

**UN REGISTRO DE “LA POST-HAVANA”:
NOTAS SOBRE FICCIÓN Y GLOBALIZACIÓN EN
LA AUTOPISTA: THE MOVIE DE JORGE
ENRIQUE LAGE**

**A RECORD OF “POST-HAVANA”: NOTES ON FICTION AND
GLOBALIZATION IN *LA AUTOPISTA: THE MOVIE*
BY JORGE ENRIQUE LAGE**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.03>

JAVIER RUBIO MANZANO*

Universidad Complutense de Madrid, España

Fecha de recepción: 20 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 8 de abril de 2022

Fecha de modificación: 2 de mayo de 2022

RESUMEN

Este artículo analiza la novela de Jorge Enrique Lage (1979), *La autopista: The movie*, en el contexto de la última narrativa cubana y la ciencia ficción caribeña. Muchas de las obras de Lage exploran las diferentes posibilidades del futuro de Cuba, planteando universos llenos de elementos extraños y novedosos que se pueden corresponder —o no— con el futuro del país, aunque no construye una sociedad modélica: estos universos están sumidos en el caos, en la inestabilidad. La globalización entra en sus novelas como una fuerza irremediable y es la causa de la llegada de todos estos elementos a la isla.

PALABRAS CLAVE: Jorge Enrique Lage, siglo XXI, literatura latinoamericana, Cuba, globalización

ABSTRACT

This paper analyses Jorge Enrique Lage's (1979) novel *La autopista: The movie*, published in 2014 in La Habana, in the context of the latest Cuban narrative and Caribbean science fiction. Many of Lage's works explore the different possibilities of Cuba's future, positing universes full of strange and novel elements that may -or may not- correspond to the future of the country, although their main intention is not to build a model society: these universes are immersed in chaos, in instability. Globalization enters his novels as an irremediable force, being the cause of the arrival of all these elements on the island.

PALABRAS CLAVE: Jorge Enrique Lage, 21st century, latinoamerican literature, Cuba, globalization

* jrubiomanzano@gmail.com. Doctorando en Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid.

La globalización cada vez es más visible en todo el continente americano. Las sociedades se están transformando debido a la asimilación de las nuevas dinámicas que mueven la economía mundial. Los modelos que se crearon durante la modernidad se han ido diluyendo en las últimas décadas. Conceptos como identidad, nación y territorio han sido resignificados tras la llegada de los procesos globalizantes. América Latina ha visto cómo estos modelos dejan de tener peso en sus diversas realidades. La literatura, como otras artes, refleja estos cambios y estas nuevas concepciones de entender el individuo y la comunidad que habita. La narrativa cubana de las dos últimas décadas es un ejemplo de este reflejo: los autores han ido abandonando los preceptos que se difundieron desde la década de los sesenta para virar hacia una literatura que dialoga más allá de la isla, superando las líneas fronterizas. En la novela que atañe a este trabajo, Jorge Enrique Lage presenta un universo literario donde todo discurso hegemónico es puesto en evidencia y en cuestionamiento con la feroz entrada de la globalización a través de la construcción de una autopista.

La principal consecuencia de los procesos globalizadores es la creación de “una nueva cosmovisión” (Mora 320) de las sociedades actuales. La reducción de los costos y del tiempo en la construcción de infraestructuras, así como las facilidades de intercambio de información que proporcionan las redes, contribuyen a la creación de unos territorios cada vez más conectados y, como resultado, más descentralizados. La descentralización del control otorga a sociedades y naciones una nueva “complejidad y heterogeneidad de su núcleo estructural” (321). Las nociones de territorialidad, por tanto, se han transformado en las últimas décadas. En el caso de América Latina, Nancy Calomarde señala cómo ha cambiado la noción de territorialidad en la teoría cultural del continente desde comienzos del siglo xx hasta la actualidad (“Ficciones territoriales”, “Fuera de obra”). Hasta y durante el siglo pasado el canon de la literatura latinoamericana se articulaba a partir de tres conceptos clave: identidad, territorialidad y escritura, tríada que “se compuso como una de las matrices nodales del pensamiento cultural” (Calomarde, “Ficciones territoriales”). En cambio, las nuevas dinámicas que se asientan con la progresiva llegada de la globalización al continente, tales como la transnacionalización cultural, las migraciones —voluntarias o forzadas— y la resignificación del concepto “comunidad” han “puesto de manifiesto no solamente inusitados descentramientos espaciales y temporales en la experiencia de ‘lo latinoamericano’ sino la sospecha de que ese constructo todavía pueda significar una experiencia cultural diferenciada” (Calomarde, “Ficciones territoriales”). De esta forma, los conceptos de territorialidad e identidad nacional pierden peso en la configuración artística latinoamericana. Los grandes relatos nacionales se desarticulan a favor de una literatura que explora otras vías no sujetas a un territorio definido, sino que responden a una serie de características de

la transnacionalidad, entendida ya como “una estética y una política, la del rastro, una geografía ficcional” (Calomarde, “Ficciones territoriales”).

1. NARRATIVA CUBANA RECIENTE: GENERACIÓN CERO

A la cultura cubana le ha explotado una bomba.

