

La mente como espacio de poder en Daína Chaviano: Negociando e imaginando el régimen castrista de La Habana

Iliana Rosales Figueroa
Denison University

Il faut à l'homme éprouver le manque pour travailler et créer. Sans le besoin et le manque éprouvés, sans la privation et le dénuement subis ou possibles, pas d'émergence de l'être-conscience, pas de surgissement de la liberté.

Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (11-12)

En *Critique de la vie quotidienne* (1961) Henri Lefebvre menciona que el individuo, ante la privación de sus necesidades vitales, se ve forzado a crear en su mente un mundo nuevo y diferente que lo haga sentirse libre (11). Este proceso de liberación psicológica se realiza en el subconsciente, pues es aquí donde todas las posibilidades son infinitas, donde la realidad se condensa y se transforma con el fin de proporcionar una posible solución a los problemas de la vida diaria. Es cierto que esta solución es solamente temporal e ilusoria, pero le ofrece al individuo un escape y un refugio natural e inmediato. Según Lefebvre, las necesidades vitales del hombre son el hambre, la sed, el sexo y el juego (13). Pero también declara que hay otra necesidad, la social, la cual forma parte esencial de las relaciones cotidianas del individuo en la sociedad (14). El hombre es un ser social y, como tal, su desarrollo mental y material depende en gran medida de sus relaciones con los demás. Una característica fundamental de todas estas necesidades es que son espontáneas (13), y cuando no se realizan en el momento indicado, el deseo hacia ellas se intensifica, provocando de este modo un sentimiento profundo de privación. Al ocurrir esto, el subconsciente se ve forzado a encontrar una solución a través de creaciones imaginarias que, usualmente, suelen ser vistas como incoherentes y sin significado. En su estudio, Lefebvre señala que en la sociedad moderna las mujeres, por lo general, sufren más que los hombres cuando se ven enfrentadas a privaciones de sus necesidades básicas (17). Esta situación problemática depende en gran medida de las reglas y normas impuestas por las sociedades patriarcales y de las clases sociales y grupos a los que ellas pertenecen (17). En estructuras patriarcales, la mujer tiende a guardar sus sentimientos en un grado de intensidad más elevado que la mayoría de los varones por temor a lo que piense la sociedad.

Bajo la perspectiva de Lefebvre, crear mundos extraordinarios en el subconsciente para liberar las privaciones de la vida diaria es, en cierta forma, un proceso que difiere dependiendo del género sexual del individuo. Partiendo de su postulado de que las mujeres guardan sus emociones en un grado de intensidad más elevado que los hombres, me limitaré a explorar el proceso creativo del subconsciente en los personajes femeninos, pues la acumulación e intensidad de ideas suprimidas facilita en ellas la fabricación de mundos extraordinarios. En este artículo propongo analizar, en cuatro novelas de la escritora cubana Daína Chaviano, el espacio de la imaginación creativa llevado a cabo por las protagonistas como escape a la alienación e insatisfacción con la dictadura de Fidel Castro. Las obras escogidas pertenecen a la serie “La Habana oculta”, compuesta de *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), *Casa de juegos* (1999), *Gata encerrada* (2001) y *La isla de los amores infinitos* (2006).¹ En estos relatos, las imágenes del exterior se interconectan con las figuraciones íntimas de cada personaje, reproduciendo así una cadena de eventos que no parecen tener lógica alguna. Asimismo, voy a demostrar de qué manera el espacio creativo de estos personajes femeninos representa un juego equilibrado, significativo y autónomo de la mente de cada una de ellas, ya que los mundos sobrenaturales y extraordinarios de las protagonistas no solamente cuestionan los preceptos políticos y sociales del mundo exterior, sino que también producen su propia realidad como forma de liberación frente a la dictadura castrista.

Los objetivos de este trabajo son, por un lado, analizar la forma en que los personajes principales femeninos negocian su sobrevivencia con respecto al sistema político de Fidel Castro; como hemos visto, Lefebvre menciona que las creaciones mentales sirven como canal de escape a las privaciones de la vida diaria, de aquí que sea primordial ver cómo esas creaciones ayudan a las protagonistas a sentirse mejor interiormente. La imaginación, según Gaston Bachelard, es “une puissance majeure de la nature humaine”, cuyo propósito es, por medio de imágenes vivas, “[de] nous détache[r] à la fois du passé et de la réalité” (16). La imaginación “ouvre sur l’avenir” (16). Si la imaginación nos separa del pasado y de la realidad y nos encamina al futuro, o sea, nos abre las puertas para un mundo mejor, mi interés radica en examinar cómo este proceso hacia el futuro es representado en cada una de las mujeres centrales de las ficciones estudiadas. Es decir, voy a explorar cuál es la propuesta de las figuras principales femeninas de la tetralogía “La Habana oculta” para la prosperidad. Como se trata de obras de una misma serie, parto de la idea de que todas las novelas tienen un lazo en común que las une. Tomando esto en consideración, propongo, por otro lado, ver en qué medida las creaciones de las protagonistas son, en realidad, procesos de liberación psicológica y no caos sociales regidos por las mismas leyes de la cultura oficial. Abordaremos estas interrogantes usando como base teórica principalmente los postulados de Lefebvre, Jacques Derrida, Mikhail Bakhtin y Bachelard.

Antes de adentrarse en la cuestión y poder entender mejor el desenvolvimiento de las mujeres de los relatos que nos ocupan, es importante hablar brevemente sobre la escritora y resumir las narraciones analizadas en este estudio. Nacida en 1960, Chaviano fue testigo de los logros del régimen socialista, así como de sus ineficiencias y desigualdades. En 1991,

¹ *El hombre, la hembra y el hambre* aparece como la primera novela de la serie “La Habana oculta”, pero en realidad fue la tercera novela escrita por la escritora, siendo la primera, *Gata encerrada*, y la segunda, *Casa de juegos* (Fernández y Trimberger 72).

decide salir de la isla para alojarse en Miami, desde donde ha desarrollado su actividad literaria. Sus obras escritas desde el exterior han enriquecido y siguen haciendo prosperar la visión de nación de su tierra natal y, por esta razón, es considerada una autora importante de la diáspora cubana.² En sus textos, los cuales incluyen varios libros de ciencia ficción y fantasía, Chaviano revive el deseo y la memoria de los que ya murieron y de los que, estando vivos, siguen reclamando su patria a través de la historia. La literatura de la diáspora, según la ensayista y narradora Lourdes Tomás, corresponde a una “*patria literaria*”, pues implica un sentimiento de pertenencia y una conexión profunda con los impulsos secretos de la memoria (86; énfasis en el original). Son precisamente estos factores —el sentimiento y la memoria— que definen a Chaviano como escritora de la diáspora cubana. A pesar de vivir actualmente fuera de su país, vivió en carne propia los comienzos del Periodo Especial en Cuba. Esta experiencia personal, junto con toda la información que pudo adquirir una vez viviendo en Miami, fue lo que la ayudó a escribir sus novelas del ciclo “La Habana oculta” (Fernández y Trimberger 75), cuyo trasfondo narrativo muestra un compromiso crítico con la situación social y política de esa nación.

