



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Bustamante, Fernanda

Narrativa de Abilio Estévez: hacia una estética de la sujeción-expolición

Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 216-228

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370015>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Narrativa de Abilio Estévez: hacia una estética de la sujeción-expolición.

Abilio Estévez Narrative: Towards an Aesthetics of the Subjetion-Commoratio.

Fernanda Bustamante
Universidad de Barcelona, España
fernandabustamante@gmail.com

Resumen • El objetivo del artículo es realizar una aproximación crítica a la narrativa del escritor cubano en el exilio, Abilio Estévez, a partir de la identificación y problematización de sus procedimientos estilísticos retóricos (campos semánticos, metáforas, alegorías) y estructurales (intertextualidad, polifonía, lenguaje acotacional, paratextos y lo metaliterario). Observo cómo su proyecto literario ha ido articulando una *estética de la sujeción-expolición* en la que Cuba (La Habana) es la materia escritural y el narrador totalizador su soporte.

Palabras clave: literatura cubana del exilio, sujeción, expolición, narrador totalizador, intertextualidad, polifonía, metaliterario.

Abstract • This article is intended to make a critical approach to the narrative of Abilio Estévez, an exiled Cuban writer. To that effect, I will begin with the identification and questioning of his aesthetic procedures: in terms of rhetoric (semantic field, metaphor, allegory) and structure (intertextuality, polyphony, marginal notes, paratext, metaliterary). It is possible to observe how his literary project is able to articulate a subjetion-commoratio aesthetics. In this context, Cuba (La Habana) is presented as the writer's material and the "totalizing narrator" as its canvas.

Keywords: Cuban Literature of the Exile, Subjetion, Commoratio, Totalizing Narrator, Intertextuality, Polyphony, Metaliterary.

Los e
han hec
vagar en
un para
una nad
marcand
el determ
también
producc
o el rech

Agob
extrañan
ubicando
de los úl
marginal
truncada

Pare
occident
dominan
tensión i

Abili
conocido
que se i
su come
gentilicio
a la nar
tratamie
palacio
creto de
la tensió
es incap
retórica

¹ Su obr
1987;
noche
1999 y
especia
teatral
y en 1
la Crít

² Sus ob
(dram
2002);
Tuyo e
1995);
de las
Gloria

Las obras de Estévez dialogan entre sí. Si bien no corresponden al mismo género, ni tienen dependencia o continuidad temática, dejan entrever el surgimiento y desarrollo de su propuesta artística, articulada bajo una estética postmoderna, en la que la protagonista y eje de las narraciones es la isla, y el soporte es el narrador totalizador. Paradójicamente, sus fisuras narrativas emergen de ambos elementos, ya que al estar *sujeto* (esclavizado) a ellos, tiende a construir una narrativa de la *expolición*, en la que, independiente de los modos (estructurales o retóricos) que utilice, lo dicho y lo silenciado (que en realidad, no es silenciado), redundan en una misma idea.

LAS OBRAS: SUS PUNTOS SÍMILES Y DISÍMILES

Todas sus novelas se sitúan en Cuba, en diferentes contextos y períodos: *Tuyo es el reino* en 1959 con la entrada de los rebeldes a la Habana, *Los palacios distantes* en la víspera del nuevo milenio y *El navegante dormido* en 1977, con la llegada de un ciclón a la isla. La temática de la memoria y el olvido es transversal a todas sus obras. En cada una de ellas se narra un relato fundacional (el de la Isla, del teatro, o del bungalow) que al vincularse con los argumentos respectivos conducen a una reflexión en torno al paso del tiempo, y a la existencia de la historia: ¿se asume o se niega el pasado?, ¿ha formado parte Cuba de la historia, o es la historia de Cuba inmóvil y eterna a la vez? La construcción y caracterización de los personajes también muestran un patrón: desvalidos, insatisfechos, carentes. Fundadores, visionarios, desaparecidos, se desplazan por sus obras, se mimetizan, se difuminan. La clase social a la que pertenecen es una sola, el sentimiento que transmiten, también es uno solo. Estévez muestra un escenario en donde la clase media, en realidad baja, es “la” clase, y donde la desolación y desarraigó son “los” estados anímicos existentes.

