

POLÍTICAS DE DES-ESPECIFICACIÓN Y LA “CONEXIÓN ARGENTINA” EN *REX* DE JOSÉ MANUEL PRIETO

THE POLITICS OF DE-SPECIFICATION AND THE “ARGENTINE CONNECTION” IN JOSÉ MANUEL PRIETO’S *REX*

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.06>

JULIO ARIZA*

Dartmouth College, Estados Unidos

Fecha de recepción: 5 de junio de 2017

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2017

Fecha de modificación: 18 de septiembre de 2017

RESUMEN

Este artículo explora la producción literaria del escritor cubano José Manuel Prieto (1962), más específicamente, la tercera novela de su “trilogía rusa”, *Rex* (2007). En *Rex* Prieto desarrolla una narrativa que problematiza la noción de identidad, tanto desde su contenido temático como desde una escritura que busca entropizar la ilusión de la de la representación mimética. Finalmente, destaco que Prieto, en la construcción de su compleja maquinaria de des-especificación literaria y vital, establece una conexión con determinadas zonas de la narrativa argentina.

PALABRAS CLAVE: José Manuel Prieto, des-especificación, diáspora cubana post-soviética, Alan Pauls, Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

This article focuses on the literary production of Cuban writer José Manuel Prieto (1962), with a particular emphasis on *Rex* (2007), the third novel of his “Russian trilogy”. In *Rex*, Prieto develops a narrative that problematizes the notion of identity, both in its thematic content and in Prieto’s unique writing style. Finally, I emphasize that Prieto, in the construction of his complex machinery of literary and vital de-specification, establishes a connection with certain areas of the Argentine narrative.

KEYWORDS: José Manuel Prieto, de-specification, post-Soviet Cuban diaspora, Alan Pauls, Jorge Luis Borges.

* julio.ariza@dartmouth.edu. Doctor en Literaturas Hispánicas y Lengua Española, Washington University in St. Louis.

“Tomar un libro clásico y relacionar con él todo
lo referente a la vida”.
(Barthes)

Este artículo parte de una investigación acerca de la narrativa de algunos escritores cubanos nacidos en los años de los albores de la Revolución (aproximadamente entre 1959 y 1963). En principio, la idea es cuestionar las sedimentaciones de significantes que obturan complejos procesos de la dinámica cultural: palabras como “grupo” o “generación” o las tipificaciones homogeneizantes de “novísimos” o “diaspóricos” simplifican ideológicamente la singularidad de los textos y la conflictividad heterogénea de posiciones y trayectorias. Me centraré en la producción literaria de José Manuel Prieto (1962), más específicamente en la tercera novela de su “trilogía rusa”, *Rex*. En *Rex* este escritor que vive fuera de Cuba desde los 19 años, plantea una narrativa que problematiza la noción de identidad, tanto desde lo que Elzbieta Skłodowska llama “descubanización temática” (106) (un plan delirante para reinstalar la monarquía rusa para así escapar de la mafia), como desde una escritura que busca entropizar la ilusión de la de la representación mimética (una sintaxis lúdica y excesiva que en ocasiones omite los verbos). Finalmente, destaco que Prieto, en la construcción de su compleja maquinaria de des-especificación literaria y vital, establece una conexión con determinadas zonas de la narrativa argentina: Jorge Luis Borges es ficcionalizado como antihéroe, y, al mismo tiempo, Prieto toma de Borges el dispositivo narrativo central de *Rex*: el comentario; además, *Rex* comparte varios atributos con una novela argentina que apareció unos años antes que la novela de Prieto: *El pasado* (2003), de Alan Pauls¹.

1. UN ESCRITOR SINGULAR

La crítica ha reiterado en varias ocasiones (Fornet, Kingery, Lemus) que la prosa de José Manuel Prieto no parece ser la prosa de un escritor cubano. Las razones de esta observación, que puede contener el señalamiento de una carencia o el elogio de una singularidad, se remiten a que no hay registros de Cuba en sus novelas ni a nivel lingüístico (un trabajo sobre la oralidad que consigne las particularidades del habla en la isla) ni a nivel argumental (las tramas eluden las referencias a Cuba). El debate sobre los esencialismos de las ideas de

1. En “The Novel without Literature”, el crítico Carlos J. Alonso ubica a Alan Pauls y a Juan Manuel Prieto dentro de un mismo grupo de escritores que incluye, además de a Pauls y Prieto, a Santiago Gamboa, Ignacio Padilla, Jorge Volpi y Edmundo Paz Soldán, entre otros.

nación o de literatura nacional parece retornar eternamente: para que haya una no cubanidad literaria debe presuponerse una cubanidad literaria². En el ya canónico “El escritor argentino y la tradición”, aunque también en otros ensayos como “Nuestro pobre individualismo”, Jorge Luis Borges tuvo que defenderse de observaciones como las que ha formulado la crítica sobre Prieto (aunque más virulentas). Acusado de que su literatura no era suficientemente argentina, Borges respondió que él era fatalmente argentino y que su literatura no debía incluir gauchos o compadritos para ser argentina; de allí su recordado argumento sobre los camellos y el Corán: en el Corán no hay camellos porque los había en abundancia en el Medio Oriente: haberlos incluido hubiera sido un exceso exotista. Borges también fue acusado no solo por sus errores en materia de intervenciones políticas, sino por la ausencia de política en su literatura. En una entrevista, y a propósito del futuro cercano de Cuba, Prieto parece defenderse de la misma acusación, afirmando que “hay maneras de hacer literatura que no necesariamente tienen que ver con abordar la política de manera frontal, y no deja por ello una persona de tener una posición crítica” (Gómez 60). Pues bien, sostengo que la literatura de José Manuel Prieto, a través de sus dispositivos de des-especificación, constituye un elaborado mecanismo de posicionamiento estético y político frente a la compleja realidad cubana.