El primer libro de la serie, *El hombre, la hembra y el hambre*, retrata la vida de un grupo de graduados universitarios que ante la falta de trabajo se dedican al contrabando en la bolsa negra y al jineterismo para poder sobrevivir en medio del desastre económico de la isla.³ Además, Claudia, la protagonista, tiene visiones y viajes psíquicos a otras épocas. En ese espacio atemporal Claudia tiene contacto con espíritus de diferentes etnias que representan el pasado en riesgo de desaparecer. De hecho, en todas las novelas del ciclo, el pasado está en relación continua con el presente de los personajes, con lo cual se introduce un fuerte elemento de reflexión sobre la valorización del legado histórico cubano. Bajo el mismo trasfondo sociopolítico de Cuba se desarrolla la trama del segundo libro, *Casa de juegos*, donde se narran las experiencias sexo-esotéricas de Gaia en una casa localizada en El Vedado, barrio considerado como el centro político y administrativo de la capital.⁴ Gaia

² A pesar de haber elegido vivir fuera de Cuba, la obra de Chaviano no contiene el rasgo más típico de la literatura del exilio, que es cuando el intelectual “habla con odio” sobre su lugar de nacimiento, como en el caso del escritor cubano Reinaldo Arenas, quien en sus escritos culpaba a Castro de su enfermedad de SIDA (Ingenschay). Chaviano es considerada una autora de la diáspora y no del exilio, ya que, desde el exterior, ha creado mundos cuyas imágenes, lugares, detalles y sensaciones recuperan el tiempo perdido y la distancia que significa no vivir en la nación de procedencia. Los rasgos nostálgicos y el compromiso intelectual y político puestos en escena en su producción literaria, subrayan, sobre todo, la estrecha relación de la autora con su país de origen.

³ El jineterismo es un término usado en Cuba para describir a las mujeres que intercambian con los turistas una gran gama de favores, incluyendo sexuales, a cambio de dólares estadounidenses, bienes de consumo, acceso a restaurantes y hoteles, etc.

⁴ Como explica Pedro Contreras, a finales del siglo XIX, El Vedado se asociaba con un estilo de vida prominente en lo económico y social; por razones de seguridad militar, su entrada era prohibida a la mayoría de los habaneros (201). La Primera Guerra Mundial hizo que El Vedado viviera, gracias a las ventas del azúcar, un gran crecimiento en residencias lujosas y edificios suntuosos (215). Hoy en día, el barrio no conserva la misma riqueza de su arquitectura ya que, con el triunfo de la Revolución, muchos ricos se vieron obligados a dejar la isla y sus mansiones pasaron a ser propiedad del estado (215). Las esplendorosas casonas privadas son actualmente sedes de diversas actividades culturales, como galerías de arte y museos; pero aunque algunos edificios han sido restaurados por el gobierno, otros se han convertido en ruinas (215). Las experiencias sexo-esotéricas de Gaia ocurren en una de las tantas casas de este vecindario. Por la manera en que la protagonista la describe, se trata de un caserón con interminables escalinatas y grandes cuartos. Lo

vive en un estado depresivo y de frigidez por la muerte de un amante. Un día, ella conoce a un hombre enigmático llamado Eri, quien le enseña a salir de su trauma, llevándola a un sitio donde deidades de la santería cubana adoptan forma humana para entablar contacto con los hombres de la isla. El componente mágico-espiritual de dicho espacio reside en sus transformaciones espontáneas y constantes. Primero se convierte en un inmueble laberíntico de juegos eróticos y sexuales, los cuales están relacionados estrechamente con la práctica de la santería y con la prohibición de las casas de juego que fueron clausuradas, en su mayoría, luego del triunfo de la Revolución cubana en 1959. Luego, se cambia en una casa sucia, abandonada y en ruinas, expresando así el vínculo con la historia del país y del pueblo cubano. Y finalmente, se vuelve una residencia familiar, limpia y ordenada, sugiriendo la imagen perfecta de la familia latinoamericana, en particular de la cubana, la cual debería estar siempre unida, pero que por razones políticas se encuentra, en realidad, dividida. Por todas estas transformaciones, varias veces la protagonista compara dicha vivienda con su país al describirla como una “isla onírica y engañosa, seductora y fraudulenta, embustera y libertina” (Chaviano, *Casa* 113).

El tercer libro, *Gata encerrada*, relata la vida de Melisa, una joven que vive con su abuela y que desea ser escritora. Asustada por el entorno de su país, empieza a imaginar un mundo de fantasía para huir de su cruda realidad. La chica se adentra en un laberinto de leyendas interminables para trasladarse a pasados remotos, en los que llega a conocer el origen de los seres humanos y su misión en el planeta. Al igual que Claudia y Gaia, Melisa no puede integrarse a la sociedad y es señalada e identificada como alguien fuera de sus sentidos. Sin embargo, a través de sus sueños, Melisa entra en un estado de metamorfosis; al adquirir varias personalidades logra alcanzar la más pura espiritualidad y, de este modo, llega a comprender su entorno y renovar su posición en la isla cubana: “En algún lugar de esa ciudad se hallaba su espíritu gemelo, su amante milenario, el origen de su vida... y sintió que el aire se renovaba como si el mundo hubiera vuelto a nacer. No se sintió dividida, sino duplicada, con fuerzas para compartir los embates de esa existencia ...” (Chaviano, *Gata* 260). Finalmente, “La Habana oculta” concluye con *La isla de los amores infinitos*, novela que describe desde el Miami actual el mágico poder del amor, remontándose desde mediados del siglo XIX hasta mucho después de la Revolución cubana en 1959, con tres familias de origen español, chino y africano. A pesar de pertenecer a culturas diferentes, sus destinos llegan a cruzarse en La Habana para culminar, más tarde, en una casa fantasma que se aparece únicamente por las noches en diversas zonas de Miami, tales como Coconut Grove y Coral Gables. Esa vivienda tiene sus orígenes en La Habana y es una alegoría de las familias que vivieron y lucharon contra las injusticias sociopolíticas en esta ciudad. Su aparición explica el lazo genealógico de las tres familias con Cecilia, la protagonista de la trama, que acaba de salir de La Habana para establecerse en Miami. En la ciudad estadounidense Cecilia conoce a Amalia, quien le enseña el pasado histórico de su país, sus raíces españolas, africanas y chinas, así como la conexión de su vida con la casa. Paralelamente a esta historia, en Miami se atraviesan también las vidas de

sorprendente es que a pesar de ser una mansión, todo lo que pasa allí está fuera del control del régimen castrista, al contrario de lo que ocurre en la realidad. La casa en El Vedado personifica el baúl de todos los recuerdos, no solamente de aquellos que vivieron en ese barrio, sino también del resto de los habaneros que, como Gaia, han sufrido el despojo de sus bienes materiales.

las figuras principales de las otras obras de la tetralogía, Claudia, Gaia y Melisa, sugiriendo de este modo un fuerte vínculo no sólo de los lazos sanguíneos, sino de la cultura y del pueblo cubano que, a pesar del tiempo y del espacio, están interrelacionados de un modo u otro.