Iván de la Nuez, *Cubantropía*

La última narrativa cubana está en continuo diálogo con estos procesos de globalización. Rafael Rojas acuña el término de “ficción global”, que aplica a obras de Ahmel Echevarría, Osdany Morales y Jorge Enrique Lage, entre otros. El ensayista cubano sostiene que los autores nacidos en la isla entre la década de los setenta y los ochenta tienen una serie de características comunes en relación con la introducción de elementos tecnológicos y el interés por la cultura popular en sus textos. A diferencia de sus más recientes predecesores, sus narrativas no destacan por discursos ni reflexiones políticas, ideológicas o identitarias, sino por las “historias futuristas, tecnológicas, globales o personales” (Rojas, “Hacia la ficción global”) producidas a partir de la conexión a través de la red y el intercambio que esta facilita. En este mismo sentido, Calomarde señala, desde de lo que denomina “ficción exílica”, que estos relatos se instalan en oposición a las nociones que la modernidad ha forjado, lo que produce una fuga de la tradición nacional hacia un espacio otro caracterizado por la inestabilidad y que no se corresponde con ese ideal comunitario o comunista que imperaba en la narrativa cubana desde la década de los sesenta (“Islas en trance” 10-11).

La red se posiciona como una base fundamental para todos estos autores que han sido agrupados bajo la etiqueta de Generación Año Cero¹. Aunque el término ha ido perdiendo relevancia con el paso de los años, aún sirve para señalar ese cambio de la literatura cubana con la llegada del siglo XXI como una “marca de una nueva actitud caracterizada por el desentendimiento de todo compromiso testimonial” (Echevarría). Además, comparten una línea estética semejante, articulada a partir del conocimiento de lo exterior gracias a las redes sociales: el espacio social y literario que ocupan se define desde la conexión y la vinculación, imprescindible para que se produzca ese intercambio cultural con todo lo que sucede fuera de la isla (Bolognese 75). De esta forma, en estos textos se suelen encontrar numerosas referencias extranjeras, ya sean del ámbito

1 Mónica Simal y Walfrido Dorta señalan que estos autores utilizan la palabra “generación” con la idea de provocar y llamar la atención de los espacios tradicionales de la crítica literaria cubana, más que la formación de un proyecto literario consolidado y a largo plazo (3). Entre otras cosas, no tienen un manifiesto que los origine.

literario, de otras artes o de la cultura de masas. Vicente Luis Mora, partiendo del filósofo Félix Duque en *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*, señala como uno de los principales efectos culturales de la globalización la “homogeneización cultural”, producida desde Estados Unidos y que ha asentado aspectos tales como la sociedad del espectáculo característica de Hollywood, el inglés como lengua vehicular y un nuevo “régimen de cultura superficial” (322). En este mismo sentido, Rojas comenta que todos estos autores, debido a la conexión, utilizan un campo referencial común que está marcado por la cultura popular y, especialmente, por la cultura mediática estadounidense, “lo cual establece diferencias clarísimas con la generación inmediatamente anterior, la de los 90, que era más letrada, rusófila y afrancesada” (“Lage”).

Tanto el escritor Orlando Pardo Lazo como la escritora y académica Lizabel Mónica han contribuido a la difusión y recopilación de textos narrativos de estos autores en diferentes revistas y antologías describiendo en sus respectivos prólogos algunas de las características que los unen. La exploración de los límites de la ficción, por ejemplo, se puede observar en la mayoría de ellos, en tanto que suelen romper con las diferencias establecidas entre el realismo y la literatura fantástica: “La metaficción y su mecanismo intrínseco de parodia, más la práctica de un realismo que no va marcado por el cartesianismo o las leyes de la física clásica, hacen obsoleta esta disquisición” (Mónica 3). Así, autores como Lage y Erick J. Mota destacan por jugar con el concepto de verosimilitud en sus relatos, provocando deliberadamente la extrañeza en el lector. Este extrañamiento lo consiguen generalmente a través de la subversión, la parodia y el humor.

Otra característica que une a esta generación de autores cubanos, al igual que de otras zonas de América Latina, es el interés por la ciencia ficción. La narrativa latinoamericana de las últimas décadas ha explorado en numerosas obras el género con autores como el mexicano Gerardo Horacio Porcayo y el boliviano Fernando Aracenas Cejas, con *La primera calle de la soledad* (1993) y *Latinoamérica 2025* (1994) respectivamente, los cuales abrieron el camino en los años noventa a la producción de una multitud de obras que podrían adscribirse al género y a sus subgéneros. Los elementos más característicos de la ciencia ficción anglosajona han servido como fuente directa para la creación de estas obras, pero en ellas se introducen aspectos propios que se corresponden con las diferentes realidades del continente americano. La publicación de varias antologías de cuentos, como *¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?* y *El tercer mundo después del sol* muestran cómo los autores latinoamericanos cada vez se deciden más por la escritura de textos de este género. Asimismo, recientemente se han publicado los dos volúmenes de *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*, editados por Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares, lo que denota el incremento del interés por parte de la crítica y la academia.

Además de países como Colombia, México y Argentina, Cuba ha sido una de las grandes productoras y precursoras de literatura de ciencia ficción en el terreno latinoamericano, especialmente desde los años noventa, década en la cual se sientan las bases de todas las obras posteriores del género en el país. Ya desde los sesenta hay una tendencia a la creación y publicación de este tipo de narrativa, considerándose 1964 como el año iniciático del género en Cuba con la publicación de *La ciudad muerta de Korad*, de Oscar Hurtado, y *¿A dónde van los cefalomos?* de Ángel Arango, pero es a lo largo de esa última década del siglo XX cuando se reformulan los principios que la regían, “dejando atrás las idealizaciones y visiones edulcoradas propias del modelo del realismo socialista o sus equivalentes criollos” (Acosta 6). Los nuevos autores, entre los cuales destacan Vladimir Hernández y José Miguel Sánchez (Yoss), buscan la provocación y la subversión, en la misma línea que los escritores de la Generación Cero. Abandonan los proyectos literarios centrados en la representación de sociedades utópicas introduciendo “una corriente cienciaficcional signada por los personajes marginalizados, habitantes de los bordes de una urbe posindustrial y distópica” (González 166). De este modo, encuentran en el subgénero del *cyberpunk* una de las formas más adecuadas para expresar una realidad cubana definida a partir del deterioro, tanto material como social. Este deterioro se trabaja en el *cyberpunk* como una categoría estética, presentando las ruinas de las ciudades como espacios idóneos para todos esos personajes que buscan nuevas formas sociales: “La deteriorada zona urbana le proporciona al *cyberpunk* un terreno donde los fuera de la ley y los forasteros pueden aprovechar la oportunidad, adaptándose a un paisaje urbano en ruinas y sobreviviendo en él” (Sponsler ctd. en Acosta 10).