En su ensayo “The Limits of Individuation”, Peter Hallward sostiene que Gilles Deleuze es el filósofo de lo singular entendido en estos términos: “A singularity creates the medium of its own existence or “expression”, in Spinoza’s sense. A singular movement takes place as the *unfolding* of its own time and space; it constitutes itself through itself, to the exclusion of others. However varied these unfolding might be in Deleuze’s work, their fundamental logic is invariable: every creation is singular” (93). Para Deleuze, los artistas y los filósofos (los verdaderos, y esto es ya un problema) son singularidades y crean singularidades. A esta posición, Hallward le opone la teoría foucaultiana: si Deleuze es el filósofo de lo singular, Foucault es el filósofo de lo específico:

A specific individual is one which exists as part of a relationship to a context, to other individuals and to itself. Deleuze seeks to write a philosophy without limits, whereas Foucault writes a philosophy of the limit as such (at the limits of classification, at the edge of the void that lies beyond every order of recognition or normalization). The specific subject is inevitably partial, interested, he is necessarily for one side or the other; he is in the thick of the battle, he has adversaries. (93)

En este punto Hallward toma partido por la postura de Foucault, no sin hacer una aclaración acerca del empecinado malentendido desde el que se lo ha leído. El poder

2. De entre la copiosa literatura sobre la existencia de una cubanidad literaria, recomiendo dos ensayos de Ambrosio Fornet, “Cuba, Nation, Diaspora, Literature” y “The Cuban Literary Diaspora and Its Context: A Glossary”, y el clásico libro de Gustavo Pérez Firmat *Life on the Hyphen. The Cuban American Way*.

es principalmente para Foucault una fuerza que especifica a los objetos en su campo. El poder relaciona, pero tiende a mostrar el aspecto relacional de su realidad en términos de normas aparentemente absolutas y universales. Solo las prácticas de des-especificación exponen las verdaderas relaciones de poder que gobiernan la sociedad. Para Hallward la crítica más injusta que se le puede hacer a Foucault es la de denunciar que, al mostrar la omnipresencia de los procesos de especificación de las identidades y los deseos por parte del poder, no tenía un concepto de agencia subjetiva o de libertad efectiva: “The whole thrust of his critical histories is to show just how fragile, how contingent, prevailing specifications really are, and so how vulnerable they are to concerted pressure for change. The work of the intellect is to show that what is does not have to be what it is. Foucault will quite happily speak of freedom as a permanent provocation” (100). Si bien hay que ser conscientes de que se trata de un léxico que el mercado editorial despliega a menudo para vender a un escritor, revistiéndolo del halo dorado de lo único, se puede constatar desde las páginas del periodismo cultural que se han ocupado del trabajo de Prieto, que el adjetivo “singular” aparece con frecuencia en relación a la dificultad de encasillar su obra y su trayectoria vital. Usar el sentido fuerte que Deleuze le da a la palabra nos sirve para cuestionar la operación de aislar mitológicamente la figura de este autor, de estigmatizarlo en la figura del “raro”. Los nombres de “raro” o de “singular” oscurecen la dinámica que las constantes prácticas des-especificadoras de Prieto llevan a cabo. En el caso de “singular”, más precisamente, porque alude a la no relación con un entorno específico, casi *à la* Deleuze, como una singularidad que se despliega desde sí misma, sin necesidad de otros. Cabe aclarar que las des-especificaciones absolutas no existen, solo prácticas constantes que problematizan las relaciones y los límites, por eso en Foucault, como señalaba Hallward, la libertad no es una esencia trascendente a alcanzar, sino una serie de prácticas provocadoras en su inmanencia.

El hecho de que en ocasiones Prieto se haya “especificado” en la llamada “diáspora” cubana al reconocerse como parte de ella, no anula sus constantes diferenciaciones, como, por ejemplo, el no escribir directamente sobre Cuba, el no exponer de manera “frontal” la problemática de la isla³. Me referiré ahora a la des-especificación de Prieto con respecto a los escritores cubanos de su generación que escribieron desde Cuba y que fueron nombrados/especificados como los “novísimos”. Prieto nació en 1962, y por lo tanto pertenece cronológica —y diría Borges, fatalmente— a esta camada de narradores cubanos nacidos y formados tras el triunfo de la Revolución en 1959. Según Margarita Mateo Palmer en su ensayo “La nueva narrativa cubana contemporánea: las puertas del

3. Un volumen de ensayos muy completo para comprender el fenómeno diaspórico cubano es *Un pueblo disperso. Dimensiones sociales y culturales de la diáspora cubana*.

siglo XXI”, dichos escritores, a diferencia de los nacidos en la isla alrededor de la década del cincuenta —Senel Paz, Leonardo Padura, Reinaldo Montero, Mirta Yañez—, cuya experiencia vital hacia la madurez ocurrió en los “prodigiosos” años sesenta, arriban a sus años formativos en un contexto muy diferente, el del denominado “quinquenio oscuro”:

Estos escritores conocieron durante sus estudios la generalización del fraude académico en la enseñanza media y los actos de repudio del Mariel; son testigos de la caída de algunos paradigmas del heroísmo durante la guerra de Angola y la invasión norteamericana a Granada. Más adelante, con el derrumbe del campo socialista, presencian la crisis de un discurso y una retórica que habían alimentado largamente una perspectiva ideológica. (53)

Prieto se cría en esta *estructura de sentimiento* (Williams), para usar el oxymoron williamiano, pero abandona el país justo antes de que este grupo sea nombrado como grupo. Estudió en la ex URSS, donde vivió por más de doce años y donde inicialmente ejerció como ingeniero para después dedicarse a la traducción literaria, sobre todo de los textos de Anna Ajmatova, Andrei Platónov y Losif Brodsky, entre otros. Luego de su periplo ruso se mudó a México y obtuvo su doctorado en Historia (Weimer). Actualmente vive en Nueva York, y es Associate Professor en la Seton Hall University.