Ahora bien, después de haber señalado los elementos más significativos de cada novela de la serie, podría argumentarse, a primera vista, que los mundos creados por los personajes femeninos son totalmente diferentes del entorno sociopolítico de Cuba. Son universos fabulosos donde la riqueza del pasado histórico, la naturaleza exuberante reflejada en valles paradisiacos y las necesidades básicas, como la comida, el sexo, el juego y las relaciones sociales, se presentan en abundancia. Además, en esas creaciones, los seres (dioses y objetos extraordinarios) imprimen la idea de libertad de movimiento, sobre todo de traslado a otras épocas y lugares. En este proceso, el tiempo, el espacio y lo inanimado se burlan de las reglas establecidas por la ciencia. Y por *inanimado* me refiero específicamente a la casa como símbolo místico y mágico, la cual aparece constantemente en *Casa de juegos* al tomar diferentes apariencias, y en *La isla de los amores infinitos* al trasladarse de La Habana a la ciudad de Miami y viceversa. En efecto, la casa en tanto objeto llega a personificarse y a alcanzar su propia forma de expresión. Así, seres humanos y objetos expresan, de un modo u otro, sus deseos más profundos a través de un lenguaje que solamente ellos producen y comprenden, y que habla a través de imágenes en la mente de cada protagonista. El lenguaje, según Lefebvre, es la conciencia real que existe principalmente en uno mismo (*La pensée* 42); es la producción de seres activos que comprenden no solamente el habla, sino también las ideas, las representaciones que se encuentran íntimamente ligadas a la realidad material (41). El deseo de ver más allá del velo que lo cubre todo, el anhelo al cambio y la fuerza creativa hacen que las protagonistas imaginen una fantasía en sus mentes para desmentir la realidad cubana.

El filósofo francés Derrida menciona algo similar en *Le monolingüisme de l'autre* (1996). Para él, el lenguaje es la representación que cada individuo tiene sobre el mundo que lo rodea. La interpretación de su alrededor depende de la percepción única de cada individuo. Para ejemplificar esta definición, Derrida utiliza la metáfora de la casa, porque aquí es donde tanto las cosas materiales como los sentimientos más profundos del alma humana se encuentran alojados. Entonces, para Derrida el lenguaje es el regreso a la casa, la vuelta al lugar donde residen todas las características de nuestro ser: “Quelle que soit l'histoire d'un retour à soi ou *chez soi*, dans la 'case' du *chez-soi* (*chez, c'est la casa*), quoi qu'il en soit d'une odyssée ou d'un *Bildungsroman*, de quelque façon que s'affabule une constitution du *soi*, de l'*autos*, de l'*ipse*, on se *figure* toujours que celui ou celle qui écrit doit savoir déjà dire *je*” (53; énfasis en el original). Lo que nos dice Derrida, a través de la metáfora de la casa, es que el lenguaje, se produzca verbalmente o no, debe integrar e identificar al individuo hablante como centro de toda iniciativa y acción. Esto quiere decir que el sujeto hablante debe ser agente directo de sus propios deseos y en todo momento tiene que aparecer el *yo* en cualquier forma gramatical, como Derrida lo indica en la cita anterior. Regresando a las historias de “La Habana oculta”, es evidente que las protagonistas no tienen voz en la vida real. Debido a la política de rigidez, de intolerancia y de aislamiento del gobierno cubano, las jóvenes recurren a elementos fantásticos, simbólicos y mitológicos para armar su propio lenguaje y dar vida a sus deseos más profundos. La cuestión reside en ver si verdaderamente las creaciones de esos mundos fabulosos rigen alrededor de las

protagonistas, es decir, si sus deseos y acciones manifestadas en su mente obedecen a sus propias reglas e iniciativas. Veamos este asunto con más detenimiento yendo, a continuación, al análisis de cada uno de los textos de Chaviano.

La mente como reflejo del régimen castrista

Es necesario esbozar aquí el reflejo de la dictadura castrista en las novelas, así como su posterior efecto sobre las figuras femeninas. En nuestros cuatro textos literarios, que son emblemáticamente narraciones fantásticas con elementos del realismo, los personajes viven durante el conflicto económico llamado “Periodo Especial en tiempos de Paz” que empezó a principios de los años noventa en Cuba como repercusión de la crisis mundial del sistema comunista. La desaparición de la Unión Soviética y el desmantelamiento del CAME —Consejo de Ayuda Mutua Económica establecido entre los países socialistas— dislocaron “por completo la estructura socioeconómica del país caribeño”, ya que sin su proveedor principal, la URSS, Cuba no tenía a “dónde vender y, sobre todo, dónde comprar para abastecer a su población” (Holgado Fernández 18-19).⁵ A raíz de esto, la crisis trajo consigo reducciones de todos los productos básicos en los mercados de racionamiento, incluyendo la comida, el aceite, el jabón, el queroseno y las medicinas (Cabezas 84). Bajo estas restricciones, las cuales son una constante en las novelas, la mayoría de los personajes adopta una postura crítica contra el carácter represivo del régimen castrista: tanto hombres como mujeres se rebelan y denuncian los postulados de ese sistema político, cuya consecuencia es recibir penalizaciones del gobierno. Tal es el caso del despido injustificado de la protagonista Claudia por haber denunciado el tráfico ilegal de ciertas obras del patrimonio nacional en el Museo de Bellas Artes, así como del encierro de su pareja, Rubén, por participar en el mercado negro y poseer dólares en su casa (Chaviano, *El hombre* 28, 107).⁶

