



Hipertexto 5
Invierno 2007
pp. 87-94

La visión posmoderna de “La Habana” en la cuentística cubana de los noventa

Alicia Vadillo y Lidia Verson
State University of New York at Oswego
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

[Hipertexto](#)

La posmodernidad, con sus aires de cambio, no sólo trajo consigo la desconcertante sensación de estar viviendo más allá del presente, sino que vino acompañada de un fiero desafío a actitudes y conceptos decimonónicos, entre ellos, los de ideología, identidad, cultura y nación. Con respecto a este último, revaloró la definición tradicional de ser una especie de estado natural al que pertenecían aquellos grupos humanos que compartían un mismo origen, una misma lengua y una misma cultura. De igual forma, refutó los argumentos estructuralistas que consideraban la nación como un ente antiguo, fruto de transformaciones sociopolíticas; y, en su afán por redefinirla, invalidó la idea de que pudiera ser homogénea. Acorde con esta línea de pensamiento, la posmodernidad enfatizó en la idea de que la nación solamente podría ser entendida si se analizaba desde los discursos que la componían, las disímiles culturas que la integraban y, por supuesto, los diversos procesos sociales que la conformaban.

Es precisamente esta idea de nación como espacio de significaciones culturales, la que aparece plasmada en la narrativa corta cubana de los 90s, donde se observa un deseo desmedido de mostrar, de caracterizar, los discursos propios de las zonas de población marginal, discursos que hasta entonces, habían sido ignorados o, simplemente concebidos de manera superficial. Así los escritores de esta etapa, tanto de la Isla como de su diáspora, se dan a la tarea de recontextualizar la historia, la sociedad y al propio individuo como construcción cultural y, a su vez, de mostrar la forma de vida de los grupos marginales de una Cuba, para muchos considerada uniforme hasta ahora. Lo hacen desde sus propios puntos de vista, los cuales, arrastran todos los prejuicios (éticos, teóricos, políticos), de aquéllos que han compartido el mismo mundo, o sea, de quienes conocen la experiencia de la marginalización. Por supuesto que esta experiencia por ser individual, depende de la época, del lugar y de la situación social que cada uno de los autores ha ocupado en el

contexto histórico-político de la Isla. Ahora bien, independientemente de cuáles hayan sido las circunstancias específicas que forjaron sus ópticas, las narraciones de estos autores provocan un impacto en sus lectores pues muestran que la venerada nación homogénea de antaño se desarticula y, en su defecto, se reafirma la existencia de una nueva nación cubana: fragmentada, desequilibrada y poseedora de múltiples diferencias. En ella, el espacio físico es compartido, lo que no necesariamente implica que los grupos que la integran posean una cultura y un discurso congruente o, al menos, de aceptación colectiva.

El escenario perfecto para este tipo de narración es el que se inserta en medio del llamado “período especial,” (fenómeno éste causado por la decadente economía de la Isla después del desmembramiento del campo socialista) y lógicamente, de los estragos que esta etapa histórica trajo consigo. Esto es: la decadencia económica, la aceptación oficial del dólar, el intercambio cada vez más frecuente de los cubanos con el mundo capitalista y la proliferación de los subgrupos marginales que abiertamente desafían el discurso oficial, discurso hasta ese momento asumido o tolerado por la mayoría. Sin embargo, el logro más evidente de esta nueva generación de escritores no es el haber incorporado a su obra el concepto posmoderno de nación para definir su propia comunidad, sino el uso de estilos literarios también posmodernos que le permite a cada uno de ellos crear y establecer un criterio particular de lo que ha de ser el texto escrito.

Las estrategias en que se apoyan dichos autores son disímiles y novedosas. Entre ellas, puede observarse una escritura que yace en la visión arquitectónica de la ciudad: vista ésta como metonimia de la nación. La fusión de escritura-arquitectura usa la imagen por su posibilidad de ir más allá del lenguaje articulado, el cual ya resulta insuficiente para mostrar la vida diaria de la Isla. Así, por ejemplo, el cuento “El arte de hacer ruinas” de Antonio José Ponte, rastrea en los espacios abiertos, casi siempre decadentes, el eco de un discurso no oficial, que se origina precisamente a partir del desplome de una supuesta y metafórica “urbanización”, promovida por el poder gubernamental.