Los novísimos incursionaron en los temas obturados en la literatura inmediatamente precedente: el homoerotismo; los conflictos adolescentes alejados del estereotipo del deber ser del joven cubano; las tribus urbanas, como los rockeros; los balseros; la prostitución y las drogas; el sida, etc. La narrativa de Prieto, en cambio, rehuye de esta temática sórdida que a través de formas cercanas al realismo intenta representar los ámbitos silenciados de la Cuba postrevolucionaria. Mateo Palmer pone en sincronía y casi identifica a la narrativa de los novísimos con la posmodernidad, aunque el análisis que lleva a cabo Catherine Davies en “Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics and Culture in Cuba”, complejiza un poco esta relación. Si el giro posmoderno es fechado tanto por Lyotard como por Jameson alrededor de 1960, la Cuba postrevolucionaria, al contrario de lo que sucedió en las sociedades del capitalismo avanzado, no entró en la fase del desencanto posmoderno, sino todo lo contrario. Para Davies, la literatura posmoderna fue llevada a cabo por la literatura de la diáspora, desde Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy en adelante. En la isla, en cambio, la situación es otra:

Postmodern “events” have taken place in Cuba in the areas of performance, ritual and iconography. The impact of postmodernism in the arts since 1990 has been significant, indicating the progressive autonomy of the cultural and politic spheres. Postmodern aesthetics in Cuba privileges heterogeneity and subjectivity; a reencounter with belief systems other than Marxism

(primarily Catholicism and radical Christian sects); a deconstruction of sacred myths (syncretisms) and, most important and perhaps most dangerous for the present government, a querying of national borders in order to incorporate the diaspora. (113)

En la visión de Davies son las artes plásticas y performativas las que pueden ser consideradas con propiedad posmodernas, mientras que en literatura los escritores diaspóricos son los posmodernos, no los que escriben desde Cuba. Pero si bien Prieto no se integra a la estética de los novísimos programáticamente, y si bien nadie ha intentado ubicarlo dentro de ese grupo, tampoco sus libros pueden acomodarse sin vacilación en el estante de los escritores posmodernos.

En *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Fredric Jameson intenta producir un nuevo concepto de posmodernidad, no como lo opuesto a la modernidad, sino como su triunfo completo. Esta arriesgada operación implica no *celebrar* este triunfo, sino aceptar la realidad del capitalismo ilimitado para “encontrar una salida de ese espacio cerrado y repetitivo” (90). Jameson abarca el conjunto de las disciplinas artísticas en un solo concepto: el *pastiche* como parodia inexpressiva carente ya de impulso satírico o irónico de diferentes estilos y soportes representacionales que resultan en la fragmentación esquizofrénica de la subjetividad. Las novelas de Prieto, por más que incluyan a Proust y a *The Matrix*, que desplieguen un caleidoscópico juego de intertextualidades, como veremos más adelante, no son un *pastiche* en el sentido jamesoniano, una mera yuxtaposición heterogénea y multiforme de información cultural en la que la sátira crítica deviene celebración vacía. Tiene razón Anke Birkenmaier cuando sostiene que, si *Rex* es un *pastiche*, lo es desde la comprensión de Prieto de la potencia crítica y literaria del *pastiche* proustiano: “One could say that it was really Proust, who elevated the *pastiche* from a minor genre to a mode of writing. He began to write *pastiches*, collected later in his *Pastiches et Mélanges* (1919), at a moment of crisis after having left unfinished his first novel, *Jean Santeuil*” (126). Para Birkenmaier, uno de los aciertos de Prieto consiste en convertir a *Rex* en un *pastiche* críptico que pone en tensión, como quería Proust, la escritura novelística con la escritura del *pastiche*: “In this sense, *Rex* is a *crypto-pastiche*: it pretends to be a gloss of Proust’s *In Search of Lost Time* while really rewriting his *Pastiches et mélanges*” (127).

2. DISPOSITIVOS LITERARIOS DE DES-ESPECIFICACIÓN EN *REX*

Decir que la trilogía de Prieto compuesta por *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998), *Livadia* (1999), y *Rex*, es “singularmente” descubanizada simplemente porque su

imaginario geográfico y cultural es Rusia (o, más precisamente, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) es desconocer un fenómeno histórico y afectivo que incluso ya cuenta con un campo de estudio propio, en el cual el mismo Prieto ha intervenido coeditando con Jacqueline Loss el volumen *Caviar with Rum. Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience*. Este fenómeno tiene que ver con lo que Damaris Puñales-Alpizar llama “la comunidad sentimental soviético-cubana” (23), un entramado de experiencias simbólicas y materiales de lo postsoviético tanto en los habitantes de la isla que se quedaron como en los cubanos de la diáspora.

Las estéticas de lo postsoviético han empezado a ser analizadas por la crítica en la última década, y el corpus de textos al respecto ha ido creciendo de manera sostenida (Buckwalter-Arias; Cabrera, Cano Orúe, y Samsónov; Pedemonte). Los estudios más significativos sobre estas estéticas son los de la citada Jacqueline Loss, con su *Dreaming in Russian. The Cuban Soviet Imaginary*, el libro de la también mencionada Puñales-Alpizar, *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*, y el libro *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, de Rafael Rojas, que retoma planteos hechos por este autor en artículos anteriores (“Diáspora y Literatura”; “Souvenirs de un Caribe soviético”). En todos estos estudios, la trilogía rusa de Prieto juega un papel central a la hora de ilustrar cómo “algunos escritores cubanos (Iván de la Nuez, José Manuel Prieto, Wendy Guerra) han convertido la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética en un evento simbólico central en sus obras” (Rojas, *El estante* 82-83). De modo que el imaginario postsoviético que contiene una especie de nostalgia por la estética soviética no sería un atributo de la singularidad de la obra de Prieto, sino que, al contrario, sería una característica *específica* de la generación de la diáspora cubana postsoviética. Lo interesante en Prieto, es que sus fantasías soviéticas carecen de la nostalgia presente en textos de otros autores de su generación, y remiten en realidad no a la Unión Soviética sino a la Rusia Zarista, la Rusia Imperial, en un desplazamiento temporal que anacroniza políticamente (todo anacronismo es político) la búsqueda de valores sobre los cuales construir una nueva sociedad (¿una nueva Cuba?). *Rex* se des-especifica del realismo de los novísimos y de los escritores de la diáspora postsoviética al inventar un aparato formal, un dispositivo narrativo, que no es solo “descubanzado”, sino que busca *descubanzar* Cuba, eludir las sedimentaciones identitarias, “desdibujar” a través de la experimentación formal. En palabras del propio Prieto: “Como ves, mis novelas no son frontales, son artefactos de desdibujamiento, de distancia y de análisis” (Prieto, “Necesito”).