Además de las penalizaciones, los personajes son también rechazados por otros miembros de la sociedad, quienes actúan por temor a represalias de la dictadura. Esto puede verse, entre otros casos, en la protagonista de *Gata encerrada*, Melisa, quien se ve forzada a cancelar su exposición de cuadros por órdenes del gobierno y a sufrir la crítica y el rechazo de sus compañeros de trabajo: “Mis amigos se van, desaparecen, se convierten en recuerdo” (193). Es evidente también que las ideologías y actos contrarrevolucionarios de los personajes no solucionan en ninguna medida la privación de sus necesidades básicas. La falta de integración y de convivencia social somete a las mujeres a un estado penetrante de aislamiento. En otras palabras, recurren al encierro físico y mental para

⁵ Antes de la implementación del Periodo Especial, los cubanos ya enfrentaban otras limitaciones en la vida diaria, como la falta de libertad de expresión. La llegada de Fidel Castro al poder en 1959 implicó aparentemente una revolución política, pero también una regresión a los postulados anteriores, en tal medida que cualquier acto contrarrevolucionario era y todavía sigue siendo sancionado por la dictadura. Además, en los años ochenta existían ya síntomas evidentes de una crisis económica: “. . . el descenso de la productividad, el desequilibrio de las finanzas internas, el aumento del subempleo, la falta de estímulo laboral . . . y la incapacidad de asignar empleo a los jóvenes graduados, el desarrollo del mercado negro y . . . el creciente éxodo de los jóvenes rurales hacia las ciudades . . .” (Holgado Fernández 18). Así es como las restricciones llevadas a cabo en la crisis económica que empezó en los años noventa vinieron sólo a empeorar la ya decaída situación social, económica y política de la nación.

⁶ La posesión y utilización del dólar estadounidense en Cuba fue considerado un acto ilegal hasta el año 1994, sin embargo, su circulación clandestina estuvo presente de 1960 a 1993 (Ritter y Rowe 101).

evadir el exterior. Esta decisión por parte de la escritora Chaviano apunta, sin duda alguna, a una crítica contra la sociedad patriarcal cubana, pero señala a la vez la fuerza creativa y psicológica de las protagonistas.⁷ De este modo, fuera del control ordinario de La Habana, ellas caen en una exploración mental que tiene la finalidad de explicar y solucionar sus privaciones. Sus procesos creativos funcionan como herramientas para desmentir y/o cambiar la difícil vida cotidiana en la capital cubana. Sus creaciones mentales sugieren deseos profundos de aliviar sus carencias en la vida real.

En *El hombre, la hembra y el hambre*, Claudia tiene tres guías en sus visiones psíquicas. La primera es Muba, una negra conga de doscientos años de edad que le trasmite siempre muy buenos consejos. A su lado, Claudia se siente tranquila y en confianza. El segundo guía es el Indio, un individuo con rostro aguileño y lleno de cicatrices que se le aparece a la protagonista en los momentos más críticos de su vida. A comparación de Muba, el Indio representa la precaución y advertencia de posibles conflictos personales. En general, estas dos entidades espirituales recorren junto con Claudia sus penas para ayudarla y guiarla. La protagonista valora el apoyo moral que estos acompañantes le ofrecen en tierra cubana, pues admite que sin su protección espiritual y sin sus consejos se encontraría totalmente a la deriva: "... Muba no la seguiría al otro lado del mar; tampoco el Indio abandonaría su isla. Y sin ellos se sentía perdida..." (Chaviano, *El hombre* 214). El tercer espíritu es Onolorio, un mulato misógino con antepasados chinos. A diferencia de Muba y el Indio, Onolorio representa el acatamiento. Su principal objetivo es intimidar y corromper a Claudia: su mayor deseo es verla convertida en jinetera. En el siguiente diálogo, la joven descubre la personalidad maléfica del mulato:

[Onolorio se] diferenciaba de Muba y del Indio por la atmósfera gélida que dejaban sus palabras; y no parecía dispuesto a ayudarla. Se le antojó un mensajero del infierno. . . .

—... Casi todas se mueren de miedo al verme; dicen que soy un vampiro... ¿Tú no tienes miedo?

—Yo no soy ninguna puta.

El tipo se echó a reír.

—Pero lo serás, mi reina. (121-122)

La presencia de Onolorio indica un fuerte eslabón de vigilancia y de opresión que imita el entorno sociopolítico de La Habana. En la realidad, Claudia se siente todo el tiempo vigilada, por ende, en sus viajes psíquicos este mismo elemento opresivo vuelve a repetirse. Aunque la mujer logra cierta libertad a través de sus viajes imaginarios a otras épocas históricas de su país, la existencia de Onolorio es un recordatorio constante de los componentes autoritarios del régimen castrista en La Habana.

Por su parte, en *Casa de juegos* Gaia es igualmente víctima de la vigilancia y de la opresión en sus exploraciones sensoriales, las cuales están basadas en una estructura mucho más sólida y jerarquizada que la que aparece en Claudia. En el artículo "*Casa de juegos: El erotismo como ética de la subversión*", Anna Chover Lafarga compara el mundo

⁷ A pesar de que la Revolución intentó "revertir los discriminadores roles entre sexos" por medio de programas educativos, las mujeres siguen siendo consideradas como "las responsables únicas del hogar y de los hijos" (Holgado Fernández 13). Chaviano muestra en sus obras literarias la fuerza que distingue a las protagonistas femeninas para abrir nuevos caminos en sus vidas y cumplir roles importantes en la sociedad cubana.

mágico de Gaia con un “encierro”, porque como bien alega, la “falta de libertad y un fuerte desorden libidinoso rigen ahora el relato sexual de una joven que, acatando *preceptos inmORALES*, será sometida sin objeción” (66; énfasis en el original).⁸ En la imaginación de Gaia, los orishas (deidades de la religión yoruba) se encuentran en la cúspide de la pirámide jerárquica de poder, pues son ellos los responsables de la organización de los juegos eróticos, seguidos de sus ayudantes, quienes están encargados de llevar a cabo las órdenes de sus señores. En lo más bajo del sistema se hallan Gaia y el resto de los invitados, cuyas funciones son guardar silencio y obedecer, al pie de la letra, los mandatos sadomasoquistas de los amos orishas:

Se perdió [Gaia] en un sueño vívido; en el trasiego de una corriente algodonosa donde seres invisibles la conducían a través de la maleza, casi a rastras, y luego ataban sus manos a una rama, dejándola inmóvil con los brazos en alto. . . . Gaia vio la forma oscura que emergía . . . [d]e las alturas . . . un relámpago estalló en la noche y su destello le permitió reconocerlos: Oshún, emperatriz del gozo, y Shangó, señor supremo de los fuegos terrenales y celestes. (Chaviano, *Casa* 125-126)

