

HACIA UN NUEVO IMAGINARIO NACIONAL: NARRADORAS CUBANAS DE  
LOS NOVENTAS  
by  
MABEL CUESTA

A dissertation submitted to Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures  
and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of  
Philosophy, The City University of New York

2011

COPYRIGHT  
2011  
Mabel Cuesta  
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Elena Martínez

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Chair of Examining Committee

José del Valle

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Executive Officer

Elena Martínez

\_\_\_\_\_  
Magdalena Perkowska

\_\_\_\_\_  
Paul Julian Smith

\_\_\_\_\_  
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## Abstract

# HACIA UN NUEVO IMAGINARIO NACIONAL: NARRADORAS CUBANAS DE LOS NOVENTAS

by  
Mabel Cuesta

Adviser: Professor Elena Martínez

As opposed to other Latin-American literatures, Cuban literature in the seventies and eighties of the last century was not characterized by the development of narrative written by women. This could seem a contradiction given the emphasis that the project known as the “Cuban Revolution” placed on restituting misappropriated values put on women by a pseudo-republican Cuba for the services of foreign interests. For the new female “partner” in the interior of the emerging revolutionary discourse, her image would not be identified with that of the prostitutes, housewives or illiterate mothers that the governing powers in previous times wanted to impose as the only image, however she would be identified with that of active subjects –physically and intellectually- in the construction of said project.

The present dissertation has as its foundation the necessity of a study that shows that the production of the selected writers (born in between 1959 and 1975) whose work begins to be written and published during the 1990’s, undertakes the labor of re-writing the national imaginary. Through these authors and the selected works, we can progressively identify the national displacements –invisible to the mediums of diffusion and the propagandist apparatus of power in the last years. I will focus on the study of the manner in which the representation of the female characters is articulated by the selected authors.

## **Acknowledgments:**

Dedico un especial agradecimiento a la profesora Elena Martínez quien ha fungido como ángel de la guarda, consejera, modelo de entereza profesional y madre sustituta. Su inspiración y guía nos ha devuelto, tanto a mis compañeros de estudios como a mí, el calor humano y las fuerzas que a ratos se evaporan entre los helados muros de este singular “Jardín de Academos”. La presente investigación le adeuda grandes iluminaciones y todo el rigor expuesto.

A mi familia inmediata: Maya, Yurién, Berta y Walfri porque cada uno de ellos me ha enseñado en este día y esta noche, el origen de todos los poemas.

A mi abuela, madre, tías, primas y amigas: senderos bifurcados de una misma patria.

A Laura quien inició este camino y proveyó al menos la mitad de las obras leídas.

A la memoria de mi tía Zoyla quien todavía me repite en las mañanas que la educación es el único camino para una mujer que intente llevar a cuestas su dignidad.

A todo el consejo de profesores del departamento “Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages”, especialmente a Lía Schwartz quien abrió esta puerta y a Magdalena Perkowska y Paul Julian Smith quienes aportaron ideas esenciales a la realización de este proyecto que la cierra.

Para todos, mi gratitud.

Nueva York y 20 de mayo de 2011

## TABLE OF CONTENTS

<b>INTRODUCCIÓN</b>	001
<b>CAPÍTULO I: Algunos diques derribados, aguas de la transición</b>	023
1.1. Dos autoras y un puente generacional	027
1.2. Prostitutas, aburridas o profesionales de primera hornada: las mujeres de Bobes	027
1.3. El caso Rivera-Valdés	034
1.4. Poetas narran la transición	047
1.5. Desde <i>La nada cotidiana</i> hasta cuando <i>Todos se van</i> : una década de contradictoria liberación	048
1.6. Odette Alonso con la boca abierta	073
<b>CAPÍTULO II: Narrando <i>in situ</i></b>	088
2.1. Mylene Fernández Pintado, entre discursos y canciones familiares	090
2.2. Anna Lidia Vega, más de un catálogo de mascotas	108
2.3. Mariela Varona o la intertextualidad paródica como sistema	125
2.4. Ena Lucía Portela, tan extraña entre estas piedras	138
<b>CAPÍTULO III: Narrando desde fronteras invisibles: autoras en la diáspora</b>	153
3.1. Jacqueline Herranz-Brooks, mujeres sin trama pueblan escenas para turistas	156
3.2. Teresa Dovalpage, posesa de La Habana	173
3.3. Karla Suárez, silente viajera	186
<b>CONCLUSIONES</b>	207
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	214

## Introducción

Como bien lo ha argumentado Luisa Campuzano, si tomáramos como referente otras literaturas latinoamericanas y las comparáramos con la cubana, salta a la vista que esta última no tuvo un desarrollo especialmente interesante de la narrativa escrita por mujeres durante las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado<sup>1</sup>. Lo anterior podría parecer una contradicción dado el énfasis que el proyecto conocido como la “Revolución cubana” puso en restituir a la mujer los valores malversados por una Cuba pseudo-republicana al servicio de intereses extranjeros<sup>2</sup>. Para la nueva “compañera” al interior del naciente discurso revolucionario, su imagen no se identificaría más con la de prostitutas, amas de casa o madres iletradas que el poder quería imponer como única en la época anterior sino con la de sujetos activos –física e intelectualmente- en la construcción de dicho proyecto<sup>3</sup>.

Para asegurarse de todo ello y a instancias del entonces presidente del Consejo de Estado y de Ministros y Primer secretario del Partido Comunista Fidel Castro Ruz, se creó la Federación de Mujeres Cubanas el 23 de agosto del año 1960. Organización de masas aún activa cuya membresía junto con el pago de 3.00 pesos (moneda nacional) se le impone a toda adolescente que arriba a sus 14 años. Al revisar las actas de los congresos que se celebran cada cinco años, destacan entre los principales y más estables objetivos

---

<sup>1</sup> Con esta idea inicia la ensayista su artículo “Narradoras cubanas de fines de los 90. Un mapa temático/bibliográfico”. *Temas* 32 (2003):12-20.

<sup>2</sup> Es frecuente encontrar en la literatura y la prensa posterior a 1959 y hasta la fecha, la nominación de “pseudo-republicana”, que describe el status político de la isla de Cuba en el período histórico que comprende desde 1902 (nacimiento de la República) hasta el advenimiento de la Revolución misma en 1959. Para tal denominación el discurso del poder se basa en la injerencia política de los Estados Unidos sobre la isla.

<sup>3</sup> Una buena parte de los discursos iniciales de la Revolución se regodean en aquellas mujeres sufridas y sin acceso a la educación como las únicas posibles en la isla. Si revisamos las estadísticas, encontramos que el número de cubanas profesionales destacaba entre los más altos de América Latina.

de la organización: “(...)mejorar la participación laboral femenina, evitar las discriminaciones en las contrataciones, estudiar y promocionar la legislación sobre mujer y familia y la divulgación jurídica de los derechos de las mujeres y las vías de demandarlos”. (*Actas del Congreso de la FMC 1962, 1974 y 1992*).

*Grosso modo*, tal parecería que la creación de dicha organización singularizaba de antemano las necesidades del sector femenino cubano, ofreciéndoles por primera vez un espacio de protección legal y una voz lista a denunciar y demandar cualquier injusticia social que fuera acometida en su contra, siempre y cuando estuviera basada en la variable genérico-sexual.

Otros son los datos que arrojan dos elementos que aquí me interesa yuxtaponer. En primer lugar, las organizaciones con carácter político-social de mujeres cubanas encuentran en la historia de la República varios referentes imposibles de desdeñar ya que durante las décadas del veinte y treinta del siglo pasado se establecieron en Cuba las bases para la radicalización de la lucha por sus derechos.

El 21 de mayo de 1918 nació el Club femenino de Cuba, una organización que fue la encargada de promover un primer intento por agrupar a las mujeres. Sus miembros consiguieron la primera obra de asistencia social en la época republicana: separar a las presas que compartían celdas hacinadas con los hombres en Vivac y la Cárcel de La Habana y llevarlas a un reclusorio exclusivo de mujeres en Guanabacoa<sup>4</sup>. El propio Club

---

<sup>4</sup> Todos estos datos sobre las acciones de las feministas cubanas republicanas se encuentran en el número 435 de la revista *Mujeres*, la cual es contradictoriamente el órgano oficial de la FMC. Las referencias a Vivac y la Cárcel de La Habana, aluden a los dos recintos penitenciarios de La Habana del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en donde las presas compartían celdas con hombres siendo abusadas de continuo.

organizó allí la primera escuela de instrucción primaria para las condenadas, así como talleres de costura y servicios médicos. El historiador Julio César González Pagés nos da más datos sobre sus acciones:

El Club Femenino de Cuba significó un paso superior en el feminismo nacional al transgredir el discurso tradicional en relación con las mujeres, y desarrollar intensas campañas más allá del sufragio femenino. Fundó escuelas nocturnas para obreras y otras para la enseñanza del comercio; además, creó la primera institución de niñeras que funcionó en el país. También le pidió al gobierno importantes leyes, como la de la silla, que le permitiría a las empleadas que trabajaban más de 6 horas disponer de estas para cuando no fuera necesario permanecer de pie; la ley del 50% de empleadas donde se vendían artículos femeninos, y otras de carácter social, como la lucha contra la mendicidad infantil, las drogas y la prostitución. (“Arquetipos femeninos...” 345)

En 1921, nos relata González Pagés, por iniciativa del Club Femenino de Cuba se fundó la Federación Nacional de Asociaciones Femeninas de Cuba, que estuvo compuesta por cinco asociaciones: Club Femenino de Cuba, Congreso Nacional de Madres, Asociación de Católicas Cubanas, Asociación Nacional de Enfermeras y Comité de la Creche Habana Nueva. Las mencionadas agrupaciones representaban alrededor de 8000 mujeres. Por otra parte, La Federación Nacional de Asociaciones Femeninas de Cuba convocaría, el 11 de octubre de 1922, a la celebración del Primer Congreso Nacional de Mujeres, que tendría la particularidad de ser el primero celebrado en América Latina.

En la reunión se polemizaría en torno a los necesarios cambios que debían hacerse en materia de educación, así como la conquista de la ley de sufragio femenino. Entre las protagonistas del encuentro estuvo la reconocida periodista y escritora Mariblanca Sabás Alomá. El Segundo Congreso Nacional de Mujeres se celebró en abril de 1925 y hubo un tercero en 1939. A estos asistieron intelectuales y académicas como Vicentina Antuña,

Camila Henríquez-Ureña, Mirtha Aguirre y Rosario Novoa quienes al triunfo de la Revolución se mantendrían como activas defensoras de esta ocupando puestos de alto rango académico en la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Al congreso de 1939 asistieron dos mil delegadas y por primera vez estuvieron representadas las obreras. Su impacto fue tal que, también por primera vez, fueron invitadas tres mujeres a la Asamblea Constituyente.

Si solo vemos lo hasta aquí expuesto encontramos la primera gran fisura en la propuesta descriptiva que nos hace la prensa oficial sobre la necesidad de responder: “(...) al llamado del Comandante en Jefe Fidel Castro, para la incorporación plena de la mujer a las tareas de la sociedad”<sup>5</sup>. Con solo estos breves datos, ya tenemos material para poner en tela de juicio esa velada y constante insinuación de que las enmiendas revolucionarias inician un ciclo político-social nunca antes puesto en práctica. Al respecto y como dinámica al uso de las revoluciones, ha dicho Rafael Rojas comentando a su vez a Walter Benjamin: “En efecto, la razón revolucionaria se basa en una ideología de la muerte; su objetivo es doble: el derrumbe del pasado y el control de las ruinas” (*Isla sin fin* 9).

Insisto entonces en la tradición de un feminismo político organizado voluntariamente por intelectuales, académicas y obreras que obtuvieron -sin ser instadas por el gobernante de turno- reivindicaciones tales como la Ley de la Patria Potestad (1917), La ley del Divorcio (1918) y la Ley del Sufragio Femenino (1934) convirtiendo a Cuba en uno de los tres primeros países de América Latina que tuvo tanto el voto de las mujeres como la ley del divorcio.

Dicha tradición -sin dudas protagonizada por mujeres de las clases alta y media alta,

---

<sup>5</sup> Tomado de EcuRed (Revista digital realizada en Cuba). Web. 2 de Noviembre de 2010.  
<[http://www.ecured.cu/index.php/Federación\\_de\\_Mujeres\\_Cubanas\\_en\\_Pilón](http://www.ecured.cu/index.php/Federación_de_Mujeres_Cubanas_en_Pilón)>.

blancas en su inmensa mayoría y formadas en instituciones de educación superior cubanas y extranjeras- es el caldo de cultivo que favorecerá la pertinencia de la organización creada en 1960.

Por otra parte, si bien es cierto que encontramos en la FMC numerosos elementos distintivos como la inclusión automática de toda mujer mayor de catorce años sin discriminaciones por razones de raza o clase, propongo también una reflexión sobre aquello que la FMC impone a la historia de las luchas de mujeres en Cuba y que no es más que una tipología ajena a las demandas del feminismo internacional y específicamente latinoamericano.

Para que se diera tal circunstancia, los nuevos dirigentes revolucionarios se encargaron de potenciar la idea de una necesidad indiscutible de la participación de las mujeres en la preparación para la defensa del suelo patrio en caso de ataques enemigos, así como su incorporación inmediata a las tareas laborales para hacer producir al país -que muy pronto comienza a sufrir limitaciones en el intercambio mercantil con los Estados Unidos. Todo lo anterior da al traste con una suerte de singularización muy temprana - siempre modelada desde el poder militar- con el que las cubanas quedan fuera de las luchas orgánicas de las mujeres en el resto del continente: derecho al aborto, igualdad salarial o cese de violencia doméstica -por comentar las más socorridas.

Hay dos razones para ello. La primera es la asunción desde los altos mandos políticos de que esas demandas se cumplen natural e inmediatamente con el establecimiento de la nueva era que la Revolución *per se* constituye y la segunda es la intención de sus líderes de dar paso a una modalidad feminista marcadamente nacional y que responda en palabras de Rojas a “(...) un imaginario autotélico, que se refiere siempre a sí mismo, y

que jamás se entrega a la exterioridad del mundo, al pensamiento *del afuera*.”(*Isla sin fin* 9).

Así, se hace más viable entender el segundo elemento de la yuxtaposición de la que arriba hablaba –el cual se avizora ya desde la propia iconografía que la FMC despliega. Si ponemos atención a las imágenes que abajo se muestran, de antemano podremos asociar el movimiento de federadas tanto con la lucha armada como con la persistencia de un *status quo* en el que sus labores como madre y por decantación fiel esposa, queden intactos.



Primer logo de la FMC, 1962



Mario García Joya. “Miliciana”. La Habana, enero, 1960

El decreto que establecía que la prioridad de las mujeres habría de ser enfrentar a ese enemigo sempiterno e invisible, se consolida a partir del ataque a Bahía de Cochinos en abril de 1961 y la posterior crisis de los misiles en octubre de 1962 a partir de la cual se ponen al descubierto las alianzas del nuevo gobierno cubano con la antigua Unión Soviética y el resto de los países de la Europa socialista.

El icono con que quedaron identificadas las mujeres insiste en la idea de una posible lucha armada que se alienta hasta nuestros días a pesar del fin de la Guerra Fría. Se trata de ese exacto enemigo norteamericano a quien las federadas han de combatir, mano a mano con los soldados, aunque para ello deban arrastrar a sus hijos al campo de batalla. Para militarizar aún más los eventos, recordemos que la inmediata presidenta de la organización -desde su creación hasta su propio fallecimiento- no sería otra que Vilma Espín, esposa de Raúl Castro Ruz -Ministro de la Fuerzas Armadas Revolucionarias y actual presidente del Consejo de Estado y de Ministros.

Siendo más incisivos aún, no podemos eludir la identificación que se propone en el logo con la imagen masculina del soldado. El traje de guerrilla verde olivo, la paradigmática boina de Guevara, el fusil y finalmente las botas -que no vemos aquí pero podemos constatar en las fotografías que ilustran las marchas del pueblo combatiente- fueron actuaciones de género -al decir de Butler- que intentaron por un lado mimetizar el patrón masculino y, por el otro, borrar toda identidad diferenciada que promoviera coherentemente un programa de acciones al margen del proyecto único que la dirección del país proponía.

De modo que para entender la ausencia de voces que encontramos en el ámbito de la narrativa escrita por mujeres en Cuba durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta, considero que es un paso necesario detenernos en los elementos que acabo de exponer. Solo así cobra sentido la ausencia de nombres y obras producidas por mujeres en la etapa mencionada. Los elementos de tradición y ruptura bajo los que se encuentran las potenciales escritoras de esos años se corresponden también con una disyuntiva tripartita

que sufre la población femenina de los primeros veinte años de Revolución.

Las mujeres escritoras de entonces se encontraban esparcidas en tres y solo tres posibles grupos: las que formaron parte de los progresivos éxodos masivos a todo lo largo de la década de 1960; las escritoras potenciales que al permanecer en la isla debían administrar su tiempo entre las tareas del hogar, la educación de los hijos, su propia educación y la preparación para la defensa ante posibles ataques enemigos; y, finalmente, el de quienes ya eran escritoras formadas y con alguna obra publicada –inmersas también en las tareas de la Revolución y su defensa- quienes resultaron damnificadas ante los opresivos dogmas del quinquenio gris y sus secuelas –léase la imposición del ‘realismo socialista’ como la estética ideal que representara la nueva época, lo cual no solo impactó la creación de las mujeres, sino de todos los artistas y escritores cubanos<sup>6</sup>.

Para recoger muy brevemente el espíritu de este nuevo ciclo, baste aproximarse a un ensayo con tono de memorias en donde Ambrosio Fonet recuerda:

El realismo socialista –la literatura como pedagogía y hagiografía, orientada metodológicamente hacia la creación de “héroes positivos” y la estratégica ausencia de conflictos antagónicos en el “seno del pueblo”— producía en nosotros, mis amigos pequeñoburgueses y yo, la misma

---

<sup>6</sup> El quinquenio gris es un término acuñado por el crítico cubano Ambrosio Fonet y que refiere la política cultural dirigida por Luis Tamayo Pavón, alto funcionario del Consejo Nacional de Cultura. Esta se caracterizó por la ejecución del proceso de ‘parametración’ –entiéndase el no cumplir con una serie de parámetros acordados durante la celebración del “Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” en 1971. Los parámetros del intelectual revolucionario aparecieron recogidos en las resoluciones del mencionado congreso.

Todo lo anterior y sus nefastas consecuencias en las artes y las letras de la isla, tuvo origen en el escándalo internacional que suscitara el “Caso Padilla.” Dicho caso refiere el hecho de que en 1968 el poeta Heberto Padilla ganara el premio de poesía de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba con su libro *Fuera de Juego*. El libro fue considerado un atentado al sistema ideológico que la Revolución defendía y el poeta fue acusado de enemigo. La acusación se concretó, en 1971, con el encarcelamiento de Padilla, a quien se le obligó a retractarse públicamente de sus críticas. Posteriormente, el escritor fue autorizado por Fidel Castro a abandonar el país y emigrar a Estados Unidos. A partir de este evento mayor o primera gran fractura de la imagen de la Revolución, intelectuales, artistas, cineastas, incluso poetas de todo el mundo comenzaron a criticar el discurso oficial.

reacción de quien se encuentra una mosca en el vaso de leche. Entre los narradores cubanos nadie, que yo recuerde, había aceptado la invitación, pero la recién creada Imprenta Nacional editaba profusamente novelas soviéticas (algunas respetables, por cierto, como las de Sholojov y aquellas de Alexandr Bek —*La carretera de Volokolansk* y *Los hombres de Panfilov*, en realidad dos partes de la misma epopeya— que acompañaron a tantos milicianos en las frecuentes movilizaciones de aquellos tiempos). En todo caso yo, como joven intelectual sin más ideología política que la fidelista (solía decir por entonces que me había hecho marxista *por televisión*, es decir, oyendo a Fidel), ya tenía dos cosas absolutamente claras: ¿volver al pasado?, de *ninguna* manera; ¿admitir como horizonte cultural un manual de Konstantinov y una estética normativa? de *ninguna* manera. (6)

Si entendemos la complejidad del marco anterior, quizá sea posible articular mejor un razonamiento que explique el por qué para 1979, el sesenta y dos por ciento de los jóvenes que ingresaron a las universidades eran de género femenino y no solo constituían mayoría en carreras como las de humanidades y las pedagógicas, sino que también aparecían estos índices en las llamadas carreras de ciencias<sup>7</sup>; pero entre 1965 y 1979, solo se publicaran en la isla dos novelas firmadas por mujeres<sup>8</sup>.

Lo anterior comienza a cambiar paulatinamente a partir de 1980, según refiere Luisa Campuzano en su importante ensayo aparecido en 1988 “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia”. En él, la académica reseña de manera descriptiva cuál es la situación de la narrativa de mujeres producida exclusivamente

---

<sup>7</sup> Estos porcentajes resultan harto interesantes ya que responden a una población que a lo largo del siglo XX se distinguió por estar compuesta por altos índices de personas del sexo masculino, alcanzado su tope para la década de 1930 con unos valores de 113 varones por cada 100 hembras y su máxima estabilidad para la década de 1990 con 101 varones por cada 100 hembras según arroja un análisis de 1997 del Centro de Estudios Demográficos de la Universidad de La Habana.

<sup>8</sup> Los datos fueron tomados del ensayo: “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia de una carencia”, de Luisa Campuzano. La relevancia de esta referencia reside en que en los años anteriores a la Revolución, bajo la misma proporción poblacional de un hombre cada siete mujeres, los ingresos de estas a las universidades nunca alcanzaron las cifras de esta década.

dentro de la isla y al hablar de la década de marras comenta: “(...) a partir de 1980 ha ido apareciendo cada año una novela escrita por (o en colaboración con) una mujer”. (82).

En mi opinión y abriendo el diapasón en la contaduría que Campuzano propone, es en el período de 1980 donde se gestaría la eclosión que se produce una década después<sup>9</sup>. El fenómeno narrativo y editorial de los noventa comprenderá en su mayoría a mujeres nacidas entre 1959 y 1975, quienes constituyen por tanto la primera y segunda generación de escritoras completamente formadas bajo la Revolución. Ambas promociones de escritoras -las de los ochentas y las de los noventa- comparten una serie de experiencias colectivas y por tanto con sus obras comienzan a posicionarse al margen de las centralidades discursivas revolucionarias. De ahí que no resulte extraño que entre las autoras que conformarán el *corpus* central de este análisis hay al menos tres que publican sus primeros textos en la propia década de los ochentas y continúan haciéndolo en la siguiente. Son escritoras que se inician en el género de poesía: Zoé Valdés, Odette Alonso y Wendy Guerra.

Esas condicionantes etarias y de experiencias comunes quedan atravesadas, en el caso cubano, por un entramado de circunstancias político-sociales de altísima violencia que las hacen demarcarse en sus obras narrativas de lo escasamente producido por las narradoras de década anterior<sup>10</sup>. De ahí que al tratar de establecer una caracterización global de los

---

<sup>9</sup> Es importante reconocer también que para 1980 ya ha paulatinamente desaparecido la política cultural antes comentada. El propio Ambrosio Fornet ha establecido que el fin del “Quinquenio Gris” acontece paralelamente a la creación del Ministerio de Cultura en 1976.

<sup>10</sup> La conocida en Cuba como “Generación de los Ochentas”, formada mayoritariamente por poetas, se reconoce a sí misma como altamente marcada por los sucesos de abril de 1980 en la Embajada del Perú y el consiguiente éxodo del puerto de Mariel cuando más de treinta mil ciudadanos abandonaron el país voluntaria o forzosamente. Entre los que lo hicieron en contra de su voluntad se encontraban homosexuales, pacientes psiquiátricos y delincuentes comunes que fueron expulsados por ser políticamente opuestos o inconvenientes al sistema imperante. A este éxodo masivo lo acompañó una oleada de violentos actos de

conocidos como “novísimos escritores cubanos”<sup>11</sup> y enfatizar la importancia de su aparición en el panorama literario de la isla, Carlos Uxó diga:

Con su entrada en escena, la narrativa cubana se alejaba aún más de los rumbos del quinquenio gris introduciendo nuevos temas y formas y, sobre todo, un nuevo entendimiento de la figura del escritor. La primera generación de escritores cubanos nacidos tras 1959 llegaba así al primer plano de la narrativa cubana con un incuestionable afán de renovación teñido de postmodernismo iconoclasta. Ciertamente, la juventud de estos escritores cuando empezaba a conocerseles y se alzaban con sus primeros premios (la mayoría eran menores de veinte años) auguraban un terremoto literario. (247)

En cuanto al panorama mayor de la narrativa escrita por mujeres cubanas -que a partir de la década de 1990 podemos rastrear con la aparición de sus textos en antologías y revistas, más la publicación de sus colecciones de cuentos y novelas- hay que aclarar que no se circunscribe al grupo que aquí estudiaremos y que por razones metodológicas y de interés para la investigación he limitado a las nacidas entre 1959 y 1975. Muy por el contrario hay un círculo más extendido de narradoras nacidas entre los años treinta y cuarenta -a quienes reconocemos como pertenecientes a la promoción de los setentas- que también están presentes en la mencionada explosión editorial de esta década. Si bien es cierto que no son autoras noveles, suman su trabajo a los esfuerzos por exponer de muy singulares maneras los conflictos inmediatos en los que también están inmersas. Dichas autoras no serán objeto de estudio para la investigación, pero han sido leídas con atención; especialmente Mirta Yáñez quien es no solo una de las voces más

---

repudio contra quienes decidían marcharse en los que no faltaba la agresión física además del insulto verbal.

<sup>11</sup> La nomenclatura de ‘novísimos’ la acuñó Salvador Redonet en el prólogo para la antología *Los últimos serán los primeros* (La Habana, 1993) en la cual la única de las autoras que estudiaré que allí aparece es Ena Lucía Portela. Sin embargo, uso aquí esta caracterización de Uxó porque en su ensayo él incluye a otras autoras por mí estudiadas como Karla Suárez y Mylene Fernández y además porque otras críticas como Nara Araújo, también usa la voz ‘novísimos’ o ‘novísimas’ al comentar estas autoras.

sobresalientes de dicha generación sino que así mismo ha realizado una muy importante labor crítica y de promoción de escritoras jóvenes en Cuba.

Establecidos ya los antecedentes socio-históricos y contextualizaciones literarias pertinentes, me gustaría argumentar el por qué este trabajo pondrá su centro de atención en las narradoras que desarrollan su obra con posterioridad al momento que queda delineado en Cuba con la caída del Muro de Berlín en 1989.

Como bien es sabido ese evento no solo supuso un cambio radical en la historia de los hasta entonces llamados países socialistas, sino que también inició una serie de re-configuraciones en los mapas político-sociales tanto del este como del oeste. La ilusión de haber llegado a diluir las fronteras ideológicas que separaban ambos mundos (Occidente y Oriente) propició que analistas de la talla de Francis Fukuyama se preguntara en el mismo 1989 si realmente habíamos alcanzado el fin de la historia:

The past year has seen a flood of articles commemorating the end of the Cold War, and the fact that "peace" seems to be breaking out in many regions of the world. Most of these analyses lack any larger conceptual framework for distinguishing between what is essential and what is contingent or accidental in world history, and are predictably superficial. If Mr. Gorbachev were ousted from the Kremlin or a new Ayatollah proclaimed the millennium from a desolate Middle Eastern capital, these same commentators would scramble to announce the rebirth of a new era of conflict. (wesjones.com)

Para quienes entonces vivíamos en la isla, el fin de la Guerra Fría fue sucedido por una orfandad económica que de manera intempestiva se coló en nuestros hogares. Las mesas vacías, las largas horas sin energía eléctrica, la ausencia de transporte público, las calles desiertas y las instituciones culturales inmovilizadas fueron los que dieron el mejor acuse de recibo de que habían terminado las convenientes negociaciones con el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) y de que a partir de ese momento, y en desacuerdo

con Fukuyama, la historia no había detenido su marcha sino que iniciaba uno de sus recorridos más angustiosos: la era post-soviética y con ella el inicio del siglo XXI.

La ensayista Damaris Puñales en un reciente artículo sobre la “Cuba soviética” y el impacto de su fin sobre la generación nacida después de 1959, describe claramente el estruendo descalabro histórico con el que veremos en lo adelante dialogar a las escritoras en estudio:

La generación de los que nacieron entre los 60 y principios de los 80, se define a sí misma en relación a una época histórica determinada: los 80, cuando en Cuba había acceso más fácil al consumo –de productos socialistas, principalmente–, y se tenía la sensación no sólo de vivir en un sitio diferente al resto del mundo, sino de estar haciendo algo para mejorarlo. Esto le otorga un carácter extraordinario, irrepetible, a esta generación: era la generación de la Revolución; era, con defectos y desafectos, lo más cercano que se estuvo nunca del hombre nuevo. Pero la entrada de estos jóvenes a la adultez, a la vida laboral plena, no fue lo prometido, y a principios de los 90 se encontraron en un mundo donde la ideología en la que creían hasta ese minuto dejó de existir. Fue volver a nacer, en el vacío ideológico y el descalabro económico. Si Alexei Yurchak se refiere a la generación de los 60 y 70 en la URSS como “la última generación soviética”, ésta fue, de manera similar, la única generación “socialista” cubana: no había nacido con el pecado original del que hablaba Ernesto Guevara porque nació en un país donde, al menos a niveles generales y aparentes, no existía una evidente división entre las clases. (3-4)

Es justamente esa última generación a la que en su momento de despegue profesional y de cumplimiento de las promesas hechas durante las décadas anteriores, le tocará lidiar con el anuncio de aquello que Fidel Castro llamaría en marzo de 1990 “Período especial en tiempos de paz”. Anuncio que de manera coincidente fue hecho durante la clausura del V Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Tomo la referencia de Isabel Holgado Fernández en su libro *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria* (Barcelona, 2000).

La precariedad de esos días, harto notoria, disparó de inmediato cifras relativas a la migración ilegal, el suicidio, el alcoholismo o el desempleo voluntario. Si bien es cierto que dichas cifras habían conseguido índices muy bajos durante la década del sesenta y setenta, a partir de 1980 comienzan un ascenso paulatino que alcanza picos muy relevantes en la primera mitad del decenio que aquí estudiamos. Esto acontece de modo paralelo al descenso de la creencia popular de que la Revolución sería un proceso de plenitud económica y social siempre en desarrollo.

Específicamente con relación a las tasas de suicidio –muchas veces relacionadas con el alcoholismo en la población masculina- la investigadora Maira Donate en un estudio donde analiza la historia y características de este tipo de muerte desde 1959 hasta 2007, asegura:

Entre 1960 y 1969, la tasa descendió y osciló entre 8,0 y 10,0 por 100.000 habitantes. En 1970, el valor de la tasa creció por encima de 21 suicidios por 100.000 habitantes, coincidiendo con el desencanto social del proyecto revolucionario enfatizado por el fracaso de la Zafra de los Diez Millones. En ese momento, comenzaron a ser evidentes las dificultades reales y objetivas para alcanzar las metas socioeconómicas planteadas por el gobierno cubano. La economía todavía no se ha recuperado de los estragos ocasionados por aquel despropósito político. En 1980, se produjo el colapso sociopolítico del éxodo de Mariel y las estadísticas oficiales reflejaron —entre otras alteraciones psicosociales— el alcoholismo entre los jóvenes como problema social, el alto consumo de psicofármacos, el declive de las condiciones de vida de la población y el aumento de la tasa de suicidio. En 1982, se reportó la mayor tasa alcanzada hasta ese momento: 23,2 por 100.000 habitantes.

La tendencia creciente del suicidio en Cuba suscitó la curiosidad y reflexión de especialistas nacionales e internacionales. Ante ese interés, en 1979, el gobierno cubano clasificó las estadísticas de suicidio como dato de “alta sensibilidad para la seguridad del Estado”. Para cumplir con los compromisos contraídos con la Organización Panamericana de la Salud (OPS/OMS), la información se subsumió en un acápite más amplio: “muertes violentas” y se agregó al grupo de “otras enfermedades no clasificadas”. En 1993, las cifras se desagregaron de nuevo porque las tasas de homicidio y accidentes estaban creciendo a un ritmo que, unidas a las de suicidio, podían llegar a mover el cuadro de mortalidad. Acorde con

la entonces vigente Clasificación Internacional de Enfermedades, los datos oficiales reportados por Cuba a la OPS/OMS registran que en 1990 murieron en la Isla 6.703 personas para una tasa de 63,1 por 100.000 habitantes, por “todas las otras enfermedades” no sujetas a clasificación. (172)

Con esta tesis fundamento que la producción de las escritoras seleccionadas cuya obra comienza a ser escrita y publicada en este contexto de pérdidas, incertidumbre y confusión, acomete una labor de re-escritura del imaginario nacional dando como resultado una documentación de las actuaciones cotidianas de un país invisible en los medios de difusión monopolizados por el poder.

Para las mujeres y sus representaciones en la ficción, se trata de un imaginario que a fuerza de buscar alternativas de sobrevivencia al hambre y la abulia quedó desplazado desde la figura de la federada-guerrillera hasta la prostituta, la asesina, la balsera o la alcohólica-drogadicta, entre otras, siempre marcadas negativamente por la ética socialista. Valga además la aclaración de que se trata de un desplazamiento que en su movimiento de péndulo y trazado semicircular no solo contiene los tipos extremos mencionados, sino que pasa por y contiene también a madres, trabajadoras, profesionales, clásicas abuelas, militantes del partido comunista o simples personajes anodinos y alienados.

Las autoras que he seleccionado para dibujar tan diverso mural consiguen presentarnos, desde la multiplicidad y la diversidad del origen de sus voces, otras iconografías del mundo femenino. Para ello, nos traen personajes que podremos identificar con una serie de desestabilizaciones que cuajan en la representación de una Cuba alterna a aquella que el gobierno insiste en difundir y que progresiva y peculiarmente se va incorporando a lo que Damián Fernández nomina: “(...) the parameters of global social life” (xiii).

Las novísimas autoras que estudiaré cumplen con algunas de las caracterizaciones al uso cuando se hace referencia a toda la promoción de escritores sin distinciones genéricas. Es cierto que si seguimos el ensayo de Uxó, algunas de ellas responderían sin duda a una generalización como la siguiente:

Si bien, en tanto que creadores, cada uno de ellos ofrece propuestas estéticas únicas, es posible hablar en todos ellos de una renovación en el quehacer literario que funciona en tres planos: temático (explorando temas completamente ausentes de la literatura anterior o aportando nuevas visiones de temas ya tratados, con especial énfasis en la creación literaria, la sexualidad, la participación cubana en Angola, la crisis económica imperante y, muy especialmente, la marginalidad), estilístico (lirismo, humor desmitificador, tendencia a la experimentación postmodernista, sustitución del testimonio por lo testimonial) y de entendimiento del papel de la literatura y del escritor...(248)

Los ámbitos temáticos y estilísticos que el autor propone son abordados por las narradoras en análisis, con constancia semejante a la que encontraremos en los autores hombres. Sin embargo, la manera en que reescriben el signo mujer es lo que cobrará especial interés en mi trabajo al asociarlo con las movilizaciones imaginarias sobre lo nacional asumido en algunos casos como ‘transnacional’ o al decir de Iván de la Nuez ‘post-nacional’. En mi trabajo, intento establecer las conexiones que pueden entretejerse usando como hilos tanto la propuesta que nos lanza este término (lo ‘post-nacional’) como las que nacen en la madeja de lo ‘post-soviético’. La crítica Isabel Álvarez Borland, hace la misma asociación al comentar a de la Nuez:

Locating the beginning of Cuba’s crisis at the fall of the Berlin Wall in 1989, de la Nuez dates his generation’s exodus back to 1991, the year in which a large group of artists and intellectuals, educated by the revolution, became exiled in diverse geographical locations, such as Mexico City, New York, Barcelona, Moscow, Caracas and Paris: “Cuban culture has known the explosion of a time bomb. It has splintered into multiple fragments and unthinkable intersections that place us into a precarious but fertile multiplicity”. (254)

La manera en que el propio ensayista asegura en su fundamental libro *La balsa perpetua*: “Cuba, Cuba en este mapa está en todas partes sin jerarquías y por esta razón, no está en ninguna”. (*La balsa perpetua* 29), será parte del material constitutivo del marco teórico que me sirva para elaborar la hipótesis de que a través del tratamiento que dan estas narradoras a sus personajes femeninos se establece también una dislocación de lo nacional y se fractura su emisión desde un centro único de poder. Lo que de la Nuez asocia con lo *post* y lo *trans* será aquí reelaborado usando la materia prima que brinda de modo más específico el sujeto mujer, no con el interés de negar a de la Nuez, sino con el de establecer otras asociaciones que la crítica eventualmente ha dejado fuera.

Y con el objetivo también de ahondar y continuar con los estudios realizados por Madeline Cámara quien asocia lo imaginario nacional -representado en las obras de cuatro autoras cubanas<sup>13</sup>- con la Matria, la cual tentativamente sería:

(...) rather than the play of sense and sound produced by counterpoising the etymologies and written forms of these words (Patria/Matria, Fatherland/Motherland), I am interested, following Greimas’s concept of “sememe,” in the “meaning effect” that results from putting the words Matria and Matriz (meaning both matrix and womb in Spanish) in the same context, the later standing as a symbol for the singularity of women’s creativity. (*Cuban Women Writers...8*)

Lo que a mi investigación resulta provechoso de todo cuanto se establece en *Cuban Women Writers. Imagining Matria*, es la posibilidad de poder corroborar a manera de *continuum* crítico, lo que años atrás y a propósito de dos narradoras de la época republicana y dos de la revolucionaria, Cámara a su vez se propone:

I propose that only a *subversive women’s discourse* can rewrite the Matria. Its *liberating* aspect creates a different *ordering* from that of the *Law of the*

---

<sup>13</sup> Las autoras analizadas por Cámara en su libro son Ofelia Rodríguez Acosta, Lydia Cabrera, María Elena Cruz Varela y Zoé Valdés. Solo esta última forma parte de mi investigación.

*Father* that applies in the male imaginary of the Patria. Obviously, I speak here under the influence of Cixous, Kristeva, and Irigaray, but I am also indebted to Nelly Richard's understanding of *feminine literature* to prove how this *subversive women's discourse* permits the textual and ideological articulation of messages whose subversiveness is encoded not only in their new literary form or revolutionary content, but also in the construction of a new expressive space and the emancipatory conditions of reception and distribution set forth. In this book I aim at making audible, intelligible, readable, a feminine voice that can recreate history through a literary perspective that seeks neither to be representative nor authoritative confronting the metaphor of masculine testimony with that of deterritorialized femininity. (*Cuban Women Writers...*9)

Para mí, releer y continuar a Cámara supone también el establecimiento de diálogos críticos entre su propuesta al leer autoras mujeres y las definiciones de 'imaginario social' que podemos encontrar en textos canónicos como *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* (1912), de Durkheim o *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) de Benedict Anderson.

En la medida que el diálogo anterior se cumpla y el presente trabajo consiga colocarse en una línea de pensamiento independiente intentaré esclarecer también que la singularidad de este *corpus* creativo está basada en un último elemento diferencial: el hecho de que las demandas del movimiento feminista internacional del momento no tuvieron eco en Cuba, ya que sobrepasaban la urgencia mayor y única de la Revolución –salvaguardar las conquistas del socialismo<sup>14</sup>.

A lo largo de estas páginas veremos que el trabajo de las autoras en cuestión nace de un feminismo empírico que no está respaldado por una teleología o en su defecto el

---

<sup>14</sup> Resultó muy curioso para quienes lo escuchamos, comprobar como el cierre clásico de los discursos de Castro en esta época, que hasta entonces siempre terminaban con las consignas de ¡Socialismo o Muerte! fueron dando paso a una manera mucho más mesurada de convocar a las masas en la que frases como ¡Vivan las conquistas del socialismo! se fueron abriendo paso; dejando así una clara señal de que el proceso de construcción ideológica había terminado su marcha ascendente y solo quedaba detentar sus victorias.

reconocimiento por parte de las instituciones de una fuerte tradición feminista. Como comenté antes, todas y cada una de las luchas y victorias de las mujeres durante los cincuenta y siete años de República fueron silenciadas por la nueva organización de federadas quienes se adjudicaban y adjudican la total reincorporación de las mujeres a la sociedad política y civil.

De este modo, a las nuevas generaciones de cubanas solo les quedaba el camino y la historia de la FMC que al presentarse tan violentamente militarizada y/o asociada a las instancias del poder gubernamental provoca en ellas (nosotras) una fuerte sensación de rechazo o, cuanto menos, de una ausencia total de identificación con sus discursos.

Es un caso tan singular que en repetidas ocasiones encontramos entrevistas en las que las narradoras rechazan la idea del feminismo asociado a su escritura. A partir de esas declaraciones repetidas Mirta Yáñez ha puesto el dedo en la llaga enfrentándolas:

Lamentablemente pienso que existe, ante todo, ignorancia, prepotencia y provincianismo (...) El feminismo no es un “club” o una desviación sexual, ni una gripe, ni siquiera una religión, como para que sea necesario librarse de la sospecha o declarar públicamente que no se participa de ello. (...)

Lo que sí resulta risible, si no fuera dramático, es que muchas de esas mujeres periodistas, críticas, escritoras, se sacuden el término como si se tratara de unas pulgas, pero luego acuden (o acudirían) gozosas a cuánto evento sobre escritoras se celebre. Y no es tan misteriosa la paradoja; porque también es una realidad que vende mucho –esa es la verdad- entre los ingenuos, la “loa” a la consciencia de género o las historias narrativas donde las damas son destripadas o vendidas. (“Feminismo y compromiso...”161)

Siendo esta realidad tan compleja, no dejaré de tener en cuenta que paralelamente al rechazo que extrañamente sienten las escritoras al ser identificadas como feministas y que Yáñez embiste tan frontalmente, hubo también para mediados de los noventa un marco mayor en donde, según nos afirma la investigadora Luisa Campuzano:

(...)grupos de académicas, escritoras, artistas y comunicadoras, con apoyo institucional o sin él, comienzan a organizarse y a imaginar programas y acciones, convencidas de la urgencia de intervenir con sus prácticas culturales y profesionales específicas en la azarosa contemporaneidad de la mujer cubana, para promover la asunción de una conciencia de género, otorgar mayor visibilidad a su historia y sus realizaciones culturales, y reforzar por esta vía la autoestima tan necesaria en momentos de crisis e incertidumbres. (“Narradoras cubanas...”12)

Finalmente y con la ansiedad de aplicar toda justicia al intentar demostrar la complejidad de la representación de un imaginario desplazado a partir de la crisis, exploraré la doble pertinencia que supone estudiar las elaboraciones que con igual interés a las de quienes permanecen en la isla, acomete un grupo de autoras desde la diáspora. Para ello, haré un estudio minucioso del *corpus* seleccionado, sin atender a la variable de localización geográfica desde la cual las obras hayan sido producidas. Solo habrá un elemento de exclusión en cuanto a las autoras que viven fuera de Cuba y es que analizaré a quienes: a) emigraron siendo adultas; b) lo hicieron en la propia década del noventa y c) fueron formadas en centros de educación cubanos. Las razones para esta escisión se basan en que trato de ocupar mi mirada en aquellas que no son solo relatoras sino también protagonistas de la complejidad de aquellos años y que como consecuencia de su dureza salen del país.

Tampoco haré distinciones al organizar los capítulos y sus respectivas secciones, atendiendo a si la narrativa es de referente realista o fantástico ya que el sujeto de la representación que me interesa en primer orden es el cuerpo femenino tal y como lo justifica Mirta Yáñez: “En el caso de la narrativa femenina, el cuerpo propio, más que un territorio para describir o para incorporar como personaje, es una definición, un documento de identidad” (*Cubanas a capítulo* 197). Y es sobre ese cuerpo y sus

exposiciones, desvíos, violaciones, transgresiones sexuales, adicciones y muertes que se construye la Matria de estos años. La identificación entre cuerpo-matriz y la nación sería entonces el generador de la serie de preguntas que aquí intento responder.

Algunas de ellas son: ¿Cómo es posible que un grupo de escritoras –en el caso de quienes permanecen en la isla- formadas en las instituciones de un proceso de apariencia igualitaria pero de profundo paternalismo, decide reescribir la realidad desde preceptos alejados de aquellos que propagan los medios oficiales? ¿Qué circunstancias específicas motivan esta reescritura? ¿Podemos identificar este fenómeno en el caso cubano con el auge de los estudios de género y las escrituras de las minorías tan en boga en las últimas décadas del siglo XX en el resto del mundo occidental? ¿Qué estrategias específicas usan para burlar los cercos de control y censura? ¿Qué estrategias parecen más constantes al representar tanto los sujetos femeninos como los masculinos? ¿Cuál es el marco socio-histórico específico en que se desarrollan sus historias? ¿Bajo qué claves ideo-estéticas aparece dicho marco textualizado: hiperrealismo, realismo sucio, realismo mágico, literatura fantástica? ¿En qué vértice se tocan las representaciones y desplazamientos del imaginario nacional que rastreamos en la obra narrativa producida en la isla con aquella producida en diáspora? ¿Están en ambos casos expuestos con igual protagonismo el cuerpo, las problemáticas y subjetividades femeninas?

El viaje que aquí propongo, tiene como destino final una contribución más, que desde el ámbito teórico y académico, se sume a los esfuerzos con que varios grupos de escritores y artistas de esta generación, han intentado develar a la opinión internacional los espacios imaginarios robados por el poder gubernamental (a través del control de los medios de

difusión masiva - siempre oficiales-) a sus actantes y protagonistas; invisibilizando y modulando sus representaciones más auténticas.

## Capítulo I

### Algunos diques derribados, aguas de la transición

Cuando en 1996 veía la luz en La Habana la antología *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*, por primera vez aparecía en la isla una antología que recogiera solo a autoras y que además no restringiera su selección a aquellas que permanecían viviendo en el territorio nacional. El gesto tuvo mucho de revolucionario, de impresión de deshielo, de esperanzas que apuntaban al nacimiento de una nueva era.

Las zonas de ruptura hacia las que la aparición del texto apuntaba, tenían sus antecedentes genésicos en eventos anteriores. Por una parte y en lo relativo a la publicación de un texto que solo recogiera el trabajo literario de mujeres, el primer intento había estado dedicado a las poetisas y lo había organizado la escritora norteamericana Margaret Randall en 1982 con una edición bilingüe aparecida en Canadá bajo muy sugerente título: *Breaking the Silence*. Por otra, en cuanto a la idea de reunir a escritores de dentro y fuera de la isla -ya fuera en antologías, conferencias o exposiciones de arte- los orígenes de esos posibles acercamientos se concentraban en torno a una decena de eventos que podríamos comentar<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Mención especial merece entre estos, el primer encuentro de escritores cubanos en Estocolmo a finales de mayo de 1994. Allí, intelectuales del exilio y residentes en la isla llevaron una agenda sobre el presente y el futuro del país. Desde Cuba acudieron Reina María Rodríguez, Miguel Barnet, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat y Senel Paz; desde diferentes puntos del exilio, Lourdes Gil, Heberto Padilla, José Triana, Jesús Díaz y Manuel Díaz Martínez. Otros eventos de gran importancia para el proceso de aparente reconciliación entre los escritores del exilio y los que para mitad de la década del noventa permanecían en Cuba fue la aparición de una serie de antologías tales como *La isla entera* (Betania, 1995) en Madrid a cargo del poeta y editor Felipe Lázaro; *Cuba: la isla posible* (Destino, 1995) coordinada en Barcelona por el ensayista Iván de la Nuez; *Der Morgen ist die letzte Flucht* (Edition Dia, 1995), edición de Peter Schumann en Berlín, y *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba* (Michigan University Press, 1995) la cual coordinó y editó la antropóloga cubana-americana Ruth Behar; estas fueron resultado de eventos,

Pero volviendo a la mencionada antología, la importancia de esta, es que estableció *per se* dos ideas fundamentales que podrían sostener la pertinencia de este estudio: la escritura de mujeres narradoras cubanas como *corpus* sólido en términos de nombres y producción continua, tenía para entonces cerca de dos siglos de historia y era así mismo un objeto que alternativamente se había producido tanto dentro como fuera de la isla<sup>16</sup>.

Tomo pues, ese ejercicio compilatorio como punto de partida de la década en estudio y lo asumo desde su carácter arqueológico -en tanto desempolva nombres borrados u olvidados por la historia de la literatura nacional- y además, lo asumo también desde su voluntad promotora -ya que incorpora otros nombres que luego serán fundamentales para la explosión de voces narrativas femeninas alrededor de estos años y en los primeros del siglo XXI.

De la selección de doce autoras con las que trabajaré a lo largo de esta investigación, al menos cinco de ellas (Rivera-Valdés, Bobes, Valdés, Fernández Pintado y Portela) aparecen ya aquí recogidas. Y de ellas, tanto Sonia Rivera-Valdés como Zoé Valdés, habían salido del país durante las oleadas migratorias de la década del sesenta y del noventa respectivamente.

Es por todo ello, como antes destacaba, que la importancia de esta antología reside en que funge como una suerte de impulso creativo y de despertar de conciencias en cuanto a la necesidad de restablecer a las mujeres cubanas en general, y a las escritoras en particular, al ciclo de reivindicaciones que tanto latinoamericanas como europeas y estadounidenses

---

congresos y exposiciones fuera de la isla.

<sup>16</sup> La inclusión de nombres como la Condesa de Merlín (Siglo XVIII) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Siglo XIX) aseguraba este gesto de instinto genealógico, mientras que la presencia de Achy Obejas o Sonia Rivera-Valdés -entre otras- garantizó la voluntad inclusiva al añadir al cuerpo de escritura nacional, autoras que habían vivido en exilio por más de treinta años.

comenzaron a reclamar muy tempranamente en el siglo XX y del que las cubanas -por las razones expuestas en la introducción- se ven apartadas; añadiendo a todo ello el elemento de tensión que supone que hasta este momento habían sido escasos los intentos de juntar en un mismo proyecto editorial a autores residentes en la isla con los asentados en diversos enclaves de la diáspora.

De las cinco autoras que me dispongo a estudiar en este capítulo, tres de ellas configuraron la lista de las elegidas para dicho proyecto (Rivera-Valdés, Valdés y Bobes) y de estas, la tercera fue una de sus coordinadoras. Las otras dos (Alonso y Guerra) eran solo conocidas como poetas para el momento en que el texto se piensa y sale a la luz.

Desde este último dato, parte también una de las líneas de discusión que este capítulo traerá consigo: el modo en que poetas como Valdés, Alonso y Guerra comienzan a explorar las posibilidades expresivas de la narrativa de modo paralelo a aquel con que la crisis se va asentando en los hogares y vidas de la ciudadanía cubana a modo de tatuaje ineludible. Las marcas históricas que este trío de autoras arrastra de la década anterior y sobre las cuales ya habían ahondado en sus respectivas obras poéticas, será un elemento, sino central, al menos colateral para atender, en la medida en que se imbrica con la variable generacional<sup>17</sup>.