A partir de esos espacios ruinosos, los autores de los años noventa construyen relatos sobre la decadencia y las relaciones entre los seres humanos y la tecnología. Con la llegada del nuevo milenio, los escritores cubanos siguen esta línea, aumentando sustancialmente la publicación de novelas y libros de cuentos: por ejemplo, Michel Encinosa Fú con *Niños de neón* (2001) y *Dioses de neón* (2006), y Erick J. Mota con *Habana underguater* (2010). También es interesante, para pensar en el recorrido del género en Cuba, ver cómo el premio David, uno de los concursos literarios más importantes del país, inaugura en 1979 la convocatoria dedicada a la ciencia ficción cerrándola once años más tarde, hasta que en 2015 se vuelve a abrir como resultado de la proliferación de este tipo de textos.

En muchas de las novelas de Jorge Enrique Lage se encuentra esta representación del espacio en ruinas bajo la óptica del *cyberpunk* o la ciencia ficción, aunque el escritor se separa de las características más comunes del género en Cuba, llegando a parodiarlo. Walfrido Dorta señala algunos de estos desvíos de Lage, como la no introducción de elementos alegóricos que busquen construir una correspondencia entre la distopía

presentada en el texto y la realidad: Lage se decanta por desacralizar todo lo relacionado con la cubanidad sin la necesidad de aportar personajes tipo para la explicación del presente (“Fricciones y lecturas” 50). Ni *Carbono 14* (2010), *Vultureeffect* (2011) o *La autopista: The movie* (2014) muestran espacios o personajes que puedan ser objeto de un significado más allá de su propia existencia. No propone en sus obras proyectos a futuro, no muestra sociedades que sean un modelo: “... no hay lugar idílico que sea la quintaesencia de una cubanidad extinguida que se deba recuperar” (Dorta, “Fricciones y lecturas” 52). Sus relatos se van a caracterizar por la acumulación de personajes, situaciones, actos y episodios, todo ello envuelto en un ambiente de extrañeza, ambigüedad y humor. Catalina Quesada, al igual que otros críticos, compara este estilo con la estética del cómic, donde la sucesión de viñetas crea visualmente en la página un cúmulo de imágenes y acciones que provocan una experiencia de lectura semejante a la de Lage (319).

Generalmente, la crítica sitúa a *La autopista* dentro del *cyberpunk*, aunque siempre con una especie de asterisco, señalando todas esas particularidades. Debido a esto, Dorta apuesta por introducirlo dentro del subgénero *bizarro fiction*, donde lo extraño, lo provocativo y lo cómico se juntan para dar lugar a relatos desafiantes desde la llamada *cartoon logic*, la cual posiciona lo absurdo como norma social (53). Timmer, por su parte, se decanta por definir la novela como “transgenérica”, ya que Lage intencionadamente destruye y traspasa las fronteras de los géneros literarios (117). Más allá de este debate sobre a qué género o subgénero pertenece la obra, lo interesante es destacar ese caos —ese conglomerado diverso entre ruinas— que muestra Lage y que, indudablemente, bebe directamente del concepto de *cyberpunk* como zona del deterioro.

2. LA AUTOPISTA: IDENTIDAD, ESPACIO Y FICCIÓN

Juan Pablo Villalobos, en el prólogo a la obra titulado “Créditos iniciales”, define *La autopista* como un “apocalipsis caribeño” debido a la aparición de una cantidad ingente de elementos que mutan, se combinan y transforman creando un universo caótico y delirante. De esta manera, a lo largo de la novela se presenta una galería de personajes muy diversos entre sí: desde conversaciones de un Fidel Castro fantasmagórico con el expresidente de Coca-Cola, Roberto Goizueta, convertido en genio de la lámpara, hasta coches que hablan, *skaters* y científicos obsesionados con la mutación del ADN. La mayoría de estos personajes están marcados por la transformación tecnológica, como es el caso de las mujeres convertidas en *transformers*. La naturaleza humana no es la única que sufre este proceso, sino que otros elementos también se presentan desde la óptica tecnológica. La lluvia, por ejemplo, se muestra como un fluido electrónico semejante al ruido de las pantallas: “Pasa

rápidamente por encima de nosotros y no provoca sensación alguna y tras su paso todo queda igual que antes, pero más iluminado y en escala de grises” (Lage 15).

En un continuo juego ficcional, introduce en el texto una serie de personajes reales del mundo de la cultura y de la política, creando un relato transliterario. Las historias ficticias presentadas sobre estos personajes contribuyen a todo un juego carnavalesco de enmascaramiento y que tiene como objetivo la desacralización y la subversión: “... la carnavalización, la vida festiva, se asocian a lo inestable, a la mutación imprevisible, quieren subvertir las reglas que rigen la convivencia social que han sido consagradas por las prácticas discursivas de la época” (García 125). Así, personas como el empresario ruso Abramóvich o el ajedrecista Kaspárov son parodiadas en personajes ridículos desautorizando sus figuras por completo.