Es importante agregar que la presencia de los orishas en la vida de Gaia no es totalmente negativa; la protagonista estaba traumatizada por la muerte de un amante y las deidades se relacionan con ella para curar su grave estado de frigidez. De una forma u otra, la joven recupera su deseo sexual. Sin embargo, lo interesante en dicho proceso *curativo* es que Gaia nunca actúa por iniciativa propia, al contrario, siempre es guiada y sometida al exacerbado control erótico de las divinidades. Su sometimiento llega a tal grado que acepta, sin protesta alguna, su papel de mujer sumisa ante los mandatos de Eri (hombre y deidad afro-cubana): “En su país, tales eran las reglas del juego: ocultar, mentir, simular... Por eso no había nada que hacer. Lo mejor sería fingir y seguirle la corriente a toda esa locura” (192). Al final de la obra, la protagonista comprende que la casa, así como sus habitantes y sus preceptos, son reflejos distorsionados de la realidad que vive cotidianamente en La Habana: la dictadura del paternalismo castrista convertida en la dictadura del deseo.⁹

Al igual que Claudia y Gaia, Melisa, la protagonista de *Gata encerrada*, también es guiada por seres espirituales en sus viajes oníricos. Uno de ellos es una profesora de la Universidad de La Habana, conocida como la Sibila, quien en sus ratos libres le ofrece a su discípula clases de magia. Sin embargo, el ser más poderoso en la vida de Melisa es una sombra con alma de mujer que surge de su mente pero que pertenece a la escritora franco-cubana Anaïs Nin. A lo largo de sus sueños e imaginación, Melisa va duplicándose y adquiriendo diferentes nombres y personalidades. Sus mundos fabulosos, además de representar un escape de la realidad, son también una forma alegórica de reproducir el poder político castrista. La cúspide en este mundo imaginario es ocupada por el sacerdote

⁸ En la novela, Gaia misma compara la estructura de la casa a la de un encierro: “Allí [en la casa] vegetaba una realidad tentadora, capaz de sumir a sus habitantes en una orgía que les hacía olvidar los rigores de ese encierro” (Chaviano, *Casa* 80). La casa aparece como un lugar con leyes muy rigurosas. Por medio de esta cita podemos darnos cuenta de que Gaia reconoce el poder autoritario que existe en este espacio.

⁹ “La dictadura del deseo” es la manera con la cual Chover Lafarga describe el sistema de la casa de juegos (72). Al igual que ella, concuerdo en que la casa reúne las características de una dictadura porque crea las condiciones propicias de un encierro a través de la vigilancia, la jerarquización social de poder y una asfixiante sensación de incomodidad.

Ra-Tesh, seguido de sus sirvientes y otros dioses. La apariencia de esta entidad simboliza el dominio, el encierro y el sometimiento de Melisa: “Ra-Tesh no escatimaba esfuerzos en regalarle [a Melisa] telas, adornos y golosinas provenientes de reinos lejanos. Y había construido un jardín de ensueños, donde ella podía pasearse entre decenas de aves prodigiosas. . . . Pero el fervor del sacerdote era una obsesión malsana. Ella lo sabía por el celo con que la obligaba a vivir recluida, lejos de todos y sin amigos” (Chaviano, *Gata* 182). Es así como la presencia de Ra-Tesh representa la continuación del instrumento manipulativo de poder, ya existente en La Habana. El control de Ra-Tesh alcanza también la violencia física cuando, a causa de celos, llega a matar a la protagonista en uno de sus encuentros con ella. Pero como el trasfondo es un sueño, la muerte de Melisa no se manifiesta como tal, sino como una reencarnación.

Como ya se ha dicho, los primeros tres libros de la serie “La Habana oculta” se desarrollan en la capital cubana; en ellos, la imaginación otorga libertad de expresión y un exhaustivo desahogo de los deseos más recónditos de sus protagonistas. Sin embargo, el análisis anterior pone en evidencia que sus estructuras presentan asimismo eslabones jerárquicos de poder, duplicando de este modo el régimen castrista de la cultura oficial. A diferencia de las tres primeras obras del ciclo, en *La isla de los amores infinitos* los elementos de tal estructura de poder se trastornan. Aunque las historias se cruzan en La Habana y el elemento de la casa tiene su origen en este espacio urbano, es en la ciudad de Miami donde se desarrolla la trama más importante: la de Cecilia, quien a través de Amalia llega a conocer la historia completa de sus antepasados. Amalia es una viejita ya muerta que se convierte en la guía principal de la protagonista y que es en realidad su abuela. A diferencia de Claudia, Gaia y Melisa, los relatos de mundos exóticos y sobrenaturales no son producidos por Cecilia, sino por tres diferentes generaciones en el pasado. Amalia funciona como albacea de toda la información del árbol genealógico: es ella quien cuenta y describe sus propios mundos maravillosos y los de toda su familia a la joven Cecilia, quien se convierte en la receptora de esas revelaciones. La configuración de las extraordinarias historias vividas por las tres familias está basada, sobre todo, en los lazos de amor y de sangre. Esto hace que los eslabones de poder y sometimiento presentados en las anteriores novelas se rompan en el último texto literario. Esta propuesta se solidifica aún más con el hecho de que Claudia, Gaia y Melisa, que no tienen ninguna conexión familiar con Cecilia, se reúnen en Miami y se convierten en amigas. Con esto, Chaviano enfatiza la idea de que los lazos del pueblo cubano, sobre todo de sus mujeres, son mucho más fuertes que cualquier vínculo sanguíneo.¹⁰

¹⁰ Otra narrativa de Chaviano con trama y estructura similares a *La isla de los amores infinitos* es *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988), novela fantástica y de ciencia ficción en la que tres historias paralelas también discurren por sus páginas. Los protagonistas son Ana, una joven habanera del siglo XX con aspiraciones a ser una escritora, Arlena, una chica atrapada en un mundo medieval poseído por leyes mágicas, e Ijje con su abuela Desza, un muchacho y una anciana que viven y luchan en un planeta lejano. La propuesta de la obra es la búsqueda de los nexos entre los personajes, quienes están todos interrelacionados a pesar de vivir en mundos remotos y épocas distintas, pues como se menciona en el texto, “los seres mueren y los mundos se diluyen; pero la energía no desaparece” (Chaviano, *Fábulas* 244). Abrir las fronteras de esos universos para encontrar los elementos que unen a los personajes es también una constante en *La isla de los amores infinitos*.