En suma, con este primer capítulo propongo (además de explorar y demostrar lo comentado en el párrafo anterior) llamar la atención sobre la génesis de una serie de temáticas y personajes puestos por primera vez en la mesa de negociaciones sobre la que

---

<sup>17</sup> Debo hacer aquí la salvedad de que Marilyn Bobes es también una autora que en la década anterior cultivó la poesía y fue reconocida por ello; sin embargo, tanto ella como Sonia Rivera-Valdés son incluidas en esta investigación por otras razones. La más importante sería lo interesante que resulta el hecho de que a pesar de pertenecer generacionalmente a otros grupos, sus libros de cuentos no solo sintonizan sino que introducen varias de las temáticas e indagaciones que por primera vez comienzan exponerse en esta década. Las poetas que devienen narradoras y que serán acá comentadas como parte de una transición que parte desde lo genérico (de poesía a narrativa) para exponer lo político-social imaginado, son protagonistas tanto de la generación de los ochenta como de la de los noventa, siendo esta última mi centro de atención.

se gestiona el nuevo discurso identitario nacional desde representaciones hasta el momento invisibles. Para ello hago dos grandes excepciones en la selección de autoras al incluir a Bobes y a Rivera-Valdés por razones sobre las que abundaré en su momento; pero que básicamente no contemplan la variable etaria-generacional. Así mismo desdeñaré en este primer momento la tensa variable permanencia en la isla vs diáspora que aparecerá como central en los próximos capítulos de la investigación.

Esos dos espacios de análisis y discusión centrales para el capítulo estarán puestos en función de integrarse coherentemente a la hipótesis que aquí articulo sobre el modo en que es posible identificar al nuevo imaginario nacional post-soviético con un sujeto mujer que se comienza a gestar desde la década anterior. Un sujeto que aún en su pluralidad y configuración disfuncional, se condensa para el momento en que *Estatuas de sal* se publica y al que a partir de ahí veremos reproducirse de manera rizomática en la década siguiente (1995-2005) a través de cientos de cuentos y decenas de novelas producidas por autoras.

Se tratará desde este primer momento de atisbar cuánto nos ofrecen los personajes femeninos en crisis y de un análisis que proponga explorar sus cuerpos como vehículos conductores del nuevo imaginario emergente. Cuerpos que a su vez son producidos por autoras que protagonizan (ya sea *in situ* o *in absentia* temporal) la misma crisis de identidad nacional que exponen.

### 1.1. **Dos autoras y un puente generacional**

Marilyn Bobes (1955) y Sonia Rivera-Valdés (1937) son dos autoras que a pesar de haber nacido fuera de los límites cronológicos aquí establecidos, resultan fundamentales para entender el *boom* editorial que será mi centro de atención en los próximos capítulos. Sus labores como antologadoras, organizadoras de congresos en La Habana y Nueva York con el objetivo de agrupar y dar a conocer a las más jóvenes, así lo justifican. Sin embargo, lo más importante es que comienzan a escribir narrativa por primera vez en este período (Bobes hasta entonces solo había publicado poesía y Rivera-Valdés, ensayo) y lo hacen incorporando a sus obras una serie de temáticas que hasta el momento habían sido silenciadas en la narrativa de mujeres y que además sintonizan y describen la nueva y desplazada realidad.

### 1.2. **Prostitutas, aburridas o profesionales de primera hornada: las mujeres de Bobes**

A Marilyn Bobes la vemos aparecer en el panorama narrativo de mujeres en los noventa cuando presenta su libro de cuentos *Alguien tiene que llorar* (Casa de las Américas, 2001), ganador del premio de la propia Casa de las Américas en el año 1995. Están aquí los temas de la prostitución, la infidelidad, el hastío frente a la falta de recursos básicos y la imposición de unas luchas por la sobrevivencia, vinculados a las mujeres como protagonistas de esas realidades y por eso mismo alejadas de sus deseos fundamentales.

Destacan en la colección justamente los dos cuentos que la inician: “Pregúntaselo a Dios” y “Alguien tiene que llorar”.

En el primero de estos relatos nos enfrentamos a uno de los que será tema medular de esa nueva configuración imaginaria de la isla identificada con el sujeto mujer: la prostitución. A través de un par de personajes quienes han sido amigas desde la infancia -Iluminada y Yanai- Bobes nos muestra que hay dos modos básicos de asumir ese desgraciado e histórico rol femenino: desde la enajenación o desde la búsqueda consciente de alternativas para sobrevivir.

El personaje de Iluminada vendría a identificarse con la primera variante. Se trata de una joven decepcionada de su ex-novio cubano, Bebo, y a quien a modo de anunciación de lo que será su futura vida con Jacques, en Francia, se le presenta el mundo de los extranjeros como una variante para matar su aburrimiento:

Antes de conocer a Jacques Dupuis y aceptar su invitación y sus primeras caricias, Iluminada Peña había tenido una sola aventura con extranjeros. Fue un día en el que Bebo la dejó plantada en medio de un apagón. Carcomida por el aburrimiento, a la luz de un quinqué, escuchaba a su madre y a su abuela quejarse de la falta de comida, cuando llegó la invitación de Yanai. Su amiga vino con dos españoles en un Toyota rentado que los llevó hasta la marina Hemingway. Iluminada se enteró entonces de que en ese atracadero de yates, al oeste de La Habana, un viejo escritor americano había pescado agujas en los años cincuenta. Hemingway, sí. Iluminada había leído un fragmento de *El viejo y el mar* en el segundo año del Pre, antes de cansarse de tanto libro. Pero, ahora, la Marina Hemingway era un lugar lleno de hoteles, discotecas y tiendas para el turismo. (8)

Con este breve pasaje, Bobes nos adentra no en una sino en varias de las marcas psicológicas que laceran la década del noventa y el mundo de las mujeres que la protagonizan. En primer lugar, esa idea de entregarse a la invitación extranjera que deviene cuerpo sexual y vehículo hacia el exilio o la migración. Si bien es cierto que no

podemos negar que lo anterior está sin dudas propiciado por la escasez económica, tampoco podemos desdeñar el factor que aquí Bobes destaca: el aburrimiento, que sublimo en mi propia lectura e igualo con la enajenación.

Sostengo que esta idea presentada en el relato deviene elemento diferenciador porque aún cuando estas mismas marcas podríamos encontrarlas en otros países del área –a vuelo de pájaro pienso en la enorme presencia de mujeres dominicanas que ejercen la prostitución en España y otros países europeos- lo interesante del caso cubano es que el proceso se complejiza en la medida en que a él asisten no solo muchachas sin educación o acceso a la cultura, sino también jóvenes en vías de convertirse en universitarias, decepcionadas de antemano; como Iluminada, por la instrucción que no genera puestos de trabajo dignos.

Aunque resulta harto difícil acceder a datos relacionados con las olas migratorias cubanas, emitidos desde la isla, si solo repasamos los publicados hasta 2005, veremos algunos de los comportamientos típicos de esta situación:

Tomando en consideración solo los datos que aportan los Consulados de Cuba hasta inicios del 2005, la distribución de asentamientos de cubanos por regiones geográficas fuera de los Estados Unidos muestra en Europa, más de 105.800 personas, América del Sur, más de 23.700 personas, Centroamérica más de 21.000 y el Caribe con más de 5.700 personas. Las regiones de África y Asia agrupan a más de 2.800 personas. En resumen, se reportan cubanos en 148 países, el 98% se concentra en 20 naciones, a saber: Estados Unidos, España, Venezuela, México, República Dominicana, Costa Rica, Alemania, Italia, Canadá, Colombia, Nicaragua, Francia, Chile, Argentina, Suecia, Suiza, Rusia, Ecuador, Panamá y Brasil. El carácter más joven de la emigración cubana de mediados de los 90 en adelante (Aja, 1999), responde a los conflictos de la crisis económica que ha estado viviendo la Isla y a circunstancias generacionales, pudiendo primar, en determinados sectores de los jóvenes, la desmotivación, el desinterés y la desconfianza en el proceso social cubano para la realización de su proyecto individual.

Las personas que han optado por esta vía de Permiso de Residencia en el Extranjero (PRE), se caracterizan por ser mayoritariamente mujeres jóvenes, entre los 21 y los 40 años. Su ocupación principal, al momento de realizar los trámites migratorios, era de amas de casa, aunque por el nivel

educacional que poseen, es probable que no fuera el status laboral de partida. Predominan también los desocupados. Los grados de instrucción más frecuentes son medio y medio superior. Proceden principalmente de los más importantes centros urbanos, aunque la mayoría vive en Ciudad de La Habana. En el resto del país la tendencia es proceder de los municipios cabeceras de provincia. Estas personas se dirigen, en su mayoría, a países europeos que se caracterizan por ser grandes emisores de turistas y en ocasiones socios comerciales de Cuba. (Ajá-Díaz 9-10)

Atrapadas por algunas de esas subjetividades que el investigador anuncia, se presentan los dos personajes femeninos de esta historia de Bobes: Iluminada, quien emigrará a Francia con Jacques y quien estará autorizada a regresar a la isla puesto que se ha marchado por razones de matrimonio y por tanto posee un Permiso de Residencia en el Exterior (PRE), y Yanai, a quien nunca será posible salir del país.

Iluminada descubre una noche en la Marina Hemingway que hay otra Cuba a la que los ciudadanos de su clase no tienen acceso -a menos que se mezclen de algún modo simbólico o real con un extranjero. Lo mismo sucederá con Yanai quien no ha conseguido que “el gallego” la saque del país, aunque haya sostenido con él una larga relación epistolar y más tarde sexual en los paseos de aquel por la capital cubana. Para la amiga de Iluminada esa otra Habana (presentimiento del mundo real que acontece fuera de la isla) solo resulta accesible a través de los encuentros en la “habitación que han dejado vacía y que ahora alquilan esporádicamente a los amigos extranjeros de Yanai” (14) y por la que Iluminada en su viaje de regreso, llora sin consuelo.

Si pensamos que esta Cuba, específicamente esta Habana que Bobes recrea para nosotros, es justamente la que ha asistido a una serie de nuevas medidas que en julio de 1992 la Asamblea Nacional del Partido Comunista aprobó dando pasos a importantes cambios a la Constitución, entenderemos que sus personajes viven un proceso de reajuste que tendrá

repercusión inmediata en la idea de desplazamiento de imaginarios que aquí elaboro.

De este modo y entre otras cuestiones se reconoció la posibilidad de desincorporar bienes del Estado a favor de empresas mixtas y se aprobó esa forma de propiedad dando paso a un acelerado desarrollo de la industria hotelera y con ella a una presencia creciente de hombres de negocios y turistas en la isla; provenientes de Europa en su mayoría.

Otra medida que impactó la realidad cubana de esos años fue la autorización del envío de remesas desde el exterior y el aumento en los viajes para visitas familiares de cubanos residentes en el extranjero. Esto último estuvo muy asociado con una de las leyes medulares del cambio de signo social de la época: la despenalización de la tenencia de divisas en 1993. Dicho “Decreto Ley 140” estipulaba que: “Las divisas que posean los ciudadanos como resultado de remesas del exterior, propinas, vínculos con entidades extranjeras y otras causas pueden ser utilizadas libremente”( *Gaceta Oficial* 9).

Para entender la importancia real que estas medidas tienen en la sociedad civil de la época y el por qué han de traerse a colación para este análisis textual, debemos remitirnos una vez más a la década anterior o si se quiere a la línea dura que revoluciona la hermenéutica literaria y sociológica cubana con la instauración del gobierno de 1959. Esta línea se hace realmente clara a partir de la declaración del carácter socialista de la revolución en el discurso de Fidel Castro luego de la victoria de “Bahía de cochinos” en 1961. Línea que acentúa el carácter identitario de un país a partir de su enemigo y en donde la propiedad privada, la tenencia de divisas o el solo hecho de tener relaciones amistosas con extranjeros provenientes de países capitalistas, ponía en duda la fidelidad esperada por el alto mando del gobierno de cada uno de sus ciudadanos.

Los personajes femeninos de las historias de Bobes, al tratar con extranjeros, han superado esta condición de perpetua traición o sospecha con la que dialoga el imaginario hegemónico-revolucionario anterior a la caída de Berlín y a la consiguiente serie de medidas que acabo de enumerar. Las relaciones con los extranjeros comienzan un proceso de deshielo y des-demonización que años atrás (como veremos en algunas de las autoras que recrean las décadas precedentes) marcaban la inclusión o no de cualquier sujeto en los límites paradigmáticos del “hombre nuevo”<sup>18</sup>. Las mujeres que Bobes imagina son, en consonancia con el resto de las mujeres descritas en la época, sujetos que han superado las marcas legibles y positivas del “hombre nuevo” cuando pasaban por la federada-guerrillera al servicio de las demandas de un discurso que no las identificaba como singulares y conflictivas. Ileana Rodríguez ha argumentado claramente la enorme contradicción que podría encontrarse entre las narrativas de las revoluciones y el sujeto social de la mujer como uno completamente subyugado:

Para marcar la “diferencia” entre lo conservador y lo radical, habría sido más provechoso explicar en qué radicaba la “diferencia” como otredad, como lugar de lo subyugado (mujer/pueblo/etnia) y quizá eso pretendían los dirigentes cuando hacían análisis de clase y mencionaban los sectores sociales a quienes ellos (la vanguardia, el partido) iban a gobernar. (769)

Aún cuando la superación que comento viene de la mano de un lastre social, como lo sería sin dudas la prostitución, estos sujetos femeninos vienen a enfrentar tanto en la

---

<sup>18</sup> Aludo aquí al concepto de “hombre nuevo” elaborado por Ché Guevara en el texto conocido como “El socialismo y el hombre en Cuba”. Dicho texto es una carta dirigida a Carlos Quijano, editor del semanario uruguayo, *Marcha*, quien la publica en la edición del 12 de marzo de 1965 y en donde se leen fragmentos como estos: “el camino es largo y desconocido en parte; conocemos nuestras limitaciones. Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos. Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica. La personalidad juega el papel de movilización y dirección en cuanto encarna las más altas virtudes y aspiraciones del pueblo y no se separa de la ruta. Quien abre el camino es el grupo de vanguardia, los mejores entre los buenos, el Partido. La arcilla fundamental de nuestra obra es la juventud, en ella depositamos nuestra esperanza y la preparamos para tomar de nuestras manos la bandera”(Guevara 17).

realidad como en la ficción esa línea invisible del “no trato” con sujetos extranjeros.

En cuanto al segundo texto de Bobes que resulta interesante a este análisis, “Alguien tiene que llorar”, se trata de una suerte de caleidoscopio en donde se miran al menos tres personajes femeninos que se reúnen en torno a la figura de Maritza a propósito de su suicidio. Maritza es narrada por sus tres amigas y de paso permite desde su muerte que las otras se narren a sí mismas.

El valor de este cuento está basado en al menos dos aristas de interpretación diferentes que a la vez confluyen entre sí. Por una parte se trata de un grupo de mujeres profesionales y por las descripciones y algunos datos que presentan, al lector cubano no se les escapa que se trata de mujeres maduras que han crecido con la Revolución, paralelamente a ella. Pequeños guiños históricos como este lo aseguran: “En el 72, en un trabajo voluntario, consiguió llegar a finalista en el concurso para la Reina del Tabaco” (21).

Por otra parte y dada esta condición de clase (la profesional) y de edad, se presentan como la cara opuesta al cuento que acabamos de comentar. Si las chicas jóvenes, aburridas y declaradamente pobres -devenida una prostituta (Yanai) y la otra emigrada por exclusión de alternativas (Iluminada)- no se reconocen como parte de La Habana en la que viven, sino que más bien procuran la huida o cuánto menos el acceso a La Habana de los turistas; los personajes de “Alguien tiene que llorar” están completamente volcados hacia un examen de sus vidas y consciencias por el que pasa también su historia que es la historia de una generación clave (la que maduró a la par de la supuesta maduración del proyecto revolucionario) y la historia de una Habana que se ha ido derrumbando como ellas mismas y que con el suicidio de Maritza cristaliza en frustraciones, envidias y

sueños imposibles para aquellos que se entregaron a trabajos voluntarios y carreras profesionales que cambiarían el destino nacional.

El personaje que termina con su vida, parece ser la cara de ese desconsuelo, de esas empresas no realizadas. En su propio velorio, al hablar de sus labores como arquitecta, comenta el personaje de Alina, una de sus amigas:

Se desgastó en entrevistas, cartas, reuniones, pensando que alguien se iba a interesar en su tesis: edificios alternativos. Era una esnob. Tanta gente sin casa y ella preocupada por la diversidad, por la conciliación entre la funcionalidad, recursos disponibles y estética. Nos desgració un 31 de diciembre completo con aquella letanía. No sé ni por qué la invitamos. Fue idea de Lazarita o de Cary. (22)

Tal y como sucederá con los textos de Rivera-Valdés que en breve comentaré, los elegidos de entre los de Marilyn Bobes, destacan por cuanto tienen de pioneros en términos de representación. Y también en cuanto a lo significativo que resulta que en ambas autoras se trate de libros ganadores de sendos premios de Casa de las Américas.

### 1.3. El caso Rivera-Valdés

Emigrada a los Estados Unidos desde la década de 1960, esta autora es de especial interés ya que su figura se reconecta al panorama de las letras cubanas en 1997 cuando gana el prestigioso “Premio extraordinario, Cuba-Estados Unidos, cuento” de Casa de las Américas con su libro *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*.

Dicho texto se presenta como un recorrido de los emigrantes hispanos por ambientes neoyorquinos. El libro se abre con un relato titulado “Cinco ventanas de un mismo lado” y se cierra con “La más prohibida de todas”. En ambos relatos, nos encontramos con pares de mujeres cubanas que responden a situaciones parecidas: una residente en la isla y una exiliada. En el caso de “Cinco ventanas de un mismo lado”, asistimos al reencuentro en Nueva York de Laura y Mayté, primas que han estado separadas dada la salida del país natal de la segunda. La visita de Laura a Estados Unidos propicia un encuentro homoerótico de señas parecidas al que volvemos a atestiguar en el relato “La más prohibida de todas” en donde Martirio –una cubana residente en Nueva York se encuentra –primero en Nueva York y luego en la capital cubana- con Rocío, una joven escritora.

Ambos textos se construyen en espacios que funcionan ocasionalmente como hiperónimos – ciudades que contienen muchas otras y que además están cargadas desde lo enfáticamente simbólico por su antagonismo político- y consiguen poner a discusión por primera vez en la narrativa producida por una mujer cubana la idea de lo homoerótico femenino con la posibilidad de una reconstrucción nacional en términos de diálogo y reconciliación. En este sentido y al abordar la obra de Rivera Valdés, Víctor Fowler destaca:

(...) el encuentro homoerótico es la manera del cuerpo homosexual de vivir desde la diáspora su interacción con la Nación, su historia reciente y su futuro. Es lectura, escritura, memoria, ira, interpretación, metáfora, símbolo, fracaso, posibilidad, reconciliación. (*Historias del cuerpo* 313)

Para los personajes de Mayté en “Cinco ventanas...” y Martirio en “La más prohibida...”, sus identidades han estado en pugna; pero no una pugna por el

establecimiento de su alteridad sexual, sino por el componente demarcador de lo nacional que viene a ratificarse en los cuerpos de esas cubanas en la isla que las reintegran a su ser primero. La importancia de estas historias justifica sin más la relevancia de la obra de Rivera-Valdés al interior del grupo de autoras que aquí estudiamos.

En 1991, Senel Paz con su relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” puso en la palestra pública un primer anuncio de la conflictividad que suponía el velo de silencio tendido sobre los cuerpos diferentes en sus acciones amorosas y su pertenencia o no a la “nación”. En opinión de Víctor Fowler, con dicho texto quedó establecido que “(...)superar la oposición fuerte-débil está en la ampliación del límite de pertenencia al sujeto nacional(...) ensancha desde el presente las posibilidades del panteón heroico de la Nación; permite incluir allí los cuerpos que la tradición quiso prohibidos” (*La maldición* 39). Por su parte, los cuentos de Rivera-Valdés expanden esta misma conflictividad hacia dos zonas más álgidas aún: la pertinencia de lo homoerótico proscrito femenino al interior de ese mismo “panteón heroico de la Nación” del que Fowler nos habla y, desde esa escisión, la re-integración de los sujetos diaspóricos al cuerpo nacional.

Al estudiar a Rivera-Valdés me interesa detenerme a describir el lugar desde donde, en general, enuncia. Su posicionamiento es el de una suerte de “outsider” que regresa con sus ficciones para mediados de los noventa después de haber estado más de treinta años viviendo fuera del país. Pero es un regreso amparado por dos temas especialmente conflictivos: una memoria de pretensión objetiva –hablamos de alguien que cuando se fue era ya una mujer adulta y tuvo la posibilidad de comparar realidades- y el exilio vivido como garante, otra vez, de comparaciones prolíficas. La obra de Rivera-Valdés se establece entonces como una ventana al mundo de “afuera” – elemento que siempre se

problematiza sobremanera frente a la condición insular- y es también un elemento que por lo antes expuesto se piensa autorizado al establecer comparaciones.

Intentado ampliar lo anterior, acudo a un texto de la investigadora Marta Sofía López quien al tratar de caracterizar su primera obra narrativa en un ensayo titulado “Las mujeres subversivas de Sonia Rivera-Valdés,” ha dicho:

Sonia Rivera-Valdés está también participando activamente en la creación de una cultura alternativa, mestiza, feminista y cosmopolita, comprometida con la transformación de la sociedad patriarcal y de sus mitos acerca de las mujeres. Su obra entra de lleno en los parámetros de lo que Rosi Braidotti denomina "la conciencia nomádica", que ella concibe como "a point of exit from phallogocentrism". Frente a la literatura del exilio, marcada por el sentimiento de pérdida y separación, y a la literatura de emigración, que arrastra el pasado como una carga. (editorialcampana.com)

Esa condición nomádica que suscribo se percibe en todo el libro; sin embargo, no por ello deja de conjugarse con una muy peculiar reapropiación de lo nacional en los relatos arriba mencionados. Para seguir argumentando la importancia de estos en el contexto de su aparición en La Habana de mediados de la década del noventa, invito a detenernos en las identificaciones entre lengua y nación, mujer y nación, así como la feliz coincidencia de que las representaciones homoeróticas femeninas que se dan en la literatura cubana escrita por otras narradoras -paralelamente emergentes y que aquí estudiaremos- coinciden sincrónicamente con la aparición de los cuentos de Rivera-Valdés en la isla.

Para entender dichas identificaciones, baste constatar como el relato “Cinco ventanas de un mismo lado” se goza en referencias de orden familiar superpuestas a lo nacional:

Tenía el pelo lacio y oscuro, hoyitos en la cara al reírse, las caderas anchas como todas las mujeres de mi familia por parte de madre y los pies muy chiquitos. Eso me llamó la atención. Por la mirada la identifiqué enseguida, aun sin habernos visto nunca. La misma expresión de su mamá, mi prima Águeda. Nos abrazamos muy fuerte y lloramos las dos. Yo no sé

por qué lloró ella, puedo decirle que para mí el encuentro significó tener delante, más que a una parienta a quien veía por primera vez, a alguien de mi sangre cuyos ojos veían todos los días el sol salir y ponerse sobre Caibarién, que al despertar oía cantar los pájaros cubanos y pisaba yerba cubana cuando salía al patio. La miraba, no podía dejar de pensar en eso, y lloraba ” (*Las historias prohibidas...*19)

En este mismo cuento vemos aparecer muchas otras referencias de orden cultural: los boleros de Marta, la música salsa, los Van Van, Pablo Milanés o Silvio Rodríguez. Con todas ellas, Rivera-Valdés se asegura de que a través del encuentro sexual que se propicia entre las dos mujeres, no dejemos de atender al encuentro real, que sería el de los enemigos históricos: quienes se fueron vs quienes se quedaron. Esos mundos de referencias entran a escena con la sola presencia de Laura. El disco de Marta Valdés, sus boleros, son el elemento que los concentra puesto que es el único regalo que la visitante trae desde la isla y aún sin que Mayté los conozca, los toma como buenos, como símbolos del mundo de la madre: “Esa era música de mi mamá” (*Las historias prohibidas...*20) dice Mayté, haciéndonos un guiño inmediato sobre las alianzas entre lo materno y lo nacional. El disco que con Laura ha viajado, siendo esta la música de la madre-nación, es el garante del encuentro entre las dos islas-mujeres que se da en el territorio de Manhattan. Un territorio que además se difumina de inmediato:

Bajé la cortina y no volví a subirla en las dos semanas que Laura estuvo allí, gran parte de las cuales pasamos acostadas y bailando boleros en la sala. Hasta me declaré enferma en el trabajo por tres días. Tan poco salimos que me sentí culpable después de irse, por no haberle enseñado más de Nueva York...(*Las historias prohibidas...*22)

En este sentido apunta otra vez Fowler, citando al investigador cubano-americano Emilio Béjel:

En palabras del ensayista y poeta Emilio Béjel, un modo de desvanecer barreras clasistas y raciales, de capturar lo nacional, de someter la vida personal a una urticante pregunta sobre el sentido; el amante se hace metáfora de la Isla, como ella puntual en el espacio, *locus* de un eros que encarna en cuerpo únicamente durante aisladas visitas, Isla también en el tiempo (...) (*Historias del cuerpo* 312)

En cuanto a lo específicamente referido a la lengua como vehículo de reconciliación entre los cuerpos aislados por la política o, si se quiere, la circunstancia económica, se entroniza como elemento narrativo que da pie a lecturas nacionalistas en el cuento “La más prohibida de todas”. Martirio conoce a Rocío en Nueva York pero dado lo efímero del encuentro y la diferencia de edad no se atreve a dar rienda suelta a las sensaciones amorosas que la chica le provoca. Sin embargo, casi un año después en La Habana, decide hacer de este regreso un evento mayor y su sorpresa al encontrarse físicamente con Rocío viene dada por una experiencia de goce léxico familiar. Martirio -quien ha tenido una buena cantidad de amantes de los dos sexos y está en la plenitud de su quinta década de vida- encuentra por primera vez en la isla y con una mujer joven, formada bajo un sistema político y de valores diferente al suyo, la interlocutora ideal a su diálogo erótico:

No podía creerlo. Fue tanta la sorpresa que casi interrumpo la sesión para decirle que era la primera vez que encontraba a alguien que sabía todas las líneas del guión.

Continuamos improvisando hasta terminar, exhaustas, en aquel cuarto despintado, inundado del sol del Malecón, el diálogo perfecto que yo había vislumbrado hace cuarenta años, pero del cual no había tenido certeza hasta hoy. (*Las historias prohibidas...* 145)

Luego del éxito que esta primera colección de cuentos supuso, Rivera-Valdés regresa con *Historias de mujeres grandes y chiquitas*. Y el elemento de conexión que la autora establece entre ambos libros (más allá de su obvio gusto por destacar en los títulos que es

una contadora de “historias”) es la selección de uno de sus personajes de su libro anterior, exactamente la Martirio de “La más prohibida de todas”. Ella será la narradora que se repite en cada uno de estos nuevos relatos.

Son pequeñas historias y autobiografías fragmentadas que se enlazan en un haz común: la travesía desde el terreno personal hasta la reconstrucción de historias nacionales. Son también un compendio que puede leerse como un desmontaje de la épica tradicional que reaparece travestida de cotidianidad y aparente falta de significación.

Como antes comentaba, quien escribe y firma la *nota necesaria* no es la autora Sonia Rivera-Valdés, ni una prologuista cualquiera, sino uno de los personajes femeninos protagonistas en esta nueva serie de cuentos (Martirio), quien declara en dicha nota ser la autora del libro entero ya que prometió: “(...)publicar[lo] durante mi conversación con Marta Veneranda del Castillo Ovando, hace ya varios años. Con la conclusión de este proyecto pago varias deudas (...)” (*Historias de mujeres...* 10).

Siendo Martirio la propietaria de la voz que cierra el primer momento del ciclo de historias de vidas que Rivera-Valdés continúa aquí, resulta obvia la voluntad de la autora de establecer un puente que enlace al relato “La más prohibida de todas”, con el aquí titulado “La semilla más honda del limón”. Reaparece allí Martirio-personaje quien nos cuenta el desenlace final de su relación amorosa con Rocío.

Este re juego de autoras apócrifas, personajes reaparecidos para revisar historias ya conocidas y cambios de postura con respecto de la voz se hace hartamente interesante a una lectura que intente desentrañar las infinitas estrategias con que el *yo* suele presentarse, reescribirse, redimensionarse, alterarse. Para llegar a esa mirada lateral sobre un libro que propone infinidad de posiciones para acceder a él desde el feminismo, me gustaría en

primera instancia dejar al descubierto cuáles son los subterfugios reincidentes que utiliza la Sonia Rivera-Valdés autora, quien vuelve sobre sus dos alteridades esenciales: la de la escucha y la de quien registra lo escuchado para hacerlo literatura; o lo que es igual: la Marta Veneranda y la Martirio, cambiadas de postura según la ocasión.

Así, reaparecen su voluntad de sondear intimidades y la memoria explorada desde sus más impensados recovecos como los herrajes indispensables para recomponer las versiones de la historia narrada, sea cual fuere. Inestable desde su génesis porque parten del principio implícito de que al recordar y contar, muchos eventos quedarán fuera. E incluso algunos aparecen para desmentir lo que fue relatado antes:

La conoció una tarde en un comercio de libros antiguos, en Nueva York, dijo Martirio a Marta Veneranda, pero tal vez fue a principios de verano. Sí, un viernes a principios de verano en una conferencia de literatura en La Habana, cuando hacía ya siete años de haber concluido lo que pensó sería su última relación de pareja. (*Historias de mujeres...* 186)

Como puede leerse, aquí se olvida un espacio tan esencial como el del primer encuentro con alguien que más tarde será una pareja. Pudo ser Nueva York o La Habana. No interesa, así como no interesa la descripción de exteriores. Los atrezos más relevantes remiten a una paisajística de orden sentimental y también sensorial. Más recoge la memoria olores, sabores, mínimas visiones y estados de ánimo que la exactitud de horarios, sitios o estaciones.

La memoria fragmentada, la historia fragmentada, la mujer fragmentada que cuenta y la que escribe no pretende en ningún caso crear un cosmos narrativo unívoco. Cada una de las intervenciones que vuelve sobre eventos ya relatados en un proceso de recuento, parece tener la intención de relocalarlos. De esta suerte, dicha reunión de fragmentos

desemboca en el género testimonio, proveyéndolo de algunas variantes formales que no suelen aparecer como ejemplos paradigmáticos al estudiar el mencionado género.

Los personajes de lesbianas vienen a reafirmar todo un sistema ideológico en el que Rivera-Valdés mezcla ciertas intervenciones autobiográficas con la exploración en el mundo de la pareja lésbica; atravesada otra vez por las variables que constituyen el exilio y el cuerpo desmembrado de la nación como arriba argumenté.

Con las *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, Rivera-Valdés regresa a su ejercicio de sintetizar una serie de simbolismos que también incluyen el conflicto histórico-político cubano en su dimensión transnacional, pero esta vez de manera más pesimista.

Las irreconciliaciones y tensiones que han sostenido Cuba y los Estados Unidos se resumen en sus parejas lesbianas. La Martirio y la Rocío aparecen como las elegidas para cristalizar a través de sus actuaciones todas las dudas, inestabilizaciones, amores, agresiones y utopías que los cubanos desde ambos lados de la frontera física han sostenido por casi medio siglo. Solo que esta vez aparecen abocadas al fracaso.

Si en el libro anterior se proponía una reconciliación a través de sus cuerpos y se abría una suerte de estrecho de luz para las viejas querellas políticas, en esta nueva compilación de relatos, la autora retoma a los mismos personajes con la intención de dejarnos saber que tanto el componente generacional como la experiencia ante el proceso revolucionario las alejará en la misma dimensión que sus cuerpos femeninos y maternales pudieron resultarles familiares en los primeros encuentros que sostuvieran.

De esta manera la propuesta aquí se hace mucho más espinosa. Es una mirada que consiente en entender a la patria como un lugar que se extiende más allá del litoral norte de la isla; un lugar que continúa reescribiéndose y pensándose en el espacio continental y

que definitivamente y a pesar de las buenas voluntades de algunos sujetos de ambos enclaves, continúa sosteniendo divergencias con el fragmento de sí misma que se inscribe dentro de los límites insulares.

Y se abrochó el cinturón de seguridad para el aterrizaje preguntándose qué habría desencadenado la amargura en Rocío. Tal vez, se dijo, apreté suficientemente fuerte, sin quererlo, su tecla del deseo. Pero qué mucho hiere herir –pensó mientras el avión tocaba tierra y se sintió contenta de estar de regreso. En una revista sobre salud leyó que todos los días, al levantarse, debía pensar en tres cosas de su vida con las que se sentía feliz. Al leerla, lo primero que le vino a la mente fue Nueva York. (*Historias de mujeres...* 194)

Si en “La más prohibida de todas” hay un cierre que se pretende esperanzador, en “La semilla más honda del limón” asistimos al desencuentro de los mismos cuerpos que se saben ahora imposibles de amar porque la misma historia nacional de la que han participado desde vórtices desiguales traspasa su función como escenario de fondo y desemboca en la intimidad de las protagonistas. Sus historias de vida están ampliamente conectadas con el referente histórico que las supera. Inscritas en él, los rostros de la identidad nacional que representan se aíslan para reescribir la Historia de manera disonante. El encuentro homoerótico es así un elemento que la escritora explora desde la dualidad que en el caso específico de la historia nacional cubana este le brinda.

De este modo y muy a pesar de los intentos conciliatorios que percibimos y suscribimos con los respectivos textos “Cinco ventanas de un mismo lado” y “La más prohibida de todas”, tenemos también que concordar con Madeline Cámara cuando dice:

Reconciliation is not a priority in writing the “Matria.” On the contrary, its destabilizing accent, its multilineal effect, operates by deconstructing binary oppositions such as *inside/outside* and *subject/object*, which are more indicative of the patriarchal order confronted by these writers. (*Cuban Women Writers...* 9)

Relacionado también con el instinto natural en Rivera-Valdés de repasar y desestabilizar la relación de sucesos de mayor o menor cuantía épica, aquellos que de ordinario narra la mediática oficialidad, hace uso del realismo sucio estético y elige siempre a La Habana como escenario específico para intentar un singular e íntimo abordaje sociológico de los años noventas.

En otro cuento muy interesante, “La vida manda”, es donde más claramente observamos lo anterior. Su protagonista es un producto absoluto del “Período especial en tiempos de paz” y es por ello que creo productivo destacar la concordancia que aquí se anuncia entre realismo sucio y crisis y que veremos repetida en otras autoras a estudiar.

La mirada de Rivera-Valdés se concibe -en el caso de este relato- panóptica, irónica, inscrita desde un *afuera* que asegura una historia tan descarnada y sórdida que solo podamos aceptar en el espacio cubano de la crisis. Para ello se entrega al ejercicio descriptivo de situaciones exageradas, casi rocambolescas en su absurdo y, aunque parezca un contrasentido, reales. Como una sinonimia ocasionalmente establecida entre lo real maravilloso -centralmente legitimado- y lo real sucio -aún en pleno forcejeo desde el margen.

Chupé tete hasta los siete años y tomé leche en biberón hasta los nueve. Esos eran mis únicos consuelos hasta que empecé a templar. De ahí en adelante, esa ha sido la manera de resolver todos mis problemas, físicos, económicos y emocionales. Templando estoy desde los doce años. Fíjate si empecé pronto que yo dudo que eso de la virginidad exista porque nunca fui virgen, creo yo. (*Historias de mujeres...*205)

Este será un texto en el cual apreciamos las típicas exploraciones por el ámbito de la memoria, las subjetividades adheridas a la experiencia de los cuerpos sexuados y marcados psicológica y socialmente en su devenir genérico, la esperada revisión de

lastres y flagelos que la crisis económica trajo consigo a la isla, el componente homoerótico, el incesto y, para rematar, la exposición tensa del discurso político y de la experiencia del exilio.

En el caso específico del incesto se dan varios cruzamientos importantes. El mayor de todos, el hecho de que Obdulia (la protagonista) esté marcada por la pobreza. La serie de episodios de hambre y desamparo determinan el final incestuoso. Como única resolución posible, vuelve la hija a la casa de la madre para buscar en ella lo que no tuvo en la infancia:

Y ahora hasta se acabaron las habladurías del barrio, ya no hay chismes. ¿Te imaginas? Todo el mundo fascinado con que yo esté allí, con que la cuide. Soy la hija pródiga. La verdad es que esta es la primera vez en la vida que me cuida, que me hace unos frijoles como Dios manda, espesitos y todo. (...) tengo el problema de la casa y la comida resuelto.(...) para entender eso hay que haberse visto durmiendo en la calle. Tú sabes lo que es que esta es la primera vez en mi existencia que mi madre me abraza cuando se lo pido, que me abraza sin que se lo pida, que me pide que la abrace. (*Historias de mujeres...*225)

El incesto, asumido desde el desparpajo y la conveniencia es la piedra de toque con el que Rivera-Valdés desarticula todo el sistema esencialista con que la imagen de la mujer ha sido construida. Los referentes míticos de la madre y de la hija quedan descompuestos y reorganizados en un esquema de valores que por principio desmorona el binarismo cristiano del pecado y el castigo.

De ahí que no sea en otro espacio sino en el de la casa de la madre - quien pasa del *status* tiránico de quien ha abandonado, expropiado y castigado el cuerpo y la mente de la hija al *status* benéfico de la amante que se brinda con su cuerpo y otros alimentos al mismo cuerpo que antes lastimó- donde encuentre la protagonista el único refugio a su hambre y su estadio como persona sin techo. Es un juego hartó simbólico y hartó provocador con el

que Rivera-Valdés consigue resumir su poética narrativa mientras se asegura un puesto entre las narradoras de la década.

Para esto recurre a las mismas obsesiones de quienes producen literatura desde la isla. Hablo de sus abordajes y usos de movilizadores temáticos y estructuradores de las obras: el hambre y la pobreza como condicionantes inalienables para quienes permanecen frente al exilio o la migración como solución a esos problemas básicos de sobrevivencia. O, en un texto como el que acabo de comentar, a través de una recreación de la realidad que se detiene en la alteración del *status* mítico-simbólico de la madre. Si asentimos en identificar a aquella con la patria (o la “matria” de Madeline Cámara), consentiremos también que aparece en este relato como promotora de transgresiones que lleva a la protagonista hasta el extremo de la prostitución con marca incestuosa.

La figura de la madre y su aparición en este relato se presta a varios niveles de discusión. Destaca entre ellos el que propicia la lectura de un ensayo como “Feminismo y literatura en Latinoamérica”, de Adelaida Martínez, en donde nos advierte y recuerda:

El otro estereotipo reprobado por las escritoras latinoamericanas que adquiere matices culturales específicos es la figura de la madre. Si bien escritoras de otras lenguas han desmantelado el mito de la maternidad como destino personal de las mujeres, cuyo incumplimiento las convertía en monstruos frustrados o seres incompletos, las latinoamericanas han sido testigos de una nueva función maternal ocasionada por la tiranía de gobiernos antidemocráticos y represivos. Una vez cumplida la función biológica de la reproducción, las madres latinoamericanas han inscrito sus cuerpos maternos en el texto de la historia para denunciar los horrores de las dictaduras. (sololiteratura.com)

Programada o no, hay una denuncia latente en “La vida manda”; una denuncia que sirve de vehículo para que seamos capaces de asociar los eventos que en esta historia nos son presentados con los altos niveles de corrupción que los ciudadanos cubanos residentes en

la isla acometen en su día a día saqueando las arcas estatales como único recurso de subsistencia. Si entendemos, además, que ese estado es toda la referencia que tenemos como patria o patria, entonces la muy problemática lectura que esta historia encierra, alumbraría aún nuevas estancias de interpretación.

La efectividad de la narrativa de Rivera-Valdés se verifica en su exquisito regodeo en el repaso de las circunstancias nacionales mediatizado por la experiencia de la migración, la obsesión por centralizar historias íntimas, prohibidas, aquellas en donde las mujeres puedan reconocer algunas de las escenas históricamente invisibles en los relatos más visitados por los discursos en torno a la nación.

#### 1.4. Poetas narran la transición

Hay un segundo grupo de autoras a las que también quiero separar de quienes protagonizarán los dos próximos capítulos del presente estudio. No se trata esta vez de razones de edad o pertenencia generacional, ya que esas marcas metodológicas son cumplimentadas por ellas, sino del modo en que se presentan en la década de los ochenta en el panorama literario cubano. Se trata de escritoras que si bien para el período que nos ocupa llegan a ser reconocidas como narradoras y sintonizan con las claves temático-ideológicas que aquí estudiamos, tenían ya desde antes un lugar en dicho panorama como poetas. Tal es el caso de Zoé Valdés (1959), Odette Alonso (1964) y Wendy Guerra (1970)<sup>19</sup>. Sobre ello abundaré al trabajarlas individualmente.

---

<sup>19</sup> En este grupo de narradoras de transición entraría también Verónica Pérez Konina –actualmente Verónica Proskurnina- quien para 1988 había publicado la colección de cuentos *Adolesciendo* (Unión, 1988) con la cual obtuvo el premio *David*, el más importante que otorga la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en la modalidad de cuento; pero en 1989 esta autora regresa a Moscú en donde había nacido y su

Aunque sus respectivas obras narrativas se insertan muy eficazmente en la tipología ideológica que seguirá el resto de sus compañeras de generación, al diferenciarlas pretendo establecer la idea de que el signo de cambio en las representaciones imaginarias de la nación se venía gestando desde antes del momento de giro que estableció el desmoronamiento del campo socialista. El nivel contestatario del que participa la poesía de la “Generación de los Ochenta” a la que estas autoras pertenecen, se amplifica y corrobora en sus producciones narrativas de las próximas décadas.

Resulta sintomática la manera en que los textos de Zoé Valdés y Wendy Guerra se dedican a recrear en sus respectivas ficciones los eventos que anunciaban la inminente caída del socialismo y sus tempranas repercusiones en la vida civil cubana. La nomenclatura ocasional que he elegido al llamar a estas tres autoras como “poetas de la transición” se justifica en mi argumento con el hecho de que ellas conectan ambas promociones de escritoras y realidades –léase la de ser un país solventado por un grupo de aliados político-económicos mientras pudo ser utilizado como un punto estratégico militar e ideológico y, más tarde, la de convertirse en un país huérfano en términos de recursos y sobre todo una pieza obsoleta al interior de la guerra fría.

#### 1.5. **Desde *La nada cotidiana* hasta cuando *Todos se van*: una década de contradictoria liberación**

La obra narrativa de Zoé Valdés viene a ser, sin dudas, la más visible entre las autoras elegidas para este estudio. El gran despliegue de atención crítica y éxito editorial inmediato que recibió *La nada cotidiana* (1995) le permitieron a la autora la producción y

---

obra desaparece por completo del nuevo panorama literario cubano. Su cuento “Sergio”, aparece en la paradigmática antología *Estatuas de Sal* (Unión, 1996).

salida al mercado de al menos una decena más de textos narrativos en los últimos quince años. Podríamos encontrar en casi todas esas novelas un sinfín de personajes femeninos que ayudarían a argumentar mi tesis; sin embargo, me limitaré aquí a comentar los que aparecen en *La nada cotidiana* ya que este texto se hace especialmente representativo del todo que la producción de Valdés supone y también de las ideas más recurrentes de esta promoción de escritoras.

Así mismo, la combinación de los registros lírico y coloquial (si se quiere del *sermo vulgaris* habanero) con los que la escritora nos confronta en *La nada...*, fomentan también la idea de transición o puente entre géneros, generaciones y realidades que ahora defiendo como diferencial al hablar de las autoras que protagonizarán este acápite.

Como antes anunciaba, uno de los valores que intento destacar -no solo para Valdés sino también para Alonso y Guerra- es que durante la década de los ochenta, las tres habían conseguido ya un sitio en el panorama literario cubano. En el caso de Valdés, como poeta, había sido ganadora de prestigiosos premios como "Casa de las Américas" (1988), "Roque Dalton" y "Jaime Suárez Quemain" con el libro *Respuestas para vivir* (1982), y fue también finalista del premio "Carlos Ortiz", en España, con el libro *Todo para una sombra* (1986).

Además, había hecho su primera incursión narrativa con *Sangre azul* (1989), una novela lírica al estilo de *Jardín* de Dulce María Loynaz. *Sangre azul* supone el primer salto entre géneros que Valdés intenta aún viviendo en la isla, pero la impronta poética es tan fuerte que no será hasta *La nada...*, que la veamos despegar hacia lo que se mantendrá como clave estética de sus próximas novelas: un realismo sucio que deviene marca insurgente para enfrentar no solo al canon político de la isla, sino también al literario.

El capítulo ocho de *La nada...*, titulado “Las noches del Nihilista”, comienza de este modo: “Parece que los capítulos ocho de la literatura cubana están condenados a ser pornográficos” (133). Con este guiño a Lezama Lima y su capítulo ocho de *Paradiso* (1966) la autora propone un juego que contempla dos vórtices de aparentemente imposible conciliación. Por un lado reconoce la tradición literaria del país en donde se ha formado, a través de uno de sus autores canónicos (aún cuando Lezama estuviera condenado al ostracismo hasta el fin de sus días); pero a la vez corrompe esa asimilación con la idea de lo pornográfico, ya que a Lezama se le reconoce como un maestro del lenguaje lírico-erótico y nunca como pornográfico.

A partir de esta articulación compleja -tanto que podría equipararla a la idea de una bisagra que abriría o cerraría la puerta de su propia entrada al canon literario de la isla- vemos cómo Valdés se deleita en una constante desacralización del lenguaje que comparte espacios con un lirismo insondable. Atendamos pues a dos momentos descriptivos muy cercanos en el capítulo ocho:

Derrumbado, con todo el peso de su cuerpo escultural sobre el mío, absolutamente inmóvil, espera a que se me pasen los efectos de la venida y a que vuelva a recuperar el deseo. Mi licor vaginal, natilla grumosa, se desliza por mis muslos como nunca, hacia las rodillas. El escozor ancestral remueve mis labios inferiores. (149)

A la escena anterior de fácil procesamiento, reconocible y típica en cualquier texto de inspiración erótica, sucede esta otra:

Me exprime hasta la mitad del tubo de vaposán en el agujero. Unta la puntica de la **mandarria** inyectándola en la latica de pomada china. Me da risa, parece como si quisiera aliviarle un dolor de “cabeza”. Comienzo a sentir la **tota** como un globo, un dirigible, y las paredes de la vagina se aprietan unas con otras. Él me besa y la punta me da en la **perilla**. No puedo evitarlo, **me vengo** por tercera vez. (150)

Las palabras que he destacado en negritas responden a una jerga urbana para nombrar el miembro masculino (la mandarria) y el femenino (la tota y la perilla, refiriendo esta última al clítoris) y si bien es cierto que en un primer nivel de lectura servirían para argumentar la necesidad de la autora de corromper el paradigma literario patriarcal con el que a su vez dialoga, sabemos que hay mucho más.

El personaje protagónico de la novela se narra a sí misma como una larga carrera de decepciones y violaciones de su identidad, construida siempre por otros. Esta carrera comienza en su propio nacimiento cuando es nombrada Patria, por el padre, el primero de mayo de 1959 – un nacimiento que se hace épico y carnavalesco, ya que acontece en medio del desfile de los trabajadores y el propio Ché Guevara pone una bandera sobre el vientre a punto de alumbrar de la madre mientras el pueblo enardecido carga en hombros a la parturienta.

La protagonista así nacida (quizá malnacida), que más tarde cambiará su nombre al de Yocandra (mezcla de Yocasta con Casandra, lo cual asegura los elementos trágicos de su existencia), solo pretende construirse al margen de lo prediseñado para ella, acaso lo predeterminado por el padre -que es uno y que es muchos, como más adelante discutiré.

Sobre este proceso de reconstrucción identitaria que termina siendo uno de los objetivos mejor delineados de la novela, ha dicho Nanne Timmer: “La narración del ‘yo’ se propone transmitir la experiencia, lo vivido y lo sentido para ubicar quién es este ‘yo’”. Por la preocupación de transmitir la experiencia, la novela entra en esta línea esencialista del feminismo”. (“Experiencia y representación...” 113). Y es justo aquí donde conecto con lo erótico a esa búsqueda por la ubicación del ‘yo’ que Timmer comenta -no solo válido en Valdés, sino también en el resto de las autoras en estudio.

A través de los dos segmentos citados, podemos establecer una serie de motivos que si bien son recurrentes en Valdés también resultan elocuentes al establecer el clima de época y las revoluciones que a nivel de paradigma y representación se gestionan en todos estos textos. La desacralización del lenguaje erótico al que Valdés nos expone, deviene arma contestataria contra las expectativas que el proceso social ha arrojado sobre su generación. O como diría la propia Timmer:

Distingue entre un yo auténtico y un yo ficticio. En este nivel se trata de un feminismo que se rebela contra la parte de su yo moldeada por el discurso patriarcal ya que el yo ficticio que deconstruye la narradora es el que ha sido construido por el discurso patriarcal de la Revolución Cubana. (“Experiencia y representación...” 115)

En mi opinión, es en el lenguaje erótico rayano en lo pornográfico donde encuentra Valdés su posición mejor para modular el pulso enervado de su escritura. Se trata de un intento de reivindicación generacional que encontraremos en autoras como Guerra o Alonso. A cambio de todo lo que les ha sido arrebatado, estas mujeres usan el cuerpo como venganza y la realización del acto sexual como un momento de autenticación única de su ser.

Un ser que no puede repetirse, que no se disuelve en las masas del primero de mayo en donde Patria/Yocandra ha sido condenada a la maldición de esa isla. Maldición, condena, que se anuncia en el final del capítulo uno, titulado con uno de los versos del himno nacional cubano: “Morir por la patria es vivir”. El sujeto que allí se nos presenta, elabora su discurso con un tono delirante, asegura: “Está todavía desnuda, acostada en la arena, el mar alrededor de ella acariciando su piel afiebrada. La han obligado a volver a su isla. Esa isla que, queriendo construir el paraíso, ha creado el infierno” (20).

Ese ser condenado, de nombre impuesto, construido por un discurso ajeno a sus propias demandas y si se quiere a la realidad inmediata, recoge con su mirada y con la puesta sobre el tapete de su propia historia a algunos de aquellos sujetos femeninos que defienden como expositores de un imaginario que se desplaza desde lo que una vez fuera proyectado por los padres (la generación de los padres de Patria/Yocandra, los constructores del socialismo) hasta lo constatado por los hijos (personajes que el Nihilista, el Lince y la Gusana, representarán).

La afirmación anterior me concede la entrada al mundo de los personajes en la novela. Sobre ellos, me gustaría comentar la división que Timmer propone asociada a los campos negativo (masculino) y positivo (femenino) para ensancharla hasta el ámbito de sus roles históricos. La propuesta de Valdés no solo está en función de un feminismo esencialista o rebelado contra el poder –como Timmer nos argumentaba- sino que responde además a un programa de demandas muy específico, relacionado con el impacto diferenciado que tiene el fracaso para la generación de la autora por una parte y la de sus padres y el personaje de El Traidor, por otra.

