclusión indicial del mundo extraliterario en el texto. La mezcla de estos materiales heterogéneos resulta en un realismo espectacularizado, obscuro y despiadado, que oscila constantemente entre la diseminación de los discursos y de las referencias intermediales que articula y la consolidación de la crítica política que lo fundamenta. De esta dialéctica entre una instancia articuladora y una instancia deconstructiva emerge el poder performativo de la novela. Finalmente, el análisis de *Última rumba en La Habana* pone el acento sobre el potencial contrahegemónico de la intermedialidad y demuestra como la lectura de una novela cuyo único soporte es el papel, puede transformarse en una experiencia intermedial y reconstruir en el espacio del texto el simulacro de la realidad que nombra y cuestiona.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2006): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.

— (2001): *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.

Amiel, Vincent (2010): *Esthétique du montage*. París, Armand Colin.

Buford, Bill (1983): <<https://granta.com/dirtyrealism/>> [última visita: 11.6.2017]

Díaz-Infante, Duanel (2014): "'Visión sobre los escombros' ruina y melancolía en la narrativa cubana del 'periodo especial'", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n.º 247, pp. 511–531.

ana: "Así, disfrazada de pantera rosa, voy al teléfono, uno raro, con un millón de teclitas, parecido a los de las películas francesas y americanas. Bueno, salen en las películas de todas partes del mundo, hasta en Swazilandia, menos en las de Cuba, a no ser una de ciencia ficción: en silencio ha tenido que ser. A lo mejor, pusieron estos en los hoteles para filmar y yo estoy actuando sin saberlo. Este pensamiento me desagrada, miro alrededor y casi oigo el ruido del equipo grabando nuestros actos y me da vergüenza ajena por la negrita, por su magistral acto de amor figoneado por los cineastas del ICAIC o de la policía, que no es lo mismo pero es igual" (Velázquez Medina 2009: 64–65)

- Didi-Huberman, Georges (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. París, Les Éditions de Minuit.
- Esteban, Ángel (2011): *Madrid habanece: Cuba y España en el punto de mira transatlántico*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Fornet, Jorge (2006): *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas.
- Foucault, Michel (1999): *Los anormales. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- López, Magdalena (2015): *Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid, Verbum.
- Ludmer, Josefina (2004): "Ficciones cubanas de fin de siglo". En Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (eds.): *Cuba, un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid, Colibrí, pp. 357–371.
- Mateo Palmer, Margarita (2007): "Postmodernismo y Criterios: prólogo para una antología y para un aniversario". En Desiderio Navarro (ed.): *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, pp. 7–18. Disponible en <<http://www.criterios.es/pdf/mateopost.pdf>> [última visita: 10.6.2017].
- Mitchell, William J.T. (2005): "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n.º 2, pp. 257–266.
- Montoya Suárez, Jesús (2013): *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia, Editum / Ediciones de la Universidad de Murcia.
- y Esteban, Ángel (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa global en el cambio de siglo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Müller, Jürgen (2006): "Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence", <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf> [última visita: 14.6.2017].
- Oosterling, Henk Oosterling y Plonowska-Ziarek, Ewa (2011): *Intermedialities. Philosophy, Arts, Politics*. Lexington Books, Lanham.
- Ortega, Julio (2003): "Post-teoría y estudios transatlánticos", *Revista Iberoamericana*, vol. III, n.º 9, pp. 109–117, <<http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/591/275>> [última visita: 10.6.2017]
- Portela, Ena Lucía (2003): "Con hambre y sin dinero", <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm> [última visita: 15.6.2017]
- Rajewsky, Irina O. (2005): "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n.º 6 ("Remédier/Remediation"), pp. 43–64. Disponible en <<http://www.erudit.org/revue/im/2005/v/n6/1005505ar.pdf>> [última visita: 18.6.2017].
- Rodríguez Coronel, Rogelio (2009): "Avatares de la narrativa cubana más reciente". En Jesús Montoya Suárez y Ángel Esteban (eds.): *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- Sánchez Becerril, Ivonne (2012): "Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial", *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, n.º 2, pp. 83-112.
- Santiago, Silviano (2000): "O entre-lugar do discurso latino-americano". En *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Río de Janeiro, Rocco, pp. 9-26.
- Velázquez Medina, Fernando (2009): *Última rumba en La Habana*. 2ª ed. Tenerife, Baile del Sol.