Otro punto importante es que la ciudad de Miami es utilizada como un espacio urbano donde los personajes retoman lo que dejaron y perdieron en la isla cubana para construir, sobre los restos y recuerdos de una casa fantasma, una vida nueva llena de amor y esperanza. Esa aparición espectral refleja aspectos de La Habana, de su gente y de su cultura: "... la casa es un símbolo. Ya te dije que las mansiones fantasmas revelaban aspectos del alma de un lugar" (Chaviano, *La isla* 185). Podría entonces decirse que es una alegoría de las ruinas de La Habana, ya que en ellas se guarda la historia de varias generaciones y nos dicen "the story of a revolutionary project whose triumph and idealism were once, like the buildings themselves, intact" (Whitfield 135). Esos vestigios se sostienen aún para recordarle a la gente los sueños utópicos que una vez fueron proclamados al principio de la Revolución cubana: la casa fantasma en Miami guarda la historia cubana de la Revolución. En *La poétique de l'espace* (1958), Bachelard señala que el símbolo de la casa en la literatura funciona como un espacio para la integración psicológica del individuo: "... la maison est une des grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs, et les rêves de l'homme" (26). Tomando esto en consideración, la manifestación fantasmal en Miami indica que todo aquello preservado en sus muros es revivido por los personajes. De la misma manera que las ruinas nos hacen recordar momentos importantes del pasado, la casa nos hace revivir situaciones memorables también: "C'est parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables" (26). Es así como esta aparición ofrece un sentido de estabilidad para los personajes al revivir momentos felices que pasaron en La Habana. Todos ellos se sienten libres en la ciudad americana, pues Miami, como una de las protagonistas dice, "tiene ese poder [sanador] sobre los cubanos" (Chaviano, *La isla* 375).

Con el último libro de la serie, la imaginación creativa es espacio de verdaderas creaciones sanadoras del alma. El lenguaje adquiere una fiel representación de los deseos más profundos de las protagonistas: la libertad y el comienzo de una nueva vida en otra ciudad. A excepción de *La isla de los amores infinitos*, en el resto de las novelas los personajes femeninos reproducen en sus creaciones mentales una jerarquía de poder y de subversión comparable a la que viven en la realidad de La Habana.¹¹ Sin embargo, antes de considerar esta declaración como una posible conclusión válida, es importante analizar en conjunto el espacio donde tales mundos extraordinarios son creados por las mujeres que hemos analizado.

¹¹ En las tres primeras novelas de "La Habana oculta", las protagonistas son consideradas por el régimen castrista como ciudadanas fuera del campo productivo de Cuba porque sus trabajos no contribuyen al sistema económico del país. Tal es el caso de Claudia, por ejemplo, quien al ser despedida por denunciar la venta ilegal de algunas obras de arte, se ve obligada a convertirse en jinetera para poder comer. El dinero que recibe está fuera del control del régimen y, por lo tanto, es considerada una ciudadana no productiva. Sin embargo, estas mujeres son en realidad agentes productivos de su país porque reproducen mundos en su mente que están estrechamente ligados con la realidad. En *La pensée marxiste et la ville* (1972), Lefebvre menciona que un individuo es parte de la fuerza productiva cuando produce ideas, representaciones, incluso lenguajes que están íntimamente en conexión con la realidad (41). Siguiendo este punto y retomando la posición social y económica de los personajes centrales, es posible afirmar que ellas forman parte del campo productivo de Cuba al ser agentes activos de sus propias representaciones, las cuales, a pesar de no seguir los principios castristas, reproducen elementos de la realidad.

La mente como espacio de poder

Los viajes psíquicos de Claudia, los juegos sexo-esotéricos de Gaia y las alucinaciones de mundos remotos de Melisa no se realizan en un espacio predeterminado por los personajes, al contrario, los eventos se desarrollan en lugares que cambian de forma constantemente, como por ejemplo, en oasis paradisiacos, campos de batallas, La Habana colonial, la casa de juegos, etc. La transformación continua de estos sitios refleja, en un primer plano, un tono ambivalente y lúdico del desarrollo de cada evento. Las figuras centrales no conocen de antemano el trasfondo escénico de sus mundos fabulosos. Sus creaciones, al cambiar de escenario espontáneamente, manifiestan su poder autónomo y sus propias reglas. Esta característica del espacio inestable rechaza, en un segundo plano, la reproducción total de un orden jerárquico similar al régimen castrista, pues aquí el espacio de opresión es siempre el mismo. El tono ambivalente y lúdico sugiere que se trata, más bien, de parodias de la vida exterior. Veamos esto en uno de los viajes psíquicos de Claudia: en una de las plazas de La Habana la protagonista presencia un baile de máscaras y disfraces acompañado con ritmo de tambores, parecido a los carnavales que habían quedado proscritos por el régimen castrista por temor a los atentados políticos (Chaviano, *El hombre* 197). Dicho espectáculo público es descrito de la siguiente manera: "... los esclavos con sus trajes de yute y sus endiabladas capuchas cónicas encendían aún más a la muchedumbre con su baile. . . . Los negros y los mulatos libres con sus trajes de mendigo y de señor, de militar y de noble, con máscaras de plumas y lentejuelas, parodiaban . . . los lejanos carnavales de una ciudad . . . La Habana, que recién emergía como una Venus del mar . . ." (199). En esta cita, podemos ver cómo la gente se disfraza para parodiar no sólo a los miembros de la élite, sino también a los más pobres, como son los mendigos. Pareciera que cada individuo llevara a cabo una función determinada, pero en esta mascarada el hecho de que alguien se disfrace de noble no lo hace más o menos de quien se disfraza de mendigo.

Bakhtin menciona en su tesis de doctorado, *Rabelais and His World* (1968), que el carnaval se caracteriza por un fuerte elemento lúdico, por su carácter sensual y por su forma artística de espectáculo donde todas las personas participan (7). De acuerdo a Bakhtin, el espíritu del carnaval se rige por la igualdad entre sus participantes, por el simple hecho de que este espacio es una liberación temporal del orden establecido en la realidad (10). Con esto podría pensarse, entonces, que el aparente orden jerárquico presentado en los viajes psíquicos de Claudia no es más que un elemento lúdico, semejante al de un carnaval, que tiene como objetivo principal la parodia de la realidad cubana. La parodia, según Bakhtin, al igual que los gestos y las posiciones cómicas, tienen su origen precisamente en la máscara, que es el símbolo utilizado por excelencia en los carnavales (40). La máscara se vincula con el deseo de cambio, de reencarnación y de negación de toda autoridad en la cultura oficial (39). Esto es evidente al final de la cita sobre el viaje de Claudia: el ritual del carnaval libera a la gente de todo orden establecido al enfatizar que la capital cubana renace "como una Venus del mar". Las máscaras y los disfraces son parte de la parodia y sirven para burlar y enterrar las estructuras autoritarias de la cultura oficial. Además, la parodia sirve para renovar dichas estructuras en nuevas formas de liberación social. Es así como el carnaval es "gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives" (Bakhtin 11-12).