La infrenable decadencia de la ciudad hace posible otra estrategia constructiva; en esta ocasión la que observamos en textos de Zoé Valdés y Alexis Díaz Pimienta, donde la escritura descriptiva produce una especie de filme o de visiones pictóricas en secuencia. Esta técnica permite que los espacios interiores cobren movilidad y por tanto, se hagan más vívidos. El impacto de las imágenes traerá como consecuencia que el lector termine experimentando el mismo sentimiento de desesperación y angustia que los espacios interiores cerrados, prácticamente sin salidas, provocan en los protagonistas.

Finalmente, Ponte incorpora la idea del laberinto. Aunque este recurso literario dista de ser novedoso, en esta ocasión regresa hipercodificado, y vehiculiza el propósito de construir una ciudad subterránea que se conecte con la superficie a través de diversas redes. En la medida en que el lector se adentra en la historia narrada, descubre las transformaciones de estos pequeños nexos que en un principio son solamente físicos y posteriormente, también discursivos. Esta madeja de laberintos secretos crea otros vínculos más abstractos e indisolubles, vínculos que convergen en la añoranza misma de una ciudad perdida. De esta forma, la relación que se establece

entre la escritura, la visión pictórica o fílmica, la arquitectura, el discurso cultural y los cambios sociales constatará una nueva visión de La Habana como alegoría de la Isla.

Los textos mencionados coinciden en escribir la ciudad a partir de su ocaso; y la vida en ella, a partir de su desplome. Independientemente de la técnica discursiva utilizada, cada uno de los autores intenta materializar la imagen de una ciudad que se desvanece; pero, que al mismo tiempo, se resiste a morir. Completamente aislada y sin posibilidades de expandirse, La Habana torna su mirada hacia sí misma. Y como a pesar de su desgaste, la supervivencia en ella aún no ha cesado, el movimiento, que inevitablemente se impone, habrá de buscar nuevas rutas de expansión, las cuales si no pueden ser físicas, entonces tendrán que ser discursivas y culturales. Tanto Ponte como Valdés describen, imaginan, construyen, inventan y re-escriben una ciudad, (si se quiere, una nación) que aspira a ser nuevamente un espacio múltiple e individual; una ciudad que llama desesperadamente a sus héroes, a sus imágenes caídas, para rescatarse a sí misma del olvido, para no dejar de existir ante la duda de un futuro incierto. Siguiendo estos criterios puede analizarse cada uno de los cuentos de manera independiente.

En “Retrato de una infancia habanaviejera” Zoé Valdés caracteriza el discurso popular de La Habana/nación a través de una voz narrativa femenina. Este discurso popular es marginal, por cuanto representa a sectores periféricos de la población y es, a su vez, híbrido porque su composición está dada sobre la base del discurso oficial, pero en él, también aparecen criterios contestatarios y de resistencia al mismo. Valdés utiliza este discurso marginal paralelo a otro, esta vez, foráneo. El discurso de la Isla será construido a partir del lenguaje articulado; es decir, la palabra; mientras que el foráneo se identificará con el silencio y la imagen fotográfica.

La voz narrativa pertenece a una niña de doce años, de nombre desconocido que se presenta a sí misma como “yo no soy exclusivamente negra, ni tan siquiera cuarterona, ni china, ni rubia, ni trigueña aindiá, ni jabá. Yo soy más bien un ajiaco de todo ese rebumbio, y más “ (17)¹, dejando saber con esta descripción, desde el comienzo de la narración, cómo en ella se resumen raza y cultura híbridas. A continuación, ofrece una síntesis de su vida marginal; de la decadencia del espacio físico circundante; del aún peor espacio cerrado de interiores; y de su visión totalmente idealizada del extranjero.