En la cita de Timmer que me interesa discutir, la crítica nos dice:

El paradigma negativo implica a El Traidor, El Padre, Fidel Castro y además a dos mujeres: La Militanta y La Macha Realista. Con el último nombre “La Macha Realista”, Valdés subraya de nuevo la inversión del sistema de oposiciones binarias masculino-femenino y lo invierte a favor de lo femenino. El resultado es una oposición entre un campo positivo femenino: Yocandra, Gusana, El Lince y El Nihilista (estos últimos “medio maricones”) y un campo negativo masculino: El Traidor, el Padre, Fidel Castro y La Macha Realista (“medio macho”). (“Experiencia y representación...” 115)

Lo anterior es efectivamente cierto. Sin embargo, la segunda línea divisoria que claramente se perfila entre todos los personajes que conviven en las páginas de *La*

*nada*... está directamente asociada con el aspecto generacional y cómo sus vidas son impactadas de un modo u otro frente a los sucesos de la historia nacional. En este sentido, Madeline Cámara en su ensayo “From the Baroque to Posmodernism: Parody of the Picaresque in *La nada cotidiana* de Zoé Valdés” ha apuntado:

Suffice it to say that Valdés’s novel was written in Cuba during the most intense moment of the Postmodern revolt led by young Cuba artist of the generation of the 1980s –the only generation, to date, that has been marked by a clear accent of political dissidence (...) Valdés was a prominent member of the “Generation of the 1980s” also known as the “Children of William Tell”<sup>20</sup>. (“From the Baroque...” 121)

La figura del padre de Patria/Yocandra viene a ser entonces el emblema de aquellos sacrificios y beneficios que son a la par pedidos y ofrendados a quienes de manera incondicional se adscribieron a la propuesta de la Revolución. Es uno de aquellos que a su vez aspira a entregarlo todo por el progreso del nuevo país, contribuir a la difícil nomenclatura del “hombre nuevo” que antes comenté y en la que tanto énfasis hiciera el Ché Guevara al abordar las resultantes de las revoluciones y sus hijos; entregando aquellos a la causa justa.

Siendo así, el nacimiento de Patria implica la primera desilusión del padre, anticipación de las decepciones por venir desde la generación que la hija representa. Cuando aquella nace con retraso a la fecha heroica, da la primera estocada rebelde:

Mi padre saltaba de alegría, aunque bastante desilusionado, pues yo no había nacido el Primer Día de los Trabajadores de la Revolución triunfante, sino el dos de mayo. Yo aún era un bultico baboso del unto materno envuelto en la bandera cubana y ya comenzaba a reprocharme el no haber cumplido con mi deber revolucionario. (25-26)

---

<sup>20</sup> La generación de Zoé Valdés comenzó a autodenominarse como la de “Guillermo Tell” a partir de que el trovador Carlos Valera en 1989 compusiera una canción que bajo ese título reseñaba los enfrentamientos de dos generaciones. El estribillo de dicha canción reza: “Guillermo Tell no comprendió a su hijo que un día se aburría de la manzana en la cabeza”. El “Guillermo Tell” de Varela se convirtió en un himno de los jóvenes cubanos que aún hoy se tararea.

Este padre es un machetero que a su vez sufre su propio fracaso en 1970 con la aclamada zafra en donde el gobierno y el partido proyectaban cortar cien millones de arrobas de caña de azúcar que nunca llegaron a ser. Este episodio es reconocido como una de las primeras derrotas para aquellos que creían a pie juntillas en lo infalible del proyecto revolucionario y que en la novela sirve como elemento conector entre los padres de Patria/Yocandra.

Y es que su madre, de nombre Aída, en cierto momento de la historia comienza a ser llamada por su hija “La Ida”, siendo esa la manera con que la narradora resuelve el hecho de aludir a su inminente locura. Una locura, que como veremos más adelante, es propiciada también por los sucesos nacionales. El fracaso de “La zafra de los diez millones” une a ambos padres en la locura como único modo de escapar a lo inminente de la derrota:

La Ida sufrió varios golpes mortales. Mi padre fue uno de los que profetizó públicamente que los Diez Millones no iban y lo sancionaron. Huyó a la avenida, caminó, caminó como un demente. Sin siquiera darse cuenta llegó a las rejas de Mazorra, aferrándose a ellas chilló:  
-¡Sáquenme de aquí!-Con lo cual todos los paseantes, visitantes y enfermos, dentro y fuera del Hospital Siquiátrico, interpretaron al pie de la letra sus palabras. (88)

El opuesto masculino/femenino se supera en la variante generacional. Si bien el padre es representado en la primera mitad de la novela como este sujeto completamente identificado con el poder, quien nunca está en casa porque la Revolución vendría a ser su familia real, a partir del episodio en donde identifica al país como un manicomio, queda unido a su mujer quien desde antes ya se ha ido.

El personaje de Aída, la Ida, tiene un interés muy especial para los fines de esta investigación. Es una mujer que aún cuando quiere sumarse a ese servicio sempiterno del que su marido en un primer momento participa y para el cual hace grandes esfuerzos de integración: “(...) mamá se reunía todas las noches con las federadas para tejer el chismorroto barriero, o ver las telenovelas, que a la larga es lo mismo (...)” (88) no lo consigue del todo. Ella será quien defienda un cuadro de Wilfredo Lam contra todos los intentos de destrucción del padre. Esto sucede una vez que se mudan a la casa que el gobierno le ha expropiado a un escultor exiliado en Miami quien ha dejado su propiedad habanera llena de tesoros del arte vanguardista cubano de la primera mitad del siglo XX. La locura de la madre de Patria/Yocandra se precipita en estas luchas por salvar algunas de esas obras del patrimonio nacional republicano. Si recordamos la idea de la identificación que Cámara sugiere entre las simbologías de la madre y la nación, este personaje, así como otros muchos que encontraremos a lo largo de estas páginas, corroborarán su hipótesis. Ese cuadro de Lam al que la madre protege con devoción sagrada, viene a conectarla con su propia historia, la historia de una Cuba anterior a las federadas con las que embelesa sus noches, y es también un espacio en donde la hija, ya en su adultez, podrá reencontrarla.

La idea de la división generacional sigue en pie; pero en el caso de la madre adquiere un matiz que no puedo pasar por alto. Si bien la protagonista no se identifica con esa mujer que comienza el viaje hacia el delirio cuando asesinan en Bolivia al Che Guevara: “Pero mamá empezó a irse de sí misma en el sesenta y siete (...)” (87) y por ello la ridiculiza: “Él era su ídolo, mucho más amado y venerado que su Jorge Negrete, que su Pedro Infante” (87); también es cierto que la admira cuando la ve defender con uñas y dientes lo

más esplendoroso de la nación: “Lo que jamás salió de casa fue su garabato del alma, el Lam”(87).

El modo en que Valdés matiza a su personaje, recuerda aquellas rotundas aseveraciones de Nelly Richard sobre la representación de la maternidad:

La experiencia del cuerpo femenino-materno como modelo natural de una feminidad originaria que la escritura debería rememorar y transmitir, la reivindicación de una presimbolicidad del cuerpo como zona anterior al corte lingüístico y la legislación paterna del signo, han llevado a muchas feministas a re-esencializar el yo de la mujer bajo el sello mítico de una fusión originaria con la madre. Es cierto que lo pulsional-semiótico conforma un estrato de la subjetividad que los procesos de formación cultural tienden a reprimir o excluir. Ese estrato corporal debe ser liberado y potenciado como fuerza subversivamente contraria a la hegemonía totalizante del logos masculino que opone la razón al deseo, el concepto a la materia (740).

El personaje protagónico de Valdés si bien establece alianzas con la figura de la madre, así mismo no la expone como un territorio en donde fusionarse. La marca generacional es un elemento que dinamita cualquier tipo de lazo entre ellas, más allá de la conmiseración frente al fracaso y el delirio en que la vida de Aída (La Ida) ha desembocado. Por otra parte, el elemento subversivo que aquí interesa destacar se justifica en la potenciación de lo nacional cristalizado en lo materno y asociado al arte republicano vanguardista -una estrategia con la que Valdés recicla y suscribe los discursos más ortodoxos del exilio histórico; pero que para 1995 y en boca de una mujer no dejan de ser toda una revelación.

Por otra parte la manera en que son representados los personajes masculinos más allá del padre (el Traidor, el Nihilista y el Lince), como bien explica Timmer, viene a afianzar, aún más, su discusión frontal de los paradigmas de lo nacional que se modelaron desde el

modelo teórico guevariano del “hombre nuevo” hasta la praxis fundamental del Comandante en Jefe, Fidel Castro.

En *La nada cotidiana* Valdés subraya el egocentrismo de los tres hombres anteriormente mencionados, el orgullo de su masculinidad entendiendo este término como heroicidad, importancia para la nación y grandeza. Mediante los juegos de palabras, el uso del estereotipo y la hipérbole, estos fragmentos irónicos muestran así la imagen opuesta a la imagen heroica: una imagen infantil y mujeriega de estos mismos hombres poderosos. La ridiculización de la heroicidad y de lo macho es el eje de esta narración y es urgente para la afirmación de la existencia de la narradora. (“Experiencia y representación...” 114)

Por último, la representación de todos esos sujetos masculinos y femeninos parece encontrar su eje común, su verdadero imaginario compartido en la violencia de la nada y en la posibilidad de cristalización y verbalización de sus miedos que desde el personaje de Patria/Yocandra los convida:

Ya estoy en la calle, pedaleando como cada mañana, pensando en las musarañas, en cualquier momento me aplasta un camión. Voy hacia la oficina: EL TRABAJO. ¿Qué trabajo? Hace dos años que hago lo mismo todos los días: pedalear de mi casa a la oficina, marcar la tarjeta, sentarme en el buró, leer algunas revistas extranjeras que continúan llegando con dos y tres meses o años de retraso, y pensar en las musarañas. (30)

Aunque el punto de escisión de esta serie de personajes no lo encontramos en el elemento genérico –aún cuando aquel se discute ampliamente como he venido demostrando- sino en la división generacional, en la línea de subjetividades que claramente demarca a quienes participaron con ilusión de la construcción del “mundo nuevo”(el padre, la madre, el Traidor) de quienes para su primera juventud confrontan este espacio en donde reina la “nada”, que a su vez es un espacio compartido por las dos generaciones representadas en la novela y al menos dos más (la de los abuelos y la de los niños);

tampoco podemos desaprovechar la amplia zona contestataria que este discurso contiene “per se”. Si asentimos con Timmer, que:

*La nada cotidiana* es la representación de una experiencia personal ligada a la política, ya que la narradora deconstruye un yo ficticio que ha sido moldeado por el discurso patriarcal. He considerado la obra como una expresión que, por representar su experiencia, contribuye a un feminismo específico, siempre ligado a su contexto. El tono provocador ataca sobre todo al machismo del sistema político cubano vivido en la cotidianidad mediante la yuxtaposición de los papeles del padre, esposo y estado. (“Experiencia y representación...” 119)

Debemos, entonces, asentir también en que observamos aquí un feminismo que ya ha superado los clásicos antagonismos de “igualdad” o “diferencia” para establecerse en un territorio en donde prima lo contextual político –tan poderoso y omnipresente en el caso cubano. El machismo de estado o “machismo leninismo” al que la autora alude sin cesar, vendría a ser el foco de ataque específico de este grupo de sujetos, de todos, y no exclusivamente de los personajes femeninos representados.

*La nada cotidiana* es pues una novela en donde lo antagónico genérico queda diluido en el elemento generacional y este a su vez en la superposición de la “nada” como una categoría que funde a los sujetos, uniéndolos, en idénticas inmersiones al interior de la enajenación, el delirio, el hambre, el exilio o la sexualidad y su lexicografía pornográfica como vías para la autenticación de su ser.

Una novela, además, en donde comienza a perfilarse muy claramente una de las ideas que planeo discutir como fundamentales para la promoción de escritores y artistas contemporáneos de Valdés: la asunción de lo post-soviético como el primer momento dentro de la historia nacional cubana en el que se experimenta una parcial liberación de estructuras que siempre remiten a un poder injerencista extranjero. Esto sin dudas

impacta los discursos políticos y culturales que hasta este momento habían sido articulados en función de bien suscribir o bien contestar a aquellas opresiones ajenas a los gobiernos soberanos de la isla.

La caída de Berlín, como he repetido con frecuencia, viene a generar una orfandad que si bien es harto resentida en los espacios públicos y domésticos, pone a la sociedad civil cubana y sobre todo a su díscolo gobierno frente a un sinnúmero de responsabilidades que hasta 1989 siempre habían encontrado atenuantes en los financiadores (colonizadores) del todavía trunco proyecto democrático cubano. Todo lo anterior agiliza y promueve una independencia en los espacios creativos a los que este grupo de autoras no escapa aunque ello no asegure, ni remotamente, que los censores asientan estas prácticas. Se trata pues, de un post-colonialismo muy singular y tardío que la caída soviética favorece. Un post-colonialismo que sienta sus bases en la pérdida del suministrador fundamental para el “padre-estado”.

Con la afirmación anterior no sugiero que dicha liberación aconteció en una noche, ni que todos los discursos anteriores a la nueva configuración de los mapas europeos estuvieran mediatizados por el poder soviético. Por el contrario, lo que aquí defiende y que en el caso específico de estas tres autoras es clave para mi argumento, es la manera en que desde la década de los ochentas, esa ansiedad por la independencia de la situación neo-colonial soviética y su inminente fin habían estado tomando cuerpo. Lo cual se consolida justamente a través del elemento liberador que la desaparición de esa neo-metrópolis supone.

La propuesta de estas autoras y de casi todos los escritores y artistas de su generación, viene a poner término a aquello que Rafael Rojas sintetiza al revisar la historia nacional cubana siempre entre imperios:

Pero, desde La Habana, Fidel Castro también ha sido un mago en eso de las “estrategias imperiales”. Su política representa, en nuestra historia, el instante de mayor autocercioramiento de esa exterioridad, de esa condición cubana *between empires*. Al llegar al poder, en 1959, Fidel colocó la isla en el mismísimo centro de la Guerra Fría. Ante la suspensión de la cuota azucarera, le vendió el azúcar a la Unión Soviética. Ante las primeras señales de una amenaza militar seria desde los Estados Unidos, autorizó la instalación de los misiles soviéticos. Así, Cuba se convirtió en una especie de arena o *stadium* donde se representaba la carrera armamentista, la búsqueda de la superioridad tecnológica, la propaganda soviética contra los Estados Unidos, la propaganda norteamericana contra la Unión Soviética. (*El arte de la espera* 140)

Si una novela como *La nada cotidiana* que ve la luz en 1995 -pero que resulta obvio ha sido escrita en algún momento entre la caída de Berlín y la fecha de su publicación- viene a traernos aquella exposición liberadora de los discursos contenidos en sujetos que por primera vez no están al servicio de esa política mediada por lo imperial tal y como lo defiende y que Rojas describe; hay también una segunda novela, *Todos se van*, aparecida en 2006 y de la autoría de Wendy Guerra, que viene a corroborar la vigencia que ese impulso aún tiene una década después y lo infatigable de sus exponentes por establecer un discurso que denuncie la opresión vivida.

La novela de Guerra, si nos centramos en su argumento, es un recorrido por los finales de los setentas, los ochentas y los primeros años de los noventas. La niña que escribe en la primera parte del libro es la que ve partir a lo largo de toda la década en la que va creciendo a una serie de figuras fundamentales para entender sus procesos como “ser” tatuado por la circunstancia familiar y nacional.

Más tarde, en la segunda parte del libro es la “escritora” a quien esas mismas pérdidas la van dejando con la urgencia de exponerse en sus diarios como único garante de interlocutor y compañía. Se trata pues, de otra articulación compleja en donde la existencia solo se justifica en la escritura, porque solo allí se reivindica la injusticia de la pérdida. Volviendo a Iván de la Nuez, este sería un nuevo texto en donde se expone y denuncia:

(...) la fuga de lo que Adorno localizó como “la vida dañada”, el continuo escape de un tiempo saturado, confiscado por la política (tanto en la isla como en las plazas del exilio) que demanda continuamente a los sujetos cubanos una definición ante el proyecto como una definición, también ante la muerte. (Pensemos en el “Morir por la Patria es vivir”, del himno nacional cubano, o los slogans que han acompañado a su modernidad: desde Independencia o Muerte hasta Patria o Muerte, o Socialismo o Muerte... ("El destierro de Calibán" 142).

En *Todos se van* asistimos a una representación de las dos Cubas posibles en los últimos cincuenta y dos años de historia. Primeramente, es la Cuba soviética en donde la figura del padre nuevamente viene a identificarse con el poder autoritario del gobierno, la madre con los valores más puros y sublimados de la nación y la hija (quien los narra) como una representante del pueblo a secas quien es la resultante del descalabro de ambos y también la primera en pagar sus debilidades o epifanías.

La trinidad anterior resulta bastante similar a la que recién vimos representada en *La nada...* y a las que con certeza volveremos encontrar a lo largo de toda la década. Es por esta y otras razones que podríamos tomar ambas novelas y autoras como las dos puntas de un pañuelo o manta en donde, si lo cerráramos con la intención de hacer un lazo, cabrían casi todas las marcas y representaciones de esta década, repetidas en su afán de exposición. Una exposición que, por otra parte, no propone solución alguna a los conflictos que denuncia.

Así mismo, en la trinidad madre-nación, padre-gobierno e hija-pueblo intervienen una serie de factores de orden político-social que serán en el caso de esta novela y algunas otras, elementos desestabilizadores de cualquier lectura simplificadora o maniquea de esta misma propuesta.

Si retomamos desde aquí el tema de la madre identificada con lo nacional, veremos de inmediato como esa representación no aparece asociada como en Valdés con el arte vanguardista republicano, sino que más bien su aparición se da en clave de sospecha por su asociación con lo foráneo no-soviético.

La madre tiene un amante de nombre Fausto, quien es un sueco que a su vez está en Cuba para monitorear las plantas de energía soviética plantadas en la isla. Esa relación de la madre, la hace ante los ojos del gobierno, un ser no confiable, una persona *non grata*: “No sé cómo es posible que no pueda recibir al presidente de la RDA solo porque Fausto sea extranjero. Mi madre dice que eso se llama racismo. No solo existe el racismo con los negros, hay muchos tipos de racismo” (17).

Si bien la autora insiste en perfilar esa imagen de la nación íntima, sublimada en lo materno que se identifica con los espacios interiores -aunque no precisamente domésticos porque la madre es una intelectual y la casa es una en donde se debaten ideas de la esfera pública cubana- a la vez, esa misma imagen de lo materno-nacional asociada a lo extranjero, la autora implícita la presenta como imposible, como auto-censurada. Y es contra esa censura que lanza su queja: “Mi madre debe venir para mi cumpleaños, pero a Fausto no lo dejan acercarse. Ni que fuera un ogro el sueco, es más manso que un cachorro” (41).

La idea de lo soviético como lo único foráneo positivo queda aquí ampliamente discutida. El personaje del sueco Fausto es el facilitador para ello. La madre es feliz con esa pareja, lo cual propone un posible proyecto nacional que comprenda elementos no soviéticos: “Fausto, el marido de mi madre es muy bello, rubio y alto. Nada desnudo, camina en cueros, lee el periódico en cueros”(13), sin embargo al no ser posible su matrimonio lo que en realidad queda destruido son los espacios domésticos (en mi lectura, nacionales) y esa destrucción se da por la presencia, actuaciones y toma de decisiones del aliado positivo (los rusos, entonces soviéticos), veámoslo aquí:

Lo botaron y no puede vivir más en Cuba. Tenemos que irnos todos juntos a Suecia.

Fausto dice que él no ha roto ningún juramento y que no hizo más que su trabajo. Se va por culpa de los rusos, que no cuidan las plantas nucleares de su país y no quieren que él lo escriba en blanco y negro. (33)

Al marcharse Fausto, la madre experimenta el primer acceso de locura y la hija su primer encuentro con los mecanismos de control que la oprimirán para siempre y que resaltan la perpetua vigilancia a la que cualquier componente de la sociedad civil cubana (no importa lo joven que este sea) puede ser sometido: “No me atrevía a preguntarle por F. Pero las efes estaban en todas mis libretas. En el baño, cuando hacía caca, escribía FFF, invisible sobre el piso gris de cemento. Tenía miedo de que nos estuvieran espiando” (58).

La locura de la madre, tal y como antes comentamos en Valdés, aparece completamente asociada a la circunstancia política. Si en el caso de La Ida se trataba de la decepción ante un proyecto que quiso destruir los valores del patrimonio nacional (las obras de arte vanguardista republicano) y que además robó las promesas que se hicieron a su

generación a cambio de su trabajo en la construcción de un mundo mejor que nunca llegaría; en el caso de la madre de *Todos se van*, se trata de una intelectual a quien la censura, la vigilancia y la constante intervención del poder en su vida íntima desequilibran más que nunca cuando advierte que a su hija le intentan mutilar la voz: “Mami trató de ayudarme con la composición pero se enfurecía cada vez que empezaba a poner las frases de la directora. Ella no puede con eso” (75).

Es una mutilación que encuentra su blanco en los discursos de la niña Nieve cuando intenta ser una pionera revolucionaria (garante para la continuidad del proyecto), lo cual acelera el delirio de su madre. Mientras por su parte la madre, ha sufrido marcas imborrables en su propia evolución como artista que ha intentado crecer con la Revolución, creyendo en ella:

Al final mi madre ha dicho a todos lo que estaba cocinando: un zapato plástico. Quería derretirlo para hacer la base de los muñecos de guante. Los amigos de mi madre se quedaron tiesos . ¿Y si hubiese funcionado? Ah, entonces mami se habría hecho rica cocinando zapatos y haciendo títeres. Mientras eso no dé nada, mami estará loca. Así es este pueblo. (25)

Frente a este estado de cosas, el personaje de la niña que escribe en los diarios siente que debe actuar, acaso salvar a la madre de las imposiciones de la ley: “La voy a cuidar, la voy a defender de mi padre y de sus abogados” (42) Una ley que se sintetiza, otra vez, en la figura del padre y que anuncia claramente su propósito de poner en práctica una economía de control: “Mi padre puso un juicio contra mi madre por inmoralidad, abandono y unas cuantas cosas más. Exige la guarda, custodia y patria potestad de su hija” (20)

La pertinencia que citas como las anteriores tienen en una lectura que identifica personajes participando de conflictos universales con una propuesta sobre la opresión

política, el delirio nacional y el pueblo sufriente, siendo estos respectivamente: el padre, la madre y la hija, se justifica en la constante apelación que hace esta literatura al contexto político que cambia el curso de sus vidas.

Cuando la niña dice: “Estoy en huelga de Diario porque se llevaron a mi madre a la guerra de Angola. Esta página está en blanco en su honor” (19), no podemos dejar de entender esa rebeldía desde las posibilidades que una lectura que se deshace de lo estrictamente anecdótico puede ofrecer. De este modo y siguiendo la idea de la trinidad y su interconexión y relevancia política, un bocado del tipo: “Mi padre nunca quiere lo que nosotras queremos. Mi padre siempre está entre mi madre y yo” (33), favorece la propuesta que aquí hago: las fuerzas gubernamentales se interponen entre los deseos del pueblo de establecer una propuesta nacional autóctona, aún cuando aquella pudiera estar dislocada por los imperativos políticos.

Sin embargo, como antes anuncié, ni siquiera esas posiblemente claras asociaciones son estables en esta u otras historias. Los niveles de conflicto en la configuración de los personajes se reproducen sin cesar y es tan así que alguien como el padre -aún cuando en las primeras entradas del diario es identificado como la fuerza arbitraria que quiere hacer valer de la peor manera su “patria”<sup>21</sup> potestad- termina yéndose del país durante la crisis política de 1980 y consecuente éxodo del puerto de Mariel.

Al construir su anécdota de esta manera, Guerra en primer lugar corrobora lo que he venido mencionando sobre la voluntad de estas autoras de revisar los puntos conflictivamente más álgidos de la década anterior y además facilita la entrada en escena de otro elemento que atenta contra la nueva configuración de los poderes que gobiernan

---

<sup>21</sup> Destaco aquí entre comillas la palabra “patria” para volver sobre la nomenclatura que Cámara nos brinda en donde la Patria producida por el poder masculino se hace antagonica de la escritura de la Matria.

la isla. Se trata de aquellos altos jefes (que muy bien la figura del padre pudiera representar) que a todo lo largo de la década del ochenta, estuvieron desertando en terceros países, emigrando ilegalmente o, en el más terrible de los casos, traficando drogas y marfiles en Angola mientras miles de jóvenes cubanos morían.

Todo lo anterior, además de denunciado con el episodio del éxodo del padre, es también revisado por uno de los amigos de la protagonista, cuando siendo ya adultos la emplaza y recuerda:

¿O es que acaso estabas tan escondida que nunca supiste, por ejemplo, que unos oficiales nuestros fueron fusilados por alta traición a la patria, que Reagan llegaba a la presidencia derrotando a Carter, que el campo socialista nos dejó solos o que Alejo Carpentier también moría en París?  
(266)

Y en la misma carta más adelante insiste: “Ideas de sangre: Angola, desde el 79 cubanos peleaban allá, mucha gente salió hacia allá, fue algo que conocimos como “Internacionalismo proletario”...nunca se sabrá cuánta sangre fue derramada. ¿Los balseros derraman sangre?” (267).

La salida por Mariel del padre no puede más que asociarse a la de aquellos que -luego de imponer modelos de conducta social en aras de la configuración del “hombre nuevo” y sus urgencias- terminan marchándose, quizá la única solución ante la vergüenza que provocara el hacer pase de revista a sus actos en las décadas anteriores.

Y es que se trata de un personaje que cumple con las caracterizaciones al uso del dictador, que en el afán de que la hija pierda identidad y se fusione con su poder hace gestos como este: “Mi padre me llama por mi apellido” (39), y llega incluso a ser identificado como un expositor de la censura y el hambre:

Llegamos a la casa y mi padre me dijo que había que poner las leyes. Primero, que no podía contestar nada que me preguntaran sobre él. Segundo, que cuando no fuera a la escuela tenía que decir que estaba enferma. Y, tercero, que no podía hablar con nadie de si comía o no comía. Ahora estaba castigada y por contarle a la maestra me quedo sin comer hoy otra vez. (53)

También practica ejercicios de violencia y tortura:

Estaba sentada mirando fijo como si hiciera una tarea vieja. Hace tres días que no voy a la escuela. Mi padre me fue arriba y me golpeó la cabeza contra la mesa. Pensé que me sacaba el ojo. Vino por detrás, sin decirme nada. Sabía que me pegaría, lo sabía bien. Pero no puedo hacer nada. (54)

Es un personaje que aparece en eterna confrontación con la figura de la madre y de la hija, con sus respectivos deseos y actuaciones: “Mi madre ha dicho que la patria es una cosa y que la política es otra, y que tenga cuidado con lo que escribo” (73-74).

Se trata también de alguien que antes de marcharse se posiciona a favor de la intervención violenta de las organizaciones de masas como representantes de un pueblo que no es más que un elemento subyugado y que se equipara a la figura de la mujer tal y como lo explica Ileana Rodríguez:

En las narrativas revolucionarias (...) se nota la tensión entre cómo hablar en nombre propio y, a la vez, en nombre del colectivo; o, cómo hablar en el nombre del colectivo como partido político (por ejemplo en los discursos de Fidel Castro), y cómo hablar en nombre de la sociedad, de la nación, del pueblo. En todos estos escritos, la permanencia de lo “psíquico”, o la fuerte marca individual, impide alcanzar la mismidad entre el yo y el colectivo, el yo y el grupo social más amplio, sea este clase, organización, frente, partido, masas, pueblo, tropa, bases. (768)

Lo anterior podemos observarlo en un momento en que la niña huye después de haber sido ampliamente torturada bajo su tutela y los representantes de la organización de

masas CDR (o Comités de Defensa de la Revolución) intervienen en el caso para volver a arrancar a la niña de la tutela materna. Al desfavorecer a la figura de la madre, en realidad se garantiza -y esto es lo realmente importante- la lealtad que los órganos represivos de poder muestran a sus líderes patriarcales:

Cuando casi la habían convencido y me estaba curando las heridas de la frente, llegaron dos trabajadoras sociales y la mujer del CDR. Discutieron con nosotros, sacaron leyes y revisaron la casa. Armaron mucho escándalo. Al final, delante de todo el mundo me metieron en un jeep verde olivo y me inscribieron en esta escuela. (90)

En la segunda parte del libro, que se inicia en 1986 y termina en 1990 cuando la crisis es una presencia reconocible en el éxodo de los personajes que se siguen marchando y en las actuaciones de los que aún permanecen, volvemos a atestiguar lo que antes enuncié al parcialmente concluir lo que en *La nada cotidiana* se formula: esa idea de que la Cuba post-soviética es una suerte de hija sola, abandonada por la locura de la madre y el exilio del padre, y que funda entonces, desde ese lugar, un devenir autóctono, una nueva voz.

La adolescencia de Nieve (protagonista de la historia) se funde en la condición post-soviética y su orfandad legitima el establecimiento de una voz que no está interpelada o construida desde el poder y sus imaginarios siempre masculinos. Dicha orfandad post-soviética regala a las voces cubanas, pero especialmente a las femeninas, su consolidación e independencia, sus representaciones más auténticas. Nieve, así como Patria/Yocandra y el resto de los personajes femeninos que aquí veremos, son mujeres que denuncian mientras acusan recibo del cambio y exponen la violencia de lo vivido.

Comienza entonces el auto-reconocimiento de lo que somos, de aquello en lo que nos hemos convertido: “Dice mami que mi generación adora el gregarismo. Dice que no conocemos el *yo*, sino el *nosotros*”(137).

Desde esta novela, tal y como veremos en muchas otras, queda establecida la voz de una generación que ha crecido a contrapelo y aún en su condición diaspórica, desmembrada, se las ingenia para elaborar respuestas y siempre denuncias frente a ese nosotros impuesto por discursos ajenos a sí misma.

Como veremos en breve, se trata de la gestión y configuración de un “nosotros”, pero desde una posición que ha subvertido el trauma que el nosotros modelado desde el centro de control ha creado y que resulta en un “nosotros” que, aunque definitivamente oprimido, comienza a auto-interpelarse:

Nosotros vivimos entre lo prohibido y lo obligatorio. No tenemos ese espíritu de unidad que hubo en los sesenta. Vivimos ocultos en las literas que son el monumento colectivo que adoramos en cualquier nuevo sitio en que nos hacinan. En una litera en vez de dormir dos, a veces dormimos cuatro.

(...) Si usas los cubiertos correctamente te dicen burguesa, así que es mejor “palear” con la cuchara. Hablar con la boca llena y empujar con el dedo pulgar. Cuando vengo a la casa los fines de semana mi madre me llama “la hija del porquero medieval”. (137-138)

Y esa toma de la voz de la protagonista cuando deja fluir su conciencia no tiene remilgos al establecer cuantas alianzas pueda con la figura de la madre: “Yo a quien le debo algo es a mi madre y se acabó” (140).

Otro elemento de interés es que a pesar de la timidez, y si se quiere, de la ingenuidad que la propuesta de Guerra trae consigo, será uno de los pocos textos en los que se verá esbozado un plan de acciones que corrompa el estado de cosas que en esta década y aún hoy prima en la isla. Es un ataque que encuentra su primer blanco en las figuras

masculinas que a su vez traen consigo la idea de la militarización y el dogma con la cual esta generación ya no quiere seguir lidiando:

No quiero garabatear más la ciudad. Ya la ciudad es distinta con tanto verde olivo y tanto balcón caído. Tantas vallas y consignas, tantas órdenes exhortándonos desde los carteles políticos. Ni una orden más. Ahora Alan pretende también darme órdenes. Nada de eso. Ni una orden más, ni un hombre más ordenando mi vida. (143)

La propuesta de Guerra contra la militarización del país es quizá una de las más atrevidas de las autoras que aquí estudiamos. No solo prescinde –ahora sí de tropos o elipsis enunciativas- sino que hace una caracterización y cuestionamiento general del impuesto estado militarizado de la isla: “Yo quisiera saber por qué tenemos que copiar todo esto. A mí qué me importa la técnica de activar una granada para matar y ganar así lo que no quiero ganar. Uno también debería tener la opción de perder. Yo quiero ser una perdedora si es que la otra alternativa es disparar y herir a alguien” (153).

Además de que ataca sin medias tintas contra la figura que todavía condensa esa militarización y su imposición a todos los sectores y generaciones que viven y se educan en la isla:

Desde niña me he preguntado por qué nuestro presidente es el único en el mundo que viste esta ropa verde olivo. A los trece años mi madre me explicó que los presidentes se cambiaban cada cuatro años aproximadamente. Mami se escandalizó cuando le confesé que yo pensé que morían como los reyes, luego venían sus hijos o hermanos y seguía la familia gobernando eternamente como se sigue la tradición del escudo, la bandera y el himno. (157)

Siendo que Wendy Guerra vive en Cuba, no deja de ser muy relevante y provocador lo que hace en esta novela. Estos enfrentamientos que años atrás la hubieran conducido sin duda a la cárcel o el exilio, pasan ahora invisibles por los censores al servicio de gobierno

de Castro, lo cuál descubre una estrategia que marcará también la década: si no lo combatimos, simplemente no existe. Una válvula de escape con la que el gobierno y sus censores ha evitado la revitalización de casos contra intelectuales como sería el de Padilla o el más reciente contra Antonio José Ponte<sup>22</sup>.

Pero volviendo a *Todos se van*, me gustaría comentar aquí el modo en que se tematiza la caída de Berlín y a través de dicho recurso, Guerra se asegura de mostrarnos que el imaginario nacional -tal y como es concebido desde los discursos del poder- ya no tiene la misma efectividad o valía.

Para conseguir lo anterior, la autora relaciona el colapso de Berlín con la debilidad de una madre que ha ¿evolucionado? en el texto desde un personaje que representaba los valores de lo nacional sublimado por su valiente oposición a los discursos prefabricados e impuestos, hasta la locura que padece y en la que se sintetiza la esquizofrenia nacional. La madre, cuando le echan abajo el muro alemán, termina siendo aquel personaje débil, desvalido, quien necesita de lo mismo que antes negara (el discurso y la imposición de unos poderes que la subyugan) para poder sobrevivir. Ella deviene entonces una representante más de esa generación que entre los dos tiempos se depuso y perdió la memoria sobre su identidad para convertirse en un ser frágil, derruido, con necesidad de ser apuntalado, como La Habana:

Aquí el periódico habla muy poco de eso, yo no tengo costumbre de comprarlo. Mi madre dice que un día ella se va a derrumbar como el muro, porque no tiene fuerzas para levantar otro, ella sin muros no sabe vivir, el muro es su barricada, en él se protege aunque lo odie, allí vive

---

<sup>22</sup> Los casos de los poetas Heberto Padilla y hace menos de una década, Antonio José Ponte, son ejercicios repetidos por el poder gubernamental cubano a través de una de las organizaciones que lo representa, la UNEAC o Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. En ambos casos, dichos escritores fueron expulsados de dicha Unión como medida que declarase la posición común de la membresía ante la deslealtad e irreverencia ideológica mostrada en sus respectivas obras con respecto al proyecto revolucionario.

detrás de él. Si llegara el capitalismo, si llegara viva a tumbarse este muro de agua habría que aprender otra manera de sobrevivir. Mi madre no lo aguantará. (249)

Y desde esa amargura con que describe a la madre -que es también una metonimia de la razón perdida- se piensa a sí misma en el cierre de la novela. A pesar de la pequeña propuesta de acción que arriba comenté, el espíritu general del texto es de desánimo y, peor aún, inmovilidad. Solo la escritura podrá acompañar a Nieve en la quietud de su helado nombre: “De este lado sigo escribiendo mi Diario, invernando mis ideas, sin poder desplazarme, para siempre condenada a la inmovilidad” (285).

#### 1.6. **Odette Alonso con la boca abierta**

Para cuando se marcha de Cuba en 1992, Odette Alonso había ganado con creces un lugar como poeta dentro de la conocida “Generación de los ochenta”. Sus libros *Enigma de la sed* (Ediciones Caserón, 1989) e *Historias para el desayuno* (Ediciones Holguín, 1989) así lo aseguraban, al igual que varios premios literarios con los que se iba dibujando el nuevo mapa literario de aquellos años; el mismo que daba acuse de recibo a un nuevo paradigma social, a un cambio presentado por quienes habían protagonizado la guerra de Angola<sup>23</sup>. Como antes he comentado, se trata de una promoción de jóvenes que

---

<sup>23</sup> Las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) fundadas inmediatamente después del triunfo revolucionario en 1959 y constituidas por jóvenes cadetes durante sus años de Servicio Militar Obligatorio (SMO) tomaron parte en el conflicto de Angola (1975-1989). Esta operación, llamada "Carlota", en homenaje a una negra esclava que comandó un alzamiento contra el colonialismo español, significó el envío de más de 300.000 soldados cubanos a Angola en trece años. El número de jóvenes cubanos muertos por cualquier causa en Angola fue de 2.077, según cifras oficiales. El 6 de diciembre de 1989 fueron llevados a Cuba todos esos restos en la llamada Operación Tributo. Al comienzo de la guerra hubo un momento en que se prohibió trasladar los muertos a Cuba y se agruparon en un cementerio dentro de la misión militar en Luanda, para evitar depredaciones. Estas cifras, por supuesto, no incluyen a los desaparecidos.

han sido forzados a gritar a sus compañeros de clase durante los sucesos de Mariel (1980) que eran los “gusanos” de aquella supuestamente nueva sociedad, la misma que en cuestión de veinte años había comenzado su declive tan aceleradamente.

El paso de Alonso hacia la narrativa es harto interesante. Sucedió una vez que había emigrado a México. Y aunque la autora nunca, hasta la fecha, ha dejado de escribir poesía, lo explica de este modo: “Comencé a escribir narrativa porque un buen día escribí dos cuentos de un tirón (Santa Fe y Examen final) y después me di cuenta que ese género me daba posibilidades de expresión distintas a las que da la poesía, que tiene reglas de otro tipo”. (mensaje electrónico)

De la obra de narrativa breve de Alonso, me interesa destacar los relatos “Santa Fe” y “Un puñado de cenizas”, los cuales aparecen recogidos en su primer libro de cuentos *Con la boca abierta* (Odisea Editorial, 2006) aunque fueran escritos en 1993 y 2004 respectivamente. Ambos textos exploran mundos sórdidos en los que reinan los excesos, el alcohol, las drogas, los amores enfermos, la violencia, la pederastia, el incesto, el acoso y el crimen.

“Santa Fe” es un caso ejemplarizante del uso del realismo sucio en función de acusar a una sociedad que corrompe y enajena a sus ciudadanos del mismo modo en que lo describen los críticos y detractores más agudos del capitalismo. Aquellos elementos estéticos que se repiten sin cesar en los relatos de Charles Bukowski (1920-1994) o Raymond Carver (1938-1988) como dos de los más destacados autores del género, están presentes también en el relato de Alonso, destacando entre ellos la búsqueda del minimalismo; en la medida en que se evitan las figuras retóricas, se huye de las moralejas y se deja la historia sin cerrar.

Se trata de un cuento en el que no se reflejan sucesos extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común de los lectores de esa Cuba de los noventa que aquí se recrea, sino que son fragmentos de vida idéntica a la de cualquiera de los posibles lectores coterráneos de la autora. Es un mundo gris, desesperanzado y ausente de heroísmo.

*Prima facie* parecería que el centro de la anécdota gira en torno al elemento orgiástico y libidinal. Sin embargo, leyendo con atención, caemos en cuenta de que no se trata más que de una escaramuza de Alonso para regodearse en la descripción de ambientes sofocantes y opresivos que podrían encontrar nuevamente su emancipación mayor en la sexualidad.

Una pareja de chicas (Dania y la narradora sin nombre) llega al pueblo costero de Santa Fe en la ciudad de La Habana. Allí las esperan Rolando (quien se insinúa ha tenido una previa relación con Dania) y también aparecen en escena “la india”, “la rubia”, el de “la barba” y más tarde el hermano de Rolando y su hija: “la niña”. Solo Dania y Rolando ostentan nombre propio. El resto de los personajes son un elemento físico, un parentesco, una imagen en el espejo (la que narra).

El texto se construye en torno al cumplimiento de un solo objetivo: crear una atmósfera, no yuxtaponer o concatenar eventos; hacernos presentir que en algún momento algo estallará y ese momento nunca llega. La bacanal se insinúa, la violenta tensión entre la narradora y Rolando (amante actual y ex-amante de Dania respectivamente) es latente; pero el episodio de violencia tampoco se consolida.

Se trata pues de un ejercicio más de esa “nada” elocuente y totalizadora que Valdés nos describe en su novela y que reinará en una buena parte del *corpus* escrito por las autoras aquí seleccionadas y de la que son víctimas todos los actantes de los textos. En cuanto al

marco temporal es otra vez la Cuba post-soviética y tal parecería que solo importa representar el descenso acelerado en la escala de valores que la propuesta posterior a 1959 delineara claramente. Un modo más de contestar a la apuesta inicial revolucionaria para la vida civil. Un enfrentamiento y sobre todo una exhibición de lo que hasta entonces ha sido silenciado de modo *ex profeso*. El historiador, Abel Sierra Madero, lo explica:

La nación cubana ha sido pensada en términos fisiológicos, se ha analogado el cuerpo humano —con sus fronteras, límites, zonas erógenas y abyectas— con la nación; se ha construido lo que está dentro y fuera de ese corpus humano como lo que está dentro o fuera del corpus nacional. Ese sujeto-otro ha sido el enemigo fácil, el chivo expiatorio sobre el que los regímenes occidentales se han articulado. Después del 59 se hizo mucho más visible con políticas culturales de control, de reconversión, y no solo el otro homoerótico, sino todo lo ajeno al canon revolucionario y al supuesto hombre nuevo.

En esa otredad impropia de la nación se incluyó a delincuentes, religiosos, gente no totalmente apta para ser disciplinada por el nuevo sistema social. La nueva sociedad intentaba romper con la anterior tradición burguesa, considerada viciosa, de costumbres impropias para una sociedad más "sana". Y aquí entra el discurso higiénico. El discurso revolucionario ha sido muy higiénico, muy "medicalizado" en torno a identidades que no se adecúan al canon revolucionario. Todo lo que no se adecúe o tribute a ese canon, es remitido a una otredad impropia de la nación. (cubaencuentro.com)

Desde esa otredad se producen estos textos y quizá esa deba ser la primera clave hermenéutica a la que debemos echar mano cuando de un herraje teórico se trate. Es por todo lo anterior que para conseguir su objeto de acusación, de muestra de evidencias, más que exponernos a una anécdota (aún cuando la hay) lo que interesa a la escritora es describir las circunstancias enajenantes y la enajenación misma de la que estos personajes participan, la que les ha sido entregada como condición *sine qua non* por encontrarse al margen del cuerpo nacional, de sus fronteras.

La función de la narradora es pasar totalmente inadvertida y comportarse como una auténtica cámara de fotos; no juzga ni analiza nada de lo que allí ocurre: simplemente lo muestra con minuciosidad absoluta, sin expresar ningún juicio de valor. Por su parte, el resto de los personajes no son seres extraordinarios. Ellos concurren en esa historia que no termina, en ese repetido clímax trunco e irresoluto. Son sobrevivientes de la desesperanza y la mediocridad y se inscriben al borde del discurso épico que traen consigo las revoluciones y que todavía hoy en Cuba se forcejea por detentar. Es justamente ese discurso el que se borra completamente de la diégesis, que es también una manera de asegurarse de que esta será una historia que jamás aparecerá en los periódicos. Ejemplificando lo anterior y concentrándolo en mi búsqueda de la representación de los personajes femeninos como aglutinadores de sentido y como instrumentos que viabilizan la denuncia, el personaje de “la niña” que hace su aparición en “Santa Fe” es fundamental. Se trata de una figura sobre quien recaen las acciones más impensadas mientras permanece tan enajenada y perdida como los otros: “Fue entonces cuando llegó el hermano de Rolando con su hija, una adolescente, de unos quince años tal vez, muy pálida, con los ojos semicerrados, la mirada perdida y un vestido ancho y enrevesado. Me recordó a Bette Davis en sus películas más tristes. Venían empapados” (93).

El anuncio de la tristeza de esa adolescente se dispara simbólicamente hacia una identificación con el futuro. Un futuro que sería la certeza de la muerte de aquello que está sucediendo en el ahora. Y es que aún cuando Alonso no precisa edades, imaginamos al resto de los personajes entre los veinte y los cuarenta años. Jóvenes en su primera y segunda juventud que aunque traspasados por el alcohol y la abulia, intentan participar de la escena desde la risa, la música o la sexualidad:

En un segundo nos hemos quedado como un monolito en medio del espacio. En el rincón en penumbras de la salita contigua, la india, completamente desnuda, se sienta encima del barbudo que ríe. Ella ríe también, echando la cabeza hacia atrás. Se hunde y emerge, una y otra vez, muy lentamente, mientras él aprisiona sus caderas con unas manotas desmesuradas. Al otro lado, en la habitación, la rubia besa a la niña, que sigue acucillada. Veo sus lenguas como serpientes, las bocas muy abiertas. Rolando y su hermano cantan algo de la trova vieja y la otra música sigue en la grabadora. La lluvia es una cortina que emborrona las luces del disperso vecindario en el cristal empañado de las ventanas. (96)

Sin embargo, para el personaje de la niña solo está destinado el horror del incesto y, si se quiere, de las prácticas antropofágicas con las que el discurso del poder devora a los ciudadanos. La niña es la prolongación, la certeza de cuantas veces se verá repetida en el futuro la misma escena de absurdo intercambio libidinal, un intercambio que funciona sobre todo como garante de vida. Quienes allí están, validan su existencia a través del roce con un segundo o tercer cuerpo, sin interesar en absoluto, a quién ese cuerpo pertenece:

La india salió de la habitación y prendió una varilla de incienso. Metió otro casete en la grabadora, de la que salieron las notas estridentes de unos merengues de Juan Luis Guerra. Ella y la rubia bailaban. Muy pegadas. Rolando y su hermano se reían y nos miraban de reojo. La niña bailó sola, tambaleándose. Se contorsionaba con una mezcla de obscenidad e inocencia. La expresión de su rostro era cándida, casi pura, como la de las vírgenes del Renacimiento. Bailando se fue hacia el cuarto. (94-95)

El episodio de antropofagia incestuosa se acelera por el modo en que la niña es violada por su tío (Rolando). La casita a la orilla del mar en el pueblo habanero es una suerte de “Callejón del Gato” en donde todos los personajes-espejos se engullen entre sí y en el proceso devuelven imágenes deformadas que la narradora nunca juzgará:

Rolando va tambaleante hacia la habitación donde la niña sigue acucillada como la estatua de una virgen pálida. La incorpora de un tirón y le abre la blusa. La echa sobre la cama y muerde los senos apenas nacientes. Ella

hace un gesto casi imperceptible con la boca, como un rictus. Tiene los ojos perdidos. Él se abre la portañuela. Levanta las piernas y la falda de la niña. Es rápido y brutal. Su hermano canta quedo en un rincón. La india, la rubia y el barbudo ya no están. (97)

Luego de que este evento ha terminado, los personajes van desapareciendo de a poco, sin estridencia alguna. Es un anuncio de que su objetivo ha sido alcanzado: la conquista del cuerpo adolescente femenino que se da sin ninguna resistencia por parte de la violada y ante los ojos pasivos y consentidores del padre es sin dudas un establecimiento muy elocuente de que la próxima generación ha sido tan corrompida por sus mayores, así como la de estos por la anterior. A través de esta imagen cíclica generacional, la historia de la Cuba revolucionaria soviética y la Cuba descolonizada post-soviética, queda presentada en este texto de Alonso como un callejón sin salida y sus ciudadanos – personajes en la ficción- como portadores de un estigma cargados con semas nada amables<sup>24</sup>.

En una lectura que combine la inmanencia literaria y el elemento sociológico, hay una propuesta en la que vemos transitar al realismo sucio desde su estado aparental de motivación estética hasta la de instrumento contestatario. Es un texto que concede desde su extensión polisémica, la posibilidad de leer al revés y entender por fin que la disolución final -la no materialización de la tan esperada orgía o el merecido asesinato- no han sido más que el señuelo, la treta con que la autora nos ha estado entreteniéndolo para contarnos la historia real: la de un país y sus jóvenes repletos de desesperanza,

---

<sup>24</sup> Aunque resulte obvio, me parece importante aclarar que aquí me concentro y refiero a las mismas dos generaciones que hemos visto no solo en esta historia, sino también en las novelas de Valdés y Guerra: la de los padres de los protagonistas, quienes participaron del movimiento revolucionario de 1959 y en las dos décadas siguientes trabajaron para su éxito y las de sus hijos, víctimas del fracaso. En este cuento de Alonso, con la adolescente de 15 años se agrega una tercera generación, que sería la que fue conocida en los discursos de Castro en los setentas y ochentas como la “Generación del 2000”, garantes de un futuro que se inicia enajenado y corrupto.

nihilismo, desencanto.

Se acompaña Alonso para ello de un muy delicado uso de la figura del tiempo. Lo representa como una burbuja redonda: una tarde, una noche, una madrugada de un día cualquiera de un pueblo específico: “La madrugada es húmeda. El ruido de las olas nos llega durante el tiempo que esperamos el autobús. Media hora, una hora, dos; quién sabe cuánto tiempo. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Reina un silencio profundo en Santa Fe” (98).

En cambio, en el segundo cuento que aquí trabajaré “Un puñado de cenizas”, la propuesta es mucho más descarnada en términos de representación y estilo. Si en la narración anterior veíamos a la autora haciendo uso de mascaradas estéticas, proponiendo imágenes deformadas, trabajando en fin desde la elipsis tropológica y sus posibilidades expresivas –a veces hasta lo grotesco- en esta historia el cambio de signo se inclina hacia el realismo a secas.

“Un puñado de cenizas” es la crónica detallada de una muchacha militante de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) quien se enamora de una artista plástica –claramente disidente y amoral- quien vive en una de las provincias cubanas. El primer encuentro entre ellas sucede cuando Mariana (la militante) va -por razones asociadas con un puesto de poder ministerial que ostenta- a “inspeccionar” los diferentes departamentos de cultura en la ciudad de Yanela (la artista plástica).