Rex comienza con un epígrafe del obispo filósofo George Berkeley: “Las cosas son tal como se las percibe”. Tanto desde la contratapa del libro como desde algunas críticas periodísticas, se ha señalado el carácter irónico de esta sentencia. La compleja

trama de la novela y su, por momentos, resbaladiza adscripción genérica, habilitaría la inversión del axioma empirista a un remanido “nada es lo que aparenta ser”. Pero sostengo que uno de los hallazgos de *Rex* y de la obra de Prieto es que el epígrafe debería ser tomado al pie de la letra. En *From Kant to Hilbert: A Source Book in the Foundations of Mathematics*, William B. Ewald remarca que el principal logro de Berkeley fue el desarrollo de la filosofía conocida como idealismo subjetivo, resumido en la frase, *Esse est percipi* (Existir es ser percibido). La filosofía de Berkeley es el empirismo llevado al extremo. En su juventud, Berkeley propuso que no se puede saber si un objeto *es*, solo puede conocerse un objeto *siendo percibido* por una mente. Por tanto, concluyó que todo lo que puede conocerse de un objeto es su percepción del mismo. Cuando se habla de un objeto *real*, se habla de la percepción del objeto. Y esa inaccesibilidad a lo que Kant llama el *noúmeno*, la cosa en sí, es lo que narra la prosa de Prieto: las cosas sí son lo que aparentan ser, porque las cosas son lo que nosotros podemos percibir de ellas, y es por eso que las novelas de este escritor son un despliegue de percepciones que la inscriben en la gran tradición de la novela contemporánea.

Prieto se detiene casi hasta la exasperación en los objetos, estirando las posibilidades del lenguaje para intentar aprehenderlos desde los sentidos: Prieto es un militante de las intervenciones en lo sensible. Rafael Lemus tiene razón cuando escribe sobre *Rex* y su relación obsesiva con los objetos: “La escritura de Prieto es una materia visible, de pronto viscosa, en la que queda registrada una minuciosa impresión del mundo. El mundo: telas, muebles, joyas y aquellas otras cosas verdes y vivas. ... En una época en la que se enaltece la eficacia de Roberto Bolaño, Prieto parecerá un escritor redundante y sobrado. La razón: nos incomoda el derroche y Prieto es puro gasto” (70). La minuciosa impresión del mundo se enlaza con la centralidad escolástica de “El Libro” en *Rex*. Este Libro por el que el protagonista siente adoración no es nunca mencionado por su título, aunque el lector rápidamente intuye que se trata de *En busca del tiempo perdido*, del tampoco nunca mencionado Marcel Proust. Dice el narrador en el primer párrafo:

Lo he leído durante años, sólo este libro. Una y otra vez sin detenerme. Reiniciándolo cuando llegaba al final, donde se describe la gran fiesta, un baile de inauguración, y volviendo a la primera palabra, en el momento en que se duerme en aquella casa en Combray y sueña con la detención del tiempo. Siempre en él las palabras justas, brotando como milagrosamente, sin necesidad de pararse a pensar en ello, con la naturalidad y la facilidad con que ponemos sílabas, fonemas sin sentido al tararear una canción. (11)

Si Rímini, el protagonista de *El pasado*, de Alan Pauls, es un traductor febril, casi un atleta de la traducción, el narrador de *Rex*, de quien solo sabemos que le gustaría que lo llamasen

Michel Psellus, como el famoso pedagogo de Constantinopla, es un interpretador obsesionado con El Libro, un traductor, de algún modo, de su verdadero mensaje, no solo un exégeta, sino un ferviente propagador de la Palabra. El uso del artículo definido también se usa para aludir a Proust, quien en *Rex* es, de manera excluyente, por antonomasia, El Escritor (así como Aquino llama El Filósofo a Aristóteles). Lo que sabemos de Psellus es que es un joven que, gracias a sus conocimientos de la lengua rusa, atiende al llamado de una aparentemente millonaria familia rusa que está buscando un tutor para el niño de once años de la casa, Petia. Psellus no ha sido nunca tutor personal de niño alguno, así que miente acerca de sus referencias laborales y finalmente consigue el puesto. La novela está organizada en doce “comentarios” dirigidos a un evanescente “tú”, el niño Petia, a modo de extravagante explicación sobre los igualmente extravagantes sucesos que tuvieron lugar desde su irrupción en la lujosa mansión de Marbella en donde viven los rusos.

La mentira inaugural es solo el comienzo de una serie de mentiras, falsificaciones, imposturas y estafas que se espejean mutuamente en un relato cuya organización en comentarios numerados es solo un artificio más. Sin embargo, el protagonista es también el soporte de un conjunto de fidelidades. Hay en principio, y, ante todo, una fidelidad al Libro; hay además una fidelidad hacia Petia; y, por último, hay una fidelidad hacia el amor, ya que el protagonista se enamora de Nelly, la madre de Petia, la señora de la casa, con todo lo que ello implicará en el desarrollo de los hechos.

Mencionaré algunas mentiras e imposturas para luego pasar a las fidelidades. A las pocas semanas de convivir con Petia, el niño, Nelly, la madre, Vasily, el padre, y Batyk, un siniestro sirviente, el protagonista sospecha que algo anda mal, que los millonarios rusos ocultan más de lo que muestran y que, es más, ellos mismos se ocultan en una ciudad en la que todos se muestran, en la que la exposición marca el ritmo de la vida. Vasily Guennadóvich sí había crecido en una familia de nobles, pero esa familia fue expropiada, esquilada y escarnecida luego de la revolución. En realidad, Vasily es un ex científico que, luego de haber descubierto un procedimiento químico único para falsificar diamantes de colores a través de la manipulación de gases, estafó con la ayuda de Batyk, quien no solo no es un simple sirviente sino el creador del plan, a dos pesos pesados de la mafia rusa. Con el dinero de la operación, se fugaron todos a Marbella, en donde compraron la fabulosa mansión en la que viven sin salir y en donde derrocharon escandalosamente hasta el último centavo. Le dice a Petia el desengañado Psellus:

Quienes yo creía, a quienes había imaginado fabulosamente ricos, inmensamente afluentes, horriblemente pobres en realidad. ¡En bancarota!, él mismo lo había confesado, ¡en bancarota!, terriblemente nadie. Timado a profundidad, Petia, me sentí, por aquellas gentes, tus padres, engañado por la

pareja que tan bien, con tanto despliegue de medios, había representado a la perfección su papel de ricachones. (78)

La representación de los farsantes rusos contaba de antemano con la representación del protagonista en su rol de tutor de Petia, ya que su contratación había sido una mascarada para utilizarlo como parte instrumental de un plan para desempantamar la situación de la falta de liquidez monetaria de esta pequeña organización criminal y la claustrofóbica estancia en la mansión como forma de huida quieta. Su lugar en el plan consiste en ser un objeto pasivo de la seducción de la bella Nelly y terminar envuelto en las historias que pululan en la casa para convertirse así en vendedor de las piedras que Vasily fabrica en su laboratorio ubicado en el sótano. Por otro lado, la indignación del joven con la pareja de falsos ricos soslaya no solo su propia impostura, sino el hecho de que a la espera de la paga que nunca recibió por sus servicios, roba un pequeño diamante que después, obviamente, va a resultar falso.