La disolución de la identidad nacional, como consecuencia de la transnacionalidad, se representa principalmente a través de la parodia y la mezcla de elementos *a priori* incompatibles. Hay numerosos ejemplos dentro de la obra donde se muestran estos procesos de transformación y disolución. Uno de los casos más destacados es el de la Virgen de la Caridad del Cobre, la cual aparece representada como un robot gigante en un video musical. Lage busca desmitificar a la virgen con esta transformación tecnológica y rodeándola de un grupo de rockeros que, en el último instante, acaban rechazando su procedencia cubana: “Los rockeros cubanos confiesan: ya no somos rockeros, ya no somos cubanos” (Lage 40). Otro símbolo de la cubanidad que es parodiado es la bandera. Sus colores —el rojo, el blanco y el azul— coinciden con los de la marca de refrescos Pepsi, y son los personajes cubanos de la novela los que otorgan un grado de importancia mayor a la marca que a la bandera. El símbolo nacional de resistencia frente al imperialismo estadounidense se posiciona por debajo de sus productos.

La parodia y la desmitificación no se realiza única y exclusivamente sobre símbolos cubanos, sino sobre todo el continente americano en general. Por ejemplo, se presenta a un Simón Bolívar monstruoso resucitado en forma de Frankenstein que es incapaz de articular un discurso coherente. También se relata un viaje heroico de unos indígenas seminolas, tribu nativa norteamericana, que tienen como objetivo —y como una especie de meca identitaria— conocer todos los Hard Rock Café, donde creen que encontrarán su propio origen. Todos estos elementos juegan con los mitos americanos, parodiando su transcendencia y significado. En este sentido, se puede aplicar lo que Rojas señala en relación con los continuos desplazamientos territoriales de este tipo de literaturas cubanas y, a su vez, al desapego de estos autores en cuanto a asuntos de Estado, por así decirlo, esquivando los términos que han marcado la literatura del siglo XX en Cuba: revolución, socialismo y transición (“Lage”).

La estructura tiene un papel importante en la configuración de una obra que señala y muestra la mezcla de referencias y ámbitos ocasionada por la globalización. Cada uno de los diez fragmentos en los que está dividida la novela puede considerarse un relato autónomo. Aunque la narración se lleve a cabo por la misma voz, los espacios cambian constantemente, las tramas no son correlativas —principalmente están conectadas por la autopista— y en cada uno de ellos hay un continuo desfile de personajes que se presentan al comienzo y desaparecen al final. Frente a una novela con una única trama que se va desarrollando progresivamente, Lage propone una obra narrativa que está en constante transformación. Además, estos fragmentos están titulados en inglés, mostrando “más cercanía con el cine que con la literatura” (Timmer 117), como también se puede observar en el título principal: *La autopista: The movie*. Cada uno de estos títulos hace referencia a algún aspecto de la sociedad anglosajona en relación con las diferentes tramas: por ejemplo, *Breaking News* a la expresión que utilizan los telediarios en directo para anunciar las noticias de última hora; *Hard Rock Live* al anfiteatro situado dentro del *Hard Rock Hotel and Casino* de Hollywood; *Fast Forward* al sistema que permite cambiar la velocidad durante la reproducción de un video o *Girls Gone Wild* a la productora estadounidense de cine para adultos.

Dentro de la novela, siguiendo la misma tendencia que otros autores coetáneos a Lage, hay varias reflexiones metaliterarias, como continuas referencias y reflexiones sobre la obra de autores —Eloy Fernández Porta, Philip K. Dick y Kafka, entre otros—. La más clara de todas ellas se encuentra al final, donde se detallan algunos aspectos de la —posible— narrativa cubana actual al describir las características de las obras escritas por uno de los personajes, el Post-Traumático. Se puede analizar el estilo de *La autopista* a partir de esta lista. En relación con los géneros narrativos, comenta la dificultad de introducir las obras en uno concreto: “a) Géneros borrosos: Las líneas de separación entre los géneros no están bien definidas, hasta el punto de que es imposible enfocar la narración no ya desde un género, sino desde cualquier combinación de éstos” (Lage 160). Este primer apartado dialoga con lo visto en páginas anteriores sobre la dificultad de encajonar los textos del escritor cubano en un solo género. Otros aspectos que señala son, por un lado, la “unidad narrativa débil” (160) y, por otro, la “fluidez de contenido” (161). Ambos están en sintonía con esa estructura fragmentaria compuesta por un maremágnum de historias y voces que se superponen unas a las otras, creando una multitud de discursos que se caracterizan por el dinamismo y el delirio que genera en el lector. Francisca Nogueroles, en su propuesta sobre la narrativa escrita en español en la última década, denomina este delirio literario como “histeria” (21). De esta forma, la novela es un cúmulo de “agregaciones y compuestos” (Lage 161) cuya unidad narrativa únicamente se sostiene por la débil interconexión entre tramas que proporciona la autopista.

Por último, es importante analizar el espacio en relación con la conexión con el exterior que permite la llegada de todos esos elementos y mezclas. El espacio nacional se difumina hacia espacios transnacionales, globales, donde las comunidades se conectan entre sí, dejando de considerarse exclusivas o excepcionales e, incluso, se vuelven intercambiables (Rojas, “Hacia la ficción global”), propiciando que las fronteras y las identidades nacionales se disuelvan. La construcción de la autopista provoca, a su vez, la destrucción de todo el archivo cultural, político y social de Cuba, enterrándolo bajo el bloque de asfalto y tierra, como se anuncia al comienzo de la novela: “Todo esto, hasta donde alcanza la vista, dentro de poco estará cubierto por toneladas de asfalto. Todo” (Lage 21).