Por otra parte, la presencia de la revolución castrista también emerge en sus novelas. Sin tener un rol protagónico, más bien silenciado, en todas ellas se narran episodios relativos a ella (la huída de Batista en *Tuyo es el reino*; nombrar a Victorio por haber nacido el día en que los rebeldes entraron en la capital, en *Los palacios distantes*; y la discusión entre Olivero y Elisa sobre la supuesta justicia social que implicó la revolución, en *El navegante dormido*, etc.). Este espacio que se le ha entregado, alejado de un tono contestatario-subversivo, deja entrever una ideología del “no”, del “anti” régimen, que se inserta más bien, en el paradigma de lo simbólico-reflexivo de las respectivas novelas.

Cabe señalar, que la segunda novela, *Los palacios distantes*, se diferencia en algunos aspectos. Presenta el desarrollo del argumento en forma lineal y estable, a diferencia de las otras dos que son fragmentadas tanto en el tiempo como en el espacio. Su ritmo es más pausado, tal vez debido a poseer sólo tres personajes centrales que se desenvuelven en un continuo, y el tono de la enunciación es menos violento y punzante, de mayor resignación. Sin embargo, las mayores diferencias se encuentran en el narrador y en lo metaliterario. Si bien las tres se configuran a partir de un narrador omnisciente, poseedor del “todo narrativo”, sus dos novelas límites se sustentan en un narrador que se materializa en un personaje (Sebastián en *Tuyo es el reino*, y Valeria en *El navegante dormido*) y en consecuencia conduce a una reflexión explícita en torno al acto de escribir, mientras que en la segunda, el narrador se limita, aparentemente, a narrar.

El caso de *Inventario secreto de la Habana* es diferente. Es un texto compuesto por dos ejes que a nivel temático e ideológico, se intercalan, oponen y complementan. Por

una parte narrativa monum de la ciu a la Hab el 2002, Ramón J Greene, se estruc Habana, pero pri

En un estructur obras, se y *Tuyo e navegan entre las esos disc que se co control p*

PROCE
NARRAT

A co identifica Estévez. ya que n sus obra agobio t

El pr es flagel idea, per lo que d se subyue

Cuba punto lo connotac

³ Entendiendo como

⁴ Por “in” palab el prim absorci

diferentes campos semánticos que gobiernan los relatos, envolviéndolos a todos en una misma atmósfera de lo desfavorable, el hastío y la desidia.

Cuba como país del cual se tiene aversión y odio: “Mierda de tierra, mierda de mar. Nadie nunca ha querido estar aquí” (2004: 45); “esta mierda en forma de cocodrilo donde vivimos” (2008: 117). Cuba y La Habana como espacios que infunden terror: “esto no es una isla [...] sino un monstruo” (1998: 42); “terrorífica ciudad [...] infierno que habitamos” (2002: 99); “ciudad maliciosa [que] posee su propia perversidad” (2004: 308); “[ciudad donde] todo era amenazante” (2008: 35); “[lugar donde] siempre estamos en peligro” (2008: 48).

Por otra parte, se envuelve al país en el agobio de la *inercia*⁵, de la inactividad y monotonía que consume a los personajes: “[el Tío Rolo] experimenta el alivio de tener algo que hacer” (1998, 47); “Y así vivíamos [...] En aquel saber estar sin hacer nada” (2004: 95); “¿Hay algo que hacer? Me parece que vivo siempre en la misma escena” (2008: 323).

Irónicamente, la única acción que fractura esta *nadaactividad*⁶ es esperar. Este es el mayor acto del habanero, y a la vez su mayor enfermedad: “La Habana se fundó para esperar [...] ¿Qué? Todo. Nada. Cualquier cosa. La verdadera ocupación es esperar” (2004: 73-4); “En aquella isla las cosas siempre tenían el toque supremo de la soñolencia y la inacción. Nada que hacer, salvo esperar [...] Esperar era una *hacer* pasivo; era, precisamente, no *hacer* nada” (2008: 317).

Estas imágenes de Cuba explican la crítica sensación de extrañeza que los sujetos encarnan, la tensión de vivir bajo la premisa de estar “fuera de lugar”, algo así como un desapego *pre-natal*⁷: “La ciudad se vuelve remota, ajena, incomprensible y hostil” (2002: 46-7); “Victorio experimenta la sensación de que esa ciudad no es la suya. La Habana se convierte en una ciudad extraña, malévola, reticente, remota [...] se ha sentido ajeno” (2002: 124); “Valeria nació en La Habana y nada podría cambiar esa verdad. Nueva York, en cambio, será su nueva ciudad [...] ¿será preciso aclarar que La Habana nunca le habrá pertenecido?” (2008: 91).