Este diamante robado, una vez robado, dispara en la cabeza de Psellus un delirio paranoico que empieza a generar historias incesantemente, una especie de “corazón delator” a la Poe convertido en artefacto narrativo. En una ocasión imagina que Nelly le dice en una joyería: “Entrega la piedra *motherfucker*, entrega la piedra antes de que mi marido regrese y te haga hablar. Sé que la tienes. De nada te vale fingir” (51). Y piensa: “Y vi en el rojo de aquella piedra, en su interior lleno de sangre, la manera fácil con que Batyk aplastaría mi cabeza contra el mostrador, sus dedos aferrados a mi nuca, con fuerza contra el vidrio blindado” (52). Y más adelante: “La entregaría. Correría de vuelta a la casa, volaría escaleras arriba, la sacaría de debajo del colchón. Aquí Nelly, sin quererlo, ¿sabes? Sin la menor intención de quedármela, o bien, con la idea de devolverla. Lo había pensado”. (52). Con el correr de las páginas la paranoia se intensifica: “temiendo ahora, en el momento en el que lo palpé en mi bolsillo, estar siendo espiado por conductos de fibra óptica: todo era posible en una casa así” (55). Y ya en el punto más alto, los relatos paranoicos sobre terribles escenas futuras, cuando su robo fatalmente sea descubierto, se convierten en la sensación epifánica de una certeza hacia el pasado, certeza que en la novela nunca es afirmada o negada: “Fosforeciendo y brillando aquellas piedras sobre mi palma queriéndome decir algo, brumosamente. ¡Que había sido espiado! Lo entendí en ese instante, ¡que había sido espiado! La angustia, ahora, de haber sido espiado, el desasosiego de haber visto, mientras giraba, unos ojos brillantes en el fondo de la disco, que entendí al momento: fijos sobre mí” (56). Los ojos que lo espieron, o que él imaginó que lo espieron, son asociados rápidamente con un episodio del Libro: “como esos ojos terribles en el Escritor, que descubre brillando en un zaguán en Petersburgo, y entiende que lo espían, por el haz que sale, cuando vuelve la cabeza y los ve apagarse en un segundo. Escondido, aquel hombre, cuchillo en mano, para matarme” (56). La cuestión es si el Libro contiene una imagen que puede ser utilizada metonímicamente en asociación con su experiencia de haber sido espiado o si el Libro prefigura, anticipa o determina

la experiencia del protagonista. Esto es: si las cosas son tal como se las percibe es porque lo visible, lo sensible, está precondicionado por una percepción que no es una tabula rasa, un “grado cero”, sino un territorio de conflicto, un sistema de mediaciones.

El arte, más específicamente la literatura, interviene en este territorio de conflicto, y la fidelidad delirante del protagonista al Libro, solo señala a través de un exceso los modos en los que la literatura opera sobre la experiencia de la realidad. Más de una metáfora en *Rex* alude a estas mediaciones, que no solo se circunscriben al Libro, sino a otras artes o incluso a la cultura popular. Solo un ejemplo: para describir una escena con Nelly, el narrador utiliza el cine, la pintura, y las imágenes de distribución serializada que tanto impacto tienen en la memoria colectiva: los pósters. Dice Psellus: “Como asistentes de un director que buscan en lo alto de un peñasco la locación donde poner, contra el cielo, una escena de complicidad y amor” (58). Y sigue: “Sin voltearse hacia mí cuando estuvimos arriba y vimos los dos, educados en los mismos pintores antiguos (o primarios), vieron nuestros ojos, que habíamos llegado” (59). Para terminar con una comparación sobre “aquel sol amplificado como el sol de un póster” (59). De todos modos, la principal mediación, a pesar de haber varias en la narración, es la del Libro. Cito *in extenso* uno de los párrafos centrales:

¿Qué importa cuánto haya que ver con tus propios ojos si no está el Libro, Pieta? ¿Cómo creer en hecho empírico alguno, fenómeno alguno no sustentado por su autoridad? Sería echar abajo el edificio entero de tu educación, alterar la clave de mi método que es suplir la observación directa con la lectura de sus páginas, destronarlo de su muy bien ganado lugar como única fuente de saber y comprensión del mundo, sana y útil a nuestros corazones; un libro capaz de arrojar luz sobre todos los enigmas, bueno para tener un atisbo de la inspiración divina que lo engendró y sin cuyo auxilio es imposible explicar su aparición, que haya sido escrito por un simple mortal, por un francés, aquejado por el asma, a quien, literalmente, le faltó aire toda su vida y que así y todo, no obstante, un millón de palabras, tres mil cincuenta páginas, el más grandioso libro jamás escrito. (82)

El Libro contiene todos los matices, todas las distinciones, todas las sutilezas, es una teoría del todo, una teoría que debe guiar cada una de las prácticas, no solo del tutor, sino de todos los que lo rodean, sobre todo de su adorado pupilo, Pieta. El Libro es la fuente de toda verdad en un mundo en el que todos mienten, aunque sea también el Libro el que sugiere la falsificación máxima, la impostura absoluta del final. Lo que ven los ojos sin la mediación del Libro carece de importancia, o directamente no existe, ya que el Libro parece determinar la existencia de seres y objetos desde su dominio de la percepción. La

fidelidad hacia el Libro es absoluta, aunque en más de una ocasión aparecen agujeros que amenazan su impoluta perfección.