En el viaje psíquico de Claudia que acabamos de referir, las imágenes del carnaval en La Habana aluden muy claramente a los preceptos señalados por Bakhtin. Sin embargo, hace falta examinar la situación de Onolorio con relación a la protagonista. Recordemos que este mulato representa un elemento autoritario en los mundos imaginarios de Claudia. Así, las preguntas que quedan por responder son: ¿De qué manera la protagonista logra deshacer ese elemento autoritario de la presencia fantasmal de Onolorio? Y, si el carnaval entierra y renueva, entonces, ¿cómo se representa el proceso de destrucción y de cambio en la figura opresiva del mulato? Para contestar a estas interrogantes, retomaremos la escena del carnaval. En el momento en que Claudia ve el desfile de máscaras y disfraces, un tipo enmascarado se le acerca y la somete a tener relaciones sexuales:

... [Onolorio,] su enmascarado servidor cargó con ella ... hasta llegar junto al muro de la iglesia, donde el mar humedecía los pies. Sin decir palabra alguna, le alzó la falda y la penetró allí mismo junto a otras parejas que se entregaban hombro con hombro al mismo juego de posesiones. Ella no opuso resistencia. ... La excitaba el olor a mulatez, a sacos de azúcar y a naranjas, a manigua y a lodo, a salitre puro y a mango, a miel y a saturnal. (Chaviano, *El hombre* 199-200)

El hecho de que Onolorio esté usando una máscara indica, desde el principio, que se trata de un elemento más del carnaval y no de un poder autoritario. Además, en la escena, Onolorio y Claudia hacen el amor sin que ésta oponga ninguna resistencia. Aquí, la imagen del cuerpo es profundamente positiva; el acto sexual no indica una violación, sino una renovación. El sexo forma parte esencial del tono lúdico del carnaval. De hecho, todos los elementos pertenecientes al cuerpo tienen como función el regreso hacia los valores más profundos del ser humano, el cual está representado con la imagen de la tierra como espacio dador de vida. En la cita anterior puede verse de qué manera el placer sexual se mezcla lentamente con los olores de la piel, de la comida, hasta llegar a la tierra. Y como ésta tiene el poder de absorber y renovar, de la misma manera en que una semilla es lanzada al terraplén y de ella surge una planta, así pues, el elemento autoritario representado por Onolorio es destruido y renovado a través del acto sexual con Claudia. Bakhtin llama a este proceso renovador *degradación*: "Degradation here means coming down to earth, the contact with earth as an element that swallows up and gives birth at the same time. To degrade is to bury, to sow, and to kill simultaneously, in order to bring forth something more and better" (21). Después de la escena erótica con Onolorio, éste no vuelve a oprimir a Claudia en sus visiones psíquicas. La degradación-regeneración de la entidad fantasmal hacia la tierra acaba totalmente con el elemento autoritario y opresivo presente en la mente de la protagonista. Así, luego de ese encuentro, Claudia aparece más fuerte y segura de sí misma. Además, logra comprender la realidad sociopolítica y económica de la isla porque gracias a sus viajes psíquicos adquiere sabiduría y entendimiento de su entorno. Es en este punto cuando decide irse de Cuba.

En las obras de "La Habana oculta" las descripciones de los actos sexuales son muy detalladas, pero su estilo cae, en repetidas ocasiones, en la exageración. Esto se debe a que los valores de la realidad son amplificadas en el espacio interdimensional. Según Bakhtin, el exceso es parte del tono humorístico del carnaval (18). Así, en *Casa de juegos* y *Gata encerrada* los que ocupan la cúspide del poder no sólo usan máscaras, sino que también son representados como deidades de la santería cubana o como dioses omnipotentes que

ofrecen a sus súbditos todo tipo de placer corporal en exceso: banquetes pomposos, poderes místicos, naturaleza exuberante y, sobre todo, deleites sensuales desmedidos. En estas dos novelas, exclusivamente, las protagonistas hacen el amor con seres que no pertenecen a la tierra. El descenso de los dioses al nivel de este planeta, así como sus actos sexuales con seres de carne y hueso, reflejan la transformación de sus poderes sobrenaturales en algo humano, en algo expuesto a la sensibilidad, a la muerte y al renacimiento.

Veamos primero el caso de Gaia en *Casa de juegos*. Cada vez que la protagonista visita la casa en El Vedado, contempla y participa en actos carnales con los orishas. Una de las escenas más significativas de la trama es cuando uno de estos dioses baja de los cielos enmascarado y hace el amor con un grupo de hombres y mujeres. Durante este trance, el semen del orisha es tan abundante que un sirviente se somete a recogerlo y almacenarlo en jarras especiales. Como parte culminante del espectáculo erótico, Gaia, entre otros invitados, tiene que beber de aquel líquido: "Gaia se había jurado no comer ni beber más allí, pero la tentación resultó inevitable cuando alguien le alargó un tazón de crema azul y proclamó sus cualidades milagrosas. . . . [E]n otro lugar, no habría hecho caso de semejante discurso; pero aquella casa desafiaba el sentido común. Esperanzada por la promesa del néctar, se lo tomó de un trago" (Chaviano, *Casa* 91). Lo que vemos en esta cita es que el semen de la deidad se convierte en una bebida indispensable para la protagonista. Este alimento posee un poder renovador por sus "cualidades milagrosas". Pero la verdadera personalidad del orisha enmascarado es Eri, quien en la realidad es el novio de Gaia. En la casa de juegos, por el contrario, Eri se transforma en la divinidad más poderosa, cuyo objetivo principal es someter a su novia a actos sexo-esotéricos. Aquí, Eri lleva a cabo un rol específico como todos los demás en la casa, y lo que sucede en este espacio cerrado es comparable al espectáculo de un carnaval. Cuando Gaia bebe la sustancia del supuesto dios Eri, el papel autoritario que éste representa entra en un proceso de degradación-regeneración. Como bien indica Bakhtin, la degradación tiene como función enlazar al individuo "with the lower stratum of the body, the life of the belly and the reproductive organs; it therefore relates to acts of defecation and copulation, conception, pregnancy, and birth" (21). Por medio de la sexualidad y la consumición del semen, los preceptos de la dictadura son burlados y transformados. Así es como la protagonista logra sanarse de su enfermedad y comprender el ambiente autoritario y engañoso del que forma parte en la realidad, la cual, como se mencionó anteriormente, es comparable a la personalidad de la casa.