Es en *Inventario secreto de La Habana*, texto estructurado por un “yo” seudo ficcional, seudo autobiográfico⁸, donde el tópico del desarraigo toma mayor protagonismo: “La Habana siempre estuvo lejos. ¿O será mejor corregir la expresión y decir que fui yo quien siempre permaneció lejos de La Habana, que mi ciudad no era mi ciudad?” (2004,

⁵ Particularmente en sus novelas *Tuyo es el reino* y *Los palacios distantes*, sería interesante profundizar en la figura de las estatuas y los muñecos, relacionar su condición de lo estático e inerte como símbolo de lo propio de sujeto cubano.

⁶ Virgilio Piñera en *La vida tal cual* indica a la “nada” como el principal rasgo de Cuba: “El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto [...] Pero esa Nada surgida de ella misma, tan física como el nadásol que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacásas*, el *nadaruido*, la *nadahistoria* [...] a esto se llama el ‘pasivo’ de la Nada, y al cual no corresponde ‘activo’ alguno” (1990: 23). Iremos viendo a lo largo del análisis, cómo el discurso piñeriano se constituye como eje vertebral de la obra de Estévez, y como en ocasiones es apropiado literalmente.

⁷ María Zambrano en *La Cuba secreta* (1948) hablaba de Cuba como su patria “prenatal”, vínculo con Cuba, que todos los personajes de Abilio Estévez, irónicamente desconocen.

⁸ Inscribo esta obra entre lo ficcional y lo autobiográfico, ya que si bien hay claras evidencias textuales de que el narrador- personaje es el autor Abilio Estévez, hay instancias en que este relato rompe con esta relación. En *El pacto autobiográfico* Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad [...] para que haya autobiografía es necesario que coincidan la identidad del autor con la del narrador y la del personaje” (1991: 48).

87); “La pertenecido una ciud no resulta

Este sonajes de los reino Se Cuba pa bo al no diáspora

Sin e narrativa rado de ha sido s malísimo isla fue l

¿E ni qu

El ma ciando e momento de I predomin encauzar

Virgi como un

⁹ He sub ideas l Ahora citas d pequeño ajeno, familia estabá

¹⁰ Tambi metida de par pase p un fam materi

¹¹ Esta ú no es el mís Habar

25). Esta concepción (y esta voz) se manifiestan explícitamente en las obras en cuestión ya que se muestra a la Cuba eternamente moribunda como depósito de cadáveres, “¿Se han fijado en la Isla?, inmenso cementerio sin tumbas” (1998: 237). Más bien, como un cadáver en sí misma: “La Habana era un sepulcro” (2008: 108).

A partir de esta idea, y continuando con esta identificación de sus procedimientos retóricos, es importante destacar, por una parte, cómo estos campos semánticos se acompañan de metáforas y alegorías recurrentes en sus obras; y por otra, cómo su obra no permite que éstas signifiquen por sí solas, cayendo, a causa del narrador totalizador, en un simplismo narrativo.

Como todo texto cuya materia literaria es Cuba, y cuyo escritor es de procedencia cubana¹², la condición insular no puede estar ausente. “La maldita circunstancia del agua por todas partes”¹³ de Piñera recorre también todas sus obras, bajo ese mismo tono de condena, de rechazo y hastío. La condición geográfica que los transforma en seres aislados y recluidos. La agobiante omnipresencia de mar y del agua que hace de éstos su principal adversario. En primer lugar, ser isleño implica configurarse como un sujeto enclaustrado. La delimitación que para algunos es protección, para otros es sinónimo de no acceso a la otredad, de libertad coartada, siendo precisamente con este paradigma con el que se identifican los personajes de Estévez: “bastante desgracia y bastante encierro significa vivir en una isla” (1998: 169); “la isla simboliza ella misma, el gran encierro, el mar como reclusión y enfermedad” (2002: 80).