En principio está la cuestión del tema del Libro. ¿De qué trata el más grandioso libro jamás escrito? Este es un *leitmotiv* que aparece rítmicamente en las reflexiones que el tutor comparte con Petia. Ante la pregunta del niño, responde que jamás lo había pensado, que lo ha leído una infinidad de veces, que ha entrado a sus páginas por cualquier punto, “como un niño aprende a entrar por sus ventanas, familiarmente” (45), pero que es la primera vez que tiene que ponerlo en palabras. Finalmente enuncia: “Pero ahora que me lo preguntas puedo decirte que lo sé: es el dinero. El Libro trata única y exclusivamente del dinero. Porque, ¿no figura el dinero en el centro de toda experiencia? ¿no necesitamos dinero para casi todo?” (45). Aunque más adelante esta definición tan categórica, que el tema del libro es el dinero, se desdibuja en cavilaciones aparentemente contradictorias: “Las columnas plateadas del estéreo llenando el aire con una melodía que me hizo pensar en el Escritor, en la brisa y el rielar del agua, que es justamente de lo que trata el libro: de los días que descubres asomado a la ventana, sin un salto entre la visión del mar lamiendo la costa, los cipreses en lontananza, y tu mamá, su alma, la manera que tuvo de mirarme agradecida, y cómo me apretó la mano al regresar de la casa” (53). Hay aquí un movimiento desde la materialidad del dinero como centro de toda experiencia al epifánico descubrimiento del alma de Nelly, en medio de un ambiente proustiano de resonancias entre una melodía, una brisa marina, una mirada. El centro de la experiencia, y por lo tanto el sentido del Libro se ha desplazado, en un *pase* que es parte de la complejidad de la literatura de Prieto. El sentido del Libro no es unívoco, es móvil, y esta movilidad no es un *continuum*, sino que es discontinua, como la teoría del tiempo que sustenta el Libro, y la teoría de la lectura que propone Psellus.

Con respecto al tiempo, “si el tiempo es una magnitud discreta o discontinua, deben existir mínimos espacios entre sus más pequeñas fracciones, saltos en los cuales no transcurre tiempo alguno, mínimos espacios de eternidad” (68). Para Psellus, un hombre que hubiese razonado esa estructura intermitente del tiempo, podría sacar provecho de ello, descubrir “aquellos intersticios como ventanas en el aire, pasadizos hacia la eternidad” (68). Seguramente Proust, el Escritor, es uno de esos hombres, o el único para Psellus, y también podemos pensar la epifánica escena marina con Nelly que más arriba comentamos como una de esas ventanas en el aire con son como pasadizos hacia la eternidad, intersticios en el tiempo, el verdadero tema del Libro. La lectura del Libro también es intersticial, discontinua, quizás porque sea la única forma de poder entrar en la teoría del todo (discontinuo):

No se le escapó que me salteaba las páginas, trozos enteros, que introducía el dedo sin mirar, dejaba que el acomodamiento de las hojas (yo observando

mejor la entrada de Nelly al jardín), el sol brillando en sus cantos dorados, determinara la lectura de aquel día. Y cuando por fin caían a uno u otro lado, bajaba entonces la vista, entraba de golpe en un pasaje, parecían activarse al contacto con mis ojos las minúsculas figuras de Gilberta de Swan, de la princesa Mafalda, y toda la escena del libro cobraba vida. (70)

En el Libro está todo, hasta “una prefiguración de *The Matrix*” (76), pero si el Libro es por momentos un incommensurable artefacto de ventanas hacia la experiencia epifánica de la eternidad, en otros momentos es una guía práctica para el desenvolvimiento en la vida cotidiana. En un pasaje, Psellus afirma que lo que le da al Libro su grandeza, lo que lo hace único e irrepetible, es que “es una máquina de pensar”, porque es “el mayor conjunto de instrucciones jamás escrito” (110). En este sentido, podría decirse que justamente por esta razón, el Libro sería una máquina pensante, un dispositivo no de pensar o que ayude al pensamiento, sino que piensa por uno, una máquina-de-no-pensar, que “te proporciona siempre la solución más acertada, la más sopesada y eficaz por su inteligencia” (111).

De todos modos, en el Libro no está todo. Psellus lo reconoce sobre el comienzo del desenlace de su relato. Reflexionando nuevamente sobre el tema del Libro, el tutor menciona la palabra “defecto” y luego se retracta. Luego habla de “falla” y dice que la falla del Libro, su única falla, es no haber construido su historia en torno a la vida y las hazañas de un Rey, sino en torno a la vida menor y sin brillo de Swann: “Porque el tema de un gran libro, porque sólo la vida de un Rey, colocado en su centro, aunque para eso hiciera falta construirlo, expresamente. Sólo así deberá cerrarse una literatura, cerrarse un ciclo” (115). Y es el mismo Psellus quien parece querer encargarse de esta tarea de construir expresamente un Rey con el fin de cerrar una literatura: “Podría dedicar a ello años de mi vida” (115). Pero el Rey que creará no será un Rey novelado, plasmado en un libro, sino un Rey de carne y hueso: Vasily. En este punto comienza la falsificación mayor, la impostura total, el despliegue del delirio.

“Delirio” es un concepto de una potencia inquietante, un término central para una cierta tradición filosófica (Barthes, Deleuze, Foucault) que se propone una crítica radical de las instituciones cerradas, de la ideología dominante, del sentido común epocal y de los mecanismos de represión social, económica y cultural. El delirio como una fuerza instituyente, un desafío crítico, un modo anarquista de entender el mundo, no ha sido explorado en la literatura cubana de la generación de Prieto, y en *Rex* se puede notar claramente esta des-especificación. La alusión a la ausencia de un Rey como falla que agujerea la perfección del Libro, viene a cuento del plan delirante que urden Psellus y Nelly, la única posible fuga de su fuga. Psellus sabe del carácter delirante del plan, aunque usa otra palabra: “En el escritor hay unas palabras para esto, Nelly: una idea *descabellada*. Aunque

sólo por *descabellada*, la idea es excelente” (139). A esta altura el protagonista está totalmente embarcado en la máquina de mentir de los rusos, movido por su amor a Nelly, por su fascinación con Petia, por el cambio en su percepción sobre Vasily, a quien en cierto sentido también empieza a amar. La idea es llevar la impostura al extremo, no ya simular ser una familia millonaria rusa, sino ocupar el trono vacío de los Zares, invisibilizarse por vía del exceso: “Que un Rey, que tan solo la figura radiante e inmensa de un Rey. ¡Como sacada del Libro, Nelly! Porque ocultos o protegidos por la leyenda de un Rey, de un Zar. Brillante tu idea: no huir de la mafia, adentrarnos en ella” (117).