Las primeras escenas del cuento ya anuncian que las intervenciones del poder político van a marcar el devenir e intimidad de las protagonistas. El modo en que Yanela describe el salón en que por primera vez descubre a su futura amante así lo indican: “Funcionarios de Cultura, dirigentes provinciales, artistas, inspectores nacionales... toda una fauna”

(45) así como la ambientación que Alonso diseña para la muchacha que aparece comprometida con el gobierno, se complacen en detalles fundamentales para el desarrollo que tiene la anécdota más tarde. Sobre todo porque desde el minuto cero son tomadas esas estancias por el poder político las que están interponiéndose entre Yanela y Mariana. Los deseos de las muchachas en este ambiente se verán impedidos, agrandados por su imposibilidad:

“XV Inspección Nacional del Ministerio de Cultura” decían las letras recortadas que presidían el salón, sostenidas por unas cuerdas que bajaban desde el techo. Aquello fue interminable. Habló el maestro de ceremonias, habló el director provincial, habló el representante del Partido, habló el secretario general del Sindicato y habló uno de los inspectores en nombre de los demás. (46)

Más tarde, ambas consiguen reconocerse fuera de la “fauna” oficial que invade la ciudad provinciana en la que vive Yanela y es entonces que quedan claramente establecidas cuáles son las marcas exactas que harán difícil su encuentro como sujetos desligados de la historia o si mejor se quiere del atrezo histórico que las separará:

Esa noche supieron que la muchacha, a la que sus amigos llamaban simplemente Mar, tenía marido y, por si fuera poco, era la secretaria general del comité de base de la Juventud Comunista. Considerada la mano derecha del director nacional, había viajado al extranjero en varias misiones oficiales, al frente de delegaciones que representaban al país en ferias y congresos internacionales. (49-50)

La militancia de Mariana, ese su “ser confiable” para representar al país en ferias y congresos internacionales, es lo que la hace radicalmente incompatible con su propio deseo, estableciéndose así una disyuntiva de difícil reconciliación. Los cuerpos de estas mujeres serán objetos – al decir de Foucault- de vigilancia y castigo. La propia fundación de sus existencias, garantizada en sus respectivos nombres propios, enfatiza también esta

imposibilidad. Un nombre que en el caso de Mariana se expande hacia una especie de dinastía revolucionaria. Así nos habla de su nombre y el de otros miembros de su familia:

—Mi familia es muy revolucionaria, Yane, muy integrada —le había contado, recostada en su brazo, en medio del sopor de la tarde—. Tony se llama José Antonio por Martí y Maceo, y Fide, Fidel Raúl, ya sabrás por quiénes...

—¿Y a ti te pusieron Mariana...?

—Por Mariana Grajales, la madre de todos los cubanos, como dice mi papá.

A Yanela aquello le parecía demasiado. (57)

Al mezclar a algunos de los mambises de las guerras por la descolonización en el siglo XIX con la de los actuales líderes del gobierno cubano, el personaje de Mariana quiere asegurar que las instancias de poder y tradición nacionales están de su lado. Y que la otredad, acaso lo impropio de su nueva práctica sexual, es irreconciliable con aquellos valores que desde el inicio de las luchas cubanas han sido estipulados como “sanos”

—siguiendo las lógicas de Foucault recompuestas por Sierra Madero.

Mariana sabe de antemano, para el espanto de Yanela, que su existencia está controlada por poderes extremadamente superiores a ella, masculinos, administradores no solo de su cuerpo, sino también de la historia de un país que ella singularizaría con sus acciones, con sus representaciones en el extranjero. Sabe también que es víctima y objeto de un observador secreto y omnipresente que protagoniza las escenas y medidas que Foucault describe como las únicas posibles en los finales del siglo XVIII cuando se declara la peste en la ciudad:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el

centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos —todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario. A la peste responde el orden; tiene por función desenredar todas las confusiones: la de la enfermedad que se trasmite cuando los cuerpos se mezclan; la del mal que se multiplica cuando el miedo y la muerte borran los interdictos. (*Vigilar y castigar* 119)

Sabe Mariana que sin la intervención de Yanela, el suyo será un cuerpo disciplinado, no tocado por la peste de la rebelión que su generación protagoniza. Y aunque en principio se deja seducir y trae a Yanela a vivir a su casa y se divorcia y se expone al odio y la negación de sus padres, hay en ella una tensión que no cesa. Es la tensión que introduce el hecho de ser consciente de cuánto se insubordina y aliena frente a la tradición, frente a los sectores del poder disciplinado que ella misma representa. Todo eso la mantiene en jaque y constante reacción ante la revancha agresiva que desde el vocabulario, su amante compone:

—¡Tortillera y comunista! —Yanela abrió los brazos y elevó la mirada como quien clama al cielo— ¡Esto es el colmo!  
—No me digas esa palabra tan fea...  
—¿Comunista? —Yanela dejó escapar una carcajada.  
—La otra. Yo no soy eso.  
—¿Ah, no? ¿Y qué eres? ¿Lesbiana? —la “s” se alargó un par de segundos en son de broma. (58-59)

Yanela por su parte representa sin ambigüedad toda esa nueva Cuba desplazada en sus imaginarios de guerrillas, descendientes de mambisas o sexualidades normalizadas o en su defecto, invisibles. Es una mujer que expone su deseo y arremete contra todas las instituciones que se interpongan entre él y su objeto de conquista: “Yanela contempla su

desnudez y quiere le pertenezca para siempre. No va a permitir que nada ni nadie se interponga entre ellas” (59).

Las interacciones y las resultantes lastimaduras de estos personajes con los mecanismos de poder, vigilancia y control estatales tan vivos en la Cuba en que su historia se desarrolla, son el mecanismo que permite la denuncia que Alonso intenta en este relato. La expulsión de Mariana de los dos espacios, el doméstico y el laboral (en donde se concentra su vida pública), es explicada por las fuerzas autoritarias que lo llevan a cabo como la única posible dada su asociación con aquella representante distorsionada de la única realidad legítima: la que proyecta el poder desde unas modulaciones específicas, que Yanela destruye sin cesar. La compañera de trabajo que advierte a Mariana sobre el fin de su vida laboral si no termina sus alianzas con la pintora, lo sintetiza en estos términos:

—No me gusta esa muchacha, la pintora. No me gusta ella, ni sus actitudes, ni su manera de ser, tan dominante, y tampoco esas chochas y esos pitos que pinta. Esa amistad no te conviene. Tú tienes un prestigio bien ganado que se puede desmoronar en un segundo. Y a mí, que te aprecio y que sé el futuro tan promisorio que tienes como profesional y como cuadro, eso no me gustaría. (60)

A su vez, el padre al expulsarlas de la casa (que es sin dudas a nivel simbólico una expulsión del reino del territorio nacional legítimamente delimitado) es bien específico sobre su incapacidad (que es la misma de los que están en control, al mando del territorio) para aceptar la torcedura que su hija ha protagonizado. Y lo asocia inmediatamente con la educación higiénica que ha sido adulterada por una sujeto que establece su plan de acciones desde lo táctil-corporal:

—¿Tú no entendiste que no te quería ver nunca más? —le dice a Yanela—  
Y tú, ¿cómo puedes ser tan desvergonzada? —le echa en la cara, como un

escupitajo, a la hija—. ¿Dónde fue a parar la educación, los valores que te inculcamos? ¿Cómo es posible que esta escoria haya borrado todo eso en un par de toqueteadas? No te reconozco, Mar, estoy tan decepcionado de ti...(72)

La consecuente quema de toda la obra plástica de Yanela por parte del padre de Mariana, la peregrinación de los dos personajes por la ciudad durmiendo en parques y estaciones de trenes y autobuses, las escenas sórdidas a las que Yanela quiere someter a Mariana y el asesinato final (Mariana asesina a Yanela luego de que esta la obliga a succionar el pene de un hombre a cambio de poder dormir en su apartamento) conforman un conjunto de escenas aceleradas que cierran el relato con la misma amargura con la que vemos partir a Diego hacia el extranjero en el relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”<sup>25</sup>.

No se trata aquí de una comparación forzada, sino de la repetición de un mecanismo que mueve a los propios autores a desaparecer sus personajes con el exilio o la muerte. La fuerte contradicción que esto presenta, sobre todo si pensamos que los creadores están tratando de exponer y denunciar la opresión a la que son condenados estos sujetos, se explica en los niveles de decepción en los que ellos mismos están envueltos.

Si nos detenemos ahora y observamos el material que hasta aquí he revisado, constataremos de inmediato que la Yanai y la Iluminada de Bobes eligen la migración y la prostitución como respectivas soluciones a su desidia, a su imposibilidad de establecerse dentro de la pobreza, teniendo a sus cuerpos jóvenes como objeto de cambio. La Maritza de “Alguien tiene que llorar” (profesional de “éxito”) se suicida ante las decepciones y fracasos que su generación ha de confrontar. Las parejas de Rivera-Valdés proponen una solución para el diálogo reconciliatorio entre las partes escindidas de la isla

---

<sup>25</sup> Aludo aquí el famoso cuento de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” que fue publicado en la revista *Unión*, en La Habana de 1991 y en el que más tarde se inspiró Tomás Gutiérrez Alea para la realización del largometraje *Fresa y Chocolate* en 1994.

en su primer libro; pero en el segundo se constata la imposibilidad, la descarnada victoria de la inteligibilidad entre los actantes de una pelea verbal entre sordos. La Patria/Yocandra de Valdés se sumerge para siempre en la “nada”; inmóvil, incapaz de cambiar todo aquello que denuncia y refugiada en una obscena sexualidad que verifica su existencia. La Nieve de Guerra se entiende como un bloque helado, detenido en el tiempo mientras ve salir en desbandada a todos sus contemporáneos y enloquecer a su madre. Y finalmente la “niña” de Alonso garantiza y cancela las esperanzas de un futuro diferente mientras que Mariana asesina los posibles establecimientos legítimos de un deseo hasta entonces y quien sabe hasta cuándo, entendido como proscrito por quienes la destierran de sus espacios naturales.

No se trata pues de una literatura que esté cantando a la esperanza. De ahí que regrese a la propuesta de Paz en “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, siendo ese relato uno de los más leídos de los producidos en la década que aquí estudio. Los personajes de Diego y David, como las mujeres aquí presentadas, están unidos en su invisibilidad al interior del cuerpo nacional. O mejor sería decir al modo en que los medios que reproducen los discursos del poder presentan a ese cuerpo nacional.

Si entendemos que: “Los narradores cubanos han buscado sobrevivir no solo al naufragio económico o ideológico provocado por el colapso del socialismo, sino también al vacío existencial atribuido al sujeto posmoderno, al que se hallaron expuestos al desintegrarse la coraza protectora sustentada por la Guerra Fría.” (Casamayor 648) las historias aquí presentadas cobran otra dimensión mucho más “ontológica”.

Porque aún cuando la producción de textos se acelera, la ausencia permanece. Solo el exilio, la muerte, el acto sexual como una acción desesperada, el grito obsceno, la

prostitución o en el más feliz de los casos, la permanencia inmóvil en los escenarios en donde la “nada” (esa “nada” que recuerda tanto a la de la España de post-guerra que Carmen Laforet detalla) parecen las únicas formas posibles de existir.

La condición de post-guerra, de cualquier post-guerra, queda establecida en los escenarios por los que se mueven autores y personajes de la Cuba post-soviética. Son los protagonistas del vacío acontecer en la pequeña colonia ultramarina a la que los desertores de la Guerra Fría abandonaron tan aceleradamente, concediéndoles, eso sí -para cierta y lejana esperanza en Spivak- la posibilidad de hablar. Siendo entonces la pregunta: ¿quién escucharía?

## Capítulo II

### Narrando *in situ*

En el presente capítulo estudiaré a cuatro narradoras que producen sus textos desde la isla. Lo anterior, antes que ser una pista fácil en la medida que establece cierta unidad, se convierte en un elemento más de tensión dado que encontraremos autoras de la complejidad de Mylene Fernández Pintado (1963), quien en la actualidad reside una parte del año en Suiza y quien antes residió por largas temporadas en España y desde ambos espacios escribió y publicó algunos de los textos que aquí comentaré. Aunque su casa matriz siga siendo La Habana, esa ubicuidad de Fernández Pintado deviene material muy provechoso a nivel temático y simbólico en sus historias, como más adelante demostraré.

Así mismo discutiré la obra de la ruso-cubana Anna Lydia Vega Serova (1968), quien formará parte de este *corpus* a pesar de que vivió fuera de Cuba entre sus nueve y sus veintiún años. La adolescente sale de la isla luego del divorcio de sus padres en 1977 para regresar con su madre a la entonces Leningrado y no es hasta 1989 que regresa a La Habana de donde no vuelve a salir sino para cortos viajes de trabajo o para visitar a su madre en San Petersburgo en la navidad del año 2000 (López-Cabrales 75-76). La pertinencia de la producción de Vega Serova descansa en el modo en que a pesar de estas variaciones en su formación educacional y experiencial, realiza una especie de viaje inverso al de sus compañeros de generación: mientras “todos se van” tras los aires de libertad y fin de una era que la *perestroika* trae consigo, ella escapa de ellos y regresa a solo unos meses de la declaración oficial del período especial para vivirlo y narrarlo con profunda eficacia.

Las otras dos autoras de las que aquí me ocuparé son Mariela Varona (1964) y Ena Lucía Portela (1972) quienes resultan algo menos inquietantes en términos de localización física. Todo lo que han publicado hasta la fecha ha sido producido en la isla, lo cual no quiere decir (en el caso de Portela) que elijan siempre aquella como el escenario único de sus personajes -afirmación que argumentaré a su debido momento.

Aclarados ya los pormenores de la selección, adelanto que en este capítulo me adentraré indistintamente en la develación de cuáles son las temáticas más recurrentes para estas cuatro autoras así como con qué arquetipos femeninos y sistemas ideo-estéticos se dan a la *praxis* de narrar la realidad cubana, intentando verificar aquello que en el libro *Cubanas a capítulo* asegura Mirta Yáñez:

En la cuentística más reciente (...) se recupera el escenario de la ciudad en rechazo al criollismo dominante en las décadas anteriores, se acometen temas “conflictivos” como los jóvenes marginales, el homosexualismo, la droga, la criminalidad, el exilio y otros fenómenos de la difícil vida de la sociedad cubana de hoy. Y junto al testimonio reproductor de realidades, se hace presente la fabulación y el ensueño. Hay buena dosis de crítica, existencialismo, de humor negro, y de absurdo, entre otras cuantas vulneraciones de las normas anteriores. (*Cubanas a capítulo* 197)

Buscaré también cuáles son aquellos asideros en los que el nuevo sujeto post-soviético en general y la escritora post-soviética en particular intentan como posibles al interior del gran vacío que los textos de Valdés o Guerra delatan. Se trataría de establecer y rastrear algunas de las posibles salidas de emergencia para aquel sinsentido histórico para el que la crítica cubana Odette Casamayor ofrece una semblanza especialmente aguda: “Sin agarraderas se encuentra pues el sujeto post-soviético, perfectamente ubicado en una posmodernidad global. Experimenta la desagradable sensación de hallarse en un mundo de arenas movedizas, terreno minado, impredecible, incomprensible, sin futuro determinado” (648).

Finalmente, uno de los objetivos del capítulo será develar el cómo reelaboran estas autoras la noción de “representación colectiva” de Durkheim:

(...)las representaciones colectivas son el producto de una inmensa cooperación extendida no solo en el tiempo, sino también en el espacio; una multitud de espíritus diferentes han asociado, mezclado, combinado sus ideas y sentimientos para elaborarlas; amplias series de generaciones han acumulado en ellas su saber. Se concentra en ellas un capital intelectual muy particular, infinitamente más rico y complejo que el individual”. (12)

Aquellas son entendidas por el autor como categorías que sobrepasan lo individual para contener nociones más globales, como el tiempo, el espacio, la causalidad o la cantidad; pero que así mismo constituyen el conjunto de conocimientos que gobiernan la vida social del sujeto, diferenciándose del inconsciente colectivo junguiano, precisamente porque son ejercicios conscientes.

Resultará muy provechoso entonces para el análisis de los textos, el contrapunteo que se establece entre la idea de arquetipos que Jung nos presenta “(...) esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual que surge”(11) y la noción de “representación colectiva” de Durkheim. Ambas confluyen en la narrativa de las autoras, quienes al intentar representar una serie de individualidades específicas y echar mano de la memoria colectiva de su generación desde sus sentidos diacrónico y sincrónico respectivamente, terminan exponiendo el contenido inconsciente -a la par que singularizado en cada voz- del que Jung nos habla. Para todo ello parecen muy jugosas las imágenes de mujer y en ellas me concentraré.

### **2.1. Mylene Fernández Pintado, entre discursos y canciones familiares**

Mylene Fernández Pintado es una de las autoras que con mayor frecuencia veremos representada en la avalancha de antologías que comienzan a circular dentro y fuera de la isla recogiendo la producción narrativa de las escritoras cubanas después de la aparición

de *Estatuas de sal*. Es una entrada que se realiza por la puerta de los premios: su cuaderno de cuentos *Anhedonia*, gana en 1998 el *David* que otorga anualmente la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El espaldarazo no puede ser mejor y de inmediato la recién estrenada autora comienza a ser atendida por la emergente crítica feminista cubana. Especialistas como Luisa Campuzano, Nara Araújo, Mirta Yáñez y la propia Marilyn Bobes comentan, publican y proponen sus textos para nuevas antologías. Un texto paradigmático en cuanto a las exploraciones temáticas por las que Fernández Pintado nos conducirá es “El día que no fui a Nueva York”. Hay en él una propuesta que invita a marcharse del terreno estrictamente diegético e ir a buscar otros indicios que esperan en los bordes contextuales de la historia.

El relato se narra desde la perspectiva de quien no padece “el síndrome del viaje en esta isla sin fronteras” (48), sino de quien siente angustia, urgencia, necesidad de lo otro, de dar un paso fuera de los límites territoriales nacionales. Es así que el espacio que se construye como ideal para la escapatoria es Nueva York por razones que quedan declaradas:

Mundana, peligrosa, atrayente, sabia, snob, culta, naif, marginal, famosa. (...) Con su gente apurada, sus *yellow cabs* y sus *taxi drivers* árabes, el embotellamiento y todo el mundo subterráneo de metros, *reggae* y *hard rock*. Conglomerado de modernas lombrices de tierra con bufanda y portafolio (48)

Si hay algo que no puede perderse de vista aquí es justamente el hecho de que se trata de un personaje cubano que desea ir a Nueva York, siendo este el elemento que estructura el eje tanto temático como simbólico del cuento. La elección del espacio Nueva York está justificada en la descripción e hiperbolización que de él se hace: mítica la primera, facilitadora de contrastes la segunda. A cualquier sujeto a quien le haya sido vedado el

conocimiento de un “otro” espacial y cultural (conocimiento físico desde luego) no es extraño que se pueda entonces focalizar construyendo una imagen mítica de lo desconocido y, en el caso cubano, altamente semantizado como concreción de lo prohibido. Es aquí donde viene a hiperbolizarse el espacio neoyorkino, aglutinación de todo, capital del mundo. Un mundo que a los sujetos de la Cuba soviética, se les mostraba “ancho y ajeno”; pero que comienza a provocar apetito a quienes han comenzado a advertir el derrumbe de los muros políticos.

Al fuerte discurso político que intenta singularizarnos culturalmente, se opone en el texto la necesidad de violar dichas exclusividades y esa violación se acomete incluso desde un trueque en donde se ofrenda al “ser” potenciando su anulación: “aunque solo pudiera caminar por las calles como una vagabunda” (48) La línea anterior refleja una subversión mayúscula al desligar la familiar idea del “anonimato de las masas” en donde también el ser se anula en pos de la causa revolucionaria y su lucha, para asociarlo con el demonizado entorno de los vagabundos en las sociedades de consumo con los que el imaginario de la revolución suele intimidar a sus oyentes. Cuando la autora decide anularse, no es para luchar por la causa común y en contra del sempiterno enemigo, sino para transitar la capital cultural de ese enemigo poco creíble para el imaginario de la nueva generación.

La voz femenina que narra en el relato no tiene cuerpo, es solo deseo y miedo de ir a Nueva York y para ello deforma con su mirada la circundante realidad: “Levanté la vista hacia los rascacielos de la Gran Manzana, donde dicen que no da el sol en las calles y me encontré con la luz cegadora de La Habana al mediodía”(47).

Cuando la luz de La Habana al mediodía le ciega, cuando se interpone, es justo esa retórica desgastada a la que tanto cuesta dejar entrar cualquier representación ajena a sí misma la que queda metaforizada. Es esa ansiedad de alcanzar la otredad inaccesible y lejana lo que hace que a lo largo de toda la historia, La Habana no sea más que punto de referencia (ya interpuesto al sueño, ya útil a la comparación por ciertas similitudes topográficas) y jamás elemento a describir por ¿sobrentendida?, ¿lugar común que se quiere silenciar? Lo cierto es que la complacencia descriptiva e imaginativa se sitúa solo en el *locus* neoyorkino, concentrando aquel una larga lista de imposibles.

Pero hay también en la misma historia un segundo momento, un viraje o peripecia psicológica que no debe escapar a la atención. La protagonista, único personaje por cierto, que enumera a otros tantos solo referidos y mudos, una vez que da por posible el viaje comienza a temerle, no al viaje real, sino a la ruptura del ideal construido en su *logos*:

¿Y si de veras voy? ¿Y si se convierte en asfalto bajo mis pies y sus edificios en techo para mi cabeza llena de sueños, y el metro solo en un simple servidor encargado de llevarme rápido de un lugar a otro? ¿Qué hace uno cuando los sueños se convierten en realidad? ¿Dónde guardo mi fantasía, mis cientos de New York acumulados para que estén a buen recaudo? (50)

Miedo que finaliza en la incógnita. El cuento queda sin el punto final gráfico acostumbrado, este queda sustituido por unos suspensivos que ayudan a una recepción que verifica la contradicción a la que la anécdota apunta.

El sujeto cubano post-soviético se muestra en la obra de Fernández-Pintado como uno que está ansioso de verificar que existen "otras voces". Y es que ya ha advertido que la frontera física quedó pospuesta, con todo y las regulaciones emitidas desde el poder. De este modo, se corrobora que: "Cuba is a good case of study because it reveals that despite

physical insularity and political barriers (domestic and international), globalization and transnationalism are part and parcel of the contemporary physical landscape” (Fernández 16)

La consciencia de esta recién inaugurada naturaleza globalizada, produce un continuo “deseo”, el cual puede estar también asociado al horror ante el alcance de lo “inalcanzable” según dictado oficial. Recordemos como el personaje de la madre de Nieves en *Todos se van* temía a la caída de los muros en la isla. Es una *desideratio* harto compleja y aunque en ella encuentran asidero las autoras para el cruce de la frontera real y también de la imaginaria, no es una fórmula que podamos simplificar y ver como constante sin matices o contradicciones en las obras estudiadas.

De cualquier modo, en esta catarsis desiderativa de Fernández Pintado hay también un rasgo que se repite en relación a los espacios físicos concretos dentro de los que con mayor frecuencia estas obras se ubican y que Nara Araújo intentó enumerar y ejemplificar de esta manera:

En los textos de las novísimas, el espacio de la acción no es propio a lo histórico/cotidiano/ representativo; es un espacio otro: un cuarto, un sueño, un cuento. Ese espacio cerrado y su otredad pueden pensarse en la lógica del binarismo, del adentro y del afuera, de la relación entre el espacio público y el privado. (...) En esta narrativa de “encierro”, la afirmación de lo privado supone una inversión de su tradicional signo negativo en la oposición binaria, y sobre todo, una acción desestabilizadora de lo público. (“El espacio otro...” 213)

Ese encerramiento que desestabiliza lo público, que descorre nuevamente la frontera, propicia aperturas hacia lugares menos tangibles, pero igualmente posibles para las ficciones. Es decir: encerrarse en habitaciones, sueños, cuentos o deseos facilita la salida

a espacios magníficos donde la historia nacional es reemplazada por la creación de mundos absurdos, plurales, alejados del referente inmediato.

Sin embargo, en la obra narrativa de Pintado, imaginación, deseo y representación de la realidad se combinan de manera constante, del mismo modo que vimos sucedía con las autoras de la transición entre décadas: Valdés, Guerra y Alonso.

Con ánimos de corroborar lo anterior, si seguimos explorando los espacios de esta autora en específico, nos encontramos con una trilogía de relatos que aparece al final del libro *Anhedonia*: “El vuelo de Batman”, “Cosas de muñecas” y “Vampiros”. Son cuentos que leeré como uno solo -ya que repiten los mismos personajes para dar continuidad a las historias.<sup>26</sup> Aquí se desarrollan casi todos los tópicos que caracterizan al realismo sucio, aunque no predominan en ellos las imágenes sexuales, sino aquellas otras que son también propiciadas por el uso indiscriminado de las drogas y el alcohol. Hay también aquí una serie de imbricaciones entre cuerpo nacional y cuerpo femenino que se dan a través de un examen muy acucioso del enclave cubano de Miami. Pero antes de entrar a su análisis, debo detenerme un momento para discutir lo que en mi opinión ofrece de conflictivo la elección de esa ciudad como espacio para desarrollar las historias.

Si por una parte resulta muy positiva la ruptura que Fernández Pintado acomete al asumir a estos personajes como representantes y parte natural de una nación única -no escindida por la localización física- es así mismo problemático que al complacerse en la descripción y asunción de zonas tan oscuramente álgidas de la realidad cubana post-soviética, se detenga en “aclarar” que dichos sujetos sufren otras condicionantes

---

<sup>26</sup> La autora me ha comentado personalmente que los tres cuentos son una pequeña serie de episodios circunscritos a un mismo espacio y tiempo.

esenciales (añadidas) para que la enajenación y el desencanto puedan aparecer: el exilio y la consiguiente inadaptación a las reglas que este impone.

De tal suerte la propuesta inicial que desacraliza los discursos unitarios que entienden lo nacional como solo aquello que se produce dentro de la isla, se fractura cuando ese mismo elemento es re-utilizado en función de exponer una degradación de valores que ha de tener como espacio de cristalización a la ciudad más demonizada por los discursos del poder gubernamental cubano: Miami.

Aunque la propuesta narrativa de Fernández Pintado se corresponde en su mayor parte y sin lugar a dudas con esa que defiende como expositora de desplazamientos, inclusiones y fracturas de la invisibilidad oficialista, así mismo es importante destacar este tipo de “acomodo” que garantiza un menor trabajo a la censura. De cualquier manera y para enfatizar lo que estas representaciones tienen de útil al presente análisis, propongo enfocarnos en la exposición de una realidad que se entiende y proyecta como única, fruto también de las decepciones y condenas que su generación sufre y que los persigue allí dónde vayan.

Regresando a la historia, los drogadictos y prostitutas que habitan la trilogía están aunados en la idea fija de la no pertenencia al país receptor. Son presentados como sujetos afianzados (o mejor aferrados) a sus sistemas identitarios como cubanos mientras que, con igual fuerza, se resisten a la idea de un regreso para una reinserción en la isla.

La narradora no solo complica sus historias con marcados semas de angustia, soledad y alienación, sino que además demuestra con los personajes de estas tres historias que aunque estos no padezcan la crisis económica que aqueja a quienes viven dentro del país físico, igualmente no pueden escapar de sus mismas dolencias.

Así se define Barbie<sup>27</sup>, una de las protagonistas: “Yo sí soy muy cubana. A mí me gustan los frijoles negros y templar<sup>28</sup> bien” (67). A la par, la narradora se encarga de enfatizar que Barbie concibe su cuerpo como un objeto de cambio: “Su físico es un capital y ella sabe que tiene que administrarlo porque es todo con lo que cuenta para cumplir su sueño de un apartamento en Brickell y un buen crédito en Sacks” (67). Esta asunción y representación del cuerpo como vehículo de acceso a nuevos estándares de vida, es la misma de Yanai, la muchacha que Marilyn Bobes nos presentó en “Pregúntaselo a Dios”. Si esta última quiere ser parte de la “otra Habana”, la de los turistas, en donde los yates, los hoteles, los restaurantes y las ropas caras anuncian (falsamente) lo que sería la vida de cualquier sujeto fuera de la isla, el personaje de Fernández Pintado nos arrastra por un espacio mucho más tenso aún. Un espacio en el que a pesar de que se ha roto con la barrera insular, los imposibles persisten y el camino hacia su conquista se completa en las diferentes formas con que la prostitución puede ser ejercida.

El texto que Barbie protagoniza, “Cosas de muñecas”, desmantela también la maternidad en cuanto se le presenta como obstáculo a la materialización del sueño que para la protagonista constituye insertarse socialmente en una clase a la que no pertenece dados sus estigmas de cubana, recién inmigrada y por ambas cosas, pobre: “(...) es muy bueno Bernie; piensa que Barbie está sufriendo mucho, pero no va a cargar con el hijo de otro así que fuera lo que queda de esta historia fallida” (69).

A través de Barbie, la autora comprueba que el acceso a los espacios con los que la muchacha sueña resulta antagónico a imágenes que se correspondan con una mujer “(...)

---

<sup>27</sup> Nótese también como elemento interesante que verifica la idea de intento de asimilación que acomete este personaje, la elección de un nombre en inglés que se identifica claramente con el de las muñecas delgadas y rubias, símbolo de la mujer-objeto –producto de consumo- norteamericana.

<sup>28</sup> En jerga cubana, templar significa tener un encuentro sexual.

hecha una gorda de movimientos lentos y abdomen inexorablemente creciente"(69). La proyección de la maternidad como motivo que destroza la posibilidad de movilidad entre estratos sociales es una problemática que confronta tanto la Barbie de Fernández Pintado como cualquiera de las jóvenes jineteras que residen en la isla y que ansían contraer matrimonio con un extranjero para poder salir del país. El trovador Frank Delgado, contemporáneo también de este grupo de escritoras, en una canción titulada “La Habana está de bala” del disco de igual título publicado en 1997, comenta así la emigración de mujeres en estos años:

La Habana dicen que tiene despoblación progresiva  
lo sé porque algunas fiestas están de capa caída  
y a veces cuando pregunto, ¿dónde estarán mis amigas?  
Me fueron dejando solo, con suerte y con mala maña,  
encontraron el amor, o le contaron patrañas  
a un viejo libidinoso, que las llevó para España.

Son mujeres que como el personaje de Fernández Pintado, esta Barbie-cubana-de Miami, establecen una ruptura doble ya que destrozan el mito mariano en pos de la re-inserción social; una re-inserción que siempre ha de acontecer fuera del país porque dentro ya no hay espacio para nada, mientras es un modo también de:

Continuar... ha sido también una cuestión esencial para el cubano contemporáneo. Continuar siendo, a pesar del vacío y la dispersión. Resistiendo esa inundación que parece avanzar subrepticia en las fotos de Manuel Piña (Serie “Aguas Baldías), donde el Malecón, símbolo de la última frontera de los habaneros con el Norte –los Estados Unidos-, va siendo paulatinamente erosionado por mareas ¿de globalización y neoliberalismo? Deshaciendo los contornos fijos de las cosas, los sitios, las ideologías... Borrando las identidades. Quizás borrando también por olvido o cansancio parte del terror cubano: el de miles de desesperados lanzándose al mar, algunos hallando “salvación” noventa millas más allá, otros quedando eternizados en el regazo del océano, perdidos. El Malecón -¿nuestro Muro?- pretendiendo contener en vano la isla que se deshace a sí misma, se extravía sin amarres en la turbulencia de las aguas y los tiempos. (Casamayor 647)

Como añadido, ha de destacarse que este tipo de sujeto femenino se opone a la postura esencialista que ha intentado articular el discurso oficial sobre él; esa idea absurda de que la mujer cubana ha sido, es y será madre y guerrillera. Para convencernos de ello se han apoyado en las figuras de Mariana Grajales o la propia Vilma Espín como resumen de valores muy conveniente al intento de formulación revolucionaria de la mujer que como antes demostré se diluye en función de la defensa de la patria y la no violación del *status quo* tradicional.<sup>29</sup>

En el caso concreto de Barbie, la violación de los límites geográficos insulares ha supuesto también esta violación de orden histórico-cultural. Es por ello que el personaje presenta una fuerte resistencia a cargar con el lastre de la maternidad y que el sema de guerrillera se desasocia completamente de la lucha política para juntarse a la de la lucha existencial y el ascenso social. La lucha real de Barbie se concentra en un miedo atroz a no ser aceptada en ese nuevo mundo cuyo Dios es el dinero. Es así que la necesidad de inserción impone al personaje una serie de cambios de orden identitario que comienzan en el más elemental de todos, el nombre propio: “Barbie. Bárbara. Diosa guerrera. Virgen sin niño. Cuando decidiste cambiarte ese nombre tan de allá, por el de las muñecas que imitan la vida falsa me morí de la risa. Pero hiciste muy bien. Nadie sabe mejor que tú lo que lastra un nombre de mulata culona a una sílfide de Vogue como tú” (71).

Cambios que continúan repitiéndose en la sustitución urgente de voces castellanas por las del *Splanglish* y que en algún momento se solidifican en la felicidad de haber conseguido un novio "(...) rubio, rosado y ojiazul como una foto Kodak. Y tan americano como si

---

<sup>29</sup> Mariana Grajales fue la madre de Antonio Maceo y otros mambises que murieron en las luchas mambisas del siglo XIX cubano por la independencia de España.

fuera descendiente directo de los peregrinos del Mayflower"(69). Ese mismo novio que supone una garantía del (aborto mediante) urgente cambio de clase.

Pero todo lo anterior está matizado. Fernández Pintado ironiza al entregarnos a esa cubana que necesita olvidar, encontrar nuevas posturas vitales y que va accediendo a ellas a través de supuestas sustituciones o asimilaciones culturales, pero desde el auto-reconocimiento y defensa de su identidad primera, paradoja que se extiende por toda la historia. Barbie aborrece los "transportations"<sup>30</sup> y adora los frijoles negros, cambia su nombre, pero se identifica con ese otro imaginario nacional e internacional que mitifica el desenvolvimiento sexual de los cubanos como superior a los de sujetos de otra nacionalidad.

Si bien es cierto que no todas, ni siquiera altos índices de la joven población femenina cubana eligieron la prostitución como solución a sus carencias (dentro o fuera del país), tampoco podemos olvidar que se trata de un lastre que supondrá una gran herida para aquellos sujetos-mujer cómodos (madres, esposas, obreras, profesionales, estudiantes universitarias y militantes de la Unión de Jóvenes Comunistas) con los que la FMC gustaba dialogar. Las protagonistas de esta nueva realidad se mueven en torno a un escenario que se podría a grandes rasgos resumir así:

Súbitamente, los cubanos se ven confrontados a nuevas formas de producción y socialización. El turismo y la penuria nacional vienen acompañados del incremento e intensificación de la prostitución, la delincuencia, el tráfico de drogas y el crimen, fenómenos que Cuba pretendía haber erradicado en los primeros años de la revolución. Se pierde finalmente el aislamiento que caracterizó a la isla desde 1959. El auge migratorio y el desvanecimiento de las rígidas fronteras entre los exiliados y los cubanos de la isla terminan por provocar el cuestionamiento mismo de la identidad nacional. (Casamayor 646)

---

<sup>30</sup> "Transportation" es la voz coloquial con la que en Miami se denomina todo vehículo automotor que no haya sido producido en los últimos tres años.

En la mencionada trilogía de Fernández Pintado tal parecería que dicho escenario lo cargan consigo allí donde vayan. Así, Merlín, otro de los personajes de la trilogía, desmonta toda ilusión de límite geográfico para supeditarlos a los lazos que unen a los actores de la diáspora y su idéntica angustia: “Afuera está Miami acechando, pero Merlín no la deja entrar. ¿Quién inventó la geografía sin su permiso? Y rediseña esa estúpida distribución de tierras y mares y estamos en París y en La Habana y con un gesto convoca a los que amamos” (78).

Se trata pues, en el caso de esta autora, de una nueva exposición y denuncia, esta vez de cómo ese *fatum* –entendido aquel como el conjunto de traumas, experiencias y resoluciones de esta generación frente a la crisis- viola los límites geo-políticos impuestos para regenerarse allí donde se encuentren todos los actores del cuerpo nacional, tan múltiple y disperso como los rostros de esa persecución.

Un último relato de Fernández Pintado que me interesa comentar es el titulado “Mare Atlanticum”. En mi opinión son rastreables en él algunas importantes aportaciones a este mapa de nuevas temáticas, diálogos, cuestionamientos e imaginarios desplazados que intento trazar desde el grupo de autoras que componen este estudio. Destacan entre ellas la mirada sobre los remanentes de las posturas colonialistas emitidas desde España hacia Cuba y que en este momento exacto de la historia de la isla se complejizan con las grandes inversiones de capital español en la industria del turismo cubano.

Permitiéndome una breve digresión asocio el análisis que en breve propondré de “Mare Atlanticum” con otra canción de Frank Delgado en la cual queda muy bien resumida la inquietud y el sentimiento de contradicción que reinó entre los ciudadanos al ver levantarse en breves lapsos de tiempo (entre 1992 y 1995 aproximadamente) las moles

hoteleras de las cadenas Sol Meliá, NH o Iberostar en las principales avenidas habaneras o en el balneario de Varadero. El texto de la mencionada canción, titulada “Quinto centenario o Gallegos” reza:

Gallego, la historia es espiral que nunca acaba:  
uno la lleva adelante, otro la caga.  
Si Maceo resucita y va a entrar al Sol Meliá,  
yo creo que se arma otro Baraguá<sup>31</sup>.

Advertimos aquí ese sentido de revancha histórica y también de fracaso, mezclados los dos con un resentimiento que en el cuento de Fernández Pintado tratará de encontrar cierta resolución a través de emplazamientos muy certeros que son lanzados desde la voz del personaje de la chica cubana con la intención de confrontar a su amante madrileño.

La protagonista cuenta, rememora, describe en primera persona y en su voz nos llega la de su compañero. De modo que la elección de esta perspectiva para la narración y el adjudicar el habla solamente a la muchacha son de entrada indicios que nos adelantan que estaremos lidiando con un sujeto rebelde, resistente a doblegarse aún cuando las condiciones externas le sean desventajosas. La anécdota gira alrededor de cuanto provoca en ella un concierto de Silvio Rodríguez en la Plaza de las Ventas, en Madrid, al que se niega a asistir con su marido, quien es además, un amante de la cultura cubana.

Pensando en el modo en que el texto se presta a articular ciertas estrategias que desenmascaren las todavía vigentes inscripciones colonialistas emitidas desde las antiguas metrópolis invito a rastrear y comentar algunos elementos interesantes. El

---

<sup>31</sup> El Maceo aquí aludido es el general mambí, de la raza negra y protagonista de las luchas contra el imperialismo español en Cuba en las dos guerras: 1868-1878 y 1895-1898. Hijo de Mariana Grajales y famoso entre muchos episodios por su enfrentamiento al general español Martínez Campos el 15 de marzo de 1878 en el pueblo conocido como Baraguá.

primero de ellos sería justamente la elección de las nacionalidades para los personajes entrecruzando esto con la variable genérico-sexual de cada uno de ellos.

A la chica cubana (también sin nombre) y de paso por Madrid se le exige asombro, deslumbramiento: "Estoy cansada de seguir diálogos que no son míos y tú de traducirme nombres, hechos y referencias. Cansada de sentirme tribal, permanente y primitivamente asombrada" (53). Se le perdona su falta de mundo: "-No. Nunca antes había usado palitos para comer. También es primera vez que como comida japonesa.- Y te miré. Estaba aprobada y con muy buenas notas" (52).

La doble marca de marginalidad que supone el ser mujer y además provenir de un país pobre (ex-colonia del territorio que elige como espacio rector para la anécdota y en el que además coloca al sujeto hombre como un dictador de modales y un consumidor de los "bienes" -la chica y su música- provenientes del país desfavorecido) no deja de ser un llamado de atención que la autora subvertirá a favor de la muchacha como he venido sugiriendo<sup>32</sup>.

De la misma manera que para el investigador Emilio Ichikawa:

Es muy significativo que el diálogo sobre la postcolonialidad haya encontrado gran estímulo en la zona de la literatura comparada; la comparación externalista de la cultura, con más interés ideológico que textual, conduce inevitablemente al cuestionamiento del imperialismo cultural. (25)

Ese cuestionamiento al imperialismo cultural es justamente el que Fernández Pintado remodela desde la ficción. Con este texto, más que literaturas, compara experiencias

---

<sup>32</sup> Valga aclarar que la protagonista de este relato no es una prostituta ni ha salido del país de manera desesperada. Aunque en el relato no se aclaran las condiciones en que los protagonistas se conocen ni cómo ella ha llegado a Madrid, aquí se sugiere una relación de amor auténtica, lo cual hace aún más tensas las insinuaciones sobre el comportamiento colonizador del sujeto hombre.

específicas dando voz y estableciendo diálogos entre las visiones: la del sujeto colonizador que provee nuevos ejemplos en la pervivencia del pensamiento colonial y la de la mujer que en este caso específico revisa y entrecruza desde su voz y acciones, una postura de hálito postcolonial y feminista. Se trata en suma de una puesta en escena de: "la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas" (Castro-Gómez 145).

Para la autora, es harto conveniente tener la posibilidad de traer al debate público el modo en que un sujeto determinado<sup>33</sup> es poco menos que injusticiado en los espacios públicos en los que su pareja lo exhibe: "Yo exótica, hablando con otro tempo y proveniente de ese lugar del que todos ellos sabían lo suficiente como para sentirse sedientos de saber más. Todo para ser una chica *maja* y *guapa* que gustándole a tus amigos te guste a ti (...)" (52).

Conveniencia que le permite explorar y de nuevo delatar a qué se expone ese sujeto que aún sufre los estragos del colonialismo imperial en sus dos formas: la histórica-diacrónica –entendiendo esta como la que permanece en el inconsciente colectivo de ambos sujetos: el colonizador y el colonizado- y la inmediata-sincrónica –la que se relaciona más con las nuevas formas de colonización o post-colonización que en el caso cubano se manifiestan en el sobreentendido de la isla como un espacio para el turismo sexual (incluyendo el homosexual) y la reapropiación de tierras, negocios y bienes raíces. Todo lo anterior Fernández Pintado lo aprovecha también al comentar el fenómeno de las jineteras: "(...) ellas caen en la burda trampa repetida hasta el infinito desde los tiempos de la Conquista. Siempre ha sido tiempo de conquista.(...) Y a fin de cuentas, España es primer y viejo

---

<sup>33</sup> En este caso se trata de una mujer, lo cual tanto la autora como yo aprovechamos para la denuncia y el análisis respectivamente; pero en rigor, el diapasón podría abrirse hasta cualquier otro sujeto cubano al margen de su variable genérica.

mundo y ahora es estado comunitario y dan visa *schengen* con caracteres tornasolados" (54).

Cuando la chica declara que: "(...) nos parapetamos en las diferencias" (53), a través de ella, la autora nos está proponiendo un juego doble. Por una parte exalta esas diferencias que devienen bastión de combate; elemento identitario del que no permite a su personaje deshacerse y, por otra, está también asumiendo la inevitabilidad de su derrota que resulta imposible de desasociar de la desventaja económica y la pervivencia de ese discurso colonial del que el amante no puede desligarse: "Hemos intentado construir una isla equidistante en medio del Atlántico (...) Construimos la isla pero no podemos habitarla"(55). Y más adelante sigue:

Tus regalos que me harán ser una abuela con gavetas llenas de tesoros que serán las delicias de mis nietos. Hechos en algún lugar de Praga, Sapporo o Estambul para que un día pasen de tus manos a las mías como mensajeros parlanchines y silenciosos. Como fino recordatorio de que algunas cosas no encajan. ¿Aún?

Una cajita de madera. En la tapa un mapa de 1492. España, América y las rutas del Mare Atlanticum. No es tan lejos, dices mientras yo me ahogo en cada gota de agua surcada por esa carabela pintada, en esa agua que me inunda por dentro como si la bebiera en lenta agonía. (55-56)

Finalmente, el concierto de Silvio Rodríguez al que la protagonista se niega a asistir es el punto subversivo, la dosis más acentuada de rebelión que pretende dar relevancia a ese discurso periférico y desventajado que su voz encarna. Que haya un Silvio "odiado por zoquete y grosero" y que esto forme parte de un saber al que solo ella tiene acceso y más aún, solo ella puede dialogar con él, es el efecto revanchista con el que el personaje resuelve la angustia a la que parece estar expuesta de manera permanente:

No formo parte de aquellos para quienes él es el poeta maravilloso, de las bellas y sentidas canciones en la más exquisita lengua del mundo. Yo soy del grupo de los que lo hemos odiado por zoquete y grosero y le hemos

perdonado sus pequeñas vanidades. El de ellos es virtuoso, el nuestro está lleno de los defectos que solo tiene lo que nos pertenece de manera entrañable y absoluta. Y para mí La Habana es más que sol radiante y gente amistosa y siempre contenta. También es gris, triste y complicada. No tiene los tonos technicolor de las postales sino los de los óleos de Chagall y el pintor de las mujeres soles. (57)

El concierto en Las Ventas de Silvio Rodríguez deviene un producto de consumo más que el hombre de nuestro cuento podrá comprar, pero que de ninguna manera será capaz de aprehender, decodificar.

Este sentido amargo y sarcástico del relato, en un marco mayor deviene síntoma también de la fragilidad a la que de continuo estos sujetos en la nueva era post-soviética se ven expuestos. El desbalance económico del que son víctimas los convierte de antemano a ellos y a las redes o sistemas culturales que cargan consigo en productos de consumo. Pero, así mismo, esa posición desventajosa, en el caso de las mujeres de Fernández Pintado, no deviene refugio a la victimización o la queja, sino al emplazamiento verbal y la insubordinación.

En el aún más complejo caso del enfrentamiento de los sujetos mujer que aquí hemos estudiado con hombres blancos –norteamericano (Bernie, el novio de Barbie) y europeo (el descrito amante en “Mare Atlanticum”) respectivamente- en quienes pervive solapadamente una actitud de colonizadores de nueva época; vemos a esas mujeres gestionando y trazando una serie de estrategias en las que son capaces de reutilizar su cuerpo y su saber en función de sus propias conquistas.

Los personajes de Fernández Pintado verifican entonces esa nueva condición descolonizada (al menos desde el intento de una nueva subjetividad) en donde la consciencia de la desventaja histórico-social las impulsa a repensar sus esencialidades

como mujeres -siempre asociadas en la revolución con unas luchas y demandas específicas- en función de una nueva comprensión de un mundo en crisis.

Para esta generación y como señala Odette Casamayor:

La anulación de los modelos orientados hacia el Progreso moderno y el caos dominan sus vidas, insertadas en un proceso de destrucción permanente. El descreimiento es un sufrimiento para ellos porque saben que existe otro estado, dominado por la fe, en el que alguna vez habitaron y del que han caído, al perder la capacidad de creer. (650)

Las mujeres de Fernández Pintado, sin embargo, viven impulsadas (aún desde su incredulidad y la indiscutible sensación de fracaso que proyectan) en la reinstauración de un nuevo mundo medido por unas claves de enunciación y prácticas de la cotidianidad, nuevas también. Insertadas sin más en la reconfiguración de un mapa insular otro con el que esperan ser identificadas.

No se trata de una mirada optimista, ni al margen de la crisis. Por el contrario, se trata de ese estado de pérdida total, de abismo que genera unas libertades expresivas nunca antes observadas en nuestra literatura, especialmente en aquella producida por mujeres teniendo a las mujeres como sujeto.

Su obra contiene también un gesto que invita a dinamitar los espacios de producción históricamente concebidos como antagónicos: interior vs exterior. Desde el momento en que podemos encontrarla en La Habana escribiendo relatos sobre cubanos en Miami o en Suiza o Madrid reconstruyendo La Habana de los noventas, queda fracturado todo estado monolítico anterior sobre la pertinencia o legitimidad que los autores (y críticos) cubanos divididos entre quienes se fueron y quienes se quedaron suelen auto-adjudicarse. A pesar de las concesiones en tanto concibe a Miami o Madrid como los espacios ideales para recrear sus historias más desoladas, los textos de Fernández Pintado, representan sin más

una materialización de lo post-nacional al estilo que de la Nuez caracteriza esa noción. Su voz autoriza la violación de fronteras físicas y la supuesta autoridad de los escritores sobre los enclaves en donde viven como los únicos reconciliables en su producción. Gesto que vimos ya en Rivera-Valdés y que se repetirá también en el texto que estudiaremos de Ena Lucía Portela.

## 2.2. Anna Lidia Vega, más de un catálogo de mascotas

Anna Lidia Vega Serova es una de las escritoras que hace gala de esos “extraños y nuevos mundos” en donde la frontera física en que se desarrollan las existencias de las mujeres se dinamita en múltiples espacios reales y fantásticos. Su obra narrativa se presenta como otra galería de antiheroínas. La escritura misma es el espacio que con frecuencia elige para deformar a sus personajes femeninos, haciendo de lo metaliterario y la autorreferencialidad, un lugar común. Por otro lado, las mujeres con las que Vega Serova compone habitualmente sus relatos van a aparecer en medio de escenografías que establecerán más de una conexión con el concepto de “carnaval” tal y como lo entendemos con Bajtín<sup>34</sup>.

De ningún modo se puede estudiar a esta autora de manera aislada. Su trabajo se corresponde, como demostraré en lo adelante, con cualquiera de los intentos de sistematización o caracterización que aborde a las narradoras cubanas que comienzan a

---

<sup>34</sup> Según Bajtín el término carnavalesco significa la carnavalización de la vida cotidiana. Él divide lo carnavalesco en tres aspectos: primero, espectáculos rituales (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.), segundo, composiciones cómicas verbales (orales y escritas) y por último, diversas formas de blasfemias y/o un lenguaje obsceno. Y las tres están relacionadas entre sí.

producir sus textos en torno a la década del noventa. En sus cuentos, como en algunas de las que acá estudiamos, salta a la vista el hecho de que hay

(...) ausencia relativa de referentes inmediatos explícitos y de conflictos canónicos (...) del debate de emancipación de la mujer –incorporación a la vida social, obstáculos para lograrlo-; de figuras femeninas emblemáticas –madre ejemplar, esposa sacrificada, amante sufriente, hija incomprendida-; de consignas y paradigmas –políticos, éticos e ideológicos. En estos relatos predominan los espacios cerrados para el desarrollo de la acción, la preferencia por el plano de lo imaginario, el absurdo o lo fantástico: el sueño, la alucinación y la iluminación. (“El espacio otro...” 213)

Es justa la enumeración anterior la que se verifica en uno de los libros en los que aquí me centraré: *Catálogo de mascotas*, el segundo y en mi opinión más logrado de cuantos ha escrito. En *Catálogo...* advertimos muy rápidamente la mano de una artista que se empeña en territorializar, expandirse en lo absurdo de sus representaciones hasta donde alcancen la imaginación y lo probable.

Fijar la atención en el título del cuaderno de historias anuncia ya la declarada intención de Vega Serova en ese sentido. Hay en ella un consciente afán de subvertir, disolver lindes y crear pastiches en los que los personajes den rienda a sus más bajas (animales) conductas. Haciendo esto, la escritora tiene la oportunidad de establecer contaminantes diálogos entre ellos y las especies en cautiverio, exóticas o en extinción<sup>35</sup>.

Es así que se nos presenta un libro donde la exploración es casi inagotable. Cada una de las partes en las que el cuaderno queda dividido resulta igual de provechosa al análisis. En ellas, reinan los personajes femeninos. Y también esta vez la caracterización que

---

<sup>35</sup> La clasificación de animales que aquí establezco se corresponde con el título de las tres partes en que el cuaderno de relatos se divide.

realiza de estos, está colocada en una zona en la que no se desprecian el cinismo, la parodia, el humor y, en suma, la irreverencia.