Difícil resulta creer que esta niña pueda expresarse con tanta claridad dicción y a su vez, que posea una visión tan madura y analítica del mundo que le rodea. Pero, aún en su falsedad, el discurso infantil puede considerarse la repetición de las opiniones que oye a su alrededor y que provienen de los adultos. Atípico también es el diálogo que supuestamente sostiene la adolescente con un fotógrafo extranjero, pues en esta ocasión el interlocutor carece de voz, por lo que el acto de comunicación entre ambos está totalmente cortado por los silencios del hombre, quien, posiblemente por hablar otra lengua no entienda plenamente la de la anfitriona; o porque precisamente son sus silencios los que constituyen su discurso. Así, el lector está obligado o a completar la charla con su imaginación o, sencillamente, a tomar el relato de la niña como una especie de monólogo. Sea cual fuere el caso, lo cierto es que los pormenores sobre la

¹ Todas las citas pertenecen al texto *Nuevos Narradores cubanos*. Madrid, Ed. Siruela, 1999.

realidad cubana le llegan al lector únicamente desde la perspectiva de la protagonista habanaviejera, cuyo discurso individual y supuestamente colectivo representa la marginalidad de los que viven en el sector más viejo y pobre de la ciudad y, en lo que a la adolescente respecta, cumple un doble propósito: mostrar con orgullo su identidad y con tristeza, su desolación y desesperanza.

En el transcurso de la narración la adolescente describe minuciosamente a todos sus vecinos; personajes llenos de penuria y necesidad, seres desnutridos que viven en espacios interiores aún más decadentes que los exteriores que la ciudad ofrece. Aún cuando en ocasiones sus comentarios se cortan por el temor que siente ante la inesperada presencia de algún policía, rápidamente recobra el hilo de su interminable monólogo y continúa denunciando todo aquello que forma parte de su historia. Detalla, como quien los conociera muy bien, los sitios vedados a la gran masa poblacional, el movimiento limitado que produce la falta de transporte público y la pobreza de los programas de televisión a que tienen acceso los locales. Habla de ella misma, de la vida que lleva y de su existencia. Se queja de cómo a pesar de su entusiasmo y actitud positiva, la falta de oportunidad de mejorar su vida la ha alienado totalmente. Así dice: “A veces odio ser yo, pero otras lo que siento es deseos de seguir aquí, sin hacer ná, mirando a todo el mundo pasar “ (21).

Su voz cambia cuando le habla al fotógrafo de su “yo” como sujeto. Se vuelve infantil, más inocente. El no conoce su mundo, ni ella conoce sus fotos, razón por la que quiere ser retratada. En la cámara fotográfica y en este hombre que habla otro idioma ella idealiza lo extranjero, lo diferente; vehiculiza la ilusión de un cambio; sueña su propia evasión y se regocija con la posibilidad de encontrar una salida hacia lo desconocido. Para ella, las fotos son mágicas pues tienen el poder de disfrazar la realidad decadente que le rodea y de adjudicarle cierta belleza a los escombros. Las fotos son, por tanto, creadoras de otra verdad, falsa pero bonita. Son la ilusión de un tránsito que conlleva a otro discurso, a otra cultura, a otra vida. Por eso ella también quiere ser fotógrafa cuando sea grande para ser igual que él, para, en definitivas, conocer otra vida.

El escritor Alexis Díaz Pimienta también se apoya en el discurso cubano híbrido en su breve narración “La guagua” (el ómnibus en el español cubano.) A diferencia del modelo de Valdés este discurso no se construye con palabras, ni con supuestos diálogos sino con una descripción representativa de la realidad que detalla, la situación en que viajan los pasajeros de dicho medio de transporte popular.

El espacio de la guagua es ampliado por Díaz Pimienta hasta convertirlo en metonimia de La Habana y en su interior se establecen claramente dos tipos de discursos: el del chofer, quien, en contraste con los otros, tiene su propia ventanilla y su ventilador; y el de la masa proletaria, cuyos integrantes viajan comprimidos y hacinados. El viaje por la ciudad se complica porque afuera llueve. Los pasajeros con las ventanillas cerradas sienten una fatiga que llega a inmovilizarlos, ahogándolos por la falta de oxígeno y por el calor. Desaparece el espacio individual, y la unión de tantos cuerpos va conformando una masa amorfa que comienza a compactarse, ajena a la agonía y a la lucha de todos por sobrevivir. El chofer, desde su lugar privilegiado, no mira hacia atrás. Solamente está pendiente de lo que ocurre en el exterior, y de abrir o cerrar las puertas, siempre a su conveniencia y sin tener en cuenta lo reglamentado.