Las fronteras de la isla, así como su propia condición insular, desaparecen con la construcción de esta autopista que se sugiere originada en Florida y que recorre todo el territorio cubano: “Pienso en infinitos carriles que parten desde el continente cercano, ... en la pesadilla de hormigón que ya viene rugiendo por el mar y que pasará por encima de esta franja de tierra despoblada y seguirá rumbo al sur, rumbo al mar otra vez” (21-22). La insularidad se desvanece para dar lugar a un nuevo territorio peninsular conectado, rompiendo así con toda idea de totalidad: “... en su reemplazo, se proyecta un dispositivo centrífugo, que problematiza la dinámica autocentrada de la vida cultural y la política de la Isla” (Calomarde, “Fuera de obra” 132-33). Como principal consecuencia, se produce esa entrada masiva de personajes y nuevos relatos en el espacio habanero.

La Habana —o “La Post-Havana”— se convierte en un lugar de paso donde confluyen todos esos elementos y personajes ajenos al pasado de la isla: “En esta metáfora de entre-lugar y no-lugar que es la autopista y los submundos que Lage logra presentar en el texto percibo la intensidad de las conexiones transnacionales” (Viera 52). Los nuevos pobladores llegan a este nuevo espacio cargados de relatos que serán registrados mediante la grabación de un documental por parte del sujeto narrativo. También establecen negocios de diferente índole ubicados a cada lado de la autopista: “Como es natural, ahora los márgenes de la autopista se van llenando de gasolineras, talleres, cafeterías, restaurantes, moteles, tiendas de bisutería y souvenirs. De costa a costa. Una franja de civilización, una cinta aislante entre la autopista y el desierto” (Lage 95). Timmer destaca de estos, al igual que de todo el nuevo territorio cubano, que son lugares de paso y, por consiguiente, “no lugares”, borrándose así cualquier eje espacial o lugar relativo, de forma que toda acción es transitoria (119-20). La carretera se inunda de automóviles que van y vienen sin un destino claro, en un continuo trasiego sin rumbo y sin una determinación fijada. Nadie sabe hacia dónde van todos esos coches, pero tampoco importa: este espacio está diseñado para ello.

Es interesante pensar en la construcción de la autopista como un comienzo. La Habana queda sepultada bajo una inmensa cantidad de escombros y asfalto, dando pie a la

creación de una nueva sociedad. En contadas ocasiones se hace referencia a la resistencia del pasado cubano frente a las nuevas dinámicas globalizantes, como, por ejemplo: “Escucha el silencio debajo del ruido de las máquinas. Es el sonido de La Habana resistiendo” (Lage 64). Frente a las nuevas tecnologías —las máquinas—, la antigua ciudad intenta permanecer intacta, pero es una operación que en ningún momento de la novela se logra. Una vez terminada la autopista ya poco importa, no hay posibilidad de recuperar el espacio perdido: “Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa. En su lugar, el inabarcable asfalto que llena nuestras pesadillas” (Lage 114). Realmente no se dan señales de una añoranza de ese pasado, aunque se mencione la novedad en términos de pesadilla. El narrador describe el futuro —presente— de Cuba sin valorar éticamente ni cuestionar los cambios producidos del espacio que habita.

3. EL SUJETO INGRÁVIDO FRENTE AL SUJETO MODERNO Y EL REGISTRO AUDIOVISUAL

Uno de los aspectos más interesantes de la novela de Lage es la voz narrativa. El sujeto encargado de llevarla se caracteriza por su anonimato, el afán de registro y la disolución de su propia identidad. Este narrador se puede analizar bajo la propuesta de Odette Casamayor-Cisneros de “sujeto ingrávido”. La crítica analiza sujetos de diferentes obras narrativas cubanas, desde las publicadas en los años sesenta —las cuales estarían confeccionadas bajo una perspectiva utópica— hasta las escritas por autores nacidos a partir de los setenta. Este último grupo, compuesto por autores como Ena Lucía Portela y Orlando Pardo Lazo, tendría en común haber experimentado, en sus primeras etapas formativas, el desmantelamiento de la Unión Soviética —materializado con el derribo del Muro de Berlín— y su más clara consecuencia en Cuba: la instalación del llamado Periodo Especial en los años noventa. Analiza este tipo de obras desde la ingravidez ética, provocada por el caos en el que se sumerge la sociedad cubana tras el colapso del sistema socialista.

La ingravidez sería entendida como una reacción de los sujetos a un presente caótico con el que no pretenden comulgar: “... no reconocen la trascendencia de la fugacidad del hoy y por lo tanto no confían en la supuesta pertenencia de la acción, manteniéndose indiferentes y ‘flotando’ en su existencia” (Casamayor 22). Los personajes de estas novelas, como reflejo de las generaciones más jóvenes de Cuba, no muestran afectos nacionales ni comunitarios porque no hay nada que los convenza para formar una identidad definida. Conciben la existencia como puro azar, de forma que aceptan la realidad tal y como se les presenta: “Por eso muchos están ahí, en una sociedad que no reconocen como suya, en plena indiferencia” (257). A partir de los rasgos característicos

que recoge de la teoría de la posmodernidad de Fredric Jameson, tales como la ausencia de *telos* históricos y la “nueva superficialidad”, todos ellos conectados en cierta manera con las nuevas tecnologías y el proceso globalizador, describe a los sujetos ingrátidos.