Un relato como “Apuesto a que Madonna usa tampax” así lo ilustra a partir de la creación de un paralelo comparativo entre una anodina señora abocada a la tercera edad y un sujeto como Madonna, fetiche del poder de los medios de comunicación, lo sexual y las superestructuras comerciales. La intimidad de la protagonista tangencialmente trae a discusión una serie de frustraciones típicas de las mujeres frente a esos “(...) mecanismos de poder que, al producir sexualidad, engendran sistemas represivos (...)”.(Díaz pagina12.com) La Teresa que “Miró el retrato de Madonna e intentó dibujarse la boca igual a la de ella con un creyón carmesí. Luego se probó algunas sombras. Los ojos quedaron disparejos, pero desprendían un nuevo brillo” (*Catálogo de Mascotas* 27), establece efectivamente una serie de relaciones con los conflictos clásicos de las mujeres durante la edad de la menopausia. Pero en este caso, esto sucede desde una enunciación que se coloca y detalla las zonas más sórdidas de la conciencia. Y se trata esta de una descripción en donde el sentido de la culpa queda eliminado. Si bien se mira, no hay sentido, ni siquiera un fin, la exposición misma ha de ser ya el único alivio que sin ser buscado se consigue.

Lo mismo sucede al recrear la posición de la *mater* dolorosa frente al fenómeno de la migración, sin duda uno de los temas más álgidos en este momento. En el relato “Tan gris como su nombre” se establecen una serie de rupturas violentas que se contradicen con la vida diaria de las madres de los emigrantes (balseros) cubanos. Esta historia nos habla de un hijo que se marcha y más tarde regresa. Pero dicho regreso no produce en la madre ni alegría, ni esperanza de cambios sociales o familiares, sino que las sensaciones que este

regreso engendra en ella están directamente asociadas a un mundo de inversiones. Encontramos aquí a una madre que niega y dice: “yo no tengo hijo” (*Catálogo de Mascotas* 67). Un contrasentido como este no puede ser pasado por alto. Ella habla de “abandono”, “traición”, “rechazo”, acusa al muchacho cuando regresa de ser un usurpador, lo cual provoca en el lector una gran inestabilidad. Lo que en un primer momento nos intriga, luego viene a resolverse cuando entendemos que esta madre, a fuerza de dolor por la ida del hijo, por la angustia que sintió cuando se marchaba y no sabía si llegaría vivo a la otra orilla, ha enloquecido (recordemos a La Ida y a la madre de Nieves) y en este caso, ha decidido acomodarse en la memoria para sobrevivir al dolor presente. De este modo no reconoce al que regresa y más terrible aún, lo destierra por segunda vez.

En la anécdota anterior aparecen dos posibles niveles de lecturas, complementarios entre sí. Por una parte, se da todo un juego de antagonismo y también de identificación frente a la figura del arquetipo universal de la madre tal y como Jung lo presenta:

(...) los rasgos esenciales del arquetipo de la madre (...) son: lo “materno”, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no evasión. (75)

No se nos escapa que en el caso de la madre de “Tan gris como su nombre” se han desplazado los semas positivos del arquetipo universal para dar entrada a la enumeración que Jung hace a partir de “lo sombrío”. Sin embargo, la locura como causa suprema a las reacciones de ese personaje sería la condicionante esencial para que esa faz de la madre

entre en vigor. Y precisamente allí es donde se complementa la lectura con elementos relacionados con la crisis nacional y el desequilibrio social en el que estas historias se desarrollan. La madre ha enloquecido de dolor por la pérdida de un hijo que se ha lanzado al mar por razones socioeconómicas y políticas; lo cual no escapa al enunciado crítico de la autora. Tal y como Durkheim nos lo explica, aquí podemos corroborar cómo dichos elementos socioeconómicos son precisamente el vínculo con las 'representaciones colectivas', compartidas y conscientes, aunque aparezcan enmascaradas por el proceso de remodelación individual con la que Jung explica las apariciones del inconsciente colectivo.

Cuando Nara Araújo comentaba sobre la “ausencia relativa de referentes inmediatos explícitos”, así como sobre el poco interés de estas autoras en representar a la “madre ejemplar” y finalmente sobre su poco interés en “consignas y paradigmas políticos, éticos e ideológicos”, en realidad nos está insinuando que efectivamente todas esas representaciones se han desplazado hacia zonas mucho más tensas y de difícil acceso a los discursos oficiales (políticos y culturales).

Si en el caso de esta historia específica resulta impresionante el tratamiento que la madre da al hijo en su regreso (incluso justificada en su delirio), lo realmente impresionante es que ese regreso provoca en la madre un nuevo enfrentamiento con el sufrimiento pasado con el que no puede lidiar. El éxodo del hijo viene a confirmar entonces la enfermedad de un país que cristaliza en la figura de la madre. Su rechazo se podría identificar también con la violencia con que en los discursos oficiales son tratados los que se han marchado. La madre-matria-matriz, enferma en su dolor, ha perdido referente y además de padecer delirios increíbles que la alejan de sus funciones arquetípicas históricas, se ubica al lado

de ese poder masculinizado que rechaza todo aquello que alguna vez (según sus términos) la ha traicionado.

También resulta muy significativo el ver cómo Vega Serova (a pesar de sus experiencias personales un tanto distantes de las del resto de estas escritoras) va a sintonizar perfectamente con otra de las temáticas recurrentes en las nuevas narrativas en la medida que también aborda “ (...)directa o tangencialmente, de modo explícito o alusivo, la emigración, en sus diferentes dimensiones, (lo cual) parece constituir el motivo dinámico que articula textos de factura e intenciones muy variadas” (“Narradoras cubanas...”153).

Una tercera historia que en el *Catálogo...* merece especial atención es “La estola”. Las relaciones de homoerotismo femenino, producidas por las mismas autoras, se inauguran en la narrativa cubana posterior a la revolución con los cuentos de Sonia Rivera-Valdés y los de Ena Lucía Portela; pero Anna Lidia Vega, una vez que ha quedado descornado el velo, hace enormes contribuciones en esta área temática, propiciando también asociaciones muy interesantes desde la perspectiva sicosocial.

Encontramos pues en “La estola” dos muchachas a través de las cuales la escritora nos relatará un intercambio homoerótico de gran interés. Una de ellas será presentada con una caracterización que nuevamente desdeña la angustia como un rasgo psicológico posible en su claro rol de lesbiana. Pero la inestabilidad no se hace esperar. En lugar de presentárnosla como esta chica fuerte, de ceño fruncido y voz afectada, Vega Serova elige para su actuación en la ficción relacionarla con atributos tradicionalmente asignados a las figuras femeninas del canon literario occidental. De este modo la muchacha que se sabe lesbiana y por ello feliz, estará asociada con el silencio, la belleza y la incesante laboriosidad (teje incansable como Penélope). Mientras que su opuesta es un ama de

casa, anodina, gris y sin experiencias homosexuales previas, quien termina seduciendo, casi atacando a la tejedora.

Los muchos semas negativos tan largamente asociados en un país homofóbico a la comunidad homosexual en general y lesbiana en particular, aparecen aquí alterados, completamente resquebrajados. Con esta entrega, Vega Serova parece corroborar y suscribir los argumentos de Judith Butler quien deconstruye magistralmente a las arquetípicas *butch-femme*:

Resulta revelador que el cuerpo sexuado como «base» y la identidad de *butch* o *femme* como «figura» puedan modificarse, intercambiarse y provocar diferentes clases de confusiones eróticas. Ninguna puede afirmar su derecho sobre «lo real», aunque ambas pueden considerarse el objeto de una creencia, dependiendo de la dinámica, del intercambio sexual. La idea de que *butch* y *femme* en cierto sentido son «réplicas» o «copias» del intercambio heterosexual subestima la significación erótica de estas identidades que son internamente disonantes y complejas y otorgan nuevos significados a las categorías hegemónicas que las crean. Las lesbianas *femme* pueden recordarnos el escenario heterosexual, por así decirlo, pero también, al mismo tiempo, lo desplazan. En las identidades *butch* y *femme* se pone en duda la noción misma de una identidad original o natural; en realidad, precisamente el cuestionamiento encarnado en esas identidades se convierte en una fuente de su significación erótica. (245)

Ambas mujeres serían entonces un “extraño” par *femme-femme* para el que el imaginario heterosexual normativo quizá no esté listo del todo. El solo hecho de representar el deseo homoerótico femenino ya está dando acuse de recibo de lo que aquí estudiamos: ese desplazamiento del sujeto mujer elaborado por los discursos del poder como uno solo, siempre en consonancia con las demandas de la familia heteronormada que apareja sus responsabilidades con las de la miliciana-profesional o la miliciana-ama de casa. Pero la estocada mayor viene dada al presentar dos modelos de mujer alternativos a ese molde

asfixiante en unos desenvolvimientos que se corresponden con el canon cultural pre-establecido. Esas imágenes de difícil reconciliación para la norma cultural en general y para la norma sicosocial de este país en particular, son utilizadas por Vega Serova bajo el amparo de la parodia, lo cual deviene un modo de resistencia e irreverencia ante cualquier discurso generado por el poder; no solo político, sino también cultural.

Esta es una labor que la escritora continúa en su tercer libro *Limpiando ventanas y espejos*. La singularidad del cuaderno está dada por la intromisión constante de la voz de la propia autora, suerte de apuntadora a la antigua usanza teatral, que desde las notas al pie que aparecen en cada página aclara, burla, desmiente, ratifica o simplemente coquetea con el “estimado lector”, para no dejar lugar a la duda sobre su voluntad desafiante y autobiográfica.

Las anotaciones al pie o metarrelatos –que con inocente postura podríamos entender como ahistóricos en tanto personales- completan los cuentos y elevan aquellos justamente a una dimensión histórico-política concreta que no podemos pasar por alto. Comentemos sin más un par de esas notas al pie: “\*Una de las cosas que más extraño de Rusia es la bañera con agua tibia. En mi viaje a Nueva York me di el gusto, aunque parezca una gran pérdida de tiempo” (*Limpiando ventanas...29*).

Ese uso de la voz que provee información en apariencia frívola y siempre circunstancial, es en realidad un ejercicio lúdico, de filiación postmoderna en la medida que entiende que no hay legitimidad en el relato histórico sin las miradas de los “otros”, los invisibles. Esos invisibles y sus respectivas historias personales deben ser expuestas ya que de lo contrario se mostraría una ilusión de unidad que presupone un acto de poder y dominación. Es contra ese acto de dominación que Vega Serova -desde sus minúsculas

notas al pie- dispone sus arsenales de crítica social. Su forma esta vez es la autorreferencialidad porque le ofrece la posibilidad de mostrar los relatos silenciados y saltar así desde el sujeto supuestamente unitario (un “yo” siempre conflictivo en la razón postmoderna) hasta un área que contenga al menos una parte de la visión de los millones de invisibles -todos aquellos que también echan de menos una bañera con agua tibia, síntoma de un descalabro económico mayúsculo.

Sirva esta segunda nota al pie que aparece en el cuento “Rayando el alba” para verificar lo anterior:

\*Estábamos en un lugar donde vendían refrescos y cervezas y Cristian lloraba porque yo no tenía dinero para comprarle una Coca-Cola. Había algunos socios vendiendo Cristal y Bucanero, pero solo a Alberto (apenas conocido) se le ocurrió complacer a mi hijo. Desde ese día lo quiero. Y lo quiero más aún después que me regaló Rayuela, porque cualquiera no te regala un libro de esa dimensión. (*Limpiando ventanas...*40)

Con este libro Vega Serova suma a su galería de antiheroínas y mascotas, su propia voz jovial y autárquica de autora. Cualquier ilusión o deseo de autoridad que como sujeto invisible y marginal ella pueda padecer se resuelve, expresamente, a lo largo del texto. De esta manera, la vemos disponiendo fichas, llamando a escena y gobernando sobre el territorio infinito de sus historias y su vida misma. En este sentido y como ejercicio de creación, *Limpiando ventanas y espejos* nos recuerda al *Frankenstein* de Shelley si asentimos en leerlo como una narración sobre la maternidad y autoría femeninas.

Para seguir con la enumeración de las representaciones arquetípicas que en este libro vienen a continuar el cosmos obsesivo de Vega Serova –aquel que casi siempre busca pactar con lo sombrío- podríamos hablar de la “mujer-monstruo” que hace su aparición

en “La muchacha que no fuma los sábados”. El personaje que esta vez nos presenta, se define como automarginal y por voluntad propia encerrada. Esto refuerza la validación de los espacios interiores que tan bien conecta con una de las constantes en la producción de las novísimas y que Araújo explica de este modo:

La metáfora del aislamiento, de lo de adentro, al mismo tiempo que pudiera remitir a la condición insular, trasciende lo territorial reconocible y prioriza lo local sobre lo nacional.

Efecto doble, metáfora encadenada y circular, la isla puede ser la nación, pero la nación es lo privado y resulta ser, como una isla, un territorio con fronteras de mar. (“El espacio otro...” 216)

El elemento de la “claustrofilia” con el que aquí juega Vega Serova y que a primera vista tanto se opondría a los personajes de Fernández Pintado -siempre viajando a parajes desconocidos y sobre todo prohibidos para el ciudadano(a) cubano(a) medio- no deja de ser igual de contestatario en una lectura que identifique –tal y como acabamos de ver hacer a Nara Araújo- a estos sujetos y sus respectivos cuerpos con la condición nacional intra-insular.

Así lo justifica el hecho de que el personaje de “La muchacha que no fuma los sábados” está haciendo más de una acusación sobre lo traumático de ese vivir hacia dentro cuando nos cuenta:

Con cada día que pasa se me hace más difícil pensar en salir. Me levanto y doy unas vueltas por el apartamento: del cuarto al baño, del baño a la cocina, de la cocina tal vez al comedor, cuando no desayuno de pie en la misma cocina; luego regreso al cuarto, a la cama. Con cada día que pasa son menos y menos las personas que vienen a visitarme. Eso no me molesta; cuando viene alguna, contando sus cosas de allá fuera, siento que no me estoy perdiendo nada extraordinario. (*Limpiando ventanas* 53)

Al contrario de lo que pudiera parecer, aquí la autora no ofrece una mirada complaciente del encierro de su personaje, sino que por el contrario nos está confirmando lo imposible del exterior. Lo poco apetecible que resulta salir a enfrentar ese mundo de afuera, que parece siempre ajeno y que además no ofrece ya nada “extraordinario”.

Mientras Nara Araújo insiste en que se advierte en estas autoras “(...) la preferencia por el plano de lo imaginario, el absurdo o lo fantástico: el sueño, la alucinación y la iluminación” (213); Odette Casamayor da una vuelta de tuerca más y al caracterizar la época post-soviética y sus narrativas retoma a Baudrillard cuando declara que:

Se trata más bien, como señalara Baudrillard, de que la historia y sus acontecimientos han dejado de “emocionar” al hombre o la mujer contemporáneos. Es decir, que ante la historia se siente indiferencia, y con ello lo social deja de ser dominio del cual el sujeto se considera responsable (15). La historia se ha convertido en un misterio, carroza vacía, simulación. Las escaleras tendidas hacia el Progreso han sido retiradas. La luz al final del camino ni siquiera se ve. Los caminos se borraron bajo el polvo. La escatología moderna se desvanece. La fe parece imposible en estos tiempos. (649)

Casamayor recontextualiza muy acertadamente las aseveraciones de Baudrillard, sobre esa “no emoción” o “indiferencia” ante la historia de la que sin dudas participa el sujeto post-soviético. Dichas asociaciones facilitan la aparición de un personaje como este: sin nombre y presentada aquí como un vicio enajenante, un modo de ser, una constante escapada del afuera que ya no nos conmueve.

La idea del monstruo que se cristaliza en la muchacha encerrada y sin fumar los sábados es otra vez un elemento paródico y doloroso con el que la escritora traza sus propias rutas por el psicoanálisis como materia prima a la escritura con su consiguiente asociación libre y presencia de elementos oníricos y fantásticos en la hechura de las historias. Así lo podemos comprobar en algunos de los parlamentos de la protagonista:

Alguien dice con mi voz: es un bicho, una alimaña, atájala, destrúyela. Siento un pie enorme que baja sobre mi cuerpo y me aplasta, mis huesos crujen, mis tejidos revientan; solo queda de mí, un amasijo de pelo con carne y sangre. Alguien dice con mi voz: duerme, amor, duerme-duerme-duerme, y mamá barre con una escoba de juncos lo que fui. (*Limpiando ventanas...55*)

Las escenas sexuales de las que el personaje participa a solas (dando paso a la representación de la masturbación femenina) y con su amante cuando la visita, facilitan una concentración de elementos soeces en el propio cuerpo de la protagonista de perfiles monstruosos. Si ella vive escondida, de espaldas al mundo, tal y como sucede a la isla de Cuba, la resultante para ambas ha de ser la proliferación de un “pelo” (velo natural) que las mantiene a ambas (mujer e isla) semitapiadas, enmascaradas tras discursos narcisistas y antropofágicos que no reconocen el “afuera” como parte integrante de su ser.

Dicho lo anterior salta entonces que la noción de afuera en este relato tiene otra vez una doble funcionalidad. Por una parte es el afuera concreto al que el personaje no quiere salir porque no encuentra en él nada fascinante o que le provoque acaso cierta “emoción”; todo lo anterior mientras leemos el personaje como esencia unitaria enfrentada con un afuera también concreto y único: La Habana de los años noventa. Mientras si adicionamos a esto el entender a la muchacha como un elemento fácilmente identificable con la isla (siguiendo a Araújo cuando propone el adentro como metáfora de la condición insular), entonces ese “afuera” al que se niega a dar cabida es cualquier discurso o espacialidad alternativa a aquella a la que este absurdo personaje vive aferrado.

Obviamente para aligerar esta segunda propuesta mucho más arriesgada por parte de la autora y aún en mi lectura, Vega Serova deja a la suerte de lo onírico aquellos episodios en que con mayor crueldad se describe a la mujer-isla-monstruo:

La noche de las mujeres monstruos, el gran carnaval de las mujeres monstruos. Mujeres- pájaros y mujeres-toros, mujeres-arañas, mujeres-cucarachas, mujeres-ratas y entre ellas, en el mismo centro, yo, la mujer-lobo. ¡Viva la reina!, aúllan y colocan la corona sobre mi cabeza. ¡Viva la reina de la monstruosidad!, aúllan y colocan la corona sobre mi monstruosa cabeza de lobo. Esa no soy yo, trato de explicarles, yo soy la muchacha de piel blanca y lisa, esto es un error; pero de mi garganta solo salen berridos que se confunden en la algarabía y alguien ríe y ríe con mi voz. (*Limpiando ventanas...59*)

Pero aún así, usando la mascarada, resulta evidente el forcejeo por demostrar la separación que pervive entre la isla-muchacha que sin más existe en un plano real; la que ha llegado a ese punto de monstruosidad por la interferencia de elementos externos (la historia, el encierro) y la que podría existir, la que potencialmente en el sueño “es” (aquella de piel blanca y lisa).

El *modus operandi* de Vega Serova no desestima especies u olvida la existencia de los márgenes y los centros. Muy por el contrario en un primer momento la vemos verificar los estados actuales de orden para de inmediato inventarse otros a su antojo. De su escritura, aún cuando trabaja con las zonas más álgidas o escatológicas del ser, suelen resultar representaciones diáfanas y lúdicas. La presentimos en lo terrible, siempre tratando de develar zonas silentes de la realidad; siempre haciéndolas encontrar en sus libros-catálogos espacios para la reconciliación, la sobrevivencia.

Un último texto de esta autora que comentaré muy brevemente, es su primera novela publicada en Cuba: *Noche de ronda*. Se trata de un carnaval absoluto, un perpetuo corrimiento de sentidos. Allí, La Habana es simplemente el telón de fondo a una rocambolesca y atemporal anécdota, donde se pueden leer, a la vez, una historia de amor, de desamor, de ciencia ficción o de teatro del absurdo. Una novela escrita desde una nada

despreciable pluralidad de géneros y que viene a asegurar una gran maestría técnica en Vega Serova.

Bunny Banana, la protagonista, se auto-escribe una y otra vez, como una noria. La noria, la ronda en que se convierte la única noche por la cual transita. La autora, por su parte, utiliza la antes mencionada fusión genérica para que Bunny quede representada disímiles veces y conseguir así una mezcla de ontologías acumuladas en otra mujer de apariencia disparatada.

Con Bunny vamos surcando diferentes espacios habaneros en los que sus muchos dramas se carnavalizan –en clave de absurdo- mientras a la par resultan completamente verificables en la realidad: “Me acerco por fin a la parada y decido coger una guagua para el centro. Me siento en el banco a esperar. Me aburro y saco la pistola de hacer pompas de jabón. Hago muchas pompas que llenan las desoladas calles y suben mezclándose con las estrellas”( *Noche de ronda* 26).

La vida de este personaje nocturno transcurre entre espacios como estos: las calles desoladas o los apartamentos desvencijados y llenos de gente -como el suyo, que además comparte con su hijo, su ex-marido y su ex-suegra- o el de sus padres y hermana. Bunny Banana, deudora de la estética *noir*, podría ser la habitante de cualquier fragmento del planeta, siempre desubicada, siempre “fuera del tiempo”<sup>36</sup>; pero sabemos que sus enclaves físicos se limitan a La Habana y desde ahí la pensamos y también desde ahí asistimos a su terrible final.

El énfasis con que a nivel ideotemático esta pieza irrumpe en el mapa que aquí trazamos, está puesto en la inestabilidad y también en el descrédito, en hacer evidentes cada

---

<sup>36</sup> Verso del poema “Tiempo” de la poeta cubana Dulce María Loynaz, premio Miguel de Cervantes.

una de las mentiras en las que viven inmersas personajes y personas en la isla. Las falacias con las que Bunny narra y se narra se explican a sí mismas porque “(...) su corazón con que vive parece un edificio de apartamentos como en el que vive y en cada apartamento tras una puerta bien cerrada hay un amor secreto”( *Noche de ronda* 9).

Asistimos aquí a un intento de narrarnos el relato de los relatos. La poeta Bunny que escribe textos de amor que a nadie interesan recoge en sus recorridos y actuaciones casi todas las claves poéticas y temáticas con que Vega Serova suele trabajar. La novela podemos entenderla como una extensión de cualquiera de sus libros de cuentos anteriores, pero sobre todo de *Limpiando ventanas y espejos*. Su obsesión por el relato que se corrige a sí mismo para crear constantes proyecciones inestables de la realidad o de aquello que en el texto esperamos encontrar como fijo sirve de vehículo para poner en práctica su descreída noción de “verdad”.

Lo que Vega Serova nos muestra a través de los ojos de Bunny es una delirante recreación de ambientes fantasmagóricos, que a su vez solo contienen a personajes monstruosos, deformados y ridiculizados. Todo ello busca “inquietar” al lector y quiero pensar que al censor, que aún cuando pueda reconocer dichos ambientes y deformaciones, no puede enfrentarlos desde lógicas simples.

La constante reescritura que Bunny-Vega Serova acomete, tiene como objetivo la reescritura de la historia oficial de la nación y usa para ello socorrida metáfora de la casa:

Bunny Banana habita en un cuarto pintado de gris. El cuarto es parte de un apartamento que tiene: dos cuartos, sala - comedor, cocina, baño, patio (se aceptan proposiciones). Bunny comparte el cuarto pintado de gris con su hijo. El otro cuarto (pintado de azul estrambótico (¿alguien sabe lo que es un verdadero azul estrambótico? ¡Oh, Dios! ¿Y ahora qué hago con los paréntesis? Si no les molesta, los voy a dejar abiertos. El otro cuarto lo comparten Yoswasleydis Puñales y su mamá Cira. Todos juntos comparten el resto del apartamento (aunque no lo comparten muy parejo:

la que más lo comPARTE es Cira al ser la propietaria y la jefe de núcleo).  
(*Noche de ronda* 11-12)

El espacio doméstico, fuente de tormentos para Bunny quien ha de sufrir hacinamientos múltiples –presentados aquí en clave paródica- da acuse de recibo a una de las mayores tragedias del pueblo cubano en su cotidianidad: la escasez de espacios domésticos o viviendas<sup>37</sup>.

Inscribir a su protagonista -aún cuando para ello usa el absurdo como estética- en un escenario que sin dudas recuerda la penuria de una buena parte de la población no puede desligarse aquí de las altísimas dosis de contenido político que este texto encierra.

Para concluir por el momento con la figura de Vega Serova, concuerdo parcialmente con la investigadora Martín Sevillano quien sostiene que la mayor eficacia del trabajo de la narradora está en que: “Los personajes marginales de Anna Lidia Vega son desheredados que no solo carecen del espacio público de expresión, sino también del íntimo. No obstante, se pasa por alto la condición fatal del ser “marginal” y simplemente se le da la palabra a personajes que la sufren” (Martín Sevillano 305). A lo que añado que en ese otorgamiento de la voz a los marginales se instaura una estrategia de altísima subversión política y que para ello las mujeres (siendo las mayores víctimas de la circunstancia

---

<sup>37</sup> Un reporte emitido por el propio gobierno en el año 2006 aportaba los siguientes datos: De las 230 900 acciones de conservación y rehabilitación, un por ciento muy elevado (más del 45,0%) estuvieron dirigidas a arreglar y reponer techos devastados por los ciclones. En conclusión, el déficit de viviendas en Cuba, estimado oficialmente, supera más de un millón de unidades, y demanda un aporte significativo de nuevas capacidades para atenuarlo. Lo mismo puede decirse de las viviendas que requieren urgente reparación, no solo por los daños sufridos debido a fenómenos meteorológicos en los últimos años (más de 600 000), sino también por la prolongada falta de mantenimiento y de mínima atención debido a la carencia de recursos por parte de la población durante decenios. Según estimados del oficial Instituto Nacional de la Vivienda, el 43,0% del fondo habitacional se encuentra en malas y regulares condiciones y el 8,0% está integrado por las cuarterías, ciudadelas, viviendas precarias aisladas y las ubicadas en focos o barrios marginales. (Espinosa Chepe [miscelaneasdecuba.com](http://miscelaneasdecuba.com))

socio-política en la que Vega Serova escribe) son el vehículo ideal con el que articula su denuncia.

La señora menopáusica que se sueña Madonna, la madre enloquecida por el exilio del hijo y agresiva en su retorno, las lesbianas *femme-femme*, la mujer-isla-monstruo, la propia voz de la autora apuntando sus textos en *Limpiando ventanas y espejos* y, finalmente, esta Bunny Banana que para el final de la novela se suicidará, conforman un catálogo de cuerpos resistentes, agredidos por una violencia cotidiana que se alivia en representaciones absurdas y rocambolescas. Y aunque no todas vencen la batalla de sobrevivir, al menos representan una fuerza contestataria y desestabilizadora del poder político que aún cuando las ignora, sabe que existen.

Es una resistencia que además suele enmascararse tras la ‘no-emoción’ e ‘indiferencia’ ante la política y la historia que Baudrillard nos recuerda atañe al sujeto postmoderno. De manera que los personajes alucinados, encerrados y enloquecidos de Vega Serova proyectarán una noción doble de contemporaneidad. Por un lado servirán de vehículo al uso de ciertas estrategias estéticas del postmodernismo occidental y por otro estarán diseñados en función de una denuncia que tiene como objetivo a una dinámica sico-económico-social concreta.

Su actitud comparada con la de Fernández Pintado es más elusiva en la medida en la que evita la recreación de situaciones que pudiéramos de manera fácil calificar como ‘realistas’ y en el caso que lo haga, suele ampararlas por el elemento paródico. Comparándolas también en lo exactamente referido a sus respectivos personajes femeninos -tal y como comentaba en la introducción de este capítulo- con ellos asistimos en ambos casos a esas representaciones arquetípicas que han transitado ya desde la

representación colectiva de la que nos hablara Durkheim hasta la concientización personal con la que Jung trabaja.

Lo anterior podríamos establecerlo como una marca distintiva no sólo para estas sino para cada una de las autoras analizadas a lo largo de la presente investigación. El mencionado contrapunteo entre los dos autores se balanceará con una frecuencia nada despreciable a favor de Jung ya que el viaje que las autoras emprenden está especialmente enfocado hacia una muestra del inconsciente colectivo que potencie siempre la exposición de lo individual. De modo que la amplia gama de sutilezas con las que han de lidiar sus subjetividades y experiencias singulares serán el herraje fundamental para armar el mapa general de esta época y nunca al revés.

Lo colectivo aparecerá entonces por decantación; por repetición de personajes semejantes a través de todo el análisis, pero nunca como un elemento que resulte a las autoras de interés. Aunque las situaciones y personajes que proveen facilitan la armazón de dichas ‘representaciones colectivas’ de las que Durkheim nos habla, necesitaremos el atajo de lo subjetivo personal junguiano para su constitución.

### **2.3. Mariela Varona o la intertextualidad paródica como sistema**

En los inicios del nuevo siglo, aparece una voz que conformará muy rápidamente el catálogo de novísimas autoras que aquí estudio. Se trata de Mariela Varona quien con el relato “Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial”,

gana el premio de cuento de *La Gaceta de Cuba* en el año 2001<sup>38</sup>. Creo oportuno aclarar que Mariela Varona es junto a Odette Alonso una de las pocas autoras que no nace en La Habana y que no emigra a la capital para escribir y/o estar en contacto directo con las revistas, editoriales o círculos literarios más reconocidos en el extranjero. De modo que sus sendos premios por el relato “Anna Lidia...” y otro que ganará más tarde (el *David* de cuento, también de la UNEAC) con el libro *Cable a Tierra*, se tiñen de connotaciones especiales. Varona escribe desde una capital de provincia (Holguín), haciendo de esta condición de alejamiento una clave más de resistencia.

Pero volviendo al cuento “Anna Lidia...”, no se escapará al lector que tropiece con dicho título, el código de referencialidad inmediata que supone la mención del nombre de una autora coetánea y la alusión a la lectura de uno de sus cuentos como eje temático de la propuesta narrativa de Varona. El uso de la intertextualidad, será pues, la piedra de toque que dé génesis a la historia que ahora discutiremos. Se trata de la escritura de un hipotexto que se va armando en la voz de quien nos habla a la par que Vega Serova – coprotagonista del relato- lee el cuento que ha escrito. La narradora que usa la voz de la primera persona, nos irá relatando el cuento de Vega Serova (utilizando de un modo muy singular la técnica de la caja china) a vez que nos irá describiendo lo que ve en unas pantallas imaginarias que se proyectan desde las cabezas de cada uno de los escuchas reunidos en el patio colonial en donde Serova lee. Son pequeñas escenas que aparecen de manera independiente y simultánea.

---

<sup>38</sup> *La Gaceta de Cuba* es una de las revistas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Los premios que emite tanto la propia Unión como sus revistas, son un paso fundamental para la visibilidad y reconocimiento de jóvenes autores. En algunos casos, como el de Mariela Varona o Mylene Fernández Pintado, dichos premios y consiguientes publicaciones, suponen su entrada en el escenario de las letras cubanas en la isla y más tarde en el extranjero.

Si asentimos con Genette en que la intertextualidad es la relación de co-presencia entre dos o más textos o presencia efectiva de un texto en otro y que dicha presencia puede darse en forma de cita, plagio o alusión, podríamos convenir entonces en que aquí nos encontramos con un claro caso de alusión en el que Varona nos presenta un enunciado (su nueva historia) cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado (el texto leído por Vega Serova) al que remite necesariamente<sup>39</sup>.

La nueva narración (transcripción de las imágenes de los oyentes en las pantallas *beam*) se vuelve pase de lista de todas y cada una de las fantasías sexuales que el cuento homoerótico provoca a este auditorio disímil:

Esto me sugiere algo: a ambos lados de la Serova se levantan dos inmensas pantallas de video beam. En una de ellas, los espectadores-oyentes pueden mirar, al natural, la escena que describe la narradora. Una bella mujer con ropa interior de encajes negros se introduce, extasiada, el grueso falo vegetal y está moviendo el cuerpo en espasmos cada vez más violentos, rodeada por el escenario en que previamente fue ubicada: una cama cubierta de seda, con dosel, llena de tenues brillos sensuales. (4)

Resulta aquí muy significativo el modo en que Varona desacraliza tanto a las escuchas heterosexuales como a las homosexuales. Así, la autora resume y hace conteo tanto de las conductas y fantasías sexuales de cada quien, como de los diferentes y posibles abordajes de la temática homoerótica en la literatura. Lo anterior propicia, sin dudas, una lectura en la que se potencie la importancia política de esas imágenes sexuales y su conveniencia bajo ciertas presiones mercantiles en las que más adelante me detendré.

En entrevista concedida para la revista digital literaria *Otro lunes*, la autora explica sus motivaciones al enfrentar la escritura de este texto. Al respecto nos dice:

---

<sup>39</sup> Las ideas que desarrollo en este párrafo son apenas un resumen de lo que Genette define como intertextualidad a lo largo de su fundamental libro *Palimpsestes: La littérature au second degré*.

El cuento es en realidad un gran *divertimento*, aunque en el fondo, como historia subterránea, contenga inquietudes más que siempre trato de explotar. Parto de un hecho real, pues es cierto que en las Romerías de mayo del 2001 la Serova leyó un cuento muy picante en el patio de la Periquera y en el público estaban Eduardo Heras León, el trovador Frank Delgado, la gente más disímil que uno pueda suponer. Cuando empecé a escribir el cuento imaginaba la risa cómplice del Chino, y me daba placer escribir una especie de memoria del momento feliz que pasamos ese día. Por supuesto, luego el cuento se tuerce y va a parar a otro lado. Supongo que el *boom* de literatura erótica me dio el deseo de burlarme un poco de ella, de meter todo en un saco y revolverla a ver qué salía<sup>40</sup> (Varona otrolunes.com)

Quisiera entonces incorporar al análisis, la exploración de un nuevo elemento que recorrerá una parte de las ficciones que aquí estudiamos: la parodia. Si por una parte unimos y entendemos la burla al homoerotismo que Varona nos entrega como un ejercicio parecido al de la autorreferencialidad con la que la misma Vega Serova se nos presentaba en su libro *Limpiando ventanas y espejos* y en ambos casos podemos argumentar que se trata de diversas formas de parodia; parece pertinente señalar que hay en las escritoras una voluntad de elaborar elementos que respondan al *boom* mercantil de la literatura producida por cubanos/as y sus supuestamente ingentes obsesiones temáticas del momento.

Las relaciones entre mercado y producción literaria que comienzan a marcar el pulso de cuanto se escribe en la isla, nos las explica Nanne Timmer en su artículo “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual; Cuba y su vida literaria después de los noventa” de manera muy satisfactoria:

Desde mediados de los noventa hubo un notable crecimiento del turismo,

---

<sup>40</sup> El “Chino” al que hace aquí la autora referencia es el autor Eduardo Heras León, conocido con este sobrenombre por su condición étnica. La presencia de Heras León en la vida de los jóvenes narradores cubanos de este momento es fundamental ya que él fundó el Taller de Técnicas Narrativas del Centro de Formación Literaria “Onelio Jorge Cardoso” en la Ciudad de La Habana al que solo un selecto grupo de incipiente autores de cada provincia, podía asistir.

que trajo consigo una apertura de Cuba al exterior. Este hecho, junto con la reinstauración del derecho de autor ya en 1978 (después de su inicial abolición), y el reconocimiento de las ganancias de royalties en la resolución 61 después de la despenalización del dólar en 1993, hacen que el escritor cubano empiece a abrir mercado. Fuera de la isla las posibilidades económicas son mayores y los escritores encuentran otro aliciente, lo cual provoca un *boom* de novelas cubanas en el extranjero y un debate crítico sobre la relación entre comercio y arte en las revistas nacionales. Al tiempo que aumenta el turismo a gran escala, el lector europeo empieza a interesarse por ese ‘viaje exótico’ que también le puede ofrecer la literatura. (Timmer avatar.ime.uerj.br/cevcl/)

La manera en que Varona decide contestar a tales presiones y la inminente respuesta complaciente con que los autores en general y las autoras en particular se dan a ellas, queda resumida en este texto y de ahí su relevancia. Las herramientas específicas que usa se entrecruzan en la anécdota y de manera paródica con lo que escribe Vega Serova. De esta suerte, no sería desatinado intentar comprobar que Varona (al igual que Vega Serova) nos está lanzando, entre muchos, un anzuelo de hermenéutica social para el cual el erotismo es su mejor carnada.

La estructura formal sería aquella en la que nos presenta un primer plano con el relato de su colega que más tarde deviene facilitador de su propia diégesis y de una retahíla de imágenes que indagan en lo sicosocial o lo imaginario nacional de manera harto provechosa. En mi lectura, Varona tiene la clara intención de impulsarnos hacia tres niveles de recepción diferentes que por una parte se complementen entre sí y que por otra acusen recibo a varios estancos deformes de la realidad cubana de este momento.

Un primer nivel estaría concentrado en lo obvio de relatarnos una historia que efectivamente posee fuertes señas homoeróticas y sus realizaciones gozosas como

espacios desafiantes al poder masculino que suele utilizarlos como un producto de consumo más. Al interior de la narración de Vega Serova, así como en la que la narradora nos describe en la pantalla de la escritora-personaje, reinan los placeres. Y aquellos no están puestos en función de satisfacer más que a las protagonistas de la escena:

En la pantalla de la Serova las dos mujeres se aman con un placer apabullante. Hay varios close up: una boca lamiendo pezones erectos; una mano que ayuda a introducir con cadencia de coito el pepino de marras, mientras los dedos de la otra estimulan el orificio anal de unas nalgas gloriosamente tropicales.(4)

Con el pretexto de este pasaje, la narradora nos conduce a un segundo plano o segundo nivel -el de las pantallas que se contraponen a la propuesta de Serova. Desde allí, se atacan y desmontan las pacatas moralidades de los heterosexuales como fuertes símbolos de la tradición. Para este contrapunteo, la escritora utiliza a los personajes de dos señoras que hacen las veces de celadoras en el museo en donde están reunidos autoras y oyentes. Esas señoras, por su funciones laborales y edades vendrían, una vez más, a representar la moral marginalizadora y represora de quienes representan la ley. Una ley que en el caso cubano siempre está expuesta a una o varias asociaciones con el poder estatal:

En la pantalla de las viejitas del museo, en cambio, se ven dos \"tortilleras\" de barrio bajo, llenas de cicatrices y marcas de chupones, haciendo un sesentainueve; enfrente están los que pagan el \"cuadro\": unos cuantos gozadores de la vida. Ellos beben cerveza mientras disfrutan el espectáculo, donde tienen prohibido intervenir. (4)

Una vez más, tal y como veíamos operar a Zoé Valdés, la liberación viene de la mano de un uso desmedido del *sermo vulgaris* cubano. Palabras como “tortilleras”, “chupones” y “cuadro” (lo cual se traduce como: lesbianas, marcas de mordidas o succiones en la piel y escenas eróticas, respectivamente) son el elemento liberador con el que la narradora se

venga de aquellas que con sus actuaciones aseguran la castración y el juicio con el que las representantes del orden condenan a quienes encuentran en la sexualidad un momento de absoluta redención.

Varona, con pasajes como este y quizá sin saberlo, establece otro diálogo de intertextualidad, pero esta vez con textos canónicos del saber lesbiano como sería el caso de *Sangre, pan y poesía* de Adrienne Rich:

(...) la *existencia* lesbiana ha sido una exigencia no reconocida y no declarada de las mujeres hacia su sexualidad, un modelo, por tanto, de resistencia, y así, una especie de postura límite desde la que analizar y desafiar la relación entre heterosexualidad y supremacía masculina. Y que la existencia lesbiana cuando se reconoce, exige una reestructuración consciente del análisis y de la crítica feministas, no una o dos citas de muestra. (84)

Pero no se trata de un diálogo o elaboración de un solo sema de campo complaciente. Por el contrario, para la exposición y el reconocimiento de esa *existencia* en los términos que Rich la plantea, la escritora propone un nuevo ejercicio paródico que reestructure cualquier asociación maniquea y/o estereotipadas del ser lesbiana. Para ello, utiliza a una de las escuchas que proyecta su deseo en la pantalla íntima que la narradora imagina para ella:

Es la tercera lesbiana presente la que más me interesa ahora, pues debe estar introduciendo en su pantalla algo interesante. Esta tuerca, según las del gremio, es una tortillera clásica, de las que hacen \"tortilla\" de verdad, pubis contra pubis, y no acepta otras variantes de amor sáfico. Y eso yo sí quisiera verlo, porque llevo años agotando la paciencia y la capacidad descriptiva de las tuercas que conozco, con este asunto de la tortilla. ¿Dónde meten las piernas, por Dios? ¿Cómo pueden hacer coincidir dos superficies que están en planos inclinados divergentes? Porque eso no lo he encontrado ni en Masters y Johnson, ni en las novelas, ni en las

películas porno, ni mucho menos en las *Playboy* y las *Penthouse*. Es más, ni en los cuentos de la Serova, ni en los de Ena Lucía Portela... (5)

Saltan aquí sus desmedidos deseos de reconstruir, si se quiere corregir o desacralizar cualquier desbalance que intente colocar a las mujeres lesbianas en una zona de idealización victimizada. De modo que si bien Varona recrea esas infinitas subjetividades del sujeto lesbiana, tal y como demanda Rich y los pone a dialogar con otros modelos de sexualidades alternativas (como más adelante expondré), así mismo se vale de la parodia intertextual (no perdamos de vista la alusión, no solo a Vega Serova, sino también a Portela) para superar con su texto los posibles embates ideológicos de un ser (la lesbiana) que ha pasado de no existir –según el discurso oficial- a ser representada desde la deconstrucción que la parodia implica. Es sin lugar a dudas un ejercicio que entra en consonancia con el modo en que al decir de Linda Hutcheon: “(...) la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (188).

Un tercer nivel de recepción que se facilita en la lectura de este complejo texto es aquella que se inscribe también en la línea de lo carnavalesco al hacer uso de estos temas tal y como vimos en la escritura de Vega Serova y que en breve estudiaremos como marca fundamental en la poética más general y “jovial” de Portela. Sin embargo, a diferencia de esas dos autoras, la carnavalización como elemento estructurador y semiótico, se dará en este relato de Varona entremezclada con cuadros realistas de fácil y triste reconocimiento en la sociedad cubana:

En la pantalla de al lado, está sucediendo lo mismo pero visto por mis ojos: una pobre mujer desesperada no logra imaginar del todo cómo conseguir un orgasmo con el dichoso pepino, que cada vez se le parece menos a una pinga. La cama de esta mujer, con los muelles vencidos y

sábanas de color terroso, explican de sobra su soledad, su dejadez, su completa falta de coquetería para conseguir un amante, su miedo a buscar en la calle esa pinga que tanto necesita, y su convencimiento de ser incapaz de lograr que se exciten con ella, aunque compre ropa interior de encajes negros. (4)

Los muelles vencidos, las sábanas de color terroso, el pepino como sustituto de los típicos artefactos de placer que suelen comprar las mujeres que no están atravesadas por condiciones de pobreza, impiden el gozo habitual que la carnavalización en su estado primigenio trae en sus imágenes.

Lo anterior podría relacionarse además con un plano íntimo desde el que la autora enmascarada tras la voz de su narradora omnisciente nos convoca para hacernos reflexionar sobre su propia obra y lo imposibilitada que aquella se encuentra de transmitir placer:

Repaso mis historias: casi todas terminan con algo violento, incluso cuando lo que está en juego es puramente sexual. El placer, ese placer desmedido que evoca la Serova gozosamente, ese placer público que va tocando a cada una de las cuarenta personas que la escuchan, yo no puedo (d)escribirlo. Me acuerdo de Grenouille, cuando se enfrentó a una multitud armado solo con su perfume, y logró que ellos se sintieran acariciados en su zona más íntima, de la forma precisa y secreta que cada uno necesitaba. La Serova tiene solo su voz de gata, e imagino a cada cual removerse con los detalles más escabrosos. (3)

No se me escapa que la referencia anterior no tendría por qué ser más que personal y que parecería acaso un exceso conectarla a una experiencia de tipo colectivo en el que la realidad específica que circunda a la escritora quede representada. Pero así mismo la posibilidad se alza en la lectura de manera poderosa y nada despreciable. La narradora, una escritora de provincias que ha venido a escuchar a otra que se presenta ante ella con

cuentos en donde el deseo y las realizaciones de amores prohibidos transcurren libérrimos en sus páginas, se detiene a reflexionar sobre la ausencia de ese gozo en su propia obra y más allá, nos expone, cuáles son sus marcas u obsesiones, aquellas que quizá no son tan atendidas por el mercado como deberían ya que representan a esa otra Cuba que se hace también invisible. La diferencia radica en que esta vez la invisibilidad no está pactada exclusivamente desde los medios de difusión estatales, sino también desde la mirada sedienta de poses exóticas que turistas y editores parecen rastrear sin cesar al interior de este naciente corpus temático.

La discusión que propone aquí Varona, una vez más salta el cerco de lo previsible para cuestionarse y cuestionarnos, ya no solamente sobre la ausencia de voz y representación que sufren esos sujetos femeninos que no se corresponden con los esperados por las viejitas que cuidan el museo, sino también sobre aquella otra a la que son condenadas formas alternativas de la escritura aunque sean igualmente producidas por escritores/as cubanos/as que de pronto parecen no ajustar en el molde que demandan las editoriales extranjeras y sus consumidores. Y así los emplaza:

Quiero agredir. Siento la necesidad de invocar un elemento bien disonante, que atraiga la atención de todos hacia mi versión del cuento. Si solo soy capaz de generar historias morbosas, violentas, esquizoides, ¿por qué tengo que esforzarme en describir el placer? Hago un tremendo esfuerzo de concentración; es difícil lograrlo ante tantas visiones de lujuria: vulvas abiertas, glandes a punto de estallar, pequeños surtidores de esperma, lenguas goteantes, rostros desfigurados por la pasión del goce. (5)

Quizá por todo ello y con clara intención de provocar un nuevo cierre de tuerca, para el final de la historia, Mariela Varona apuesta por la aparición final de un personaje andrógino que saltará en evento fantástico desde una de las pantallas para asesinar a quien nos habla desde el texto. El personaje andrógino “Me doy cuenta de que ahora las

demás pantallas están detenidas, como difusas, porque todos miran lo que ocurre en la de esa mujer. La causa no es solo el tamaño de la imagen que ella invoca. Es también su belleza satánica, su androginia, su frialdad” (6) y su interacción con la narradora en el consiguiente desenlace, resultan también de mucho interés y argumentan aún más esta breve tesis sobre el cuestionamiento en torno a la validez de escrituras y discursos alternativos tanto a la oficialidad como al mercado. Todo lo que, según definiendo, este relato trae consigo.

El interés que la aparición del chico andrógino acarrea, se hace doble en la medida que nos recuerda de manera muy elocuente aquello que Virginia Woolf nos propusiera en el *Orlando* tanto para la escritura como para las sexualidades en general, esa idea de un continente humano que hubiera vivido bajo las demandas y opresiones de cada uno de los géneros: hombre y mujer (el propio andrógino Orlando) y un texto único (su eterno poema a la encina) que poseyera lo mejor de cada género literario. Todo ello, recontextualizado aquí, deviene un fuerte símbolo que asocio también a la discusión sobre la validez mercantil que puedan tener lo mismo un erotismo exacerbado que la imposibilidad de trabajar los discursos eróticos en la escritura, aún cuando los autores provengan de islas caribeñas exóticas por su pobreza.

La denuncia en este relato de Varona se encamina a desenmascarar las demandas arriba expuestas y es por ello que termina auto-representándose, a la manera de Barthes, como una autora “asesinada”<sup>41</sup>, quien efectivamente tal y como el francés propusiera, facilita una libertad (nacimiento) del lector, que me atrevo aquí a identificar con una propuesta

---

<sup>41</sup> Uso aquí como referencia y tropo el famoso ensayo de Roland Barthes “La mort de l’auteur”. *Manteia* 5 (1968).

de libertades civiles. Es como si Varona nos insinuara que rechaza todo sesgo de autoridad, incluida la autoral: “Yo quiero pararme, pero no puedo. Quiero hablar, decir algo, pero una gran fatiga me lo impide. Y siento algo tibio corriendo por mi vientre, resbalando por entre mis muslos; una tibieza que empapa mis ropas y gotea, a través de las tiras de goma de mi sillita plegable, sobre las baldosas de este patio colonial” (6).

Queda claro entonces que el uso de la intertextualidad desde su vertiente paródica es en este texto de Mariela Varona “el rayo que no cesa” al decir del poeta Miguel Hernández. El amplísimo mundo de referencias literarias que es capaz de condensar en una sola historia se presenta como el complejo entramado desde el que con humor mordaz, elabora sus denuncias. Concentra una fuerte mirada crítica hacia el devenir y la praxis de un mercado y un público foráneos que están imponiendo reglas que darían al traste con la trivialización de las heridas más punzantes para la sociedad cubana y que podrían de manera definitiva coactar la libertad como máxima para la creación literaria.

Lo anterior podría parecer que introduce entonces un punto de contradicción con lo que he expuesto en el Capítulo I, ya que allí defendía la idea de la condición post-soviética como un momento que propicia una cierta liberación de la situación neo-colonial que así mismo facilitaba una liberación de los discursos no conocida hasta esas fechas. Sin embargo, este mismo relato de Varona más que introducir un punto de divergencia a esa idea, la reafirma en la medida que delata e identifica a ese nuevo enemigo íntimo: el mercado. Y es su gesto resistente al no doblegarse frente a él lo que la devuelve al ámbito de la liberación discursiva que aquí defiende, siendo lo intertextual paródico su escudero mejor.

Si atendemos al modo en que una crítica como Puñales identifica el inicio de la era post-soviética con la entrada de la literatura cubana al mercado internacional, veremos con cuánta eficacia Varona contraataca este estado de cosas:

A partir de la última década del pasado siglo, el escritor cubano enfrenta una situación novedosa dentro de la historia revolucionaria. Por primera vez puede entrar, con más o menos libertad, en el mercado editorial. Si bien es cierto que a partir de los 90 la publicación de novelas y de literatura en general disminuyó drásticamente, en estas fechas los autores tuvieron oportunidad de editar sus obras en el mercado internacional. Por una parte, la escasez de materiales y por tanto, la casi nula impresión y edición de libros, y por otra, el fin de un circuito socialista de producción y consumo de obras literarias, provocó la búsqueda de nuevas posibilidades editoriales para los escritores cubanos y, al mismo tiempo, despertó la curiosidad en gran parte de Europa, Estados Unidos y América Latina sobre el destino histórico, social y cultural del último país socialista del hemisferio occidental. Cuba se convirtió en un tema de moda, en una especie de *souvenir* histórico o parque jurásico del socialismo. (4)

La parodia deviene entonces escudo contra ese potencial “*souvenir* histórico”, así como la elección de la anécdota; ambos le permite mirar hacia zonas menos turísticas al interior de esa sociedad que nos presenta.

Por otra parte, aunque su relato entra en consonancia con el resto de los de las escritoras que aquí vemos, la operación estratégica que vemos desplegar a Varona destaca los desenvolvimientos sexuales alternativos que van desde aquellos que en principio parecerían estigmatizados (las mujeres lesbianas, las onanistas o las reprimidas) hasta el desconocido sujeto andrógino que deviene asesino para la escritora, dejándola sin fe.

Se trata pues de un tristísimo (a pesar de su presentación en clave cómica) ajuste de cuentas con una sociedad que para el momento en que el cuento es escrito, lleva alrededor de una década luchando con descalabros mayores como son el hambre y la

pobreza. Para este momento ya no parece que la sexualidad (por liberadora que esta siga siendo) sea el camino en donde los sujetos encuentren reivindicación y libertades; por el contrario, su banalización desde un mercado que demanda “sexo y apagones” para la literatura cubana, comienza a ser un tema más de preocupación para los escritores comprometidos<sup>42</sup>.