Por eso, ignora lo que acontece a sus espaldas. Al llegar al final del viaje y cuando intenta abrir las puertas, se da cuenta que éstas no abren y que ha transportado a un grupo de cadáveres que muestran sus caras aplastadas contra los cristales, con bocas y ojos muy abiertos. Aterrorizado, siente entonces que a él también le falta el aire; enloquecido, utiliza su ventanilla para ponerse a salvo.

El grupo de viajeros no podrá ser separado, ni por los socorristas, ni por los policías, ni por los bomberos. La guagua es cortada en dos por los obreros que llegan al rescate; pero su contenido humano está tan solidificado que es imposible separar a aquellos seres compactados por la presión de un espacio cerrado, sin contacto con el exterior, que los ha inmovilizados hasta provocarles la muerte. La guagua es posteriormente movida del lugar en el que se encontraba porque le resta belleza al paisaje. Es trasladada, primero a un estacionamiento y después, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde el público extranjero, ajeno y desconocedor, se pregunta continuamente quién será el autor de tan perfecta obra artística.

La guagua como metonimia de La Habana puede promover múltiples lecturas, entre ellas una que denuncie la vida precaria y asfixiante de los capitalinos; que muestre cómo ellos son conducidos como especie de ganado, a un destino que unos ignoran, mientras que otros, simplemente aceptan porque aunque quieran, no podrán escapar de la ciudad, de la Isla y, lo que es peor, de los mecanismos del control oficial. Al igual que los personajes de este relato, los habaneros luchan día a día por sobrevivir; sobreviven a los apagones, a la falta de transporte público, a la escasez de comida y vivienda, a la marginalidad y a las diferencias sociales que trae consigo el poseer moneda extranjera. Sin embargo, los “chóferes” que conducen esta “guagua humana” siguen protegidos en un pequeño espacio propio con elementales beneficios.

Ahora, resulta irónico que muchos de ellos, apremiados también por la situación de la Isla, utilizan sus “ventanillas” de escape para huir, mientras que otros apenas se percatan que sólo son reliquias de un momento histórico que eclipsó. Entre tanto, la Isla sigue despertando la curiosidad de sus visitantes extranjeros y de empresarios deseosos de inversiones; y, su modelo político, inspira respeto entre aquéllos que sumidos en su propia pobreza ven la Isla como un modelo a seguir.

En el cuento “Un arte de hacer ruinas” Antonio José Ponte, también intenta presentar la imagen de una ciudad en desequilibrio, cuyo máximo problema está metaforizado en la escasez de vivienda de sus habitantes y la inestabilidad y el estancamiento que ésta provoca. En esta narración, subyacen varios modelos discursivos que luchan por establecerse; pero, a diferencia de los cuentos anteriores, el discurso contestatario se identifica básicamente con el discurso académico, el cual muestra una innovadora teoría arquitectónica que promueve el crecimiento vertical de la ciudad.

La estrategia que utiliza Ponte en su obra le permite establecer una estructura a partir de haces de innumerables metáforas que, en ocasiones, se entretajan de manera errática y cuyo objetivo es crear una malla de fragmentaciones semánticas que actúen como cuerpo narrativo. Esta especie de red se hipercodifica continuamente al ofrecer puntos de concurrencia discursiva, espacial, y cultural de La Habana, léase Cuba, desde infinitos ángulos, todos ellos decadentes.

Ponte divide su cuento en dos episodios, aparentemente aislados al comienzo pero realmente conectados posteriormente. El primero, presenta la experiencia de un paciente asistido por un psiquiatra quien, al atenderlo clínicamente, deja establecida una posible hipótesis que servirá de inicio al segundo episodio. Esta hipótesis plantea:

- la falta de espacio individual lleva a la locura;
- un problema mayor, anula los efectos de otro menor;
- la constancia del problema mayor produce que la consecuente locura llegue a ser “suprema;”
- la desaparición del elemento enloquecedor, o sea, el problema, permite el regreso a la paz, relativa o absoluta.