En cuanto a *Gata encerrada*, a diferencia de Claudia y Gaia, Melisa no sólo juega el papel de una mujer, sino también, de una diosa poderosa. En sus visiones espirituales descubre que es hija de una deidad de la santería cubana: ". . . tú eres hija de Oyá . . . la diosa que reina en el cementerio . . . [que] cuida los senderos que conducen al mundo de ultratumba" (Chaviano, *Gata* 54), pero a pesar de su importante posición, Melisa es sometida al dominio de Ra-Tesh. Cuando decide rebelarse ante tal opresión, Ra-Tesh la mata como señal de venganza. Sin embargo, después de ser apuñalada la joven reencarna y asiste al nacimiento de la especie humana, es decir, a su propio origen: "[Melisa] se fijó en una mota que empezaba a dividirse. . . : estaba asistiendo a su propio nacimiento. Deseó acariciar aquel feto de alma que tanteaba los alrededores, unido a su otra mitad. . . . Había reconocido a la otra porción que se desprendía de ella: Ra-Tesh... Raúl..." (240-241). El proceso de

degradación-regeneración ocurre, por un lado, con la muerte de la diosa Melisa y, por otro, con la fase reproductiva entre el elemento autoritario, representado por Ra-Tesh, y la protagonista. Para Bakhtin, “death and renewal serve the purpose of humanizing time, of giving it a bodily substance, of creating its gay image” (244). Con la muerte de Melisa y el renacimiento del género humano, Chaviano construye su propio mito de la creación. Veamos cómo funciona esto. En la cita anterior, la partícula más pequeña de la fase reproductiva es hermafrodita, pues se compone de una parte femenina (Melisa) y de otra parte masculina (Ra-Tesh o Raúl, que es el nombre de un amigo de la protagonista en la realidad). De esta forma la escritora sugiere que aunque el individuo tiene sus orígenes en una entidad hermafrodita, su lado femenino se ha perdido por causa de la división de la partícula, y sin esa mitad se encuentra fraccionado. Melisa comprende, a través de sus viajes espirituales, que la situación de austeridad en Cuba se debe precisamente a que la gente se siente dividida al faltarle aquella porción femenina. Con esto, Chaviano romantiza la situación de la realidad cubana, pues ofrece una explicación con carácter sentimental y soñador de la dura mentalidad castrista. La autora también insinúa que la situación de Cuba puede cambiar si el hombre encuentra esa mitad que tanta falta le hace para sentirse otra vez en equilibrio. A diferencia del pueblo cubano, Melisa está en armonía con ella misma: “Ya podía el país irse a la ruina, ya podía el gobierno armar su peor aquelarre de guerra frente al Malecón, que ella sobreviviría porque, a pesar de todo, la mitad de su alma respiraba cerca” (Chaviano, *Gata* 261). Gracias al conocimiento que adquirió por medio de su mente, la protagonista aprende que la gente está, en realidad, relacionada. Esta relación se hace evidente en la trama de la última novela, *La isla de los amores infinitos*, con la aparición de la casa fantasma en Miami. La conexión entre los cubanos se materializa con la presencia de esta vivienda y con el encuentro de todos los personajes femeninos en un mismo espacio urbano.

Todas las novelas del ciclo “La Habana oculta” están en estrecha relación. Sus protagonistas representan a seres sensoriales capaces de crear mundos extraordinarios en sus mentes. Estos espacios creativos corresponden a un juego bien armado por parte de su autora, la escritora cubana Chaviano, porque no sólo cuestionan los preceptos del régimen castrista, sino que también liberan a los personajes psicológicamente. Las tres primeras narraciones se enfocan en el proceso de aprendizaje de las figuras principales, quienes crean en sus mentes mundos sobrenaturales que aparentemente reproducen el elemento autoritario del régimen castrista. Sin embargo, el propósito primordial de estos espacios es la parodia, con elementos carnavalescos, de dicha realidad. Con la parodia, las mujeres burlan, destruyen y regeneran la autoridad de la dictadura. La última ficción de la serie, *La isla de los amores infinitos*, retoma el final de cada una de las tres primeras obras y propone, con la aparición de una casa fantasma de orígenes cubanos, un nuevo comienzo en el espacio urbano de Miami. La casa simboliza la estabilidad y la esperanza de un nuevo futuro no sólo para Cecilia, sino también para el resto de los personajes. Los lazos de amor y de fraternidad transmitidos a Cecilia por medio de Amalia unen a todos los personajes en un mismo espacio y tiempo.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: PUF, 1961. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984. Impreso.
- Cabezas, Amalia Lucía. "Discourses of Prostitution: The Case of Cuba". *Global Sex Workers: Rights, Resistance, and Redefinition*. Ed. Kamala Kempadoo y Jo Doezema. Nueva York: Routledge, 1998. 79-86. Impreso.
- Chaviano, Daína. *Casa de juegos*. Barcelona: Planeta, 1999. Impreso.
- . *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta, 1998. Impreso.
- . *Fábulas de una abuela extraterrestre*. México, D.F.: Océano, 2002. Impreso.
- . *Gata encerrada*. Barcelona: Planeta, 2001. Impreso.
- . *La isla de los amores infinitos*. Barcelona: Grijalbo, 2006. Impreso.
- Chover Lafarga, Anna. "Casa de juegos: El erotismo como ética de la subversión". *Cuadernos de ALEPH 1* (2006): 59-72. Impreso.
- Contreras, Pedro. "El Vedado". *Havana Revisited: An Architectural Heritage*. Ed. Cathryn Griffith. Nueva York: Norton, 2010. 201-215. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. París: Galilée, 1996. Impreso.
- Fernández, Manuel, y Michael Trimberger. "'Ecos de un pasado que se niega a morir': Una conversación con Daína Chaviano". *Caribe 12.1* (2009): 71-80. Impreso.
- Holgado Fernández, Isabel. *¡No es fácil!: Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*. Barcelona: Icaria, 2000. Impreso.
- Ingenschay, Dieter. "Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija". *Ángulo recto 2.1* (2010): s. pág. Electrónico. 4 nov. 2012.
- Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. París: L'Arche, 1961. Impreso.
- . *La pensée marxiste et la ville*. Tournai: Casterman, 1978. Impreso.
- Ritter, Archibald R. M. y Nicholas Rowe. "Cuba: From 'Dollarization' to 'Euroization' or 'Peso Reconsolidation'?" *Latin American Politics and Society 44.2* (2002): 99-123. Impreso.
- Tomás, Lourdes. "Una incolora respuesta". *Encuentro de la cultura cubana 18* (otoño 2000): 82-87. Impreso.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008. Impreso.