#### 2.4. Ena Lucía Portela, tan extraña entre estas piedras

Nacida en 1972, en La Habana y graduada de Letras Clásicas por la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de esa ciudad, la escritura de ficción de Portela es junto a la de Zoé Valdés, la más leída de cuantas integran este *corpus*. Es también la figura que supone el mayor desafío que la crítica puede encontrar al tratar de etiquetar o cuanto menos tratar de describir la poética general de esta generación.

Conocida entre sus contemporáneos como una suerte de *enfant terrible*, y entre los circuitos de escritores dentro y fuera de Cuba como un “prodigio” de las letras cubanas, Portela suele presentarse como inapresable por lo extenso de sus temáticas, estilos, registros lingüísticos y, especialmente, por la inacabable red de referencias y autorreferencias que pueblan el conjunto de su obra. Así mismo la crítica ha reconocido el valor de su obra y ha sido galardonada con premios de la talla del Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1997 (UNEAC) o el Juan Rulfo de Cuento de Radio Francia Internacional en 1999, entre otros de igual importancia.

---

<sup>42</sup> Esta alusión entre comillas refiere a una línea escuchada en un coloquio sobre literatura de los noventa en las salas de la Biblioteca Gener y del Monte en la ciudad de Matanzas en el verano de 2001. Allí, el fallecido escritor Guillermo Vidal, pedía un paro para el sexo y los apagones que poblaban la literatura cubana de los noventa.

Así mismo considero pertinente aclarar que cuando uso la palabra “comprometidos” no aludo al clásico compromiso con la Revolución cubana, sino muy por el contrario al compromiso de los escritores de alto calibre cívico que se implican con su tiempo y las más desfavorecidas de sus gentes.

De este modo, el hecho de haberla dejado para el final de este capítulo compuesto por quienes han producido la mayor parte de su obra de manera íntegra en la isla, no es gratuito en absoluto. La importancia mayor de su narrativa me permitirá no solo cerrar parcialmente las ideas que aquí vengo comentando como posibles argumentos al demostrar el desplazamiento del imaginario nacional que comienza a gestarse en la década de los noventa, sino que además me sirve para conectarla a quienes producen sus textos fuera de la isla y así mismo insisten en la idea de denunciar o cuanto menos acusar recibo de esa realidad desplazada y maltrecha. Esta idea de conectora entre los dos bloques de autoras que metodológicamente me he visto precisada a establecer, será discutida un poco más adelante cuando argumente la elección de los dos cuentos de Portela que incorporaré a este análisis.

Madeline Cámara en un temprano ensayo sobre la primera novela de Portela, resumía ya las características principales de la obra de esta autora:

Portela responde, quizá con una intensidad mayor y sostenida, al conjunto de temas y preocupaciones formales que viene caracterizando a la narrativa cubana en la década 1986-1996. (...): los enfrentamientos generacionales, la iniciación sexual, el homoerotismo, los conflictos de la pareja, las actitudes de marginación social voluntaria o involuntaria: los «friquis» y las «jineteras»; todo esto vaciado en formas significantes que buscan la despersonalización de los personajes, la fragmentación de tiempo y espacio, la experimentación semántica y sintáctica con zonas del lenguaje popular incluidas las jergas y la recreación de situaciones sórdidas que usan el grotesco y el absurdo o la búsqueda de atmósferas oníricas o míticas de fuerte carga simbólica, en ambos casos como modos de desterritorializar las anécdotas y permitir la funcionalidad de las referencias intertextuales. Las narradoras de los '90s han comenzado a cuestionar no solo un sistema y sus instituciones sino las bases de la visión falogocentrista del mundo que lo legitima. (“Antropofagia de los sexos...”167)

Efectivamente todo esto y más es posible encontrarlo en su vasta obra narrativa, la cual comienza a ser visible en los circuitos literarios habaneros cuando gana una mención con el cuento *Dos almas nadando en una pecera* (1990) en el Taller Literario al que asistía por esos años.<sup>43</sup> La pieza *Dos almas...* publicada en un extinto folleto de circulación local, ha llegado a ser identificada como la primera escrita por una mujer en donde se aborda el tema lésbico después del triunfo de la Revolución. Pero sus valores no han sido especialmente destacados porque según Nara Araújo “(...) se resiente de cierto esquemático discurso, por elíptico y extrema economía narrativa (...) (“Erizar y divertir...” 23).

Años más tarde, en 1996 aparece el “Sombrío despertar del avestruz”, en la revista *Unión* en el que la temática lésbica será también uno de los elementos conductores de la historia; sin embargo, la presentación de dicha temática estará puesta en función de reinventar los signos, haciendo del cinismo su mejor aliado:

Llevabas un vestido negro que te hacía lucir aún más pálida, con tus piernas fantásticas y tu nariz de zapato (...) ¡Después de todo te quedaba bien! Pensaba ella y en las muchas cosas que podían hacer juntas, aunque no tienes que preocuparte: las dos o tres veces que se masturbó primero imaginándote y luego recordándote desnuda no logró concentrarse lo suficiente para llegar al orgasmo. (“Sombrío...” 233)

Para Nara Araújo, el valor fundamental del cuento reside en que “(...) no hay agonía porque no hay oposición, sino intercambio, tránsito de uno a otro lado, con libertad y goce. No hay ideologización del discurso, sino discusión de ciertos paradigmas

---

<sup>43</sup> Los talleres literarios en Cuba han tenido y aún tienen una gran importancia entre los jóvenes escritores. Son espacios de reunión y debate que se extienden por toda la isla y en donde habitualmente quienes comienzan a escribir leen sus textos en voz alta y al finalizar el resto de los escuchas, así como el escritor, profesor o promotor literario que suele dirigir el espacio le sugiere cambios o celebra los aciertos de la pieza leída. Normalmente se suelen hacer concursos que comienzan a nivel de municipio, más tarde los ganadores compiten a nivel de provincia y finalmente a nivel nacional. Los jurados de dichos talleres suelen ser escritores prestigiosos quienes habitualmente apuestan por talentosos creadores literarios.

masculinos y sus formas de poder: la autoridad y la Historia” (“Erizar y divertir...” 214). Suscribo la aseveración de la crítica ya que uno de los valores que destaca entre los que preñan los cuentos de Portela es justamente la recreación hedonista, desenfadada de esos temas que hasta la aparición en escena de esta generación continuaban siendo invisibles. Si además, convenimos en que sirven como herramientas para emplazar a la autoridad y la historia, su valor utilitario se reduplica.

Por otra parte, convengo con Araújo en que la ausencia de agonía sería exactamente el punto de giro con que la autora consigue desestabilizar a esa sagrada historia nacional y a los relatos de la nación precedentes, tal y como vimos sucedía en *La estola* de Vega Serova. Quien escribe esos relatos no está proponiendo conflictos cuyo eje central nazca del rechazo, la burla o la expulsión de una realidad o grupo social que le emplace. Asistimos en *El sombrío...* a una suerte de evasión excluyente donde el mundo adquiere las justas dimensiones que su deseo demanda y quien no admita y comparta los códigos de esa “otra” realidad, simplemente no está convocado a la lectura.

Se trata de una epifanía, obviamente, pero aquella no está instaurada en la zona del deseo sino en el de la más inmediata posibilidad de realización. La noción de utopía con que de antemano sabemos ha de establecer el diálogo todo sujeto de la diferencia, queda aquí cancelada porque plenamente se realiza. Y todo goce es posible y todo dolor inexistente. Así, quienes históricamente han excluido desde el poder aquellos relatos de la nación que les resultaban inadmisibles enfrentan ahora nuevas formas de emplazamiento. Para la censura no se trata solo de lidiar con esas temáticas hasta entonces desconocidas en la producción de mujeres, sino que además el desenfado y la risa cínica parecen ser sus modos habituales de presentación.

En otro ensayo que la misma Nara Araújo dedica a las escritoras de esta generación, dice refiriéndose al “Sombrío...”: “La potencialidad del texto de Portela, (...) es doble. Por una parte, ficcionaliza con transgresor desenfado una esfera no transitada por la literatura de asunto homosexual en la Cuba post-59 (pues los hombres no lo han hecho hasta ahora) e invade lo público con el goce femenino del cuerpo homólogo”(“El espacio otro...” 215).

De modo que aunque no me concentraré ahora en ese cuento, espero haber podido reseñar brevemente la importancia de su aparición y el modo en que funda junto a Sonia Rivera-Valdés (tal y como lo estudiamos en el capítulo anterior) la aparición del tema lésbico en la narrativa cubana post-revolucionaria. Además si he insistido en reseñarlo es porque justamente será esta, entre otras de igual importancia, una de las temáticas que la conecte a otras autoras aquí estudiadas como es el caso de Sonia Rivera-Valdés, Anna Lidia Vega Serova, Mariela Varona o Jacqueline Herránz-Brooks.

El cuento al que quiero dedicar esta última sección apareció en 1999 en el libro de cuentos *Una extraña entre las piedras*, y se trata justamente del que da título al cuaderno. Como antes anuncié, este texto destaca entre los muchos posibles a estudiar de los de Portela, no solo por la elección de la temática, la brillantez en la factura o el interés de la anécdota, sino porque en él relata los avatares de la emigración cubana sin haber abandonado el país en tales términos.

Con la historia *Una extraña entre las piedras*, Portela nos enfrenta a varias de las posibles angustias de los escritores en la diáspora sin haber experimentado ella misma esa

condición<sup>44</sup>. Para comentar esta historia y su pertinencia a este análisis con la mayor exactitud posible, se impone revisar el primer hipotexto (entre los muchos) que la componen. Se trata de un poema que la exiliada cubana Lourdes Casal dedica a Ana Vedford:

[...] Nueva York es mi casa,  
Soy ferozmente leal a esta adquirida patria chica.  
Por Nueva York soy extranjera ya en cualquier parte [...]  
Pero Nueva York no fue la ciudad de mi infancia,  
no fue aquí que adquirí las primeras certidumbres,  
no está aquí el rincón de mi primera caída  
ni el silbido lacerante que marcaba las noches.  
Por eso siempre permaneceré al margen,  
una extraña entre estas piedras,  
aun bajo el sol amable de este día de verano,  
como ya para siempre permaneceré extranjera  
aun cuando regrese a la ciudad de mi infancia.  
Cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos,  
demasiado habanera para ser neoyorkina,  
demasiado neoyorkina para ser,  
-aún volver a ser-  
cualquier otra cosa.<sup>45</sup>

El modo en que la protagonista, también lesbiana y de nombre Djuna (claro homenaje o cuanto menos referencia a Djuna Barnes), se identifica con una personalidad de la complejidad de Lourdes Casal, salta de inmediato como un elemento que sin dudas intenta problematizar –aún más- el lugar desde el que la escritora en términos políticos se coloca.<sup>46</sup> Y es que justamente desde ese posicionamiento tan peculiar es que Portela juega

---

<sup>44</sup> Aunque efectivamente Portela sigue viviendo hasta el día de hoy en la isla, es importante aclarar que sí pasó una temporada en la ciudad de Nueva York entre noviembre y diciembre de 1997. Esta posibilidad se dio gracias a una invitación que le hicieron Sonia Rivera-Valdés y Daisy Cocco de Filippis para participar en la Conferencia de Escritoras del Caribe Hispano, que se celebró alrededor de esas fechas en Hunter College, CUNY.

<sup>45</sup> Este poema apareció originalmente en la revista *Arelto* en el verano de 1976 y fue incluido más tarde en el volumen póstumo *Palabras juntan revolución* que apareciera en la editorial Casa de las Américas en 1981.

<sup>46</sup> Hablo aquí de complejidad ya que Lourdes Casal durante su vida pasó de ser una detractora de la revolución –razón por la que se exilia tempranamente en los Estados Unidos- a una de sus defensoras más

a desestabilizar a ambos: el público lector y la crítica. Siendo su propósito mayor el de auto-representarse como una autora que ha superado ya no solo los límites geográficos y sus demandas socio-políticas, sino también como alguien que ha sobrevolado el corsé de la historia y es capaz de revisar los clichés de la sociedad civil cubana –entendiendo esta como una sola.

Una de las líneas que en el texto podría defender la idea anterior es la manera en que el personaje de Portela, al describir su llegada al país de recepción y sus motivaciones para abandonar al país natal, arguye que:

Aterricé todavía aturdida por la Cuaresma y el viento sur de mi país, por el estigma de una resolana que estaba a punto de volverme loca y bastante debilitada por una hemorragia incontenible. No tenía problemas políticos ni económicos demasiado serios; en realidad no tenía problemas, acababa de cumplir la mayoría de edad y emigraba como los pájaros, por razones de clima. No conocía aún, pobre de mí, los rigores del verano newyorkino y de la nieve. (“Una extraña...” 99)

Si en el relato de Varona advertíamos una clara voluntad de atacar las cómodas estancias de lo exacerbado erótico a las que el mercado parecía estar condenando a los escritores de su generación, acá se advierte una insistencia de deslegitimar el abordaje que otros escritores hacen del tema de la emigración como respuesta sostenida y solución parcial a los problemas económicos y políticos de los cubanos en los últimos cincuenta años.

Resulta obvio que la afirmación anterior nos coloca en una zona de conflictividad mayor, dado que si aquí defendemos la idea de una nación que ha desplazado sus imaginarios desde la iconografía factual e imaginada de un pueblo aguerrido y siempre enfrentado al enemigo histórico, hasta otros en donde lo tocante a las mujeres refleja con frecuencia

---

enardecidas hasta su muerte; siendo de hecho la primera de los exiliados que regresa a la isla en 1978 para establecer diálogos con el gobierno de Fidel Castro.

prostitutas, asesinas, adúlteras, lesbianas y emigrantes, sin dudas resulta difícil incorporar esta tercera posición en la que reina el nihilismo y se han vaciado de significado el dato histórico y la pertinencia para una aproximación de la hermenéutica sociológica si se trata de decodificar un lastre como la emigración y diáspora de un pueblo.

Pero esa y no otra es la mascarada que Portela nos presenta y con la que aquí lidiaré con el objetivo de deconstruirla y probar que no es más que justamente un artificio con el que trata de conseguir cierta distancia objetiva al hacer su propia denuncia sobre el estado de cosas en que se encuentra la Cuba en la que escribe.

Un estudio a fondo de este texto realizado por Alessandra Riccio, no solo nos da algunas señas fundamentales para entender esta historia en toda la extensión de su dificultad, sino que además resume su anécdota muy acertadamente. Es así que nos describe a la protagonista, a su segunda amante en Nueva York, la bella Nepomorrosa y finalmente propone un breve recorrido por la poética misma de Portela:

Nepomorrosa es el puerto para Djuna, es su nueva patria, pero un estúpido accidente doméstico (el mismo que acabó con la vida de Rosario Castellanos), un accidente banal y sin pretensiones como la muchacha que pierde la vida en él, se la subtrae. Es una narradora golpeada y sola, extraña ya incluso a la vida, una voz que hemos escuchado envejecer a lo largo del cuento, la que evoca toda la historia con una ironía que no engaña al lector: la joven autora cubana, aquella de los cuentos más duros, la del canibalismo y del sadismo, la despiadada y cínica, aquí cuenta una historia hondamente sentimental incursionando en un mundo que no es La Habana del período especial, La Habana de la miseria moral y material de sus jóvenes desconcertados por el derrumbe de tantas certidumbres, La Habana de los años noventa que se asoma a través de los indicios contextuales diseminados en los cuentos precedentes. El mundo que Portela describe aquí es otro, posible, orilla cubana, el de los cubano-americanos, de aquella colonia de desterrados, de exiliados que aun habiendo llegado a ser parte de la vida soñada de la Gran Manzana o, de todas formas, del grande, rico, fabuloso país vecino, siguen sintiéndose "extraños entre las piedras". El título de este cuento y el exergo son, en efecto, un homenaje a la primera muchacha y escritora cubana arrastrada

al exilio por sus padres, Lourdes Casal, mujer, gay y cubano-americana.  
(lajiribilla.cu)

Como se nota, para Riccio se trata de una evolución o, si se quiere, corrimiento dentro de aquella primera poética recurrente de Portela que Cámara nos resumía en el ensayo citado. Se trata también de una simple apuesta (quizá homenaje) por la descripción de la vida de los cubano-americanos, siempre ajenos en el país de recepción. Aunque no intento polemizar sobre esa mirada, defiendiendo desde mi propuesta crítica mucho más.

En primer lugar y como recién comentaba, creo que se trata de una voluntad de desestabilizar los discursos recurrentes sobre la migración en la literatura que se está produciendo en este momento. Así mismo, sostengo que se trata de una propuesta que intenta distanciarse para intentar establecer una mirada revisionista que recorre, entre otros, los relatos de la historia nacional y otra vez el papel del sujeto post-soviético en el marco mayor que para este momento ya supone la inclusión de Cuba en los territorios de lo globalizado; también su autorreconocimiento como una *rara avis* y perpetua figura de sospecha. Para demostrar lo anterior, veamos otro fragmento del relato en el que Djuna cuenta sus avatares al llegar al aeropuerto de Newark:

Hubo un largo interrogatorio y recuerdo que, como de costumbre, me era difícil hacerme entender. Lo de los pájaros fue lo más complicado. Por alguna razón que ignoro, los tipos de uniforme parecían convencidos de que yo era una mezcla de narcotraficante con terrorista con agente secreto del comunismo. Nunca creí que mi aspecto pudiera resultar tan amenazador, incluso después del fin de la Guerra Fría. Si su propósito consistía en desestabilizarme, en ponerme nerviosa, lo consiguieron ampliamente. Por suerte para mí, una computadora del Departamento de Estado tuvo la bondad de probar desde Washington mi inocencia angelical y entonces se disculparon (¡los muy bandidos hablaban español!), me devolvieron el pasaporte y me dejaron ir. (“Una extraña...” 100)

Así mismo Portela tiene un especial interés en traer a discusión el papel del escritor en general y la escritora en particular en medio de este *boom* de publicaciones que desde las editoriales nacionales y extranjeras la convocan por el solo hecho de ser mujer y escribir desde la isla:

Ser una escritora a secas ya me parecía bastante, incluso demasiado, sobre todo porque tampoco veía nada especial en ser mujer. Sigo sin verlo. Ser mujer, como ser hombre, animal, vegetal, mineral o extraterrestre, es una fatalidad y no una elección. Se es mujer pese a todo y sin esfuerzo, sin responsabilidad. No había por qué armar tanto ruido, reescribir la Historia, demostrar que fulanita había sido mejor que fulanito, profanar las tumbas de nuestras ilustres antepasadas y descubrir el Hudson. No era necesario privilegiar los temas eróticos, los espacios interiores y familiares, la página descuidada con errores gratuitos de sintaxis y de puntuación, la ignorancia iconoclasta, la inmediatez más burda, la trivialidad, la falta de rigor en la crítica, el color local, la propaganda torpe y las pasiones baratas. El determinismo a ultranza. (“Una extraña...” 115-116).

En “Una extraña entre las piedras”, Portela se complace en echar por tierra -a imagen y semejanza de lo que hace Varona en el texto aquí estudiado, aunque valga aclarar que este es anterior- cualquier idealización que pueda estarse configurando en torno a la imagen de la mujer escritora (*grosso modo*); y de manera puntual, cualquier posible idealización en torno a las escritoras cubanas y sus temáticas más al uso.

Alrededor de esa postura de desacralización mayor se juntan también una serie de enunciados que atraviesan el texto con una insistente voluntad paródica. Es así que cualquier atisbo esencialista en torno a la escritura femenina y su deber ser, quedan punto menos que ridiculizados:

Según Luzángela, quien a mis espaldas (no faltaba más) solía dedicarse al sano ejercicio de especular -- como Luce Irigaray en sus malos momentos -- lacanianamente acerca de mis antecedentes familiares, mi disonante e incomprensible personalidad no incluía ni un miligramo de ternura, lo cual, como a Torvaldo Elmer, me incapacitaba de por vida para el mayor

de los milagros, es decir, para todo aquello que fuera sencillo, cotidiano, dulce y amable. En otras palabras, para lo que en su opinión debía ser la "escritura femenina". ("Una extraña..." 95-96)

Todo ello nos advierte sobre dos posibles zonas de igual peso simbólico y sin discusión propiciadoras de sentido. Por una parte estaría la clara ansiedad que la autora posee por ser leída en las convenientes aguas de un post-feminismo en donde las históricas demandas de las mujeres y sus respectivas representaciones son materia obsoleta para la escritura. Por otra, podríamos sacar provecho y explicarnos la elección del espacio 'otro' que la ciudad de Nueva York supone para el desarrollo de su anécdota.

El grupo de mujeres en torno al cual Djuna se mueve y a quienes llama de manera cínica "El Clan Campbell" se ha quedado estancado en unas luchas ya superadas por las mujeres de otro tiempo (en algún momento de la historia habla de Silvia Plath y de Virginia Woolf) y a ellas (aunque no lo entienden por más que esta Djuna se lo explique) solo corresponde el entregarse a la magnificencia de la escritura desprovista de semas políticos o venganzas asentadas en el género. Es por todo lo anterior que me tienta la idea de que para la autora es necesario que estos personajes estén localizados en Nueva York y no en La Habana.

Ena Lucía Portela se ha encargado de exponer en varias entrevistas que su condicionante genérico-sexual no impacta en modo alguno su producción literaria. De todas esas apariciones públicas que ha hecho la escritora, cito solo una a modo de muestra. Nótese la firmeza de sus enunciados cuando Marilyn Bobes le pregunta:

El hecho de ser mujer, ¿significa algo con respecto a lo que escribes?

No, no significa nada.

Aunque quizás yo no sea la persona más indicada para responder esa pregunta. Pues sí, no te asombres. Hay investigadoras y teóricas feministas –conste que para mí "feminismo" no es una mala palabra– que, valiéndose de un aparato teórico impresionante, que incluye filosofía, sociología,

sicoanálisis, Lacan, Derrida y una pila de cosas más, y que me perdonen la simplificación, llegan a saber de una más que una misma. Si bien a menudo entiendo más o menos el cinco por ciento de lo que dicen, porque se expresan en una especie de dialecto medio jeroglífico, supongo que se trate de un saber legítimo, pues hay becas, doctorados, congresos, debates, cátedras universitarias, tesis magistrales, publicaciones y hasta mercados. Todo un mundo. Y en ese mundo, pletórico de arrogancia, las simples e inofensivas escritoras no somos más que ratas de laboratorio. No es que me moleste. Para nada. Digamos que me asombra. Que las teorías literarias, feministas o no, se vayan por encima de la literatura, torturando a los textos para obligarlos a decir lo que de ninguna manera dicen, no es nada nuevo. El escritor –ya sea hombre, mujer o hermafrodita– que sufra con eso, está frito. Lo que me deja pasmada (si bien espero superar este pasmo en algún momento) es el paso siguiente, o sea, cuando las teorías literarias se van por encima, no ya de los textos, sino de las personas. (“No sé para quien escribo” 38)

El cinismo y la expresa voluntad paródica que recorren sus historias no se hacen esperar en esta entrevista, de modo que no resulta difícil que asociemos la satírica voz de Djuna arriba citada con la de la autora. Pero nuevamente aclaro que lo que me interesa destacar de estas citas de manera especial es cómo en un momento en que la literatura producida por mujeres cubanas parece finalmente despegar y hacerse de un sitio en los anaqueles de la literatura iberoamericana (sexo y apagones incluidos), Portela simula rechazar el encorsetamiento que dicha empresa supone. Dicha simulación se vehiculiza en el hecho de elegir a la ciudad de Nueva York y a un grupo de mujeres de orígenes diferentes (aunque todas latinoamericanas). En mi opinión, todo ello le permite un posicionamiento desde el cual ataca ya no solo a la comunidad de escritoras cubanas (en la isla o la diáspora), sino a todas aquellas (que sin importar su origen o *locus* de enunciación actual) insisten en ser reivindicadas como mujeres escritoras y parecen servirse de la visibilidad y atención crítica que su condición les trae aparejada.

El ejercicio de resistencia al que Portela se da desde este cuento supera, como antes dije, los límites geográficos o de nacionalidades con los que de ordinario solemos dialogar en la academia al intentar nuestras sistematizaciones y tratamos de aplicar herrajes crítico-teóricos sobre textos específicos. La inestabilidad parece ser el único elemento constante al hacer uso del bisturí para diseccionar tanto esta como cualquier otra pieza de ficción que Portela nos entregue.

Su obra es especial si se le compara con la del resto de las novísimas escritoras, pero sin dudas impulsa esa tentativa tipificación que de ella hace Araújo cuando nos explica que:

(...) la circunstancia histórica puntual se ha desdibujado por la irrupción de asuntos no ordinarios, por la ausencia de referentes claramente reconocibles, por la alteración del orden espacio-temporal, por el predominio del absurdo, el ensueño o la iluminación, por la subversión de paradigmas, por la centralidad de lo marginal, por la amoralidad banalizadora, por la carnavalización de la alta cultura, por la autosuficiencia del juego escritural. (“El espacio otro...” 216)

Lo que en principio es para todas un desafío de las normas y una voluntad de centralizar los discursos de la marginalidad; todo aquello para lo que echa mano indistintamente del humor, lo grotesco, lo paródico, lo frontalmente desestabilizador de los discursos del poder, lo destructor de arquetipos preestablecidos y los constantes desplazamientos de sentido e imaginarios, en la obra de Portela se antoja una convención más a la que la escritora, siempre al margen de la circunstancia histórica inmediata, se apura a desechar.

La autarquía que Ena Lucía Portela propone desde su personalísima escritura -el único espacio para la reificación de su ser disuelto en mil pedazos, inapresables todos- parecen ser el camino para la denuncia a la que ella nos convoca. Su no pertenecer ni a un espacio fijo, ni a esos otros muchos desde donde el ser cubano se imagina, cristalizan en la decepción que recorre el vacío ontológico de ese ser.

La escritura sin corsé, la acumulación de experiencias singulares que la reintegren a pequeños y absurdas estancias que ocasionalmente le conceden (a modo de efímero regalo) a ese sujeto vacío la noción de libertad o democracia, parecen ser su única apuesta verdadera; sus breves excursiones fuera del espacio de perpetua extrañeza al que todas las piedras la instan de ordinario.

Quede este largo fragmento del relato aquí comentado, como prueba y resumen de todo ello:

Hablando de fumar, una vez estuve en Washington. Y no hay en eso nada de arterioesclerosis, ya verán. Fui para estrenar mi primer auto, para machacarlo bien (era un regalo de Sombra) en un largo viaje por carretera, para atravesar Filadelfia y otros sitios muy parecidos entre sí, New Jersey, Pennsylvania, Delaware, Maryland, para ver si era verdad que el Capitolio era idéntico al de La Habana, para ver también lo neoclásico y algunos escenarios de *Forrest Gump*, para descansar de Sombra y, sobre todo, de mí misma. Allí me invitaron a una actividad cultural en la Oficina de Intereses de mi país y luego a una fiesta en la residencia del embajador, porque yo no me metía en política y eso había que premiarlo de alguna manera, supongo. Por esos días solía gritarse mucho frente a la sede de la ONU y en la parada del 20 de Mayo, que es el día de una república que no llegué a conocer, muchos de mis compatriotas vivían aún en los años cincuenta, mientras otros manifestantes se plantaban frente a la Casa Blanca a exigir todo tipo de cosas en los más diversos idiomas y agitando las más diversas banderas mientras el presidente demócrata daba una vuelta por América Latina no recuerdo para qué. El señor embajador me dijo aquella vez que yo era una señorita muy elegante (mi traje se parecía bastante al suyo) y me regaló una rueda entera de H. Upmann, algo que yo casi había olvidado y que sin duda era mucho mejor que las porquerías de tabaco rubio que fuman los americanos. También me dijo que allí sí se podía fumar, porque aquel recinto era algo así como el templo de la única democracia verdadera. De vuelta en New York, descubrí un encantador lugarcito, con algo de bar y de cafetería, que me atrajo por un luminoso cartel que decía *Welcome, Smokers!* y tuve la agradable sensación de hallarme en una sucursal de la democracia. (“Una extraña...” 109-110)

Intentando parcialmente concluir y hacer uso de lo que el presente capítulo ha arrojando, destaca la manera en que aparecen como recurrentes las temáticas de la migración, el homoerotismo, la prostitución y los discursos emergentes en torno a lo post-colonial así

como la fuerte crítica a las leyes que el mercado literario internacional impone a los escritores cubanos.

Para ello, se reiteran los arquetipos femeninos de la madre-nación (casi siempre asociada a la tradición cultural), la madre-sombra (casi siempre asociada con la crisis post-soviética y sus lastres sociales), la prostituta, la lesbiana, la emigrada, la escritora y la suicida; todas ellas dan paso con sus presencias y desde un entramado de altísima complejidad a la representación suma de la decadencia en que se encuentra el sistema político-ideológico (de referente socialista) que para el momento en que se producen las obras (y todavía hoy) el poder oficial intenta detentar.

Queda así mismo demostrado que a pesar de las barreras insulares y políticas, la globalización y lo transnacional son parte del paisaje imaginario con el que estas escritoras dialogan y al que usan como herramienta al intentar desmontar los unívocos discursos en torno a la superioridad y la autoridad que poseen quienes vivan y produzcan en la isla al elaborar lo nacional.

Finalmente la afirmación de lo privado supone al interior del panorama ideológico-estético que estas escritoras negocian, una inversión de su tradicional signo negativo ya que será desde allí que puedan lanzar sus denuncias sobre el estado físico y políticamente depauperado de la nación.

### Capítulo III

#### **Narrando desde fronteras invisibles: autoras en la diáspora**

Todos los códigos se habían trastocado, todos los símbolos se derrumbaban: Rusia, aquel ejemplo impoluto, era una puta traidora tras la cual se desmoronaba todo el heroico campo socialista; las guerras de África, aquel sublime acto de internacionalismo proletario, había sido un robadero de marfiles; los comandantes de la revolución eran narcotraficantes o compositores de guarachas; Cuba, faro de América toda, era el burdel de los extranjeros, y nosotros, aquellos pioneros que sin saber exactamente lo que decíamos gritamos "¡Seremos como el Che!", acabamos siendo como él: unos despatriados sin fe, inventando causas que defender para tratar de librarnos de las decepciones o dejando que el fracaso nos diera el tiro de gracia en cualquier esquina del mundo. ("Diario de la desesperanza" 327)

Con estas palabras casi finalizaba Odette Alonso una reseña que escribiera a propósito del libro *Escenas para turistas* de Jacqueline Herranz-Brooks. Autora y libro que serán comentados en este capítulo en el que la primera tarea estaría nuevamente encaminada hacia el establecimiento de la segunda parte del *corpus*, constituido por las narradoras que han fijado residencia fuera de la isla. Dichas autoras serán, además de Herranz-Brooks (1968): Teresita Dovalpage (1966) y Karla Suárez (1969). Las palabras de Alonso no solo establecen un buen marco –por si había quedado alguna duda sobre el contexto socio-político en que se desarrolla su propio trabajo y el de sus colegas- sino que también nos facilitan un argumento más para entender tanto la complejidad como la lógica orgánica de esta diáspora.

Por otra parte y entrando específicamente en una argumentación que fundamente el por qué de esta selección de escritoras, debo añadir que al menos dos de ellas –Herranz-Brooks y Suárez- fueron reconocidas como narradoras y premiadas en la isla antes de sus respectivas decisiones de emigrar. La formación académica de las tres transcurre en

instituciones al amparo del proyecto de la Revolución socialista y la crisis post-soviética aparece como tema central en sus obras aunque con características que las separan de ambos grupos: las que permanecen en la isla y las que forman parte del paradigma literario del exilio histórico cubano<sup>47</sup>. Entre dichas características destacan la ausencia de idealización de la tierra abandonada, el uso de la memoria como fuente de dolor y no de regocijo y la asunción de lo cubano como transnacional.

En lo tocante a este último elemento, me gustaría introducir el capítulo con las palabras de la ensayista Eliana Rivero, quien juega a descubrirnos qué sería, tentativamente, el sufijo “trans” añadido al caso específico de lo “nacional cubano”:

Being a linguistically aware person, I like to play with the meaning of *traspasar* (to pass on, to yield, to penetrate, to experience an extreme physical or emotional pain, to transcend) and also relate it to its distant cousin “trespass” (from the Old French and Latin, *trespasser*, *transpassare*): to go beyond the limits of what is considered right; to transgress; to go on another’s land or property without permission or right; to intrude. As I see it, The Cuban transnation, which has passed from the conceptual island *per se* to a transconceptual, global territory of the imagination, has yielded its domain to her active imaginers, who at the same time penetrate the original image of the insular state with “other” conceptions of the nation, and are suffering the emotional results of separation and expansion, as well as transcending their state to function in physical reality. (Rivero 32-33).

Y es en este sentido que el abordaje crítico de este capítulo se demarcará del anterior. Si bien es cierto que la selección total de las autoras así como sus acercamientos a las tensas dinámicas de la Cuba post-soviética desde el mundo de las mujeres e incluso elementos de orden formal, estarán todos igualmente puestos en función de documentar el desplazamiento del imaginario nacional que el discurso oficial invisibiliza, la inclusión de

---

<sup>47</sup> Al mencionar aquí la nomenclatura “exilio histórico”, me refiero solo a aquellas autoras que nacidas en Cuba aproximadamente durante el mismo período que he delimitado para esta investigación, salen de la isla siendo niñas durante la década del sesenta. Su educación transcurre en el país de asiento –tal es el caso de Mayra Montero (Puerto Rico) o de Achy Obejas, Cristina García y Carolina García-Aguilera, quienes han producido la mayor parte de su obra en Estados Unidos y en inglés.

las autoras que o bien producen sus textos o bien los publican desde la diáspora, proporcionará una perspectiva muy singular que me permitirá explorar lo transnacional y lo híbrido como elementos constituyentes de un imaginario que se entiende a modo de *perpetuum mobile*, y que está en constante negociación desde localizaciones plurales<sup>48</sup>.

Añadiré a este ejercicio que ha tenido como médula investigativa la exploración de temáticas y la recreación de escenarios y personajes femeninos, el análisis de las visiones expandidas que pueden proveer quienes han tenido la oportunidad de establecer un diálogo de referencias y realidades alternativas a lo vivido en el país de origen, aunque curiosamente los escenarios y las temáticas permanecen casi intactos<sup>49</sup>.

El uso de la memoria se complace entonces en la perspectiva crítica, siempre antepuesta a las idealizaciones que en otros casos ha concedido la lejanía. Sobre esto último y pensando especialmente en escritores instalados en Estados Unidos, Lourdes Gil comenta:

Precisamente porque la naturaleza sinuosa y centrífuga de las Antillas transforma los ecos del mundo en desdoblamientos inasibles, como demuestra Benítez Rojo, el fenómeno discursivo de la diáspora cubana en Estados Unidos solo puede ordenarse desde los epítomes que rigen su singularidad: el aislamiento, la hibridez, la discontinuidad, la falta de centro, la conciencia marina, la lejanía. (63)

Mi objetivo será entonces comentar y exponer los recursos con que las tres escritoras en este último capítulo estudiadas, re-conceptualizan la condicionante de la lejanía como

---

<sup>48</sup> Algunos de los textos que comentaré en este capítulo fueron inicialmente escritos mientras las autoras vivían en la isla, sin embargo no fueron publicados allí. Este dato podría generar cierto interés al ejercicio crítico ya que la ausencia de presión bajo la cual fueron editados y por ende reescritos podría ser reveladora. Mi trabajo no se concentrará en ello, pero así mismo considero importante la aclaración.

<sup>49</sup> Las cuatro autoras que en este capítulo estudiaremos, desarrollan sus historias en escenarios cubanos. Solo uno de los textos de Karla Suárez (*La viajera*, novela) se desarrollará en ciudades europeas.

facilitador de dicha perspectiva crítica en constante oposición a los semas de la nostalgia o el lamento ante la tierra perdida. Aún cuando resulta imposible desdeñar la presencia velada de dichas subjetividades, su aparición estará siempre subordinada a la función denunciadora de sus textos y a la clara voluntad de dismantelar el imaginario utópico en torno al “parque jurásico del socialismo” del que Puñales nos hablara; esa voluntad con el que otras naciones suelen todavía aproximarse (con acentuada fascinación) a la cubana.

### 3.1. **Jacqueline Herranz-Brooks, mujeres sin trama pueblan escenas para turistas**

Entiendo la obra de Jacqueline Herranz-Brooks con el mismo asombro-alegría que debieron entender los químicos que diamante y grafito son dos formas derivadas de un mismo elemento: el carbono. Las exposiciones que hace de las sexualidades, el hambre y la violencia dan resultantes que a través de estructuras formales minimalistas desembocan en un hiperrealismo fotográfico. Dicha complejidad formal sería la piedra de toque para leer los libros de Herranz-Brooks y para entender como una distribución de valencias diferentes en las piedras oscuras, da nacimiento a brillantes todavía inapreciables.

Su libro de cuentos *Escenas para turistas* y su novela inédita *Mujeres sin trama*, establecen una continuidad (que no autorreferencialidad o intertextualidad) obsesiva en términos estéticos y temáticos. De este modo, aquí quisiera hacer continua esa lectura única en la que ambos textos funcionan como episodios en serie que obstinadamente quieren revelar (en el sentido literal fotográfico) una misma realidad. Años atrás, en carta electrónica dirigida a mí, la escritora se refería así a las *Escenas...*:

El libro que publiqué en Nueva York, con editorial Campana, y que se llama *Escenas para turistas*, es, según quien lo comente, una colección de

relatos o una colección de cuentos cortos. Para mí es un libro que se puede leer como un diario, el diario de un viaje, un viaje doble, un viaje interior y uno exterior, por algunas partes de la isla de Cuba. Y digo que puede leerse como un diario porque los textos que lo integran, son textos que vienen de mi diario personal. Sin embargo es un diario lúcido, un diario que se escribió con la intención de ser publicado. (mensaje electrónico)

Un diario que resulta imprescindible si se quiere tocar fondo y asistir a un abordaje intenso y desgarrador en torno al hambre y la violencia en la Cuba de los noventa y su consiguiente representación en la literatura producida por mujeres.

El uso de memoria para la descripción de dichas escenas sienta sus bases en la fragmentación, la selección arbitraria y una muy prolífica asociación de eventos. De este modo, el cuaderno se imagina como otro catálogo que desde su título anuncia el extremo de su cinismo. Las “fotos” que allí se muestran no convocarían en ningún caso a los turistas para que visiten los sitios y situaciones que en ellas se exponen; de manera que desde la primera historia (“El camino a casa”) se teje un latente contrasentido alrededor del cual se sostiene el resto del libro.

Libro que es –como ya nos aclaró la autora- un diario caótico, como acaso fueron esos años. Nunca sabremos qué espacio de tiempo físico es aquel en que han sido tomadas las notas al vuelo. Las mínimas referencias en este sentido aparecen de manera claramente aleatoria (a veces un día de la semana, a veces un mes, algún dato sobre la hora, otras muchas un suceso como la consulta del médico). Es en suma un catálogo para turistas que, de animarse a visitarlo, huirían despavoridos de la isla fragmentada y personal que allí se muestra – a pesar de que más de una generación de cubanos se encuentre

representada. Paradojas y paradojas que recogen de manera desprejuiciada las nociones cotidianas de la “nada”.

Si una vez más asentimos que los años noventa -dentro del posible campo semántico que podamos construir en torno a su nominación- encuentran posibles lazos de sinonimia en las voces de la dureza, el desencanto, la angustia y, con especial énfasis, en el hambre, tiene sentido entonces que intente demostrar que esta última deviene el haz unificador de las veinte y siete historias que componen el cuaderno. Un hambre a la que se suman los discursos y acciones nihilistas (otra paradoja crucial) a las que esta conlleva. En las *Escenas...* todo ello suele aparecer asociado a la violencia:

(...) empiezo por describirme lo que será el camino redondo que va de la casa de mi madre a la panadería, y lo que debe uno esperar allí entre la comidilla de viejos del barrio quienes han perdido, casi todos, los dientes, el pelo y gran parte de la memoria emotiva, mientras el hambre los hace maldecirse unos a otros cuando se rasgan para ver quién llega primero a alcanzar la bolita semicruda de harina sin que puedan controlar los impulsos groseros de clavarle un codo al que está detrás o alante, da lo mismo. (*Escenas para turistas* 13)

Violencia que, como ya anuncié, aparecerá descrita en clave minimalista y que estará directamente relacionada con las pequeñas acciones de quienes desarrollan su vida cotidiana en la era post-soviética. La épica nacional ha sido entonces transferida desde la preparación para la defensa ante posibles ataques enemigos hasta la consecución real e inmediata de un mendrugo de pan.

Para demostrarnos lo anterior, Herranz-Brooks decide que el viaje comience en la casa de la madre y que desde allí vaya emergiendo el barrio -el cual sabremos por algunas pequeñas señas que es un barrio de la capital cubana, aunque ese dato nunca se declare. Más tarde el mismo barrio se ensancha y deja lugar a la ciudad que va creciendo según la

recorre la protagonista; a ratos en una bicicleta que se avería, otras andando. Entonces, la Ciudad de La Habana aparece como un espacio avasallador en donde la penuria y los eventos de agresividad convocan a salir y partir en pos de la provincia, el interior, lo rural (Guáimaro, Pinar del Río, Baracoa, etc).

Esta idea del viaje remite a dos nociones de mucho interés. En primer lugar, esos sitios adonde llega la protagonista sirven para ratificar que la miseria es una forma extendida, familiar a todos aquellos que viven aún en el país, el habitar en o cerca de terrenos agrícolas no garantiza la ausencia del hambre. La castración de todos los sujetos (urbanos o rurales) es idéntica. En segundo lugar, introduce una idea muy revolucionaria que es la de intentar un viaje hacia dentro como metáfora de unas posibles exploraciones que encaminen la mirada hacia el interior del país y no hacia la búsqueda de soluciones siempre llegadas desde “afuera”.

Si por otra parte resulta innegable que ese viaje no se da desde un espectro optimista o con actitud de solución, sí que proporciona un viraje (tal y como veremos sucede también con la novela *Silencios* de Karla Suárez y en la propia *Mujeres sin trama* de Herranz-Brooks) al consabido desespero por emigrar que se muestra en muchos de los textos producidos entonces. El relato “La terminal”, describe así uno de los trayectos por el interior del país que la protagonista realiza junto a otras decenas de personas y animales, en la parte posterior de un camión de carga:

Los puercos, con los ojos desorbitados, bufan y algunos hemos comenzado a quejarnos bajito sin que los dueños se inmuten. Un pasajero dice que la ley prohíbe estas cosas pero continúa el viaje, ahora con una molestia de más. Trato de mirar el paisaje a pesar del maldito asiento, de la peste, del sol, los chillidos, la sangre, la mierda y el humo negro irrespirable que lanza el tubo de escape del camión y pienso que en realidad deben pagarnos por estar aquí, porque nos montemos en esto, pero la realidad está tan subvertida que “el paseíto” nos cuesta caro, más la angustia.

Trasladarse se convierte en un infierno muy molesto que intentamos evitar muchos. A veces se me olvidan estas cosas especialmente cuando siento miedo de morirme dentro de mi casa, la casa de mi madre, viendo los vidrios rotos mientras florece y desflorece la mata de mango de los vecinos de enfrente. (*Escenas para turistas* 46)

Ese viaje que se inicia en “La terminal” y que la lleva a recorrer disímiles puntos de la geografía insular termina justamente en el sitio más temido y de donde partió: la casa de la madre, pero no es un círculo, sino una espiral. Porque ese viaje de retorno a la semilla de su propio dolor, recibe el beneficio de que ha podido colocar la mirada distorsionada (casi siempre drogada) de la protagonista en una mínima, mas atendible, posición de ascenso.

La viajera ha comprobado que cada uno de los espacios en los que puede transcurrir al interior de la isla (así como en la ciudad) están marcados por la falta de voluntad de sus habitantes. La gente se deja estar, la gente vive como normal la falta de sucesos. O en su defecto, los sucesos violentos no son atendidos como tales. El título de otro de los relatos es muy elocuente en este sentido: “Policíaco normal”. En este se cuenta cuan “normal” puede ser en un pueblo indeterminado (que esa vez se llama Baracoa) traficar con drogas y que la policía sorprenda y encarcele a traficantes y consumidores -lo cual nunca ocurre. Resulta muy interesante ver cómo la tensión generada en la historia no se vincula con el miedo en torno a la posibilidad de ser apresados, sino con la resignación, acaso con la incesante búsqueda de algún episodio que fracture la enajenación de la que son presa los personajes:

La persecución me voltea. Ya dentro del cuarto alquilado registro todo y Ela colabora. Miramos las hendijas, atendemos las conversaciones que se escuchan en el cuarto de al lado, en la sala de espera, dentro del escaparate y bajo la cama, parece un chiste, pero es real con situación de desamparo. Como todo está tan mal y nos sentimos perdidos liamos un cigarrón

enorme y a la mierda. Como si quisiéramos tragarnos todo pero queda algo de la muestra. La histeria hace que yo deje la picadura cerca pero lejos de nuestras pertenencias por el asunto de las manos en la masa cuando llegue la policía. (*Escenas para turistas* 66)

Este relato se muestra como ejemplo límite de la ilegalidad y la ausencia de pánico que provoca el estar tan expuesto a la crudeza de la ley -hecho que podría resultar desconcertante. Pero la explicación la encontramos al corroborar que todo lo que se consume (desde las drogas hasta el pan), se procura ilegalmente. De manera que la exposición a dicha ley, dicho orden que presentimos inexistente -a fuerza de ser un evento cotidiano- se recodifica y casi queda ennoblecido.

En cambio, la mirada y la palabra de quien escribe el diario se reconocen fuera de esa singular nobleza. Ella se asume y piensa al centro de lo corrupto, pero desde una posición más ontológica que social. La violencia cotidiana que la circunda, es también el espacio en donde permanece alienada. Se trata de una coincidencia de círculos concéntricos y siempre marginales en los que se guarda su propia vida. Porque no podemos perder de vista que quien narra es una joven “mujer”, “lesbiana” y “pobre”. Y a través de todo el libro afloran los segmentos en los que admite que esas peculiaridades la instalan en una eterna y vívida noción de desgracia. Siempre la intrusa, siempre la indeseada:

Las ranas que eran intrusas en nuestro cuarto. El cuarto que era, al mismo tiempo, una intrusión en el paisaje que no pudo resguardarnos, como intrusas que éramos, en aquel mundo de los acuáticos. Los acuáticos que eran intrusos en el mundo revolucionario y la revolución, una intrusa en el movimiento casi fijo y perpetuado de las cosas y, más, una intrusa en el movimiento histórico, ese lugar de hechos acumulados donde se les dio poder a los machos para asediar a las mujeres y vomitar sobre las tortilleras, haciéndolas sentir siempre, siempre, inadecuadas. Las tortilleras, nosotras, intrusas en aquel Pinar del Río adonde habíamos ido a parar, intentando salir de nuestro ghetto para ponernos en contacto con el resto del mundo. (*Escenas para turistas* 105-106)

Además del obvio y frontal ataque que se da en este fragmento contra ese ente todopoderoso que sería el “machismo” como referente cultural, resulta interesante el modo en que la autora sin medias tintas o elipsis menciona a la “Revolución” -a la que además sospechosamente escribe en letras minúsculas. El modo en que la heterosexualidad normativa tal y como la describe Adrienne Rich (asociándola con la violencia, el aislamiento y la falta de memoria histórica) aparece en el texto de Herranz-Brooks tan cercanamente ligada a la intromisión del mundo revolucionario, no ha de pasarse por alto. Asistimos aquí al encuentro con la primera de las autoras – de las por mí estudiadas- que no sugiere o se vale de un tropo, sino que claramente establece la violenta irrupción que dicha “revolución” tuvo en la vida privada de las mujeres en general y de las lesbianas en particular, provocando en estas últimas las recurrentes sensaciones de autorechazo y marginalización que la propia Rich describe:

La existencia lesbiana comprende tanto la ruptura de un tabú como el rechazo de un modo de vida obligado. Es, también, un ataque directo indirecto, contra el derecho masculino de acceso a las mujeres. Pero es más que esto, aunque podamos empezar percibiéndola como una forma de rechazo al patriarcado, como un acto de resistencia. Ha incluido, por supuesto, el aislamiento, el odio hacia una misma, la crisis nerviosa, el alcoholismo, el suicidio, y la violencia entre mujeres; idealizamos, a riesgo nuestro y bajo castigo inmensos, lo que significa amar e ir contra la norma; y la existencia lesbiana se ha vivido (a diferencia de la existencia judía o católica, por ejemplo) sin acceso a conocimiento alguno de una tradición, una continuidad, un entramado social. La destrucción de los registros, de los recuerdos y de las cartas que documentan las realidades de la existencia lesbiana ha de ser considerada muy en serio como la forma de mantener la heterosexualidad obligatoria para las mujeres, ya que lo que se ha mantenido lejos de nuestro conocimiento es tanto la alegría, la sensualidad, la valentía y la comunidad, como la culpa, el autoengaño y el dolor. (Rich 66-67)

Jacqueline Herranz -quizá por la comodidad que le confiere el saber que este libro no será publicado en la isla- establece su ataque desde la representación homoerótica y muestra

así una de las fases más violentas y desgarradas de la historia cubana, asociando dicha representación a un hambre brutal que va marcando los giros del viaje en el que las protagonistas se embarcan.

Un breve paseo por esta muestra de autoras, delata la clara ansiedad y legítima representación de personajes lesbianos que confrontan un buen número de sus obras. Sabemos de antemano que el caso de Herranz-Brooks no resulta exclusivo o desapareado. Sin embargo, las indagaciones de Sonia Rivera-Valdés, Odette Alonso, Anna Lidia Vega, Mariela Varona o Ena Lucía Portela son fragmentadas y no ostentan la constancia que ella provee a lo que tentativamente podríamos llamar la conformación de un “saber lesbiano” -específicamente cubano y finisecular. Este volumen, así como su novela inédita, representan una aportación importante que tiene como destino final la articulación sólida y visibilización de ese saber.

En las *Escenas para turistas* visitaremos el diario de una muchacha lesbiana en el que además entran y salen de continuo sus amantes y amigas, también lesbianas en su mayoría. Si bien es cierto que en esa escritura se nos irán narrando todos y cada uno de los sucesos violentos por los que pasa esta condición subalterna, también lo es que tanto este como los textos de las autoras recién mencionadas son una prueba más de los desplazamientos del imaginario nacional que aquí formulamos como hipótesis, ya que a través de ellos se establece la idea de lo homosexual como una existencia real más a la que habrá que terminar por incluir en los proyectos de una posible nación por venir.