El autor, a partir de este postulado desarrolla el segundo tema narrativo que tiene como primer actuante a un profesor universitario retirado y considerado anacrónico por el discurso de la oficialidad. Este sujeto está exiliado en su propia casa, con ventanas cerradas, luz artificial y frío carcelario. Aún con estas condiciones, es escogido como tutor de tesis por el segundo actuante, un joven estudiante de arquitectura que desea investigar el tema del crecimiento vertical de La Habana. Su análisis se centrará en un nuevo tipo de construcción popularizado en toda la Isla: las barbacoas.² El maestro acepta ser su tutor y le presenta a otro ex profesor universitario, quien puede ayudarle también en su trabajo, el profesor D. Es éste un extraño personaje a quien su edad no le permite haberse jubilado por lo que puede suponerse que ha sido separado de los salones de clases por alguna razón específica que se desconoce. El profesor D también vive aislado, en una casa llena de objetos incongruentes que fueron recogidos de previas ruinas o de los escombros de la ciudad: bancos de parques, faroles de portales, rótulos de calles; extraño conjunto que da la impresión de ser la réplica de una ciudad anterior. Este nuevo personaje ha articulado los principios de un crecimiento arquitectónico considerado “hacia adentro.” Su teoría se apoya tanto en la experiencia de sus vecinos como en la suya propia. Sobre el tema ha escrito un libro titulado *Tratado breve de la estática milagrosa*. Este texto, ahora en manos del joven estudiante, será vital para el desarrollo de su tesis; pero se le recomienda que lo mantenga oculto porque representa un discurso prohibido.

Su contenido es un intento de teorizar el crecimiento de la ciudad hacia adentro, o sea, a partir de una arquitectura que se levanta sobre ruinas. Este estilo arquitectónico insólito es catalogado como “tugurización” por el Profesor D, quien explica que su uso se impone debido a que existe un gran número de personas carentes de un espacio vital y necesitadas del mismo. Para resolver este gran problema, dichos seres marginales no cuentan con más recursos que utilizar las ruinas de construcciones previas, las cuales fueron edificaciones majestuosas de una ciudad floreciente y desaparecida, y convertirlas ahora en lugares nuevamente habitables. Esto es,

² Las barbacoas fueron originalmente chozas hechas por los indígenas cubanos. Estas se caracterizaban por ser construidas sobre arcones de madera, generalmente inmersos en las aguas de los ríos. Actualmente en Cuba se llaman barbacoas a los pisos intermedios construidos en las edificaciones coloniales o en aquéllas de principios del siglo XX que presentan puntales muy altos. Las barbacoas se edifican violando los principios constructivos por lo que debilitan con su peso los precarios edificios de la ciudad. Los materiales con que se construyen las barbacoas son generalmente de deshecho.

“tugurizar” sus escombros y construir con ellos las llamadas barbacoas o subsuelos. En otras palabras, subdividir los espacios existentes para lograr multiplicarlos numéricamente y vencer así la escasez de vivienda. La arquitectura de “tugurización” es una creación marginal que se produce en Cuba porque al ser ésta una isla, sus habitantes no pueden alcanzar nuevos espacios más allá de los límites que establece el mar. A su vez, es un sistema constructivo que permite que la ciudad mantenga sus fronteras fijas y no dé señales de expansión aún cuando las viviendas y sus habitantes se reproduzcan continuamente de manera clandestina. Así se crea un movimiento de crecimiento urbano inverso al lógico y verdadero, un movimiento hacia adentro de sus propios límites, el cual no es más que una falacia del desarrollo. Contra esta construcción que reclama la ilusión de convertir las ruinas en un nuevo espacio habitacional, se levanta la terrible amenaza del derrumbe, la cual no solamente destruye los llamados nuevos espacios sino que también trae consigo la muerte física. El profesor D será un ejemplo de este tipo de catástrofe.

Paralelamente a la teoría del Profesor D, el joven estudiante tiene otro recurso cognoscitivo a su alcance: las notas que ha escrito su tutor, quien apoya una segunda forma de crecimiento clandestino para la masa poblacional que carece de vivienda. En esta ocasión, la narración de Conte se refiere al crecimiento hacia abajo, buscando el espacio subterráneo, el laberinto. La muerte también le llega inesperadamente al tutor como forma de silenciar su discurso arquitectónico pero el joven estudiante, logra conocer por experiencia propia cómo se organiza el espacio subterráneo previamente teorizado por su maestro.