La ausencia de *telos* histórico se puede observar al mostrar a estos sujetos suspendidos en un presente continuo, ignorando la posible trascendencia del pasado y cualquier idea de futuro: “Toda posibilidad y proyecto les parecen igualmente inútiles pues el sujeto ingrátido carece tanto de visión de futuro como de justificación histórica de su existencia y sus actos” (Casamayor 29). Es, de nuevo, la década de los noventa la que inicia el cambio en la literatura cubana. Hasta entonces, los cubanos presentaban proyectos a futuro para mejorar la sociedad, pero estos se desvanecen “cuando en la era postsoviética descubren que ni su presente ni su futuro están en sus manos” (38). La Historia —con mayúscula— deja de ser una referencia, viéndose sumidos en un profundo vacío identitario y adoptando así una actitud mucho más pasiva que sus predecesores. Conciben la existencia como una continua sucesión de fuerzas regidas por el azar: “Por eso muchos están ahí, en una sociedad que no reconocen como suya, en plena indiferencia” (257). De este modo, Casamayor-Cisneros señala que estos sujetos ingrátidos se caracterizan por vivir dentro de ese vacío sin reflexionar sobre una nueva moralidad encaminada al futuro: “... el sujeto no persigue ya un orden regidor y consigue inventarse una ética absolutamente desinteresada de los mitos fundamentales de la modernidad” (271). Permanecen siempre suspendidos en el presente e indiferentes al mundo que los rodea. Rompen con el modelo de hombre que la revolución pretendió difundir, de forma que abandonan la epicidad propia de los proyectos surgidos en la modernidad: “... los tiempos de la urgencia épica ... son parte del pasado. ... Sembrado en el vacío, el concepto moderno de heroísmo, como el de la familia, la identidad y otros tantos, tienen sus raíces suspendidas” (286).

La permanencia en el presente más inmediato es una de las características del narrador de *La autopista*: a partir del registro audiovisual, va a grabar lo que ocurre a su alrededor y las historias de los personajes que va encontrando por el camino sin aportar ningún dato sobre su pasado ni ningún objetivo personal hacia el futuro. La identidad nacional, por tanto, no es un asunto que se plantee este sujeto: únicamente se hace una mención de que procede de La Habana, de la ciudad anterior a la transformación, pero no hay una identificación con el espacio cubano: “Yo era de aquí, yo estaba aquí antes de la autopista, antes de todos los carros detenidos. Pero me quedo callado” (Lage 88). Tampoco aporta ningún otro dato de su vida anterior.

El pasado del narrador permanece durante toda la novela como una incógnita, no hay una justificación ni explicación de las circunstancias que lo han llevado a su situación actual. Describe y observa lo que percibe, pero no relata ningún episodio de su pasado, algo que sí realiza sobre otros personajes, como al comienzo de la novela con Vida Guerra:

“(Vida’s Life: de La Habana a Nueva Jersey y a los inflados globos oculares del hemisferio a la velocidad de los viejos automóviles que no se detienen nunca y de regreso a La Habana otra vez y para siempre y...)” (Lage 22). A lo largo de la obra, este sujeto se va a encontrar con una multitud de personajes diversos, y de la mayoría de ellos va a narrar su pasado y las razones que los han llevado a estar en el lugar en el que los conoce, como es el caso del Pícher Frío, antiguo jugador de béisbol y preso huido de Guantánamo. Es interesante analizar este tipo de personajes, porque de ellos sí se detalla su pasado y las circunstancias que los han llevado a, por ejemplo, poseer un restaurante en los alrededores de la autopista o caer en las trampas de la ludopatía, como Spencer Elden. Todos ellos van a contrastar con las dinámicas ingravidas del sujeto narrativo, pero es Ray Ban, un crítico ciego que aparece al final de la novela, el personaje que se opone de forma más clara a él.

Ray Ban se presenta en el último fragmento de *La autopista*, titulado “The horror”, como el dueño de un taller mecánico en el que acaban por azar y sin ninguna explicación previa, al igual que durante toda la obra, el sujeto narrativo y el Autista. Se podría decir que Ray Ban representa al sujeto moderno frente al sujeto posmoderno e ingravido. Además de su trabajo como mecánico, del que es necesario destacar la función de reparador, se dedica a la crítica cultural: “¿Crítico de qué?, le preguntó el Autista. De cine, arte, literatura. ... Él había sido uno de los críticos más importantes de la Isla, y ahora tal vez era el único. El último. Estoy solo, me he quedado solo, dijo. ... De ahí la gran responsabilidad que tengo” (Lage 171). Como único personaje anclado a un pasado nacional y cultural cubano, Ray Ban se propone recuperar/reparar esa cultura perdida, enterrada bajo la autopista y la globalización, la cual ha llevado con ella a la isla todo ese maremágnum de elementos nuevos y extraños. De este modo, su objetivo será luchar contra “la velocidad y la intemperie” recuperando “la memoria y el conocimiento” (173). Busca en las raíces más profundas de la cultura cubana resistiéndose a la nueva realidad de la isla. Este personaje, el cual tiene un enfoque o una perspectiva historicista, se diferencia del sujeto narrativo en cuanto a su discurso identitario y a su motivación de mantener en la superficie esas raíces: “Porque nada estaba perdido aún, aunque todo pareciera irremediablemente perdido. Porque lo que había que reconstruir y salvar era, ni más ni menos, el sustento profundo de la cultura cubana” (173). Su ceguera es claramente una parodia de este tipo de personajes anclados a un pasado irrecuperable que no quieren/pueden ver ni aceptar los cambios del presente. Para Timmer, si Lage con *La autopista* consigue una escritura “trans” —transespacial, transgénica y transtemporal—, la figura de Ray Ban representa todo lo contrario: “La propuesta autopoética en esta novela ... contrasta del todo con la crítica en busca de trascendencias personificada en Ray Ban” (119). El sujeto ingravido, de esta forma, al no reflexionar sobre el pasado ni plantearse un futuro —ni personal ni

social— es radicalmente opuesto a lo que representa Ray Ban: un sujeto moderno que teme la oscuridad del presente y que se refugia en el conocimiento como única vía posible.