Sin embargo, debo enfatizar que no es desde esa posición esperanzada desde la que Herranz-Brooks escribe y describe los sucesos, puesto que la mirada que prevalece en sus libros es aquella que denuncia la violencia ejercida sobre las mujeres lesbianas y el cómo

estas se ven precisadas a utilizar su cuerpo como objeto de cambio. Una variante de prostitución que se da también entre amantes del mismo sexo si llega a apretar demasiado el hambre o, como en este caso, si la protagonista no tuviera con qué pagar la excesiva factura de la luz eléctrica:

Y es ahora que le digo, que no, que no tengo computadora porque sobrevivo como puedo, que mejor me dé el comprobante, que no tengo mucho tiempo, que ahora ya me da lo mismo porque al parecer nadie va a saber nada, que no dé más vueltas, que el próximo mes ya se verá quién venga, quién me preste el dinero o quién se meta en mi cama porque yo no viajo, y mi amante es tremenda y nos damos unos golpetazos que me desarticulan la semana entera, así que mejor que resolvamos esto cuanto antes no vaya a ser que mañana no alcance ni a encender la dichosa cocina. ¿Ya esto le basta?, pregunto y le doy la espalda. (*Escenas para turistas* 119-120)

Hay también en el pasaje recién citado otro detalle imposible de eludir, se trata del gesto simbólico de “dar la espalda”, que puede ser ampliamente entendido como un gesto político en la medida en que la generación a la que la autora pertenece ha sido forzada de continuo a “dar el paso al frente”<sup>50</sup>. El simbolismo que dicha actitud contiene lo veremos repetida una y otra vez en la mayor parte de las representaciones literarias en las que se enfrascan los autores de dicha generación, sin distinción de género sexual. La empecinada búsqueda hacia el interior, hacia la intimidad que suponen su sexualidad, su familia desilusionada, su propia hambre, solo les impulsa a dar la espalda a las demandas del exterior (un espectro que va desde relaciones interpersonales hasta las demandas cívico-revolucionarias).

---

<sup>50</sup> Para quienes crecimos y nos educamos bajo la doctrina revolucionaria, la recurrente convocatoria de “dar el paso al frente” tiene unas connotaciones muy específicas que se traducen en la inmolación y sacrificio de tus propios placeres o necesidades en pos de los ideales revolucionarios. Los personajes de Herranz-Brooks y otros de esta promoción de autores, se caracterizan por “dar la espalda”. Si bien soy consciente de que quizá la autora no planeó semejante binarismo, no puedo dejar de destacarlo por lo elocuente que resulta.

En el personaje que cuenta, cada una de sus emociones o ideas aparecen siempre matizadas por un estado de fatiga, como si se fuera desmembrando, consumiendo en la medida en que avanzamos por sus notas, su viaje. Y a partir de esa visión que se arrastra por los contornos que recorre, vamos percibiendo con ella, y en idéntico estado, las escenas que muestra, que vive.

Es por lo anterior que uno de los elementos que a nivel estético considero más interesante en las *Escenas...* es el trabajo con las atmósferas, los ambientes. Toda la violencia que en él habita está dada a través del uso de la palabra ríspida cuando desgana describe lo que acontece. Violencia que tiene su cúspide cuando al final del trayecto desemboca otra vez en la odiada casa de la madre en busca de la bolita semicruda de pan. Ese volver al sitio del que ha necesitado antes escapar, es sin dudas un fracaso y es con diferencia el evento más violento de todos. Y es que si ha quedado frustrado ese proyecto primero de emancipación, quedan entonces muy pocas esperanzas para el resto de los que puedan negociarse en medio de un país dibujado por la crisis.

Si sumado a lo anterior, seguimos defendiendo esa línea de pensamiento recurrente en este trabajo en donde las figuras tanto de la madre, como de la casa materna resultan metáforas de lo nacional, entendemos entonces que el fracaso con el que se asocia el retorno no deja demasiadas dudas sobre el desmembrado estado con la que esta y otras autoras están lidiando. A la par, esto muestra también como la mayoría de las narradoras están intentando registrar proyectos alternativos en donde se derriben los discursos idealizados sobre un país que ya no es y que en lugar de ellos se incluya en el país real a miembros desfavorecidos -léase aquí lesbianas pobres, prostitutas y hambrientas.

Saltando un momento atrás, me gustaría destacar que antes de ese retorno odiado, aun siendo inevitable, encontramos muchos pasajes en los que la mencionada fatiga va cobrando fuerza. El regreso está lleno de argumentos y de ellos participamos. Uno de los más fuertes es el eterno paralelo, casi esperpéntico, donde conviven en un espacio muy cercano turistas y nativos. Para los primeros, la “mesa” (en todo su carácter metonímico) tiene unas características muy definidas mientras los segundos han quedado condenados a la contemplación de esas opulentas peculiaridades, a la reflexión. Ejercicios espirituales donde el estómago vacío va dictando juicios emitidos desde el desgano o la abulia y que no pretenden convencer a nadie más que a sí misma:

Ella tiene arranques de premura existenciosociosituacional. Nos preparamos diálogos inconexos y volamos. Afuera la luna es nativa. Dentro la mesa es turística. En redor el aire está viciado. Socialmente somos escatológicos. Humanamente pueriles. Políticamente insensibles y mi estómago crece o se avienta. Depende de la dieta. (*Escenas para turistas* 76)

Como he comentado en los capítulos anteriores, la orfandad económica a la que quedó expuesta Cuba luego que el bloque soviético retirara sus subvenciones, encontró cierto paliativo en la permisión de inversiones extranjeras en el país para fomentar la industria del turismo. Aunque ya hemos estudiado aquí como autoras de la talla de Bobes o Fernández Pintado tematizan este asunto, es importante destacar que para ellas se trata solo de denunciar respectivamente el flagelo de la prostitución o de las nuevas estrategias de colonización que naciones primermundistas intentan establecer en la isla. Ninguna de esas dos autoras discute el tema del hambre como otra de las marcas indisolubles de la década, así como no destacan la interacción con extranjeros como una vía de aliviarla.

Es por todo ello, tal y como lo reconocemos en el fragmento anterior, que hay que resaltar que Herranz-Brooks articula su denuncia desde una posición que deja muy clara la idea básica de que solo los extranjeros pueden comer. La luna es nativa y no ofrece alimento, solo luz. La mesa, por su parte, es extranjera y ajena e imposible para quien no se prostituya por ella. Casi huelgan las explicaciones.

En la misma reseña que cito al inicio del capítulo, Alonso destaca la importancia del hambre y sus consecuencias, como motivo central y articulador de todo cuanto aquí leemos:

Y de nuevo el hambre, siempre el hambre, en cada cuento el hambre. Porque el hambre fue —ya lo he dicho— la marca indeleble de esos tiempos. Y cuando el hambre se establece como un estado cotidiano, inalterable, ya da lo mismo ocho que ochenta, quedarse tres horas esperando la guagua o caminar tres horas con rumbo incierto. Y si al hambre se une esa yerbita milagrosa que quita el hambre —o el polvito o las pastillas o el alcohol a toda hora—, uno anda por el mundo como autómeta, como prestado en el mundo. Así fue que conocimos en la Cuba de los 90 aquel cáncer que nos habían hecho imaginar carcomiendo a la sociedad de consumo: la enajenación, la pérdida de la voluntad. (327)

Y casi inmediatamente concluye:

Puede haber otras historias de los 90, pero esta que cuenta Jacqueline en sus *Escenas para turistas* es la que yo viví. Este diario de la desesperanza pudo haber sido el mío en aquella Habana sin resquicios, muerta de hambre y de calor, vacía. (327)

La segunda obra de Herranz-Brooks que aquí comentaré más brevemente, es su novela inédita *Mujeres sin trama*. Un texto que entiendo como una suerte de ampliación de las *Escenas...* en la medida en que regresa con él tanto al uso de personajes que ostentan marcas similares a los recién estudiados como a sus obsesiones temáticas y formales. La exposición y denuncia del hambre, la prostitución como vía de solución inmediata a

aquella desde el universo lesbiano y la enajenación como mecanismo de defensa se repiten también como estrategias a las que la exposición regresa de continuo.

Sin embargo, aquí la vemos usar a la novela como ese género que le ofrece la posibilidad de un movimiento temporal que esta vez sí se goza en su linealidad y que por lo tanto enmarca a la denuncia en una estructura más orgánica; la que muestra desde la concatenación de eventos, las causas y consecuencias de ese estado de cosas (ruinas) por el que transitan los personajes de la huérfana Habana post-soviética.

Veamos por ejemplo un fragmento de mucho interés en el que transcurren elementos tan importantes como el hecho de que “dárselas de turista” (léase el uso de la simulación como estrategia para una sobrevivencia alienada) se mezcla con la presencia de un primo que además de militar es también homosexual. Que el primer encuentro homoerótico de la adolescente protagonista se dé en presencia del orden militarizado que para más detalles se presenta como “sexualmente disfuncional”, nos vuelve a hablar del nuevo panorama imaginario desde el que la escritora (quizá sin saberlo) nos representa al país:

Esta es la escena: yo tengo 17 años y estoy, por primera vez, alrededor de una piscina; por primera vez dándomelas de turista en la tierra de mis ancestros maternos; por primera vez desgajada sobre los muslos de otra mujer, que es mi prima, y que me revuelve el pelo mientras se acerca mi primo, que es maricón pero lo disimula porque es militar... Y como se ha casado y porque juega doble papel, ya ha comprendido lo que pasa entre nosotras a pesar de que yo misma no sé qué es lo que pasa.

(...)

Estoy dándomelas de turista sin que me sienta liberada sino normal, y sobre los muslos de mi prima, me dejo revolver el pelo mientras se acerca mi primo, que pertenece al ejército, y ha formado ya una familia, y que ahora está descansando con uno de esos amigotes que él conoce en los gimnasios, y se acerca en el momento en que la voz de la grabadora está diciendo “*e me arrasstrei, e te arranhei... da cama sem carinho, sem coberta*”. Exactamente cuando estaba yo en un estado medio raro, que solo cuando el alcohol y los hombres están cerca. Pero estoy sobre los muslos de otra mujer que me revuelve el pelo mientras se acerca nuestro

primo y nos dice: oigan, ¿y ustedes qué se creen? ¿que están en Francia?  
(*Mujeres sin trama*, inédito 7-8)

La tendencia cínica e irreverente que observamos en autoras como Varona o Portela frente a la propia condición lesbiana y sus nomenclaturas marginalizantes, también reaparecen aquí, solo que asumidas y recodificadas positivamente: “Esa es la historia en la que recuperé la estima por la sensualidad de mi boca y es, al mismo tiempo, la historia donde aprendí a disfrutar lo que llaman tortilla. Ese meneíto que hasta ese momento me parecía absurdo, doloroso y poco excitante” (*Mujeres sin trama*, inédito 11).

Otro elemento novedoso que aparece en esta novela es el modo en que Herranz-Brooks denuncia el tema de los espacios públicos como semiclandestinos si para la reunión de sujetos marginales (lesbianas en este caso) se trata. Dichos espacios son concebidos por el poder como semi-guetto en donde se fomenta la reunión ilícita y ella lo registra: “Levanté los ojos de la mesa y vi a Moraima mirando a otra mujer. La mujer, aunque estuviera mejor vestida, era una de nosotras porque si no, ¿qué hacía en la casa del té donde estábamos siempre todas?” (*Mujeres sin trama*, inédito 18).

De manera reiterada, vuelvo aquí a la representación de las figuras de la madre y la casa materna como espacios de concentración simbólica en los que se gestionan varias asociaciones con la nación como madre que nos ha desamparado al punto en que ni siquiera puede ofrecer sus espacios como cobijo ante el hambre. La familia (que en este caso se resume a la madre) se entiende aquí como quien vigila y castiga (a imagen y semejanza de lo que sucede en cualquier sociedad), pero en esta, ese ejercicio represor se tiñe de matices extremadamente dramáticos en los que destacan el desamor y una disfuncionalidad que pareciera incorregible:

Su rechazo me hacía pensar en el resto del mundo. Del mundito que había comenzado a conocer de mujeres igualitas que yo, con problemas de espacio, sí, pero todas lidiando, como podían, con sus madres o sus madres con ellas. El único alivio era imaginarme huérfana porque únicamente así podría una enfrentar el desamparo. Y pensando en cómo otras madres se las agenciaban para cargar con las deformidades de sus hijas, pensé que mi madre tenía razón en lo que siempre repetía, ella era distinta, claro, y eso le daba la libertad de comportarse como un monstruo. (*Mujeres sin trama*, inédito 21)

Es por todo lo anterior que el espacio doméstico se presenta como una gran utopía, y ya que no es posible encontrar amparo bajo el seno de la madre, la urgencia de un hogar, cualquier hogar, se convierte en el motivo estructurador de la trama en las *Mujeres sin trama*. Para hallarlo, la protagonista saldrá otra vez de viaje, solo que esta vez será por apartamentos de amigas o simples conocidas (casi siempre lesbianas) o por espacios que en cualquier ciudad capitalista estarían directamente asignados a los más desposeídos y sin techo: “Yo no puedo ni siquiera pensar en nada que no sea en las ganas que tengo de llegar a la casa, cualquier casa, con cualquier olor, con cualquier compañía, y dejarme caer sobre cualquier piso, con cualquier falta de ventilación” (*Mujeres sin trama*, inédito 24).

La descripción de esos espacios cerrados (simulación de apartamentos) puede ser tan exacta que consiga una gama de reacciones que van desde la risa ante lo absurdo hasta la depresión por lo patético:

Así que este es el orden: después de la entrada principal a la que se llega luego de subir una escalera de madera, que cruje mientras se asciende, están la entrada del cuarto de Olimpia, que antes era la casa de José María; luego la entrada del baño, que siempre fue baño; la entrada de la cocina, que antes fuera el único espacio de Olimpia y donde Olimpia quedó embarazada de Iván y quiso tenerlo; la entrada al patio, que es la azotea de donde se saca el agua, y finalmente la entrada al cuarto de Iván, que en realidad tiene dos entradas aunque hay una que se usa de salida y da directamente a la azotea. Por esta salida, que sirve a veces de entrada, acaba de aparecer Dolores Hurtado. (*Mujeres sin trama*, inédito 51)

Resultan estos recursos narratológicos muy parecidos a los que vimos usar a Vega-Serova en su novela *Noche de Ronda* cuando nos describía las peregrinaciones sin destino de Bunny Banana en busca de un espacio propio. En el caso de Herranz-Brooks, la exposición se carga de un dramatismo mayor porque, como antes comenté, no teme a igualar el drama de estas mujeres desposeídas a las de quienes viven en sociedades capitalistas que solían ser ampliamente descritas en el discurso del poder cubano post-59 como las responsables de que sus ciudadanos corran semejante fortuna. La acción de “rodar” que tanto se enfatiza en este texto está puesta en función de hiperbolizar el sinsentido de unos cuerpos que ya han perdido rumbo o la noción más precaria de destino:

Así y todo rodamos. Por la calle Aguacate, por el Fondo de Bienes Culturales, por la calle Sol, por la avenida del puerto, por el centro de plástica, por la plaza de los leones, en Santiago de las Vegas, por Marianao, debajo del puente de Marianao, cerca del puente de La Lisa, y regresamos a Jatibonico donde dormimos las tres con buena cara y sin pelearnos, y en el portal de la iglesia de 23, y en el de San Juan de Letrán y en los bancos de La pelota, y una vez, para resolver, entré a mi casa a robarme un crucifijo de oro que tenía mi madre dentro de una caja en una gaveta. (*Mujeres sin trama*, inédito 38-39)

La ciudad se representa entonces como marco imposible para reconciliar tanto esa existencia lesbiana específica como cualquier otra que disienta de los modelos que la madre-nación propone aún como fijos y legítimos. Vivir fuera de Cuba y saber que sus textos serán publicados también en espacios a los que no llega el brazo de la censura, impulsa a Herranz-Brooks hacia descripciones y diálogos indirectos que en nada temen a las consecuencias de su escritura.

Aunque tal y como resulta obvio, sus escenas y tramas se desarrollan siempre en el espacio insular, la ausencia de una tropología que complejice sus demandas resulta una

especie de garante para la liberación en la producción de ficción de esta autora. Ese llamar las cosas por su nombre que es tan difícil para quienes viven y publican solo en Cuba, no se presenta en la obra de Herranz-Brooks, lo cual facilita a mi ejercicio crítico la construcción de un mapa (o un intento de él) más completo en la medida que contiene elementos y marcas valiosamente ríspidas en su realismo.

La verbalización y acusación en primer plano de los males que acosan a la nación y los desplazamientos imaginarios que esta ha sufrido en la consciencia de sus actantes, solo puede gestarse completamente si quienes se dispongan a ello sueltan amarras y deponen el miedo. Tanto en las *Escenas para turistas* como en las *Mujeres sin trama*, esa condición está exenta de duda o conflicto, aquí se sabe contra quien lanzan su queja los más jóvenes:

Mirádonos las avionetas nos cagamos en la madre de la amiga de Teresa, en la amiga de Teresa y en Teresa, en mi padre y en mi madre y en el padre y en la madre de Moraima, en el crucifijo, en el país, en el sistema, insistimos sobre todo en cagarnos en la cabrona que nos parió, en nuestras manías me cagué yo sola, que era, como la llamaban muchos, nuestra enfermedad, pero sobre todo nos cagamos en las pretensiones de la miseria. Con las mierdas puestas sobre lo que nos atormentaba, más calmadas, pedimos el té y tomándonoslo Moraima dijo que la situación era sencillamente insoportable. (*Mujeres sin trama*, inédito 40)

En la próxima autora que estudiaremos, podremos constatar como ese mismo acortamiento del mensaje que denuncia se expresa sobre todo en la selección del vocabulario; tal y como vemos hacer a Herranz-Brooks en este último fragmento. Aunque en general la clave estética que vehiculiza sus alaridos de protesta estará enfocada en la descripción de ambientes, el uso de la lengua soez -aún cuando podemos tipificarla en ella como tímida- pervive lo suficiente como para que podamos localizarla como un rasgo conector entre ella y algunas de sus compañeras de generación (Valdés y

nuestra próxima autora: Dovalpage). Las razones para la elección de dicho vocabulario, las explico de inmediato.

### 3.2. Teresa Dovalpage, posesas de La Habana

Teresa Dovalpage, nace en la capital cubana en 1966, allí asistirá a la Universidad de La Habana graduándose en 1990 de licenciatura en lengua inglesa. Para 1995 se casa con un psicólogo norteamericano y con él viene a los Estados Unidos en 1996. Ya asentada en este país, comienza a escribir ficción desde el área de San Diego (California) y curiosamente su primera novela *A Girl like Che Guevara* (Soho Press, 2004), fue escrita en inglés. Este texto trata, entre otros temas, sobre las escuelas al campo de los años ochenta en la provincia de Pinar del Río, los encuentros sexuales entre alumnas y maestros en las noches del campamento y el éxodo del Mariel. En el caso de este último, tal y como debemos recordar, aparece también como un trauma generacional que se refleja en muchas de las autoras que aquí estudio.

Para el 2002, Dovalpage traslada su residencia a Albuquerque (Nuevo México) y allí comienza su doctorado en literatura hispana y también su segunda novela (primera en español): *Posesas de La Habana* (PurePlay Press, 2004), la cual analizaré en este segmento por considerarla una pieza representativa y sobre todo por cuanto aporta a la idea del surgimiento de un nuevo imaginario post-soviético que represente a la nación cubana. Como la propia autora nos comenta en la página web dedicada a su obra, este texto resulta:

(...) un retrato distorsionado, como son la mayoría de los retratos literarios, de mi propia familia en Cuba. Allí tres mujeres y una chiquilla pasan una noche de apagón programado encerradas en su apartamentico de Centro Habana, mientras las acecha un ladrón conocido como El Deslenguador. Éste es parte real y concreta del folclore centrohabanero y no fruto de mi imaginación, por cierto. La acción de *Posesas...* transcurre durante el período especial y el brete aquel de Elián González, en el año 2000. (dovalpage.com)

Aunque regresaré de inmediato a *Posesas...* creo que vale la pena hacer una pequeña digresión para comentar que su segunda novela en español, *Muerte de un murciano en La Habana*, quedó finalista del prestigioso premio Herralde y se publicó en 2006 por la editorial Anagrama en España. Esa vez, la trama gira en torno a un triángulo amoroso entre un travesti, santero y bisexual, una chica rubia, pretendidamente tonta y un empresario murciano que llega a La Habana en busca de oro y termina asesinado. A pesar de que no estudiaré aquí ese texto, no quiero dejar de asociarlo con el relato “Mare Atlanticum” de Mylene Fernández Pintado, en la medida en que con él, otra vez enfrentamos parte de las preocupaciones que muestran estas autoras (desde cualquier *locus* en donde produzcan su obra) ante el instinto neo-colonizador que supone la multitudinaria llegada de empresarios españoles a La Habana post-soviética. A vuelo de pájaro, el solo hecho de que este termine asesinado, ya nos delata a que tipo de denuncia y posicionamiento Dovalpage nos convida.

Pero regresando a *Posesas de La Habana*, debo destacar en primer lugar su estructura. Como antes la escritora nos contaba, se trata de cuatro voces, que así mismo representan cuatro diferentes generaciones de mujeres que conviven bajo el mismo techo en medio del pintoresco barrio de Centro Habana. La Abuelonga Bárbara Bidas (que vendrá a ser la bisabuela de Beiya); su hija Barbarita (a la vez madre de Elsa y abuela de Beiya); Elsa

(madre de Beiya) y Beiya.

La acción se desarrolla en una misma noche de apagón habanero y a cada uno de los personajes le es asignada una hora para exponer sus presentes entremezclados con sus respectivos pasados. Las marcas que ese pasado ha dejado en sus historias personales, no solo explican ese ahora de la intimidad que queda reflejado muy poderosa y desgarradamente, sino también la historia nacional de los últimos cien años cubanos.

Todo lo anterior, da paso y cohesión desde este texto a esa sostenida obsesión de los estudios cubanos por definir en un primer paso y someter a la hermenéutica en un segundo qué es lo nacional y qué nos ha llevado hasta el punto de desmoronamiento que en estas historias se documenta. Obsesión que, por otra parte, no solo encontraremos en las escritoras en estudio durante este capítulo, desde su condición de emigrantes y/o exiliadas, que ni siquiera será una marca exclusiva de esta generación, sino que permanece en casi todos los textos literarios y de pensamiento cubanos desde el siglo XVIII hasta la fecha. En este sentido, Rafael Rojas (siguiendo a Habermas) identifica al cuerpo de la isla y sus representaciones, con las actuaciones específicas de otros cuerpos (en este caso personajes) al interior de la cultura en general y los textos literarios en particular:

Y es que el cuerpo civil de Cuba ha desarrollado sus múltiples lenguas en un incesante ejercicio del tacto. Debajo de los grandes metarrelatos del espíritu integrador actúa, hasta hoy, la otredad simbólica del cuerpo. De manera que, al modo de Habermas, la cultura cubana puede explicarse como una tensión entre el discurso identificadorio, centrado en el sujeto nacional, y la razón comunicativa que se revela en los rituales del cuerpo civil. (*Isla sin fin*: 106)

Las cuatro mujeres de Dovalpage hundidas en la noche habanera y sus respectivos pasados repletos de confusión, demencia, abusos de poder masculino, violencia verbal

sicológica y actual miseria, vendrían a ser una contribución más en la infinita y repetida lista de actuaciones de ese cuerpo civil que así mismo sigue pergeñando una búsqueda de voz e identidad.

El personaje de Elsa -a quien imaginamos de unos treinta y cinco años para el momento en que la historia es relatada desde su presente- viene a representar a ese sujeto identificable como actante, receptor y símbolo de la larga inestabilidad social que la Revolución ha traído consigo. Una vez que se establece el epicentro del relato en la crisis post-soviética, usa su voz para intercalar los eventos de su calvario personal como imposibles de desasociar de los picos ideológicos (ascensión-decadencia-caída) de la propuesta revolucionaria. Son esos picos de resolución discursiva con los que se va tejiendo la historia nacional desde lo antropofágico (en la medida en que parecen consumirse sucesivamente) y que Rojas resume de este modo:

Tras la indefinición inaugural de la ideología revolucionaria predominó cierta sensibilidad guevarista, que después sería marginada por el sistema filosoviético en los años 70. Este sobrevivió hasta finales de la pasada década, cuando por fin se origina la cultura crítica de la transición cubana actual. Así la historia insular ha devenido en una sucesión de tensos escenarios culturales que se excluyen mutuamente. (“Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos” biblioteca.itam.mx)

De los personajes que nos presenta Dovalpage en *Posesas de La Habana*, Elsa es quien ha nacido después de 1959 y por ello ha crecido bajo la demanda guevarista del “hombre nuevo”; ha asistido más tarde tanto a la euforia marxista universitaria en el último lustro de los años ochenta como a sus estertores y finalmente resulta engañada y preñada (en su acepción doble de embarazada y de llena/henchida) por un profesor que justamente imparte la clase de economía política (enseñada siempre desde las directrices de la filosofía marxista-leninista). Es el anterior un episodio que sincrónicamente tiene lugar

cuando la perestroika comienza a ser noticia velada y enrevesada en La Habana:

Los comunistas de vanguardia. Era el año noventa y aquí algunos pensaban todavía que la perestroika era la mujer de un ruso importante, quizás una amiguita de Raísa Gorbachova. Todavía no se había desmerengado por completo la Europa socialista. Todavía Marcel nos zumbaba en sus clases unos sermones intragables sobre el comunismo científico que no había quién los entendiera, pero tampoco quién los discutiera. (18)

La acusación que este personaje arrastra consigo (a pesar de que Dovalpage intenta mantener para las cuatro el uso de una clave humorística) es harto dramática ya que no solo padece la decadencia de aquellos valores con los que consecutivamente fuera adoctrinada su generación, sino que macabramente los llevará tatuados para siempre en su cuerpo y vida (embarazo y vida de su hija Beiya), siendo aquella un síntoma total de la burla, la resultante de los abusos del poder y especialmente del fracaso:

La vida sigue igual, solo que ya no estoy en la oficina de Marcel. Estoy en la sala del apartamento que comparto (¡qué remedio!) con mi madre, mi hermano, mi abuela y el fruto ya crecido de una clase informal de economía política. Sentada en un sillón desvencijado que cruje cada vez que intento mecarme, con un gemido que tiene cincuenta años de angustia. Desde el balcón me llega una brisa de buen humor y desde la cocina, el humo de los cigarros Populares que Abuelonga fuma en cadena. La bombilla del techo, más expuesta que la maja desnuda –la pantalla se le desprendió hace seis meses y no hay dónde ni con qué comprar otra-- difumina mi sombra en la pared descascarada que enmarca las pasadas glorias del sofá. (12)

Los mecanismos aquí usados para la representación de los cuatro personajes femeninos se basan entonces en un realismo de reminiscencia decimonónica. Dichos mecanismos están puestos al servicio de proyectar al texto como espejo de la sociedad y a sus personajes como estereotipos descarnados de esta. Cada una de las cuatro voces-mujer, podría ser hallada en un breve paseo por los solares y edificios habaneros en donde las personas más

amadas entre sí (casi siempre unidas por lazos de sangre) son capaces de autodestruirse, atrapadas como están al interior de eternos círculos que estimulan a la claustrofobia y de los cuales resulta casi imposible salir.

Si traspolamos al texto literario esa última idea del cuadro social como un hecho constatable, comprobaremos cómo en el caso de esta novela se presta a una o varias identificaciones con la condición de insularidad que ha sido configurada históricamente en los imaginarios nacionales cubanos. Esa marca de identidad que también se presenta como de larga tradición, se vuelve un boomerang que en la Cuba post-soviética destroza a quienes pudieron alguna vez complacerse en la belleza y paz de las islas. Sobre este binomio de histórica tensión el propio Rojas parece intentar articular una cierta lógica de resistencia e intentos de conseguir una consolidación sobre lo nacional, tan utilitaria en términos discursivos como imposible de simplificar para los productores (pensadores) de una posible cultura cubana de signo monolítico e idéntico imaginario. Otro dato interesante que Rojas discute es el distanciamiento como práctica y en este sentido alude directamente a los intelectuales exiliados entre los que curiosamente no menciona a ninguna mujer:

Sin embargo, en la intelectualidad cubana siempre ha habido mentes que dudan de la definición nacional de la isla. José Antonio Saco, Enrique José Varona, Fernando Ortiz, Jorge Mañach y Virgilio Piñera, alguna vez pensaron que Cuba no era una nación. Frente a esta desconfianza se coloca el credo de los que celebran la epifanía del ser nacional: Félix Varela, José de la Luz y Caballero, José Martí, José Lezama Lima y Cintio Vitier. Ésta es la tradición que ha presentado las pruebas ontológicas de la existencia insular. Y en uno de sus textos primordiales, *Lo cubano en la poesía*, encontramos que tanto el alejamiento del cuerpo insular como su penetración son pautas expresivas de la criatura cubana. De modo que divisar la isla desde lejos es uno de los ejes históricos de la cultura en Cuba, mientras el otro es lo que Guillermo Cabrera Infante ha llamado "el exilio interno". ("Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos" biblioteca.itam.mx)

La obra de ficción de Dovalpage y el resto de las que en este capítulo abordo (así como el grupo de autoras de su generación que quedan pendientes para un análisis mayor) tiene mucho que añadir a esta descripción corporal y especialmente lingüística (como discutiré en un momento) de la imaginada “criatura cubana” en la era post-soviética. Y en ese sentido el distanciamiento (voluntario o impuesto) que supone el *locus* de enunciación actual de este grupo de escritoras, les facilita sin dudas ejercicios de representación que pueden ser percibidos como “liberados”, en tanto desechan las posibles tensiones impuestas por los comisarios de la cultura a quienes producen su obra al interior de la isla.

El personaje de Beiya encarnizará de manera extremadamente conflictiva un punto máximo de doble signo. Por una parte, la manera en que se enfrenta a los poderes rancios de la bisabuela, la abuela y hasta de la madre (quien es representada como débil, burlada e inestable-símbolos todos de lo hasta aquí expuesto-) la coloca en una posición ajena a toda generación relacionada con la historia nacional. Ella no es ni será parte de los tiempos dorados de la República en los que la bisabuela fue joven y fundó una familia idealizada (así como idealiza el exilio histórico, los tiempos republicanos y la Constitución de 1940); ni las luchas desmedidas de la abuela por participar y fundar el proyecto revolucionario de 1959; ni los muchos excesos de euforias y caídas políticas e ideológicas de la generación de su madre Elsa. Beiya se inscribe fuera de cualquier historia que se piense como monocorde en términos ideológicos. Es por eso que a ella solo es posible asociarla con tiempos de críptico cifrado, combinación de discurso antiimperialista con una incipiente y muy desigual economía de mercado. Se trata de escuchar por primera vez la voz de quienes han comenzado a crecer a la par que las

tiendas de productos que solo pueden adquirir quienes posean divisas extranjeras:

abuelonga me convenció/ me senté y escribí una cartica pidiéndoles a los reyes magos que me trajeran una barra de chocolate como las que venden en la plaza de carlos tercero/ entonces no existía la plaza de carlos tercero pero yo había visto a yamilé comiéndose unos peters sangandongos a la hora del receso/ entonces le pedí a melchor por favor unos cuantos chocolates y si no le era molestia un litro de leche también porque me acababan de quitar la que daban por la libreta/ (186)

Y es también la voz de aquellos a quienes mantuvieron desde aproximadamente noviembre de 1999 hasta finales de junio de 2000 sin su única hora habitual de dibujos animados en pos del rescate del niño Elián González, dando así comienzo a una campaña política que aún es llamada la “Batalla de ideas” y en la que Estados Unidos sigue jugando el sempiterno rol del enemigo histórico<sup>51</sup>. Las asociaciones que se permite el personaje de Beiya, una vez más acusan recibo del delirio nacional, el cual vuelve a aparecer concentrado en un hogar matriarcal el cual a la vez se bifurca en cuatro voces (generaciones) de mujeres (identificables con cuatro momentos clave de la historia cubana del siglo XX). Beiya, desde ese entramado, viene a erguirse como una especie de resultante de los traumas pasados y sus acumulaciones sedimentarias. Su faz sería la de la esquizofrenia en la medida en que ha de moverse entre mundos de imposible reconciliación. Es por todo ello que las escenas finales del texto resultan magistrales en

---

<sup>51</sup> En noviembre de 1999, un grupo de cubanos de la ciudad de Cárdenas en Cuba, se dirigieron de manera ilegal a las costas de la Florida (USA). Eran 14 tripulantes y de ellos, solo el menor Elián González llegó vivo y solo a las aguas internacionales ya que el resto de sus compañeros de travesía fueron devorados por tiburones. Familiares del niño en Miami lo acogieron, pero el padre en Cuba reclamó su devolución haciendo uso de sus derechos de patria potestad. El caso devino artillería política tanto para el exilio histórico radicado en Miami como para el gobierno cubano que una vez más usó el evento para demostrar la hegemonía prepotente norteamericana y la vileza de la comunidad cubana de Miami a quien acusaba de mafiosa. El litigio duró 8 largos meses en los que la televisión cubana (entonces con solo dos canales para transmitir) canceló toda su programación habitual para reportar por más de 12 horas diarias el infortunio del niño “apresado” por la mafia miamense y reclamar su devolución, mientras en Miami, la comunidad cubana reclamaba la estancia de niño so pretexto de liberarlo de la dictadura y sin atender a las demandas filiales de su padre. Las fuerzas del FBI intervinieron la casa de familiares en la que Elián se encontraba en junio de 2000 y el niño fue devuelto en territorio canadiense a su padre días después.

tanto muestran los sometimientos ideológicos a los que se ha seguido intentado presionar a los más jóvenes, como la extrañeza que estos sienten ante tales demandas.

En el fragmento que reproduciré más adelante, alcanza la novela su máximo dramatismo y su mayor cohesión al representar dichos sedimentos traumáticos que pueden ser articulados incluso desde los valores de una tradición que llega a malversarse en función de los abusos e intereses del poder político.

Y es que como veremos Beiya mezclará su discurso de protesta ante el acto de violencia al que es sometida ella y el resto de las mujeres en la casa (que resulta asaltada por unos ladrones que se han enterado de que allí tienen algunos dólares recibidos por las mujeres desde Estados Unidos) con unos versos de Martí, con la histórica consigna de ¡Seremos como el Ché! y con fragmentos de la arenga política con la que impulsaron a los pioneros a reclamar el regreso de Elián González:

yo no sé dónde está el fula/ no sé nada/ nunca tuve un billete de a cien/  
suéltlenme secuestradores apátridas pioneros mafiosos liberen a elián/  
lo mismo que un alelí  
que se pusiese un sombrero  
la media oscura en la cara  
llevaba el tipo más feo/  
él empujó a mi mamá  
y la tiró pa la tonga  
también le dio el muy cabrón  
una patada a abuelonga/  
mueve despacio el pie ardiente.  
cómo arde el zapato ay  
me dejó el culo caliente/  
por favor dice abuelonga con la cabeza rota/ ay por favor/ que yo soy una  
pobre vieja/ ay no me vayan a matar/  
vamos juntos a marchar  
y que me den a llevar  
la pancarta una bandera  
el banderón de la acera  
porque si está la bandera  
entonces puedo volar/

eso es lo que ellos no saben/ que yo puedo volar/ por eso el otro me metió  
un piñazo por la cara y mami gritó cójanse lo que quieran pero no  
estropeen más a mi hija por la virgen santísima/ por sus madres/ por lo que  
más quieran/ pero dónde está ese salao dinero dónde está/ búsqúenlo y  
llévenselo/ llévense todo lo que les dé la gana pero dejen a la niña en paz/  
en paz/  
en paz/  
ya no soy niña/ soy como el che/ akinkó/  
yo les enseñé el billete  
de un salto él me lo arrancó/  
húrtase se quiebra gira  
el quinqué que se apagó/ (203-204)

Como fácilmente sabrá apreciarse, se juntan aquí idénticas dosis de parodia carnavalesca con una conjunción de elementos de reminiscencia dramatúrgica que vienen a cerrarse con el suicidio de Beiya (quien quiere volar, liberarse) saltando desde el balcón. El evento anterior cierra la puerta a esa poderosa voz que intenta desacralizar todo mito histórico y toda fuerza instaurada desde afuera: discursos políticos en forma de campaña o un matriarcado que distorsione la autonomía del ser -que es lo que intenta la abuelonga Bárbara. La complejidad de este personaje servirá entonces para mostrarnos cómo desde su ser esencial de criatura que no conoce otro estado que el de la crisis perpetua y también desde su discurso vulgar e irreverente su vida deviene el síntoma más palpable del fracaso de ese mismo sistema engañoso que tan asociado se presenta a su propia génesis -el del comunismo científico igualitarista que nunca fue. Su muerte podemos hacerla coincidir con la resistencia de un nuevo ser que se gesta fuera de la historia oficial del presente y la idílica del pasado, que prefiere la desaparición al sometimiento.

Es por ello que el personaje de Elsa (su madre) puede en un primer momento describirla y pensarla de este modo: “Esta chiquilla es mal hablada y responde como ella sola. No se parece en nada a mí cuando tenía su edad. Yo sí que siempre fui muy respetuosa y eso

que mima era de ampanga con nosotros. Pero Beiya parece que se hubiera criado en un solar de la Habana Vieja” (13). En este pequeño intervalo se da muy claramente no solo el cruce generacional común a todas las culturas y que se presenta de manera más o menos independiente de las historias nacionales, sino también esa acelerada inestabilidad, siempre devoradora, de la que Rojas nos hablaba y que el suicidio de Beiya (luego de ser física y psicológicamente abusada) parece ponerle simbólicamente fin. Es como si de algún modo, la autora intentara borrar (con clara y noble intención de ponerles fin a su miseria) a todos esos otros adolescentes que no pueden ser más que definidos hasta por sus propias madres como: “Esta hija anémica del período especial no llega a las setenta libras. Pero se me resiste la maldita. Con más roña de la que debería sentir, le doy un empujón y la tiro en su cama como se tira un saco de papas al suelo” (10). Y es que entre todo lo que Beiya como personaje concentra, facilita también una fractura y superposición muy interesantes de las clásicas unidades dramáticas de tiempo, lugar y acción a las que se añadiría la categoría narratológica de personaje. Paso a explicarlo de inmediato.

Su gestación y nacimiento no deseados (lo cual es sin dudas un evento posible en cualquier país al margen de sus gobiernos) queda asociado en la novela (de manera constante y a lo largo de todo el tiempo ficticio) con el momento de la historia nacional en que ella viene al mundo y que no es otro que el del “Período especial en tiempos de paz”. Si bien es cierto que las catorce autoras analizadas aquí utilizan justamente ese intervalo como escenario de fondo a sus historias, en el caso de Dovalpage, esa relación temporal salta desde el posicionamiento de “tiempo histórico/tiempo en la ficción” hasta su concentración simbólica en Beiya como “personaje”. Beiya es “el período especial” y

son constantes las alusiones que hace Elsa (personaje de la madre). Es entonces un tiempo que se ha densificado humanamente.

Así mismo su habla establece una reproducción mimética (entendiendo la mimesis con Erich Auerbach como un recurso estético inalienable de la literatura occidental) de una ciudad específica en un tiempo específico – el de La Habana post-soviética: “— ¿Qué mañana ni qué cohete? — se separa las manos de la cintura y me las agita delante de la cara—. Me voy ahora. Si te gusta bien y si no échale azúcar. ¿Tú no ves que yo soy ya una mujer para que me estés mangoneando?” (13). Porque es Beiya –a través de ese habla vergonzante- quien facilita que podamos asistir en primer plano a la constatación de los valores desmoronados, de la moral destruida y al papel de las mujeres en esta nueva Cuba, lo cual justamente se simplifica en el manejo de ese vocabulario, deformado -manierista e históricamente- al interior del espacio doméstico.

Un espacio que no es otro que aquel en donde la revolución gestiona y convierte a la familia cubana en un gran Saturno devorador: los que se quedan dentro se destruyen unos a otros, los que se van, son igualmente devorados por quienes se quedan (lo cual se da en esta novela a través de un quinto personaje ausente, Catalina, hermana de Elsa quien vive en Estados Unidos y sostiene a toda la familia, mientras es blanco del odio y el rencor de su hermana en la isla).

Los registros lexicales por los que Beiya se pasea tan orgánicamente, además de concentrar la representación colectiva del horror y del fracaso a la que ya he aludido sostenidamente, devienen máscara y tras ella, profundo rostro de una ciudad y sus habitantes. Beiya es pues, La Habana descreída (en ruinas) desde la que los adolescentes, gritan despavoridos y mueven las manos a sus madres, de manera irrespetuosa.

Finalmente, con relación a la unidad de acción, como páginas atrás hube demostrado, ella es también quien viene a resumir no solo las acciones propias que simbólicamente concentrarían a las de la generación que representa, sino también la de todos esos estratos de historia que perviven y se recogen en las cuatro voces de este texto. El recorrido que podemos hacer desde su bisabuela hasta ella misma es como ya he dicho un recorrido por la historia nacional cubana del siglo XX y del conglomerado de acciones que han llevado al país a su estado físico y moral actual. Beiya es acción y es cierre de ciclos históricos que concatenados rezuman fracaso e invitan al suicidio.

Teresa Dovalpage aporta entonces sobradas razones para sostener la idea de que mujer y nación se superponen en los imaginarios emergentes post-soviéticos. Y aunque ni en ella, ni en el resto de las escritoras podamos establecer éste como un recurso nuevo -pues es otra de las ideas que se pueden rastrear en los discursos políticos y literarios asociados a la fundación de la nación colonial y de la República en 1902- sí podemos hablar en todos los casos de nuevos objetivos, siendo el más importante de todos: documentar el desplazamiento del imaginario nacional desde ese discurso militarizado que invisibilizaba y convertía a la mujer en una miliciana con niño y fusil (garantizando así y a la par, la perpetuación del *status quo* histórico y la defensa de los valores belicistas del nuevo poder) hasta una nueva imagen de isla.

Para la configuración de esa nueva imagen hemos estudiado ya diferentes estatutos y lapsos de sinonimia ocasional en los que se establece la idea de isla prostituida, delincuente, lesbiana, asesina, antropófaga, sexualmente potenciada como modelo de resistencia interna, vagabunda y enloquecida. La aportación más importante de Dovalpage a dicha fatal lista de sinónimos sería y sin lugar a dudas la de una isla

lingüísticamente deformada, o en terminología menos académica: una isla mal hablada. Elemento que no solo ella utiliza, pero al que le concede especial protagonismo. Tal es así, que el uso de vocablos de la norma vulgar, será el único elemento conector entre las cuatro mujeres.

Y es que tanto en la sexualidad exagerada de Zoé Valdés o Jacqueline Herranz-Brooks como en el uso de ese habla exageradamente deformada y disidente de ambos valores: los de las élites blancas republicanas y los de la revolución convocadora de masas, de instinto bélico y épica nula; se liberan una buena parte de los discursos reprimidos hasta el momento, así como la frustración cargada por esas generaciones que no se fueron o que creyeron en el proyecto o que lo vieron desvanecerse o que se formaron en medio del desastre.

Su valor principal descansa entonces en la efectividad con que documenta a través del desarrollo de una sola noche, y a través de una anécdota absurda (la pérdida de unas llaves que facilitarán la entrada de los ladrones a la casa para golpear a cuatro mujeres a cambio de cien dólares norteamericanos) cien años de historia nacional, sus resultantes y su futuro. Se trata en fin, de una nueva reescritura de la historia que se suma a las muchas que aquí estudiamos y que entre todas dejan escuchar, una vez más, la voz y la perspectiva de los perdedores.

### **3.3. Karla Suárez, silente viajera**

En 1994 esta escritora publica por primera vez un cuento, “Aniversario”, en la revista *Revolución y Cultura*, en La Habana, haciéndose así notar entre el coro de nuevas

voces literarias que por entonces aparecen en la isla. Años más tarde, en 1998, la Fundación Alejo Carpentier de la misma ciudad, le otorga la beca de creación “Razón de Ser” por su primer proyecto de novela y durante esa misma época se instala en Roma.

En 1999 publica su primer libro de cuentos en La Habana, *Espuma*, y ese mismo año, obtiene en España el premio “Lengua de Trapo” por la novela *Silencios*, la cual será -junto a su segunda novela, *La viajera*, publicada también en Madrid en 2005- uno de los textos de los que me ocupe en esta investigación.

Resulta muy significativo cuanto aportan *Silencios* y *La viajera* a la idea de una nueva nación cubana -pensada siempre como un *locus* trascendido y multiplicado. El modo en que de ese espacio emergen a finales de los noventa nuevas imágenes que conducen a “otras” representaciones de la isla y las aportaciones que a estas hacen los personajes de mujeres, deriva a ser centro y motor de ambas novelas.

En el caso de *Silencios* se trata de la historia de una casa y de una niña-adolescente-mujer, que en poco más de doscientas páginas viene a confirmar nuestra hipótesis. Ya desde el primer capítulo titulado “La casa grande” nos presenta el siguiente cuadro: un padre militar, una madre argentina, una abuela que en nada engalana al sustantivo “matriarca” (por cuanto en su caracterización carga y transfiere los semas negativos del “patriarca”), una tía enloquecida y un tío masajista que más tarde se auto-reconoce homosexual: “Vivíamos en casa de mi abuela, un apartamento grande lleno de cuartos con mundos diferentes; el de la abuela, una tía soltera, un tío masajista y nosotros tres, antes de Papá mudarse para la sala” (*Silencios* 15).

La casa de familia como espacio singular en donde se realizan más del cincuenta por ciento de las transacciones afectivas de la novela, es una vez más clara metáfora que concentra cuanto ocurre en la arena nacional, además de que tal y como pasaba en *Todos se van*, incluye a sujetos foráneos que conviven con los nacionales, añadiendo así una tímida más no despreciable perspectiva crítica desde ese espacio interior tan elocuente: “Mi madre era una argentina que en los sesenta había decidido venir a La Habana a estudiar teatro, ahí se hizo amiga de mi tía, que empezó por el teatro, y luego pasó a la danza, de ahí a la literatura y así, siempre buscándose, como decía ella, o perdiéndose, como decía la abuela” (*Silencios* 15).

El personaje materno cargará también en este texto con la función de proveer una breve mirada panorámica sobre los primeros veinte años de la Revolución, sobre el aura mítica que tiñera al país y sus habitantes y también sobre lo pronto que ciertas actitudes o relaciones fueron demonizadas:

Por mi tía, Mamá llegó a la casa grande y conoció a Papá, que en aquel entonces era un joven oficial del ejército, de esos que dieron el paso al frente y lucían el uniforme que tanto gustaba a las muchachas, sobre todo a las progresistas como Mamá, que quedó profundamente enamorada y renunció a su nacionalidad para que mi padre no se sintiera incómodo por andar con extranjeras. Para la familia de Mamá, en el sur de América, esta decisión significó renunciar a ellos como familia, y entonces determinaron por su cuenta romper relaciones con la hija renegada. (*Silencios* 15)

Resulta muy llamativa la manera en que la escritora, concentrándose en esos primeros años míticos, enfrenta aquí un proceso doble de instinto revisionista. Por una parte presenta ese período temporal como fundamental para entender el desarrollo de los procesos de su familia (a la que a su vez entiendo como un conjunto de

concentraciones particulares para simbolizar a los habitantes de la nación) y por otra, es consciente de que dichos procesos no son más que el argumento de la novela en la que desde la primera página se nos plantea la idea del destierro afectivo como solución para aquellos que con igual intensidad se incluyan o disientan ciegamente del proyecto revolucionario. La ruptura de relaciones de la familia argentina de la madre es exactamente la misma a la que la familia de la casa grande ha condenado al tío mayor (quien nunca aparece en la novela, más que referido) cuando aquel se fue a Miami.

Sintomáticamente, esas rupturas familiares están nucleadas de manera simétrica en torno a la figura del padre quien como se ve en la cita anterior es militar. A su esposa argentina su familia la niega porque se casa con él y él condena e insta al resto de quienes viven en la “casa grande” a renegar del hermano que se marchó a Miami. Esta figura es también responsable de la locura de la que sufrirá la tía actriz (sobre la cual volveré en breve) y de la expulsión de la casa materna del hermano homosexual. De todo ello comienza a ser consciente la protagonista (referida siempre en la novela con el solo epíteto de “La Flaca”) cuando justamente el tío gay desenmascara públicamente al padre, quien para más detalles se convierte a mitad de la historia en un desertor de la guerra de Angola:

(...) su vida ha sido una mierda, falso moralista que se casó con tu madre para poder comprar el carro, mientras toda su vida ha sido un fascista que me botó de mi casa, nos obligó a romper relaciones con nuestro hermano mayor porque se fue pa' Miami y le hizo la vida imposible a tu tía cuando se enamoró del profesor (...). (*Silencios* 120)

Antes de concentrarme solo en las historias de mujeres en *Silencios*, debo hacer la

salvedad de que en este texto aparecen personajes masculinos de un modo muy similar a cómo los vimos en *La nada cotidiana* y en *Todos se van*.<sup>52</sup>

Por una parte, se repite la figura del padre militar que ofrece su juventud y sacrifica a su familia con totalitarismos de toda clase y a quien más tarde vemos degradado y atrapado por sus propios estándares políticos. En el caso del padre de esta novela, observamos cómo deviene desertor de la espantosa guerra de Angola y un adúltero desmoralizado que para el final de la historia aceptará los dólares que su ex-mujer trae de la Argentina. Solo con ellos podrá cambiar las gomas de su carro, siendo lo anterior el gesto simbólico que declara que a extremistas de su naturaleza no les ha quedado más que aceptar el nuevo panorama social, aquel en el que solo quienes entren en contacto con la moneda dura, podrán sobrevivir.

Por otra parte, los personajes de los cuatro amigos nucleados en torno a “La Flaca” vienen a hablarnos también de otras dos generaciones de hombres: la de los contemporáneos a la protagonista y la de sus padres. En el caso de la primera de esas dos generaciones, se puede crear también una segunda división que comentaré muy brevemente. Los personajes de “Cuatro”, “El Poeta” y “El Merca” vienen a representar diferentes variantes que derivan desde la efusividad de los ochentas (cuando están creciendo y soñando, esperanzados en el futuro) hasta la frustración de los noventas cuando los diferentes caminos que han elegido los han llevado indistinta, pero invariablemente hacia la migración y el fracaso.

---

<sup>52</sup> Aunque debo aclarar que esta novela es anterior a la de Wendy Guerra, resulta así mismo significativo como las autoras olvidan los posibles fantasmas de la influencia o la repetición de configuraciones para sus respectivos personajes; lo cual nos habla, sobre todo, de la urgencia de exponer a estos ‘tipos’ comunes en la memoria colectiva.

El personaje de “Cuatro” es el de un chico estudioso (su sobrenombre se debe al uso de espejuelos con cristales de gran volumen) quien se marcha a mediados de los ochentas a estudiar a la antigua Checoslovaquia. Allí vive los ecos de la perestroika soviética y regresa a la isla decepcionado. Más tarde, comienza a trabajar como científico en un centro de investigaciones, pero lo que allí gana no le alcanza para sobrevivir y es por ello que decide quedarse en España adonde ha ido a parar como estudiante en un curso de post-grado.

Lo anterior, que podría no ser más que un episodio añadido a esa subtrama, es en realidad la clásica salida que han encontrado los jóvenes profesionales cubanos en los últimos veinte años. La migración de estos a través de programas de becas en el extranjero o contratos de trabajo que nunca terminan, es hartamente conocida y es casi una ley tácita firmada en secreto por egresados, gobiernos e instituciones que propician dichas salidas, aunque por otra parte no sean, como bien es sabido, el único modo de emigrar.