Por otra parte, y como complemento de la idea anterior, el estar desprendido de la masa continental implica inestabilidad, “nada hay firme en una isla” (2004: 19). Inestabilidad geográfica que pareciera repercutir en las conductas de los isleños. El autor acude a una analogía entre las embarcaciones y las islas, para materializar: el estado de atemporalidad en el que se desenvuelven, “(las islas no son países sino barcos varados para siempre –y el tiempo, ay, no pasa en barcos varados para siempre)” (1998: 154); también la fragilidad que genera el carecer de rumbo fijo, “vivir en una isla tenía algo de barco a la deriva” (2004: 49); y a su vez, la percepción de la continentalidad como redención, “lo feliz que se ha sentido [Vicenta de Paul] de pisar tierra firme [...] ha experimentado la excitación de quien abandona una balsa [...] la sensación gozosa de quien da un salto salvador” (2008: 191).¹⁴

La revisión crítica, realizada anteriormente, ha permitido identificar ciertos patrones escriturales del autor que lo han llevado a una estética expolitiva. Las imágenes se construyen a partir de una repetición léxica y simbólica que trasciende todas las obras. Para continuar esta problematización de su propuesta literaria, identificaré cómo la sujeción se manifiesta, pero esta vez bajo una segunda acepción: como tendencia a anticipar la información y/o aclarar a cabalidad las interrogantes (o vacíos) que los textos van dejando. Para ello es necesario vincular sus procedimientos retóricos con los estructurales, ya que es en la figura del narrador donde, principalmente, se concretizan sus fisuras.

En su primera novela, *Tuyo es el reino*, que reúne la mayor cantidad de planteamientos temáticos y estéticos, cabe destacar la caracterización (o montaje) que Estévez hace de la finca La Isla. En una primera instancia pareciera que el autor, bajo la idea de círculos

¹² Acentúo en la idea de procedencia, por sobre la afirmación que implica decir “ser cubano”, especialmente debido al fuerte desarraigo planteado por gran parte de ellos.

¹³ Primer verso del poema *La isla en peso* de Virgilio Piñera.

¹⁴ En varias de sus obras, el autor remite el éxodo de los balseros cubanos de 1994 cuando Fidel Castro anunció el retiro de los guardas fronterizos de las costas cubanas y la autorización de dejar el país a todo ciudadano que así lo quisiese. Narra- reflexiona particularmente en torno al museo en donde se exhiben fotos de todos aquellos cubanos que no llegaron a su destino, los desaparecidos en el mar.

concéntrica finalmente cotidianas constituyendo estado so

Al the pr si al

Tanto a repres se logra narrativa segunda entre La Si la Cu personifi un desec el camp que son ruinas, r (2002: 9 en el dea y única ciudad y consec

Sin e de sí mis hacen el que son, Habana cuando q que pro nada es

Com torno a l de un ar se difum cada nov

¹⁵ “Sostenida específicamente en la investigación en la formación conflictiva

una disyuntiva inicialmente presentada va siendo resuelta literalmente, llenando aquellos “aparentes” vacíos.

La primera cita opera como interrogante que expone el tema en cuestión: “Todo tiempo pasado fue mejor [...] ¿de qué tiempo pasado estoy hablando?, ¿cómo puedo decir que el pasado fue mejor si no recuerdo, si no sé de qué pasado estoy hablando?” (1998: 225). La siguiente funciona como primera instancia resolutiva: “La Habana carece de Historia [...] los más viejos inventan otra historia, mentirosa, como debe ser [...] entre La-Habana-que-no-existe y La-Habana-paraíso-perdido” (2002: 219). De aquí se desprenden dos grandes tópicos que son lo fantasmagórico de la Habana, y la necesidad de moldear un referente que sea capaz de explicar y justificar la identidad y carácter de la ciudad (el país), es decir, la construcción de un mito. Pero las obras se encargan de eliminar estas deducciones y aseverarlas textualmente: “Nunca sabremos si todo tiempo pasado fue verdaderamente mejor, o así nos lo parece porque es tiempo leído, no vivido; tiempo descifrado en las páginas de autores que lo han desmitificado y vuelto a mitificar para nosotros” (2004: 73).

Los dos ejemplos anteriores constatan nuevamente la sujeción estética de la narrativa de Abilio Estévez, pero en un grado más complejo, ya que no es sólo la incapacidad de separarse de Cuba, sino que también la incapacidad de dejar vacíos, y por ende, la tendencia a responder, o “rellenar” cada uno de los asuntos inconclusos. Las obras y su exacerbación de material lingüístico y de construcción de imágenes a partir de la reiteración, están bajo el dominio (sujeción) de un otro que aspira a ser dueño absoluto del texto. Ese otro es el narrador totalizador.