Junto a esta idea de ingravidez del sujeto narrativo, está la de registro. Esa observación se va a materializar en la grabación de un documental, única motivación y deseo que el sujeto expresa en la novela: “Yo, que no tengo nada, que nunca tendré nada, lo que quisiera tener ahora mismo es una cámara fotográfica” (Lage 80). En un principio, parece que el narrador hace este ejercicio de registro con una intención de guardar para la posteridad las consecuencias de la construcción de la autopista en la isla, pero realmente no tiene un propósito definido. El documental que graba es una continuación —o refutación— de un documental anterior, del que participa como entrevistado al comienzo de la novela: “La veo, micrófono en mano, acercándose a mí. No hay cámaras, o hay tantas que ya no puedo verlas. Tampoco sé de dónde proviene tanta luz. ... —¿Tiene algo que decir acerca de la construcción de la autopista?” (25). Durante todo el segundo fragmento, el cual relata esa búsqueda de los indios semínolas ya comentada, el narrador y el Autista son objeto de este tipo de preguntas, interactuando constantemente con los documentalistas. Otro detalle de este fragmento es la introducción de párrafos —en cursiva— que se corresponden con anuncios de una bebida energética, parodiando tanto este tipo de productos como las interrupciones publicitarias durante las emisiones televisivas: “¿Cansado? ¿Debilucho? El nuevo refresco Reguetonic es la solución. Contiene vitaminas, minerales, antidepresivos, es el complemento nutricional de moda.... (Evite el consumo prolongado)” (38). Una vez finalizada la construcción, este documental se acaba, sus realizadores se retiran y el registro queda en manos del narrador y del Autista. Por puro azar, como todo lo que les sucede a estos dos personajes, se encuentran, primero, una cámara de fotos y, más adelante, una de video. Con ambas herramientas, el sujeto narrativo enfoca, amplía y encuadra todo lo que se presenta ante sus ojos.

Este afán de registro, de grabar absolutamente todo lo que observa, puede relacionarse con la *ciberpercepción* que menciona Francisca Noguero (a partir de la descripción que propone Ascott del término en “La arquitectura de la ciberpercepción” acerca de cómo en la actualidad, con los satélites y los dispositivos móviles, los sujetos buscan percibir en todo momento los acontecimientos que suceden de forma simultánea y bajo perspectivas muy diversas (20). Así, el narrador y el Autista van a grabar desde distintos enfoques todo “Lo Que Aparezca” (Lage 114). A través de una visión general y amplia, intentan registrar la mayor cantidad de imágenes y sucesos posibles, representando una multitud de puntos que confluyen y se relacionan entre sí —opacándose y superponiéndose—, y rechazando así una mirada guiada hacia un único centro².

2. Esta mirada múltiple, característica de una época globalizada donde destaca la pluralidad de estímulos, es definida por Noguero como “pulsión escópica colectiva” (20).

El resultado de estas grabaciones será un documental compuesto por una multitud de fragmentos inconexos, misma forma que la estructura de la propia novela y reflejo de esa unidad narrativa débil. El sujeto ingrávigo, posmoderno, al carecer de un sentido histórico tanto de su existencia como del espacio que habita, únicamente es capaz de producir una serie de fragmentariedades que se caracterizan por lo aleatorio y lo heterogéneo (Casamayor 24). En el documental se pueden observar estas características, tanto en su producción aleatoria, la cual destaca por la no selección de los materiales que registra, como en la diversidad de estos. De hecho, al final de la obra el documental es mostrado una y otra vez por el Autista a Ray Ban, narrado por el primero al personaje ciego. Lo que llama la atención e indica la aleatoriedad tanto de la elección de materiales como de la propia realización del documental es que en cada proyección el Autista muestra las mismas imágenes, pero las narra de manera diferente. Como la propia novela, el documental está en continua transformación y para ello es necesario que no haya ni un propósito definido ni un fin para el mismo, porque realmente este trabajo de registro es una forma material de permanecer en un presente perpetuo, sin intención de terminar nunca el trabajo comenzado, sino de continuarlo en el tiempo: "Nunca llegó [Ray Ban] al final del documental. Un final, por otra parte, al que no era posible llegar. El documental estaba (y está) inconcluso" (Lage 177).

Este documental, caracterizado por esas fragmentariedades que señala Casamayor-Cisneros, de nuevo a partir de Jameson, como única posibilidad de creación de los sujetos ingravidos, se puede comparar directamente con el trabajo de recuperación que se propone el crítico Ray Ban. Al carecer de sentido histórico, el sujeto posmoderno es incapaz de producir un archivo audiovisual con la historia y el pasado como referentes, desembocando en un documental desnudo de sentido: por eso mismo ninguno de los dos personajes, ni el narrador ni el Autista, buscan una perspectiva concreta, sino que se conforman con cualquier cosa que puedan registrar. Tampoco se preocuparán de que su trabajo quede a medias o esté continuamente desarrollándose: no tienen la necesidad de crear una obra completa con un principio y un fin definidos.