3. LA CONEXIÓN ARGENTINA: BORGES Y PAULS

Los procedimientos literarios de Prieto en *Rex* pueden equipararse con los del escritor argentino Alan Pauls en *El pasado* en más de un punto: como en la novela de Pauls, en *Rex* la obsesión y la paranoia son los motores de la narración, la obsesión por los objetos trabaja por acumulación espacial, saturando la experiencia, mientras que la paranoia lanza relatos delirantes como puntos de fuga hacia el futuro. La ausencia de Cuba en *Rex* es una significativa presencia que plantea otra forma de acercarse a la remanida cuestión de la identidad, así como en *El pasado* Pauls elige la elipsis para escapar de la sedimentación improductiva de los discursos sobre la política reciente en Argentina (la dictadura, las crisis). Pauls, como Prieto, vacía programáticamente su narración de toda relación temática con la política. No hay distancia irónica en esta novela de más de quinientas páginas con el pasado político argentino, simplemente hay una ausencia tan absoluta que, según Beatriz Sarlo, no puede ser sino una minuciosa operación literaria. Las historias de Sofía y Rímimi transcurren en los mismos años (el pliegue entre los setenta y los ochenta) en los que la Argentina desplegó su historia más ominosa, y, sin embargo, y como afirma Sarlo, “*El pasado* prescinde de la historia reciente con una radicalidad que obliga a pensar. ... Pauls construye un espacio ficcional independiente y una sociedad de personajes que logran sostener esa independencia; la distancia de lo político es de una *extranjería radical*, una decisión *en contra*” (18) (cursiva en el original). Además, las interpretaciones y traducciones son centrales en ambas novelas, el sentido es un trabajoso artificio que en *Rex* se toca con la mentira y la estafa; Proust es el gran fantasma que sobrevuela tanto *El pasado* como *Rex*, en ambos como “tradición selectiva” (Williams): como afirma sagazmente Elena Donato, Proust está en Pauls vía Roland Barthes, mientras que, como señala atinadamente Anke Binkenmaier, Proust no aparece en los intereses literarios de los novísimos, pero sí ha sido un escritor muy presente para Alejo Carpentier, José Lezama Lima, y Severo Sarduy, entre otros.

Si la idea brillante de la que habla Psellus (huir de la mafia convirtiéndose en la mafia vía el fraude) es digna del Libro pero no salió estrictamente hablando del Libro,

la escenificación de esa idea sí salió del Libro. Curiosamente, tanto el final de *El pasado* como el de *Rex* son una reescritura de la famosa escena de la fiesta de *En busca del tiempo perdido*, el baile de espectros de *El tiempo recobrado*. En el libro de Pauls, se trata de una fiesta de ex alumnos del colegio al que fueron Sofía y Rímimi; una fiesta exactamente como la escena del baile de Proust, pero como una reunión de egresados en la que todos están muertos, menos ellos. En *Rex* se trata de una presentación en sociedad de la familia real. Vasily deberá fabricar para ese día el mejor diamante que haya hecho en su vida, un diamante azul, el color del engaño, que hipnotizará a todos los presentes, multiplicando a escala delirante, es decir, social, el efecto que las pequeñas piedras provocan en el tutor. El día del baile, el tutor traiciona a Vasily y al Libro con Nelly:

Avasallado por la verdad de que jamás habría de escribir algo así, una obra así, un libro infinitamente más grande que el del escritor manando de sus ojos. En ella sola, en aquella mujer, más historias que en cualquiera de los libros, un mar primigenio en sus ojos con miles de páginas diluidas en él. Que no volvería nunca a apartar los ojos de una mujer, que no volvería jamás a posarlos en el Libro. Traicionando, me dirás, al Libro por la mujer que amo. No importa, Petia, Dios me lo perdonará. (211)

Psellus no solo está justificándose ante Petia por haber traicionado al Libro y a su padre con su madre, sino porque en su ausencia, mientras Nelly y él hacían el amor en la playa, los mafiosos rusos estafados mataron en el baile a Vasily, ayudados por la traición de Batyk. El epílogo de esta historia nos habla del abandono de Nelly y de un viaje a Miami, en donde se resuelven algunos nudos sueltos que son útiles para ilustrar los mecanismos laterales de la politicidad de la obra de Prieto.

Desde el principio de *Rex*, Psellus le menciona sistemáticamente a Petia, un enemigo del Libro, el Comentarista. Esta misteriosa figura niega la grandeza y la utilidad del libro y fija su atención en otros libros reduciéndolos a partes, viseccionándolos con “la satisfacción del jugador que ha visto funcionar una máquina, un prodigio de ingeniería” (13). El Comentarista escribe “textos falsos, secundarios, contruidos mañosamente en torno al grano o semilla de un texto primario al que capa a capa, de la suspensión prodigiosa de su memoria (eso sí), había ido rodeando de comentarios” (93). Al final de la novela, Psellus admite lo que Petia descubrió por su cuenta: que el Comentarista es Borges. Borges es el objeto del odio del tutor porque critica al Escritor desde “¡una cultura y una erudición falsas!” (225).

Aquí otra referencia a Pauls: Pauls es el autor de uno de los libros más lúcidos que se hayan escrito sobre Borges, *El factor Borges*. En este ensayo Pauls propone un Borges que debe ser leído desde una tradición humorística. Como escribe Christopher Domínguez Michael:

En *El factor Borges*, Pauls vota por un Borges (ya presentido por otros lectores y por sus primeros adversarios) que se burla y a quien no hay que tomarse en serio, pues está en la línea de descendencia de Bouvard y Pécuchet como creador de personajes grotescos e inconcebibles, “suspendidos entre la gloria y el ridículo, la incapacidad y el prodigio, la grandeza y la insensatez” (150). Ellos son, nos recuerda Pauls, Herbert Quain, Runenberg, Funes, “el Zaratustra cimarrón” y un largo etcétera cuya conclusión sería que Pierre Menard pertenece al mundo de Ramón Gómez de la Serna antes que al de Gérard Genette... (77)