Tal como he señalado anteriormente entre sus constantes estilísticas estructurales predomina la intertextualidad, la cual se cristaliza de diferente manera: en citas literales que se insertan y yuxtaponen al texto “madre” (principalmente en *Inventario secreto de La Habana*), o citas que encabezan los capítulos de las obras a modo de epígrafes (presentes en todas sus obras narrativas). O textos de diversa índole (literarios, cinematográficos, musicales, etc.) pronunciados o evocados por los personajes. De acuerdo a los postulados de Bajtin, vemos dialogismos como un pilar narrativo en las obras de Estévez: “[el texto] está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista y valoraciones y acentos ajenos [...] se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás” (Bajtin, 1989: 94).

En una primera instancia estas relaciones interdiscursivas o intersubjetivas nos conducirían a la idea de que en la narrativa de Estévez, la imagen de Cuba es construida a partir de una multiplicidad. Concepción que se fortalece al estar las obras compuestas de manera *polifónica*. Los personajes articulan su discurso, manifiestan su forma de ver el mundo y conforman una pluralidad discursiva (Bajtin, 1986). Sin embargo, esto forma parte del montaje del narrador dominador, quien construye una “polifonía narrativa unificada”¹⁶. La pluralidad es aparente, los relatos no les pertenecen. Todo se reduce a una cosmovisión, a una voz hegemónica: el narrador impositivo, totalizador que hace que los personajes no sean sujetos de sus discursos sino que en realidad objetos de ellos.

¹⁶ Bajtin indica que el acontecer estético “puede darse únicamente cuando hay dos participantes [autor y personajes], presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden” (1986: 28). En las obras de Abilio Estévez, a raíz de la doble sujeción y expolición temática, es posible observar cómo las conciencias del texto en realidad no difieren. En un eventual análisis, sería interesante problematizar las novelas de autor de acuerdo a los postulados de M. Bajtin en torno a la (extra) posición del autor respecto a lo representado y ver si se logra o no lo que ha llamado “acontecer estético.”

También funcionan como apartados adicionales en los que se explican y resuelven aquellas partes de la historia que no han quedado resueltas. Este es el caso de *Los palacios distantes*, el cual en su último párrafo explica el por qué del final (motivo que, sin ser verbalizado, ya se había desprendido del texto): “La Habana era la única ciudad del mundo preparada para acogerlos. También parecía la única superviviente de cuatro largos siglos de fracasos, plagas y derrumbes” (2008: 272). Y principalmente, de *Tuyo es el reino*, ya que en el epílogo, titulado, “La vida perdurable” el espacio donde el narrador a partir de la reflexión en torno al poder y función del autor-narrador, no sólo relata el final, sino que lo va justificando, contextualizando, explicando lo que es la literatura para él y aclarando quién era el misterioso personaje (alter ego del autor) narrador de la historia narrada, Sebastián: “Tuve a bien repetir para mis adentros los versos del libro aquel robado la tarde en que mi madre [Helena] me mandó en busca del Tío” (1998: 324).

Finalmente, y quizás el procedimiento más consagrado del autor y más causante de su estética de la sujeción y expolición, es el recurrir a lo metaliterario, rasgo en el que confluyen y acrecientan todos los aspectos ya analizados. En *Tuyo es el reino* y en *El navegante dormido* son las novelas donde el fenómeno de lo metaliterario es el eje de la articulación de las narraciones. Ambas comparten la reflexión de la novela y su construcción, la existencia de un personaje narrador- escritor quien cuenta (Sebastián) o contará (Valeria) la historia. En ambas la página se configura como un soporte que permite manipular el proceso de escritura y lectura, y por tanto, este espacio y relevancia que se le da a la construcción del texto mismo, permite la utilización de recursos que demarcan la lectura, la conducen y explican.

En primer lugar, se aclara que se está frente a una novela/libro, por lo que el límite entre lo ficcional y lo real, está sujeto a ser transgredido: “(nada de esto sucede: nos encontramos en una novela)” (1998: 24), “decidirá contar la historia que se intenta narrar en este libro” (2008: 30). Esta se constituye en una premisa mayor ya que lo escrito se configura como un todo, el todo narrativo, donde cada aspecto puede ser reflexionado, anulado, acentuado, y sobre todo, revelado.