4. CONCLUSIONES

En las anteriores páginas he intentado analizar las principales características de *La autopista: The movie* que reflejan el viraje de la narrativa cubana hacia fuera de la isla. Las fronteras, tanto físicas como literarias, han sido cuestionadas durante las últimas décadas como consecuencia de la llegada de algunos procesos globalizantes a la sociedad. Cierta literatura cubana ha abandonado poco a poco las reflexiones sobre la identidad,

la cubanidad y la diáspora, aspectos que desde la Revolución han sido pilares del pensamiento y la creación cultural. Autores como Lage no suelen tener como meta principal de su literatura abordar en sus obras qué es ser cubano, dinamitan todo el bagaje cultural, lo inspeccionan y revuelven con un cúmulo de referentes extranjeros logrando como resultado un conglomerado muy diverso. En una entrevista reciente, el propio autor rechaza este tipo de discursos y búsquedas identitarias: “El terror empieza cuando se oyen variaciones del tipo: ‘verdaderamente cubano’, ‘auténticamente cubano’, ‘más cubano’, ‘cubanísimo/cubanidad/cubanía’, ‘lo cubano en...’, ‘soy cubano, soy...’ Y la lista es interminable. Eso ya no es neurosis de identidad, es la psicosis nacionalista que tan bien conocemos” (Grillo). En este proceso de mezcla, el territorio se presenta también transformado: Cuba se abre al resto del planeta perdiendo todo lo que se ha intentado mantener a lo largo de las últimas décadas. El nuevo espacio es inestable y, a su vez, sustituye todo lo conocido anteriormente.

La globalización en *La autopista* no se presenta solamente en la muestra desmesurada de elementos tecnológicos, transformaciones de la naturaleza o referencias de la cultura popular, sino que actúa estrechamente en la formación de su estructura y su carácter formal. La velocidad de los tiempos, la fragmentariedad y la inestabilidad de sus narraciones reflejan la óptica y las motivaciones de una época globalizada, donde los continuos estímulos crean fragmentos, los tiempos se acortan y los relatos pierden sentido, volviéndose cada vez más vacíos. El discurso vacío del sujeto narrativo, ingrátido y posmoderno se define por la descripción: únicamente flota por el espacio ficticio sin esperarse de él un juicio ni una opinión sobre su estado ni de lo que lo rodea.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Reinaldo. “Entre la provocación y el cambio. La ciencia ficción cubana de los 90”. *Revista Korad*, núm. 32, 2018, pp. 4-17, <https://docplayer.es/129672428-Septiembre-diciembre-2018-especial-plastika-fantastica-enki-bilal-entre-la-provocacion-y-el-cambio-la-cf-cubana-de-los-90-rinaldo-acosta.html>.
- Ascott, Roy. “La arquitectura de la cyberpercepción”. *Ars Telemática, comunicación Internet y Ciberespacio*, editado por Claudia Gianneti, Langelot, 2000, pp. 95-101.
- Bastidas, Rodrigo, editor. *El tercer mundo después del sol*, Minotauro, 2021.
- Bolognese, Chiara. “El cuento cubano del siglo XXI en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage”. *América sin nombre*, núm. 22, 2017, pp. 73-81, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2017-n22-cuento-cubano-xxi>.
- Calomarde, Nancy. “Ficciones territoriales. Formas de un atlas latinoamericano”. *Recial*, núm. 12, 2017, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7771797.pdf>.
- . “Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después”. *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*, editado por Graciela Salto y Nancy Calomarde, Kakatay, 2019, pp. 129-156.
- . “Islas en trance. Ficciones de desterritorialización en la literatura cubana reciente”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 37, 2019, pp. 4-17.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana-Vervuet, 2013.
- Dorta, Walfrido. “Políticas de la distancia y el agrupamiento. Narrativa cubana de las últimas dos décadas”. *Istor. Revista de Historia Internacional* núm. 63, 2015, pp. 115-135.
- . “Fricciones y lecturas del archivo cultural *cubensis*. Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”. *Revista Letral*, núm. 18, 2017, pp. 37-55, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6048>.
- García Ángel, Antonio, editor. *¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?* Instituto Distrital de las Artes, 2012.
- García Rodríguez, Raúl. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, núm. 13, 2013, pp. 121-130, <https://athenea-digital.net/article/view/v13-n2-garcia>.
- González Fernández, Maielis. “Ciencia ficción cubana contemporánea. *Ofidia* y la distopía ciberpunk”. *Boletín Hispánico Helvético*, núm. 27, 2016, pp. 165-180.

- Grillo, Rafael. "La toxicidad de la ficción, una idea que me persigue...". *Isliada*, <https://www.isliada.org/la-toxicidad-de-la-ficcion-una-idea-que-me-persigue/>.
- Lage, Jorge Enrique. *La autopista: The movie*. Esto no es Berlín, 2015.
- López-Pellisa, Teresa y Silvia G. Kurlat Ares, editoras. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana-Vervuet, 2020.
- . editoras. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad*, Iberoamericana-Vervuet, 2021.
- Mónica, Lizabel. "La Generación 0". *La Noria*, núm. 3, 2011, pp. 2-4, <https://incubadorista.files.wordpress.com/2014/10/lanoria03.pdf>.
- Mora, Vicente Luis. "Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela local". *Pasavento*, núm. 2, 2014, pp. 319-343.
- Noguerol, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español". *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuet, 2013, pp. 17-31.
- Quesada, Catalina. "Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle". *Cuadernos de literatura vol. xx*, núm. 40, 2016, núm. 313-324. <http://revistas.javeriana.edu.co>.
- Rojas, Rafael. "Hacia la ficción global". *Libros del crepúsculo*, 2014, <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>.
- . "Lage: de la utopía al apocalipsis". *Libros del crepúsculo*, 2015, <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/02/lage-de-la-utopia-al-apocalipsis.html>.
- Simal, Mónica y Walfrido Dorta. "Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)". *Revista Letral*, núm. 18, 2017, pp. 2-8.
- Timmer, Nanne. "Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage". *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*, editado por Graciela Salto y Nancy Calomarde, Kakatay, 2019, pp. 105-128.
- Viera, Katia. "Nuevos sentidos para una ficción habanera. Jorge Enrique Lage: La(s) Habana(s) del porvenir". *Zama*, núm. 12, 2020, pp. 47-57, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/9611>.