Este segundo modelo de ampliación se origina, como el anterior, sobre una construcción previa y decadente. En este caso no se refiere a las magníficas construcciones que reflejaron el poder de la desaparecida burguesía sino a los refugios antiaéreos, recuerdos de los tiempos cuando aún le interesaba al enemigo atacar la Isla por considerarla una amenaza. Adentrándose en la tierra por uno de estos túneles olvidados, el estudiante logra llegar a un lugar ilógicamente iluminado, el cual posee una reja que veta la entrada a los extraños. O sea, éste es un espacio clandestino y además selectivo. Solamente tienen acceso a él aquéllos que conocen una contraseña requerida, los que integran un grupo específico, los que comparten un discurso común.

El joven, valiéndose de una moneda obtenida en casa de su tutor, traspasa el límite que impone la reja y alcanza la ciudad idealizada donde no sólo existe el milagro de una vivienda individual sino donde también se puede hallar “un cielo de playa de radiante verano que se abría sobre mi cabeza.”(139). Esta ciudad subterránea no resulta ser tampoco la solución del problema habitacional de la Isla ya que es una réplica de La Habana que debió existir arriba. Es una ilusión, una simple imagen de lo que fue la ciudad, ahora, proyectada hacia abajo. Es la verdadera Tuguria, ciudad hundida, donde realmente nada existe, donde todo se conserva desde la memoria afectiva y a la vez, colectiva, porque al igual que sus habitantes, es una ciudad muerta.

Sin embargo, La Habana de arriba, la auténtica, la ruinosa, la que es el recuerdo de todos los posibles pasados, se niega a sucumbir en su propio deterioro. Sus habitantes obsesionados con la ausencia de los espacios habitables buscan soluciones aún cuando éstas sean limitadas por sus recursos y conocimientos. El número de edificios apuntalados o simplemente desplomados es directamente proporcional al

crecimiento de las barbacoas. El problema de la vivienda, metáfora de las carencias en general, se convierte en una obsesión para muchos, que llega, incluso, a rayar en la locura. Según Ponte, es el problema mayor, el más importante, el que es capaz de anular los efectos de una economía de subsistencia. Cuando ya no puede construirse ni siquiera verticalmente; entonces, como forma de escape, como solución que traiga el regreso de la paz interior, llega la idealización de la ciudad que debió ser La Habana, la ciudad que se derrumbó, la que se perdió quizá, para siempre.

En sentido general esta trilogía muestra una visión inédita de la ciudad que imagina, una visión que oscila entre la catástrofe de un deseo frustrado (ciudad real que no permite los sueños y los soñadores) y la ilusión colectiva que supere la escasez y el desamparo ideológico; y en donde, en última instancia, tenga significación el quehacer literario. La ciudad será, entonces, sólo perceptible por el ojo nostálgico que la vea. Y existirá, de algún modo, en la medida que pueda ser construida a través de la ficción. Su recuperación es también la recuperación de todos los individuos que la habitan, aún de los que han sido marginados por el absolutismo oficial. Desde esta perspectiva, la ciudad/nación adquiere diferentes significaciones y se convierte en:

- la ciudad refugio, espacio en el que se cobijan los sujetos llenos de un miedo, individual o colectivo, y en el que la vigilancia y la represión del poder comienza a mostrar síntomas de deterioro.
- la ciudad carcelaria, espacio encerrado en sí mismo, sin crecimiento, donde sus habitantes sueñan con una estructura económica más abierta y con las implicaciones sociales que esto conlleva.
- la ciudad delirio en donde se da rienda suelta a los sentimientos, anhelos, en fin, al campo afectivo.

Pero más allá de todas estas construcciones, en estos textos, la ciudad es materia de reflexiones críticas que enfatiza las historias personales, que abre un espacio en donde se interceptan las ideas, el campo afectivo, y la realidad circundante. Todo esto se resume como estrategia discursiva que distinguirá lo probable de lo real, lo ficticio de lo irresoluble, en medio de la añoranza de un ayer y de una obsesión ante el mañana.



Alicia E. Vadillo, graduada de la Universidad de La Habana y de Syracuse University, es ensayista, conferencista y profesora de SUNY Oswego. Especialista en Literatura Caribeña Contemporánea, ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Es autora de *Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo: caminos que se cruzan en la literatura cubana contemporánea*.

Lidia A. Verson, graduada de Syracuse University y University of Pennsylvania, es conferencista y profesora de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Es especialista en Literatura Caribeña Contemporánea y ha publicado numerosos artículos en revistas literarias nacionales e internacionales.