El problema de Psellus es que se tomó en serio a Borges, que lo leyó mal, desde el resentimiento que le provocaron los supuestos ataques de Borges hacia el Libro, del cual también es un mal lector. Cuando Psellus habla de la “falla” del Libro, dice que algo terrible debió de haberle pasado al Escritor, un trauma que él se encargaría de descubrir. Pero él mismo parece estar constituido sobre la base de su propio trauma, un trauma que lo hace mentir al comienzo de su relato. Cuando está especulando en las primeras páginas acerca de la opinión que Vasily tiene de él se refiere a “nosotros, los españoles” (25). Promediando la historia dice que, a pesar de su amor, si la familia rusa viajara a Sudamérica, “no los acompañaría allí, de vuelta a mi tierra natal” (25). Al final, en pleno despecho amoroso, en Miami, luego de golpear a un norteamericano en una librería porque hizo un comentario elogioso sobre el Libro, y luego de haber recibido una golpiza tremenda por parte de la policía, dice: “No entendieron ni una palabra, los policías. Me golpearon toda la madrugada, impotentes, un sentimiento de impotencia creciendo en ellos. Oírme hablar en aquella lengua extranjera, un extranjero a todas luces (solo hay un pequeño territorio en todo el globo donde no lo soy; lo soy, por ende, más que cualquier otra cosa). ¿Cubano? Cubano, se los he dicho mil veces. ¿Qué importa? Cubano, ¡sí! Y recibía otro golpe” (227). Es la única vez que se nombra a Cuba en *Rex*, pero es uno de los momentos más significativos. Prieto no necesita poblar sus páginas con camellos del Corán. Cuba está en sus libros, aunque no abunden las referencias. Es más, esta única mención, engarzada a un centro traumático al que lo hacen retornar a la fuerza los policías de Miami, constituye un agujero en el entramado simbólico de sus obras, un exceso que confirma que las ausencias son presencias significativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos J. “The Novel without Literature”. *NOVEL: A Forum on Fiction* 44.1 (2011): 3-5. Impreso.
- Birkenmaier, Anke. “Art of Pastiche: José Manuel Prieto’s *Rex* and Cuban Literature of the 1990s”. *Revista de Estudios Hispánicos* 43 (2009): 123-148. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.
- Buckwalter-Arias, James. “Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics”. *P.M.L.A.* 120.2 (2005): 362-374. Impreso.
- Cabrera, Jenny Cruz, María Regina Cano Orúe y Dmitri Prieto Samsónov. “(Post)-Soviet Diaspora in Cuba”. *International Journal of Cuban Studies* 8.2 (2016): 263-295. Impreso.
- Davies, Catherine. “Surviving (on) the Soup of Signs. Postmodernism, Politics and Culture in Cuba”. *Latin American Perspectives* 27.113 (2000): 103-21. Impreso.
- Domínguez Michael, Christopher. “No hablar borgesianamente de Borges”. *Letras Libres* 81 (2005): 76-78. Impreso.
- Donato, Elena. “Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*”. *Fragmentos* 37 (2009): 27-37. Impreso.
- Duany, Jorge, ed. *Un pueblo disperso. Dimensiones sociales y culturales de la diáspora cubana*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2014. Impreso.
- Ewald, William. *From Kant to Hilbert. A Source Book in the Foundations of Mathematics*. Vol. I. New York: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- Fornet, Ambrosio. “Cuba: Nation, Diaspora, Literature”. Trans. Kimberly Borchard. *Critical Inquiry* 35.2 (2009): 255-269. Impreso.
- . “The Cuban Literary Diaspora and Its Context: A Glossary” *Boundary 2* 29.3 (2002): 91-103. Impreso.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. Impreso.
- Gómez, María del Mar. “Entrevista a José Manuel Prieto. Los libros que nos gustan siempre provocan extrañeza”. *Quimera* 288 (2007): 58-62. Impreso.
- Hallward, Peter. “The Limits of Individuation, or How to Distinguish Deleuze and Foucault”. *Angelaki* 5.2 (2000): 93-111. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Impreso.
- Kingery, Sandra. “José Manuel Prieto. *Rex*. A Novel”. *Translation Review* 81.1 (2011): 172-176. Impreso.

- Lemus, Rafael. "Rex, de José Manuel Prieto". *Letras Libres* 102 (2007): 70-71. Impreso.
- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian. The Cuban Soviet Imaginary*. Austin: University of Texas Press, 2013. Impreso.
- Loss, Jacqueline y José Manuel Prieto, eds. *Caviar with Rum. Cuba-USRR and the Post-Soviet Experience*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- Mateo Palmer, Margarita. "La narrativa cubana contemporánea: Las puertas del siglo XXI". *Anales de Literatura hispanoamericana* 31 (2002): 51-64. Impreso.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama, 2004. Impreso.
- . *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- Pedemonte, Rafael. "Birches Too Difficult to Cut Down. The Rejection and Assimilation of the Soviet Reference in Cuban Literature". *International Journal of Cuban Studies* 9.1 (2017): 127-141. Impreso.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen. The Cuban American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994. Impreso.
- Prieto, José Manuel. *El tartamudo y la rusa*. México: Tusquets Editores, 2002. Impreso.
- . *Enciclopedia de una vida en Rusia*. Guardaguas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. Impreso.
- . *Livadia*. Barcelona: Mondadori, 1999. Impreso.
- . "Necesito saber en qué molde verter el magma narrativo". Entrevista de Carlos Fonseca Suárez. *Viceversa Magazine*. 16 de febrero de 2015. Web. 22 de febrero de 2015. <<https://www.viceversa-mag.com/entrevista-jose-manuel-prieto/>>
- . *Rex*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Puñales-Alpízar, Damaris. *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- Rojas, Rafael. "Diáspora y literatura: indicios de una ciudadanía postnacional". *Encuentro de la Cultura Cubana* 12.13 (1999): 136-146. Impreso.
- . *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- . "Souvenirs de un Caribe soviético". *Encuentro* 48/49 (2008): 18-33. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "La extensión". *Punto de Vista* 78 (2004): 12-18. Impreso.
- Sklodowska, Elzbieta. "Sin embargo: La literatura cubana y su crítica en la época de la globalización". *Romance Notes* 50.1 (2010): 105-115. Impreso.
- Weimer, Tanya M. *La diáspora cubana en México: Terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang Publishing, 2008. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Impreso.