Estos recursos son utilizados para anunciar los sucesos que ocurrirán, o más bien, para potencializar la atmósfera en la que se desenvuelve la trama que ha sido fraccionada cronológicamente, como si se estuviera declarando que el final no es lo más relevante ya que se está condenado a lo mismo:

Como este relato se escribe en Cuba, la lluvia cae con furia [...]. En Cuba el Apocalipsis no sorprende [...]. Razón por la cual este capítulo comienza con un aguacero que presagia el fin de los tiempos” (Estévez, 1998: 87);

Es justo que esta narración comience con una amenaza puesto que la historia que en ella se relata [...] coincide con el momento en que el huracán anuncia su violencia en las costas de La Habana [...]. El libro se abre no sólo con una fotografía, una casa y un camino, sino, además, con un ciclón (Estévez, 2008: 21-2).

Con este fenómeno, vemos también, cómo se manifiesta nuevamente la expolición, ya que el suceso que en ambas se anticipa es el de la desaparición, de la catástrofe, la extinción. Esto se acentúa en la presentación de los personajes, los cuales se caracterizan bajo una misma condición de desventurados: “estos pobres personajes siguen creyendo que andan dormidos [...] deben experimentar desamparo [...] es lógico si son cubanos [...] desvalidos” (1998: 244-5); “mansos y resignados, los personajes de esta historia se hallan sentados alrededor de la gran mesa de la cocina” (2008: 332).

El pr
que en u
un perso
inclinará
Castrol],
terribles
es guia
apelació
ñado y e
de libert

M
de
m
ca

Es el
y omnisc
escritura
siendo p
tor teng
siendo e

CONCL ESTÉTI

La prop
a cabalid
estilístic
espacial
etc. son

Es po
isotopía
claústr
la repeti

Por s
presente
quien la
macro e
tor en *In
palacios*
unívoca,

Se po
la redun
sujeto no

Por tanto, el narrador y los métodos narrativos circunscriben a los relatos en una atmósfera asfixiante, en donde la predominante intención de reforzar y acentuar las ideas termina siendo un patrón que no seduce, sino más bien harta y trunca las expectativas del lector. Una acumulación e improductivo derroche de recursos estilísticos que evidencia el horror al vacío del narrador (y autor), plasmando a sus obras en un barroquismo literario que no da paso a la elipsis.

¿Qué es lo que busca su propuesta literaria?, ¿preservar a Cuba?, ¿alterarla?, ¿redimirla?, ¿parodiar a los referentes?, ¿satirizarlos?, ¿darles voz? Es terminar con la condición fantasmagórica de la isla y sus sujetos, con aquella condición surgida tras la imposición eterna de un silencio, lo que hace que el imperante terror al borramiento total de lo cubano vea en la saturación un medio de perduración y subsistencia.

REFERENCIAS:

- Bajtin, Mijail. (1989). "La palabra en la novela". En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- . (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Estévez, Abilio. (2008). *El navegante dormido*. Barcelona: Tusquets.
- . (2004). *Inventario secreto de La Habana*. Barcelona: Tusquets.
- . (2002). *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets.
- . (1998). *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets.
- Jameson, Fredric. (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". En *Social Text*, n. 15 (otoño): 65-88, publicado por Duke University Press Stable. Obtenido desde: <http://www.jstor.org/stable/466493>. El 28/11/2008
- Kristeva, Julia. (1981). *Semiotica 1*, Madrid: Fundamentos.
- Lejeune, Philippe. (1991). "El pacto autobiográfico." Ángel Loureiro (ed.). En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento Anthropos 29. Trad. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos.
- Piñera, Virgilio. (1990). "La vida tal cual". En *Unión*. Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba. Especial: "Virgilio, tal cual", n. 10, año III, abril-mayo-junio, La Habana.
- . (2000). "La isla en peso". En Arrufat, An (comp.) *Obra poética. Virgilio Piñera*. Barcelona: Tusquets.
- Sepúlveda, Magda. (2003). "La construcción de identidades, sus imaginarios y su posición en la literatura". Santiago. *Taller de Letras* 32: 67-78.
- Zambrano, María. (1948). "Mi Cuba secreta". En *Orígenes* 20: 63-69.

Recepción: martes 14 de octubre de 2009

Aceptación: jueves 7 de enero de 2010