Los personajes de “El Poeta” y “El Merca”, por su parte, usan las vías de reclamación de un familiar que se ha ido antes y la insegura balsa, respectivamente. La pérdida del potencial creador del primero en los bares de Puerto Rico y Miami, así como la posible muerte del segundo en el Estrecho de la Florida, son dos marcas más del profundo trauma nacional que Suárez no pasa por alto.

El último personaje masculino que resulta imposible no reseñar brevemente es el que conocemos como “Dios”. Este es contemporáneo de los padres de “La Flaca” un nihilista, ex-profesor universitario a quien han expulsado de la Universidad de La

Habana por sus ideas subversivas y por tanto deriva (como muchos de su generación) en el alcoholismo y la muerte.

Los personajes recién reseñados, atentamente observados, podrían ser muy útiles para establecer una ficcionalización de la Revolución como proceso regenerador y centrípeto en un primer momento y centrífugo y fracasado más tarde. Las dos generaciones de “hombres nuevos” que conviven en la novela de Suárez nos explican tal y como lo hace la propuesta de Adriana Méndez Rodenas, la función de la narrativa como un proceso en el que los escritores intentan el establecimiento de una hermenéutica crítica desde la que puedan trazar nuevas lógicas y ordenamientos al interior del cuerpo nacional, todavía desintegrado:

Nuestra valoración asume que la narrativa de la Revolución constituye una ficción histórica; es decir, una respuesta al profundo sentido de cuestionamiento de la identidad nacional cubana provocado por los cambios y convulsiones del gobierno de Fidel Castro. (...) la literatura de la Revolución propiamente dicha emprende la re-escritura de la historia de Cuba desde la perspectiva ofrecida por el triunfo del ejército rebelde, y solo inicialmente toca los problemas relativos a la transición del socialismo, para volver a retomarlos en la etapa actual. (96)

La narrativa de los novísimos en general y de las novísimas en particular se suma a este esfuerzo con clara intención de propiciar una nueva fundación: aquella que descorra las cortinas y suba el volumen para que el largo silencio (nunca mejor dicho) de los primeros treinta años de la Revolución sea también material susceptible a la crítica y a la representación.

Es por todo ello que se reduplica la importancia del personaje de “Dios” como conector entre generaciones y como concentración de una parte de esas masculinidades emergentes en la Cuba post-soviética. Así lo aseguran su relación de

mentor y guía de “La Flaca” y su círculo de amigos, su alcoholismo desenfrenado que lo lleva a la muerte y la equivalencia de su figura con respecto al personaje de la tía enloquecida.

La importancia de esa tía es así mismo fundamental y se inscribe también en la lógica de las conexiones entre generaciones que recién comenté es plausible en “Dios. Al ser la madre de “La Flaca” una extranjera quien termina reconciliándose (veinte años después y a la sazón del comienzo de la crisis) con su familia en el sur del continente, la autora nos trae a la repetida figura de la mujer delirante (La Ida y la madre de Nieve) para que corroboremos su existencia a través de esta actriz, quien sí que es cubana y a quien su hermano militar le ha impedido vivir con el hombre al que ama por ser aquel un pensador disidente.

El siempre complejo entramado que se articula desde las figuras de poder en la novela (la abuela y el padre) recae sobre este débil personaje femenino (la tía), presa de la demencia y los intentos repetidos de suicidio que naturalmente desembocan en la hospitalización que asegura la vigilia y el castigo. La intervención de la autoridad familiar que es sin dudas un tema universal, aquí se asocia con una frecuencia nada despreciable a la autoridad militar que es en los primeros treinta años revolucionarios quien dicta el curso y el deber ser de los sujetos que habitan “la casa grande”.

De este modo, Suárez de manera muy sutil, concentra las lógicas del descalabro no solo en la pérdida del suministrador neo-colonial (el bloque socialista europeo), sino también en una larga serie de eventos y presiones internas (todo cuanto pasó al interior de “la casa”) que determinan la fractura sicosocial y la alienación de todos los

personajes en la novela –siendo mi labor, destacar el impacto de esto en los sujetos femeninos.

El personaje de “La Flaca” sería sin dudas el más jugoso de cuantos aquí nos trae Suárez. El hecho de que esta sea una novela que parodia a las de formación o *bildungsromane* descansa completamente en ella<sup>53</sup>. Los recorridos por su infancia (momento que queda marcado como aquel en el que el padre se va a dormir a la sala), adolescencia y primera juventud son, como antes dije, un recorrido por los primeros veinte años de la Revolución cubana cuando los procesos de ascenso y caída desembocan en una soledad –de claro remanente existencialista- que solo encuentra reconciliación en la escritura. Y es que tal y como vimos sucedía en las novelas estudiadas en el Capítulo I, las protagonistas se rodean de personas que eventualmente se alejan de ellas en pos de una salvación que solo encuentra asideros en la migración o la muerte.

Tanto los personajes masculinos recién comentados (con especial énfasis en los cuatro amigos) como los femeninos (la madre, la tía y la abuela) terminan yéndose, hospitalizados por demencia o muertos, respectivamente. Toca a “La Flaca” esa suerte de función estoica que es curiosamente la que el gobierno dirigido por Castro ha demandado a los habitantes del país en los últimos cincuenta años. Ese quedarse, “a

---

<sup>53</sup> Sigo aquí el criterio que de manera tradicional entiende al *bildungsroman*, o novela de formación, como un género narrativo europeo que florece especialmente en la Alemania de fines del siglo XVIII, y que se consagra con la publicación de *Los años de aprendizaje* de Wilhelm Meister (1796) de Johann Wolfgang Goethe. Por lo general en estas novelas, el (la) protagonista parece obedecer a un plan habilitado por la razón, y su devenir o derrotero anecdótico moldea de manera intuitiva al protagonista, de modo que al final de la obra éste (a) adquiere la suficiente competencia para poder enfrentar el futuro. Puedo hablar aquí de parodia justamente por lo incapaz que se siente la protagonista de enfrentar ese futuro y porque las anécdotas se concatenan en un plan que más que moldearla la deja paralizada y sola, del mismo modo en que vimos sucedía en la novela de Guerra. A ambas protagonistas, solo la escritura las salva de la muerte.

pesar de” y “saltando sobre” las muchas limitaciones económicas y socio-políticas, parece ser el destino natural de este personaje, así como el de Nieve o Patria/Yocandra; sin embargo es un quedarse engañoso porque aunque entraña sin dudas el estoicismo mencionado, carga también con idénticas dosis tanto de voluntad propia como de nihilismo. Es una contradicción que nuevamente se presenta en extrema sintonía con la denuncia y la liberación de los discursos que insisto en destacar.

“La Flaca” es hija de una argentina que al reconciliarse con su familia, regresa a su país natal cuando la crisis se torna insostenible. El próximo paso es el de llevarse con ella a su joven hija. Esta, a su vez, se ha quedado sola en la “casa grande” ya que su padre se ha ido con su nueva esposa, el tío homosexual nunca regresa luego de que el padre lo echa de allí, la tía enloquecida permanece en el hospital y la abuela muere. Encima de todo lo anterior, sus amigos se han ido o marchado. Sin embargo, ella se niega a hacer lo mismo. Permanece en la casa y solo escribe en una vieja maquinilla sus historias: “Mis vecinos deben pensar que soy estúpida porque paso las noches escribiendo en la vieja maquinilla de la tía. Ahora me ha dado por escribir a máquina mis cuentos raros. Lo que no me gusta de la máquina es que rompe el silencio” (*Silencios* 230).

Tal parecería que la decisión de quedarse está completamente justificada en la medida que se reconoce a sí misma como quien debe permanecer para escribir. Si el personaje de Guerra escribía todo el tiempo a pesar de ser consciente de que terminará a la deriva y condenada a la inmovilidad, este nuevo personaje de Suárez solo escribe después que todo ha pasado, cuando todos se han ido y ese quedarse para escribirlo es

quizá un gesto de autarquía y autocontrol sobre el destino y es por eso que debemos tenerlo en cuenta. De ahí surge que yo parta de la idea de una suerte de voluntad y de contestación al nuevo molde al que se inscribe la joven ciudadanía cubana: ese que siempre tiene puesta su mirada en el marcharse como sucede con la propia autora y la mayor parte de sus personajes sobrevivientes.

Pero así mismo el elemento nihilista, la falta de voluntad de ese mismo personaje para tomar cualquier otra decisión que no sea la de encerrarse en el silencio y entonces poder escribir, también está presente en el texto:

Llegar a ser persona, decía Cuatro. Cambiar la vida, decía el Merca. Ver qué se inventa por el camino, dijo el Poeta. Por fortuna Dios nunca dijo nada; él bebía y hablaba de cosas agradables. No entiendo por qué la gente inteligente tiene que morir tan pronto, mientras el mundo se va poblando de estúpidos que caminan y hablan todo el tiempo. Esta gente nunca va a cambiar. En realidad les importa todo tan poco como a mí, solo que hay que asumir los personajes, porque si no ¿qué sentido tendría? La nada es una razón bastante suficiente, solo que eso los demás no lo entienden y entonces hay que seguir el juego. ¿Cuál sería mi papel? No lo sé, pero ya me inventaré una buena mentira para no representarlo. (*Silencios* 230)

La complejidad del panorama anterior no puede resolverse con fórmulas maniqueas del modelo de las que solemos reproducir en los estudios literarios. La constante toma de partido que solemos exigir hasta a los personajes (en la medida que nos representan) quienes abordamos el sujeto Cuba en nuestro trabajo, así mismo hace aún más torcido todo acercamiento. La única explicación que con cierta coherencia creo plausible -ante la contradicción que trae consigo las actuaciones de este personaje - descansa una vez más en la idea de un nuevo modelo ontológico que se gesta en estos años y en donde autores y personajes se resisten a fáciles complacencias dirigidas lo

mismo hacia el discurso oficial que hacia el disidente, mayormente representado por el exilio histórico.

El binarismo que subyace como único posible (irse o quedarse) para ese sujeto cubano de la crisis queda en este texto violado por Suárez a través de su personaje de “La Flaca”. Quedarse no es siempre sinónimo de sintonía o aplauso con la propuesta que tiene el poder para la población civil cubana, así como irse no es la única solución/posibilidad de sobrevivir.

También es cierto que la idea de un encierro que dé cauce a esta escritura liberada presenta altos niveles simbólicos, dado que si bien desde allí se genera una posición tercera, resulta difícil constatarla en la realidad, a menos que quien la lleve a cabo esté subvencionado desde el extranjero, lo cual sería quizá lo que la autora nos insinúa estará sucediendo a “La Flaca” gracias a su madre argentina.

Finalmente me gustaría repasar a vuelo de pájaro, al personaje de la abuela, a quien (como antes anuncié) La Flaca suele aludir y relacionar, denostándola, con el poder opresor del jefe de familia. Es una situación que encontramos ya antes en la novela *Noche de Ronda* de Anna Lidia Vega Serova cuando Bunny Banana transita La Habana como una vagabunda porque el personaje de su suegra –dueña y autoridad mayor de la casa de familia- la detesta y expulsa de continuo si no sigue sus leyes. Bunny Banana, como la tía de “La Flaca” es también una suicida y como esta última y las protagonistas de Herranz-Brooks, es una vagabunda que va buscando en las calles de la ciudad, en las casas de los amigos y en los sitios públicos -parques, funerarias y puentes- algo de abrigo que la libere de la opresión de esta matriarca.

Para su segunda novela, *La viajera*, Suárez elige trabajar con la imagen de las emigrantes y hacia ellas dirige una fuerte deconstrucción de algunos de los tópicos más socorridos al representar a esas mujeres cubanas. La autora comienza el proceso de escritura de este texto en el año 2003 cuando traslada su domicilio de Roma a París. En esta ciudad nace la historia que tiene como co-protagonistas no ya a los jóvenes sujetos femeninos que pueblan sus cuentos y novela anteriores, sino a dos mujeres que han pasado sus treinta años, y de ellos, más de una década fuera de la isla.

*La viajera* aparece publicada en España por Roca Editorial en el año 2005 y relata la historia de dos amigas, Circe y Lucía, que salen de Cuba y se instalan en Brasil, para más tarde tomar caminos diferentes. Mientras Lucía se casa con un italiano llamado Bruno y se muda a Roma, Circe viaja de Sao Paulo a México, España, Francia y finalmente llega a Italia en donde su amiga la acoge por una temporada.

La novela se construye entonces con la técnica de la caja china. Asistimos en ella a dos tiempos: uno real inmediato y otro que nos cuenta el pasado de ambas mujeres a través de unos diarios que Circe entrega a Lucía y en donde la pone al día de qué ha pasado con su vida en esos años en los que han estado separadas. La técnica de la caja china o la convivencia de dos secuencias temporales dentro de un mismo texto, es el elemento formal que facilita la articulación de las posturas antagónicas que ambas mujeres sostienen frente al status de emigrante como fijo o perpetuo, creando así otra serie de inestabilizaciones que confirman a Suárez en su voluntad desacralizadora.

Si por una parte Circe justifica lo pertinente de su existencia a través del viaje *per se* – lo cual le permitirá una insistente búsqueda de su “ciudad”, la ciudad a la que

supuestamente ella “pertenece”- por otra parte, ese gesto se presentará desasociado de posturas políticas o salidas dramáticas de su país de origen:

Sin embargo, cuando se trata de Cuba la gente no lo ve tan simple. (...) no quiero vivir en La Habana, porque sencillamente no es mi ciudad, aunque allí se hayan formado mis raíces. El mundo es grande y lleno de personas. ¿Cuáles son tus raíces, Circe? Una pregunta divertida. Quizás cuando esté bajo tierra y las encuentre, podré contestarte, Circe. (*La viajera* 59)

El nombre de este personaje es así mismo de cierto interés para esta idea de la deconstrucción de la emigración como una tragedia nacional, tal y como se representa en la mayor parte de la producción de estas autoras -lo cual incluye a la propia Suárez con su novela anterior. Circe, como nombre propio, además de no responder a ninguna simbología específicamente nacionalista, se inscribe perfectamente en un marco de referencias de cultura universal. Así, refuerza la idea del viaje no como una maldición local a la que pueden estar condenados solo sus coterráneos, sino como un propósito ontológico de tan larga tradición como la misma historia de las civilizaciones.

El viaje se tiñe entonces con asociaciones legítimas y que pueden corresponderse con el *modus operandi* y el deseo de cualquier ciudadano por muy pobre y bloqueado que sea su país. Claro que lo anterior presenta también un elemento contestario dado que es sabido que para acceder a ese viaje hay que, por condición *sine qua non*, abandonar el suelo natal casi siempre de un modo no reconocido por la ley nacional y la misma Circe lo hace “quedándose” en Brasil, una vez que su permiso de salida al extranjero ha expirado y debe regresar<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Los permisos de salida y entrada a la isla de Cuba son controlados por las autoridades migratorias del país. Todo ciudadano cubano que permanezca más allá del tiempo que le ha sido autorizado por el gobierno, correrá el riesgo de ser declarado un desertor y que no se le permita reingresar al territorio

Por otra parte se ve aquí claramente cómo Suárez vuelve a potenciar la idea de la importancia de la escritura como paliativo a la crudeza de cualquier realidad, la que es posible experimentar tanto dentro como fuera de la isla. Es por ello que Circe se refugia de ordinario en esos diarios a los que llama “Cuadernos de Bitácora”, reforzando la idea del viaje incesante. Ella tiene la urgencia de documentar su vida y tematizar la especial relevancia de la memoria: “La memoria es un monstruo a veces vestido de gris” (*La viajera* 34) y desde ahí parte al darle razón de ser a su escritura como un ejercicio para no olvidar.

Todas esas ciudades y países por los que vemos desplazarse en los diarios a la viajera Circe, representan también formas de resistencia a la nostalgia y la exposición de las experiencias como ganancias para el sujeto que se encuentra al fin expuesto a los beneficios de la aldea global –entendiendo aquella como un espacio que nos pertenece a todos por igual. Lo anterior no quiere decir que no haya episodios en los que el personaje se encuentre presa de la burocracia, de la maldición de las fronteras o de padecer largas temporadas de ilegal que la llenan de angustia y desasosiego.

Sin embargo, lo llamativo es que esos estados transitorios no aparecen jamás en el discurso de *La viajera* como exclusivos para los cubanos, sino que son memoria compartida con emigrantes de todas partes del mundo, aquellos que repiten en cualquier ciudad en la que se encuentren, el ritual de subsistir y de ser eventualmente reconocidos por la ley. Para asegurarse de ello, Suárez siempre asocia a Circe con otros que padecen penurias de ilegalidad y/o condición de extranjería parecidas a la

---

nacional. Solo quienes salen casados/as con nacionales de otros países, son reclamados por familiares cercanos o en algunos casos tienen contratos de trabajo en el extranjero, están autorizados a residir fuera del país y regresar cuando lo estimen conveniente, bajo el *status* de Permiso de Residencia en el Extranjero (P.R.E.) tal y como definí en el Capítulo I de este trabajo.

suya. En Sao Paolo es Santiago el colombiano, en México es la polaca Elzbieta, en Madrid son casi todos con quienes convive, pero especialmente el marroquí padre de su hijo.

Dichas asociaciones son el mecanismo con el que Suárez coloca por primera vez a este sujeto cubano diáspórico del que nos hablaba en la introducción de este trabajo Iván de la Nuez en una dimensión efectivamente transnacional, pero sobre todo globalizada. La lógica que sigue para ello es probar que para sus personajes no solo se trata de instalarse en espacios físicos diferentes a los del suelo patrio/matrio sino que además, llegan a reconocerse como parte de una comunidad internacional que padece idénticas angustias a las suyas. En este sentido, nos aclara Eliana Rivero:

(...) there are cosmopolitan, rural or small town and even borderland Cubans, *traspasados* (translocated, suffering, or in the transcendence of denial) and *trastornados* (turned around, confused, disturbed) in relation to their awareness of an identity construction that renders them multicultural, Cuban-and-other, who nevertheless demonstrate adaptability in their tolerance for self-hybridization, and who contemplate and rethink –at many levels- the (dis)location of their cultural epicenters (Cuba and Florida).

They experience variable degrees of translocation in time and space, reaching states and phases in their self-awareness and identity politics that denote a third option besides being Cuban or non-Cuban, that of being “Cuban-and-other” (or “Cuband” to use O’Reilly Herrera’s term). In the language of insular critic Víctor Fowler, these are “liminal *cubanidades*,” or conditions of Cubanness outside of the country of origin located in zones of liminality as well as outside the territory of origin. (34)

Aunque suscribo esta categorización que Eliana Rivero elabora a partir de su experiencia investigativa, así como la de otros críticos de la talla de O’Reilly Herrera y Fowler, me atrevería a añadir que en el caso específico de este texto y su personaje Circe, no se trata solo de una “adaptación” o de la muestra de una “tolerancia” hacia la

auto-hibridación, sino de una asunción de esta nueva representación del sujeto cubano desde su pertenencia legítima a ese status globalizado que antes comenté y que compartirían por derecho universal todos los habitantes del planeta. Con todo ello, se desmonta el ejercicio premeditado o, si se quiere, de conscientización racionalizada, que la adaptación y la tolerancia acarrearán consigo. La propuesta de Circe, aunque efectivamente intelectualizada, está tratando de renegociar los espacios identitarios tal y como los conocemos y de ahí, insisto, parte al saltar los estancos de “adaptación” o “tolerancia”.

La capacidad de cambio que muestra este personaje, así como su sed de perpetua búsqueda, no se reconoce como parte de una condición o tradición insular post o pre 59, sino que más bien se eleva hacia una tradición teleológica universal en la que el viaje en sí mismo deviene rasgo identitario para quien lo lleva a cabo. De ahí que podamos explicarnos el título de la novela sin mayores desazones.

Cuando entramos al mundo de Lucía, sin embargo, es posible echar por tierra todo lo anterior. Para este personaje resulta urgente encontrar vestigios de todo aquello que la fije en su identidad como cubana emigrada quien así mismo muestra constantes esfuerzos para conseguir aliviar la angustia que le provoca la idea de la asimilación cultural.

De esta manera, la vemos arremeter contra la sociedad de consumo y reírse de algunas de las trampas que esta tiende a las mujeres: “‘Querida señora, le proponemos el aparato fundamental para estar en forma.’ Una especie de pedales donde simulas que caminas, aberrante. ¿Para qué tendrá que comprar algo que simule los procesos naturales? Como si no fuera más fácil caminar” (*La viajera* 15).

En cuanto al tema de la identidad nacional, para Lucía no cabe duda alguna de que su mejor ciudad está en Cuba, lo cual no quiere decir que ese sea un reconocimiento fácil o desprovisto de inquietudes, es por ello que la escuchamos decir que “(...) no tener respuestas ya no me asusta; lo que me asusta; lo que me duele realmente lo peor, es que a veces me siento en tierra de nadie, aquí (Roma) no tengo pasado y en Cuba no tengo presente” (*La viajera* 72). Como se ve, presenta la idea de Cuba como imposible y en algún momento llega hasta hablar de “amputación” (*La viajera* 75) por haber dejado la isla, una amputación que permanece intacta al no poder volver.

Por todo lo anterior el reencuentro entre las dos mujeres en Roma, se torna por momentos en un imparable campo de batalla ya que Circe insiste en demostrar que lo único realmente importante es el presente (el cual se presenta como irreconciliable con el suelo físico cubano), y de ahí que quiera convencer a su amiga para que ame la ciudad en la cual reside y para que no pierda perspectiva al reconocer que la tierra y la gente que se deja se convierten en memorias, y que recordar es solo bienvenido cuando seamos capaces de seguir respirando y viviendo en el presente.

Con lo anterior, Suárez echa por tierra toda una tradición de lejanías sublimadas que como bien nos define Lourdes Gil se comienza a gestar en Cuba, a la par que los primeros signos de nacionalidad, en el siglo XIX:

Esta «lejanización» del mundo percibida desde la isla, la seducción por lo que existe más allá del horizonte, antecede a la Revolución, como un desasosiego alojado en el centro vital de la cubanía. Así, la sensación de añoranza, cimentada sobre la antigua tradición poética colonial de alabanza al paisaje, la flora y frutos criollos, configura una imagen mítica de la isla que «las viejas respuestas cubanas a la frustración política»<sup>55</sup> traducen a una noción de «lo cubano como imposible». (63)

---

<sup>55</sup> Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*. Caracas: Monte Ávila, 1978.

Ese entendimiento de lo cubano como imposible y por lo tanto largamente añorado, se reduplica durante los períodos de crisis nacional. Los discursos y textos poéticos y narrativos de José María Heredia, José Martí y el resto de los exiliados del imperialismo español encontrarían continuidad en quienes se ven forzados de continuo a abandonar el país después del triunfo revolucionario y por cincuenta años consecutivos. Basten la obra de Lydia Cabrera, Lourdes Casal, Lorenzo García Vega o Lino Novás Calvo, para probar contra qué mareas navega esta obra de Suárez al negarse a reconocer la lejanía y/o la nostalgia como elementos constitutivos del sujeto cubano diaspórico tal y como Gil argumenta:

Porque la territorialización remite al dominio de los espacios. Sus señales dividen y excluyen; retiran o conceden derechos a aquellos que, por nacimiento o tradición, integran un pueblo. La escritura de la Diáspora cubana es la signografía de la desposesión y de la pérdida. Como pérdida y como lejanía, Cuba aparece metaforizada en el discurso diaspórico. (64)

Su enfrentamiento contra tan larga tradición solo se explica en la gestión de una nueva subjetividad para los exiliados/emigrados cubanos que se presente desprovista de lugares comunes. Sin ir más lejos, el uso de la música juega un papel fundamental en este sentido ya que en numerosas ocasiones da cobijo y propicia largos intervalos a la memoria. Sin embargo y muy contrariamente a lo que sucede en los textos de Rivera-Valdés, los referentes aquí son casi siempre piezas que nos han sido legadas como patrimonio de la humanidad y muy pocas forman parte del acervo cubano. Suárez las dosifica con extremo cuidado. Es así que el tema favorito de Circe es el “Concierto de

Aranjuez” y luego menciona a Wagner y a otros compositores europeos. La música ayuda a ambos personajes a recordar, de este modo leemos en el diario que Circe asocia la música con quien da rumbo y sentido a su constante peregrinar: “Mi hijo duerme, Mi, pronombre posesivo y también la tercera nota de la escala musical.” (*La viajera* 256).

Al final de la historia, vemos que Circe decide irse a Grecia, porque Roma (tal y como esperamos) no es tampoco su ciudad. Las constantes alusiones que hace Suárez a la mitología griega, así como las citas de Homero o la elección del nombre de Ulises para su hijo, desembocan todas en la final elección de Ítaca, como la ciudad elegida.

La larga serie de obvias señas mitológicas que la narradora nos ofrece en *La viajera*, bebe directamente de los mitos para recomponer la escena nacional y sobre todo la transnacional en códigos clásicos. Es por ello que intenta redimensionar los conflictos locales y propiciarles a estos una perspectiva “otra” que permanece hasta el momento como irreconciliable.

Entre muchas otras intenciones, destaca en *La viajera* la búsqueda de una postura que sea capaz de alejarse de esos dos vértices opuestos que conforman la extraña y tan larga madeja de discursos conformadores de la red de subjetividades e imaginarios socio-políticos sobre los que descansa la imagen y *praxis* cotidiana de lo cubano imaginado. Y son nuevamente los personajes de mujeres quienes viabilizan dicha conformación subjetiva.

Leídas ya las propuestas de cada una de las tres autoras elegidas para el capítulo, convendríamos entonces en que pervive en estas narradoras la ausencia de

idealización de la tierra abandonada, así como el uso de la memoria como fuente de dolor que viabiliza una ríspida perspectiva crítica.

En el caso de Herranz-Brooks, dicha perspectiva se entroniza en la descripción de ambientes desesperanzados, alienados y en donde reinan el hambre y la violencia. Mientras para Dovalpage se tratará de un repaso entre generaciones que se devoran mutuamente y que sólo en el uso de un lenguaje manieristamente soez y el suicidio encuentran liberación. Y finalmente, para Suárez, la escritura encerrada, la resistencia ante el silencio atroz que van dejando la muerte, la migración y la locura, derivan en su segunda novela en un intento de pérdida del referente cubano delimitado físicamente por la condición insular que a través de la estrategia del “traspaso” (Rivero) y el refugio en los mitos clásicos, consigue materializar y consolidar lo cubano como transnacional.

Así mismo, defiende que a través de las obras analizadas puede documentarse el modo en que las tres autoras (desde su condición como escritoras emigradas) consiguen establecer y consolidar en sus respectivas producciones un diálogo de referencias y realidades alternativas a lo vivido en el país de origen; aunque curiosamente los escenarios y las temáticas permanecen casi intactos (siempre concentrados en La Habana, a excepción de una de las novelas de Suárez).

## Conclusiones

Llegados hasta aquí, me gustaría sintetizar aquellos aspectos que he entendido como centrales para la demostración de que el imaginario nacional a partir del momento histórico señalado (la caída del muro de Berlín), sufrió su primer gran desplazamiento y fractura al interior del discurso monolítico de la Revolución cubana. Una fractura que así mismo comenzó a gestarse desde la década anterior, una vez que fueron tatuadas en la piel de la ciudadanía, las marcas que dejaron el éxodo del Mariel en 1980 y las guerras de Etiopía y Angola.

Dentro de dichos aspectos, establezco como primordial la representación del sujeto mujer fragmentado en arquetipos contestatarios tanto al sistema cultural hegemónico patriarcal, como al modelo de “machismo de estado” que los líderes de la épica castrista impusieron y aún hoy intentan detentar.

Este análisis ha tomado como materia prima algunas piezas representativas de la producción general de doce autoras que aparecen como narradoras en el panorama literario cubano alrededor de los años en los que se desata la crisis económica y social que la desaparición del bloque socialista trajo consigo.

A través de dichas piezas y los personajes femeninos que aparecen en ellas, he podido demostrar que el imaginario que fue modelado en torno a la mujer después de que la cúpula de guerrilleros que lucharon en la Sierra Maestra tomara el poder, se desplaza hacia zonas que ese mismo poder no reconoce como legítimas y que, por lo tanto, continúa invisibilizando en los medios de difusión masiva que aún controla.

Las mujeres narradas por mujeres contribuyen entonces a la configuración de un nuevo mapa social en donde se hace muy fácil leer un cambio de signo al interior del discurso de esa Revolución que desde entonces parece gravitar en torno a la decadencia. Son personajes femeninos que desde sus características varias y por transferencia resultan posibles de asociar con la nación misma. Una nación que para este momento ha perdido sus alianzas con las ensoñaciones del “hombre nuevo” y que, de manera pesimista, provoca una consecuente elaboración de personajes que, tal y como lo advierte Casamayor, aparecen en la ficción para responder a esa realidad:

La revolución deviene entonces proyecto escatológico humanístico, la última gran utopía de la modernidad cubana, más que una mera construcción política e ideológica. La cosmología de la revolución cubana, que es como denomino al conjunto de ideas condicionadas por la experiencia revolucionaria que aportan lógica al mundo en que viven los cubanos desde 1959 y sustentan racional y emocionalmente su existencia, aparece en estas páginas debatiéndose en una difícil encrucijada. Dicha encrucijada es configurada por los llamados Segundo y Tercer Mundos. Se halla pues entre la experiencia socialista y la del subdesarrollo; entre la extinta constelación geopolítica de Europa Oriental y América Latina. (Casamayor 2)

Tomando como base mi investigación misma y por el momento solo a la figura de la madre, conviene recordar que si en el Capítulo I observábamos a aquellas que respondían a una tradición de corte nacionalista, siempre expuestas al abuso de poder de sujetos masculinos (pensemos en la madre de *La nada cotidiana* y en la de *Todos se van*), tanto en el Capítulo II como en el III, encontraremos que ese mismo sujeto materno puede estar también relacionado con el poder y la expulsión (la suegra de Bunny en *Noche de Ronda*, la madre que se repite para las protagonistas de Herranz-Brooks, las abuelas en *Silencios* y en *Posesas de La Habana*). Se trata del aspecto

sombra del que Jung hablaba y que vemos identificado también con lo nacional, pero no desde su arista de tradición y cobijo, sino desde la de crisis, desencanto, resentimiento para con sus vástagos, y proyección de desamparo.

De manera que el haz unificador se vuelve inestable para dichos sujetos maternos. Entre ellos y de manera irregular, encontraremos en algunos momentos el delirio como marca, en otras el abuso de poder, hay incluso una tercera posición que focaliza la maternidad como maldición (la Barbie de Fernández Pintado). Es un comportamiento que facilita una muy fácil asociación con esa cabeza de la Medusa (que sería el propio espacio nacional imaginado como uno) que a golpe de más de cincuenta años de inestabilidad política y discursiva ha devenido un ente esquizofrénico, extremadamente difícil de representar.

Las extremas posiciones que suponen tanto la demencia como el uso y abuso de autoridad, así como el amplio espectro por donde circulan tan disímiles y casi siempre negativas imágenes, sigue siendo un elemento que se corrobora en la realidad que la crisis post-soviética arrastró consigo.

Dichas imágenes no serían otras que las de prostitución femenina heterosexual y lesbiana (Bobes, Herranz-Brooks y Vega Serova), de vagabundas (Alonso, Vega Serova, y Herranz-Brooks), de anticomunistas declaradas (Alonso, Valdés y Guerra), de emigrantes (Rivera-Valdés, Valdés, Suárez y Fernández Pintado), de aquellas que arremeten contra el discurso neocolonial (Fernández Pintado y Dovalpage), de las que deconstruyen las esencialidades homoeróticas (Varona, Portela, Vega Serova y Herranz-Brooks), de drogadictas (Alonso, Herranz-Brooks y Suárez), de alcohólicas

(Vega Serova y Herránz-Brooks), de soeces incorregibles (Valdés, Herranz-Brooks y Dovalpage) y hasta de asesinadas y asesinas (Varona y Alonso)<sup>56</sup>.

Si asentimos de modo general con Anderson cuando define a una nación como “it is an imagined political community -and imagined as both inherently limited and sovereign.” (49) y cuando precisa más adelante que “The nation is imagined as *limited* because even the largest of them encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic boundaries, beyond which lie other nations. No nation imagines itself coterminous with mankind” (49), no resultará entonces difícil entender la complejidad que supone el imaginarse a sí misma para una nación que cuenta con once millones de habitantes en la isla y cerca de cuatro millones en el exterior, mostrando al mismo tiempo lo extremadamente poderoso en su acierto a la par que inservible (valga la contradicción) que el modelo de Anderson deviene. Poderoso por cuanto es posible reafirmar su sema “imaginado” e inservible en la medida en que nunca sabremos donde establecer su límite<sup>57</sup>.

El factor de la dispersión que cargan los ciudadanos de este país donde quiera que se encuentren actúa como un mediador de subjetividades que si bien es cierto comenzó a representarse muy tempranamente (exactamente en el siglo XIX, durante los períodos de lucha contra la metrópoli española que a su vez generó cientos de exiliados

---

<sup>56</sup> Aunque saltará rápidamente a la vista del lector que en este pase de lista asocio algunos temas con autoras en las que no he destacado pasajes en las que lo anterior se puede comprobar, aseguro que lo dicho es comprobable si leemos la totalidad de las respectivas obras de estas autoras.

<sup>57</sup> Si, por solo poner un ejemplo, pensamos en la comunidad cubana de Miami, entenderemos el límite del que Anderson habla como complejidad imposible ya que el censo de “cubanos” no se puede establecer. Un gran número de los nacidos en ese enclave estadounidense se sienten hartos comprometidos con la lengua, la historia y la propia identidad de sus padres y se autodefinen como ellos (cubanos nacidos en el exterior); mientras por el contrario, otro gran número se siente más identificado con la cultura y la lengua de su país natal. Establecer los límites en un enclave como este y otros que se multiplican de manera paralela a la diáspora de ese país, se hace tarea irreconciliable con la ciencia.

políticos), encontró un punto de muy notoria cristalización durante la década del sesenta cuando salen del país grandes masas de ciudadanos y la familia cubana queda dividida para siempre.

A ese éxodo masivo el naciente discurso de la Revolución interpuso su imaginario propio, uno que violaba las reglas de oro que Anderson articula, estimulando vicios de excepcionalidad y superioridad a todos aquellos que se quedaron a su lado. La próxima estación sería una carrera desenfrenada por echar a andar un artilugio histórico-social maravilloso, al que solo accedería “el hombre nuevo” (no mujer, no negro, no homosexual, no pobre) que pagara con cuotas de fidelidad al no abandonar el territorio físico nacional.

Si a cada uno de los sujetos que se integraron de manera voluntaria y entusiasta al justo proyecto que la Revolución pareció en su primera década de trabajo, se les convenció de que una nación no era más que algo “(...) always conceived as a deep, horizontal comradeship” (Anderson 50) y que en toda circunstancia debían sus sujetos activos estar dispuestos a “(...) to die for such limited imaginings” (Anderson 50), para la década que aquí estudiamos esos mitos habrían de caer aceleradamente.

A la imagen de la madre miliciana que explotó la retórica de la Federación de Mujeres Cubanas a lo largo de cuatro décadas (pensando en 1989 como el momento de fractura y disolución para esta y otras retóricas al uso) se le van a superponer otras imágenes menos convenientes como hasta aquí he argumentado y ejemplificado.

Y es que entre todo lo que acontece a partir de esas rupturas en torno a lo discursivo nacional imaginario, sucede también que las escritoras -justamente aquellas que han

sido formadas bajo el dogma y la ensoñación del “hombre nuevo”, las herederas de la utopía revolucionaria moderna que han de lidiar en su madurez con el desencanto y al decir de Casamayor con la “ingravedez” de un proyecto sin asideros- despiertan al llamado de sus propias voces y a la necesidad de dar riendas a:

La revalorización de la “experiencia” como reacción antiteoricista del feminismo esencialista que ha buscado invertir el sistema conceptual de la oposición logocéntrica gobernada por la jerarquía masculina de lo razonante, lo mental, lo inteligible que ha reprimido lo sensible, lo físico, lo afectivo e intuitivo, para privilegiar ahora -a favor de las mujeres- lo vivido (lo dado, lo espontáneo: lo natural) por sobre lo teorizado (lo abstracto, lo construido: lo artificial) (Richard 740)

Se trata en suma de un despertar de sus conciencias que echa a andar -liberadas al fin, de cuanto le ha sido impuesto y administrado de manera ‘abstracta’ y ‘artificial’- su propio flujo de subjetividades en diálogo con referentes inmediatos nada complacientes, nada canónicos; pero a la vez, tan falogocéntricos como los que debieron enfrentar las escasas escritoras de la era seudorepublicana.

Unas conciencias que entre sus muchas tareas se encaminan también hacia la disolución de un viejo e inútil estanco divisorio y dividido tanto por las políticas culturales como por la crítica, aquella en la que la isla sólo puede imaginarse y representarse eficazmente desde la nostálgica e idealizadora lejanía o, en su defecto, desde la legitimidad objetiva que concede el estar viviendo en ella.

La producción de estas doce autoras, tanto en la isla, como en la diáspora, desmiente aseveraciones como esta de Rafael Rojas:

Dos formas de la cultura insular, una de lejanías y otra de inmersiones, aun enfrentan a los intelectuales cubanos. Pero sólo encadenadas

configuran la expresión de la identidad. Ambas rehúyen la superficie pública y gravitan hacia el refugio que les ofrecen los márgenes del éxodo y el aislamiento. Tal vez haya que convocarlas algún día al espacio más visible de la isla, para reintegrar de una vez y por todas el cuerpo de la cultura cubana. Eso sería, como pensaba Martí, el saber de una nación expresado en pocas palabras. (“Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos” biblioteca.itam.mx)

Porque aunque efectivamente quede mucho por hacer en este sentido, el modo en que por una parte Cuba se ha ido insertando de manera tan precaria como certera en los parámetros de la globalización (mayor circulación de información, viajes y tecnología) y por otra, sus ciudadanos han participado en los últimos veinte años de nuevos ciclos de éxodos (protagonizados por quienes se han educado en la isla), se ha comenzado a gestar una nueva subjetividad (no reconciliada con el poder, pero sí tendiente a relajar las históricas tensiones de las que Rojas nos habla). Subjetividad encaminada, sin dudas, a expresar (imaginar) “su saber en pocas (esta vez en boca de mujer) palabras”.

## Bibliografía

- Ajá Díaz, Antonio. "La migración desde Cuba". *Aldea Mundo. Revista sobre Fronteras e Integración* 22 (Noviembre 2006 - Abril 2007): 7-16.
- Alonso, Nancy. *Tirar la primera piedra*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
- Alonso, Odette. *Con la boca abierta*. Madrid: Odisea Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Diario de la desesperanza". *Encuentro de la Cultura Cubana* 34-35 (2004-2005): 325-327.
- Alonso Estenoz, Alfredo. "Tema homosexual en la literatura cubana de los 80 y los 90: ¿Renovación o retroceso?" *Annual LASA Conference*, Miami, 2000. Web. Feb. 2010. <<http://136.142.158.105/Lasa2000/AlonsoEstenoz.PDF>>.
- Álvarez Borland, Isabel. "Fertile Multiplicities" *Cuba. Idea of a Nation Displaced*. Ed. Andrea O'Reilly Herrera. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised and extended. ed.) London: Verso, 1991.
- Andrés Isaac. "El llanto de Leda o De cómo las Venus maldicen a Madonna" *La Gaceta de Cuba* 4 (2000): 47-49.
- Araújo, Nara. "El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas". *Temas* 16-17 (1998-1999): 212-217.
- \_\_\_\_\_. "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela". *Unión: Revista de Literatura y Arte* 42 (2001): 22-31.
- Arnedo, Elena. *La picadura del tábano. La mujer frente a los cambios de la edad*. Madrid: Aguilar, 2003.
- Artiles de León, Iliana. *Violencia y sexualidad*. La Habana: Editorial Científico-Técnica, 2001.
- Aymerich, Aymara. "La mujer en el espejo de la columna". *La Gaceta de Cuba* 2 (2000): 47-48.

- \_\_\_\_\_. “Ejercicios de escritura” *Cuentistas cubanas contemporáneas*. Mirta Yáñez (comp. y prol.). Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 2000: 233-245.
- Bahr, Aida. *Espejismos*. La Habana: Unión, 1998.
- Balderston, Daniel y Guy, Donna J. (Comp.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós SAICF, 1998.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Volumen 2. Madrid: Cátedra, S.A., 2000.
- Behar, Ruth y Deborah A. Gordon. *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press. 1995
- Bobes, Marilyn. *Alguien tiene que llorar*. La Habana: Unión, 2001.
- \_\_\_\_\_. (Ed. Pról. y Notas). *Cuentistas cubanas de hoy*. México. D.F.: Océano, 2002.
- \_\_\_\_\_. (Selecc.). *Espacios en la Isla. 50 años del cuento femenino en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2008.
- \_\_\_\_\_. (Selecc. y Comp.). *Las musas inquietantes. Antología de cuentos sobre la infidelidad*. La Habana: Unión, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 2007.
- Cámara, Madeline. “Antropofagia de los sexos: estudio de la metáfora de incorporación en La urna y el nombre de Ena Lucía Portela.” *Torre de Papel* 7 (1997): 167-183.
- \_\_\_\_\_. *Cuban Women Writers. Imagining Matria*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Campuzano Luisa. “Narradoras cubanas de fines de los 90. Un mapa temático/bibliográfico”. *Temas* 32 (2003):12-20.
- \_\_\_\_\_. “La mujer en la narrativa de la Revolución. Ponencia sobre una carencia” *Quirón o del ensayo y otros eventos*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. 66-104.
- Carbonell, Neus y Torras, Meri (Eds). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, S.L. 1999.

- Casamayor, Odette. "Soñando, cayendo y flotando: Itinerarios ontológicos a través de la narrativa cubana post-soviética." *Revista Iberoamericana*, XXVI, 232-233 (2010): 643-670.
- Castro-Gómez, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro". Edgardo Lander (comp.). *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000: 145-161.
- Cixous, Hélène Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana María Moix; traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Colaizzi, Giulia (Ed). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, S.A., 1990.
- Díaz, Ester: "La relación entre el poder y la sexualidad, en perspectiva histórica. ¿Cometió pecados la carne contra natura?". Web. 4 Julio, 2003.  
<<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-06/98-06-04/pag33.htm>>.
- Donate, Maida L. "Causa de muerte: suicidio" *Encuentro de la cultura cubana* 45-46 (2007): 169-177.
- Dorta, Walfrido. "Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los '80 y los '90 del siglo XX" *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 31 (2002): 17-38.
- Dovalpage, Teresa. *Muerte de un murciano en La Habana*. Barcelona: Anagrama, 2006.  
\_\_\_\_\_. *Posesas de La Habana*. Los Ángeles: Pureplay Press, 2004.
- Durkheim, Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Bibliothèque de philosophie contemporaine. París: Presses Universitaires de France, 1968 (primera publicación, 1912).
- Eco, Umberto, L.Goldman y Roger Bastide. *Sociología contra psicoanálisis*. Barcelona: Martínez Roca, S.A., 1974.
- Eliacheff, Caroline y Nathalie Heinich. *Madres-Hijas. Una relación de tres*. Madrid:

- Algaba Ediciones, 2003.
- Espinosa, Carlos (Selecc.). *Isla tan dulce y otras historias. Cuentos cubanos de la diáspora*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Fe, Marina (Ed.). *Otramente. Lectura y escritura feministas*. Marina Fe. México D.F.: Fondo de Cultura Económica de México, 1999.
- Fernández, Damián (Ed., Intro.). *Cuba Transnational*. Gainesville: University Press of Florida, 2005.
- Fernández de Juan, Adelaida. *Bésame mucho y otros cuentos*. Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Dolly y otros cuentos africanos*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La hija de Darío*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La vida tomada de María E*. La Habana: Unión, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Nadie es profeta*. La Habana: Unión, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Oh vida*. La Habana: Unión, 1999.
- Fernández Olmos, Marguerite. *El placer de la palabra: literatura erótica femenina de América Latina*. México, D.F.: Planeta, 1991.
- Fernández Pintado, Mylene. *Anhedonia*. La Habana: Unión, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Otras plegarias atendidas*. La Habana: Unión, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Vivir sin papeles" *RyC*, suplemento literario de *Revolución y Cultura*(2001): 9-10.
- Flynn, Elizabeth A. y Schweickart, Patrocinio P. (Eds.) *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Fornet, Ambrosio. "El Quinquenio Gris: revisitando el término." *Revista Casa de las Américas* 246 (2007): 3-16

- Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas. Teoría y aplicaciones*. San José: Universidad de Costa Rica, 2000.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. México. D.F.: Siglo XXI Editores, S.A., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad. II. El uso de los placeres*. México. D.F.: Siglo XXI Editores, S.A., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad. III. La inquietud de sí*. México. D.F.: Siglo XXI Editores, S.A., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S.A., 2002.
- Fowler, Víctor. *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Fukuyama, Francis. "The End of History?" *The National Interest* (1989). Web. 21 Dic. 2010. <<http://www.wesjones.com/eoh.htm>>.
- García Alonso, Maritza y Cristina Baeza Martín. *Modelo teórico para la identidad cultural*. La Habana: José Martí, 1996.
- Garrandés, Alberto. "La erótica del texto. Narciso, Safo, Patroclo, Ulises y otras individualidades." *La cuentística cubana en los últimos años (reflexión en seis capítulos)*. Web. 5 Dic. 2009. <[http://www.cubaliteraria.cu/presunciones/cuentistica\\_cuba\\_1.htm](http://www.cubaliteraria.cu/presunciones/cuentistica_cuba_1.htm)>.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gide, André. *Corydon*. Madrid: Odisea, 2002.
- Gil, Lourdes. "La apropiación de la lejanía". *Encuentro* 15 (1999-2000): 61-69
- Gilman, Sander L. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

- González Pagés, Julio C. "Historia de las mujeres en Cuba: del feminismo liberal a la acción política femenina" *Diez Nuevas Miradas a la Historia de Cuba*. Ed. José A. Piqueras Arenas. Valencia: Publicación de la Universidad de Jaime I, (1998): 271-285.
- \_\_\_\_\_. "Arquetipos femeninos en el inicio de la República. ¿Las mujeres incapacitadas para votar?" *Mujeres Latinoamericanas del siglo XX Historia y Cultura*. Comp. Luisa Campuzano. México-La Habana: Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztalapa. (1998): 343-356.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. México, Siglo XXI Editores, 1977.
- Hadatty Mora, Yanna. "La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto" *Kipus. Revista andina de letras* 21 (2007): 77-96.
- Herránz-Brooks, Jacqueline. *Escenas para turistas*. New York: Campana, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres sin trama*. Inédito.
- Hernández Hormilla, Helen. "Paradigmas en conflicto. Lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa". *Perfiles de la cultura cubana* 5 (2010). Web. 4 Mar. 2011 <[http://www.perfiles.cult.cu/article.php?numero=5&padre=3&ramal=2&letra=G&ateria=3&article\\_id=206](http://www.perfiles.cult.cu/article.php?numero=5&padre=3&ramal=2&letra=G&ateria=3&article_id=206)>.
- Holgado Fernández, Isabel, *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*. Barcelona: Icaria&Antrazyt, 2000.
- Huertas, Begoña. *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*. La Habana: Casa de las Américas, 1993.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, edición especial homenaje a Bajtín. (1993): 187-203.
- Ichikawa, Emilio. "Estudios postcoloniales y pensamiento postcolonizado" *El Caimán Barbudo*. 293 (1998): 25

- Jambrina, Jesús. "Sujeto homosexual y disloque nacional. Lectura de Senel Paz y Pedro de Jesús". *La Gaceta de Cuba* 5 (2003): 45-50.
- Jung, C. G. *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Kristeva, Julia. *El genio femenino. 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Paidós SAICF, 2001.
- Le Ny, Jean Francois. *El condicionamiento*. Barcelona: Península, 1971.
- Lipovestsky, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- López, Marta Sofía. "Las mujeres subversivas de Sonia Rivera-Valdés" Web. 23 Nov. 2010. <[www.editorialcampana.com/HTMLEsp/resenas/histMujeres2.html](http://www.editorialcampana.com/HTMLEsp/resenas/histMujeres2.html)>.
- López-Cabrales, María del Mar. *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2007.
- Martín Sevillano, Ana Belén. "Cuento cubano actual (1985-2000)." Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid. Web. 21 Feb. <<http://eprints.ucm.es/tesis/fl/ucm-t%2025953.pdf>>.
- Martínez, Adelaida. "Feminismo y Literatura en Latinoamérica". Web. 3 Jul. 2008. <<http://www.sololiteratura.com/fer/ferfeminismoylit.htm>>.
- Mateo, Maggie. "A las Puertas del siglo XXI". *La Gaceta de Cuba* 6 (2002): 49-52.
- \_\_\_\_\_. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Abril, 1995.
- Méndez Rodenas, Adriana. *Cuba en su imagen: historia e identidad de la literatura cubana*. Madrid: Verbum, S.L., 2002.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1995.
- Montero, Susana. *La narrativa femenina cubana*. La Habana: Editorial Academia, 1989.
- Montero, Susana y Capote, Zaida (Eds). *Cruz Con lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. La Habana: Editorial de la mujer e Instituto de Literatura y Lingüística, 1999.
- Morales Montes de Oca, Judith. *Escorpión*. La Habana: Unión, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Juegos Prohibidos*. Sevilla: Espuela de Plata, 2008.

- Morejón Seijas, Blanca y Juan Molina Soto. "La población" *Papers* 52 (1997): 33-47
- Negrón-Muntaner, Frances. "'Mariconerías' de Estado: Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana" *Nueva sociedad* 218 (2008): 163-179.
- Nuez, Iván de la. "El intelectual, el corazón y la piel" *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 39-41.
- \_\_\_\_\_. "El destierro de Calibán" *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5 (1997): 137-44.
- \_\_\_\_\_. *La balsa perpetúa*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Oranich, Magda. *¿Qué es el feminismo?* Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976.
- Portela, Ena Lucía. "Bad painting o la inocencia del sujeto" *La Gaceta de Cuba* 2 (1999): 57.
- \_\_\_\_\_. *Cien botellas en una pared*. La Habana: Unión, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Unión, 1999.
- \_\_\_\_\_. "El viejo, el asesino y yo" *Revolución y Cultura* 1 (2000): 67-69.
- \_\_\_\_\_. "La urna y el nombre (Un cuento jovial)" *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. Eds. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. La Habana: Unión, 1996: 341-348.
- \_\_\_\_\_. *La sombra del caminante*. La Habana: Unión, 2001.
- \_\_\_\_\_. "No sé para quien escribo" Entrevista de Marilyn Bobes. *La Gaceta de Cuba* 1(2004): 36-39.
- \_\_\_\_\_. *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Sombrío despertar del avestruz" *Conversación entre escritoras del Caribe Hispano*. New York: Centro de Estudios Puertorriqueños. Hunter College, CUNY, 2000.
- Puñales Alpízar, Damaris. "Cuba soviética: El baile (casi) imposible de la polka y el guaguancó". *La gaceta de Cuba* 1(2010): 3-5.
- Randal, Margaret (Ed). *Breaking the Silence*. Vancouver: Pulp Press Publishers, 1982.

- Redonet, Salvador (Ed.) *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Riccio, Alessandra. "Ena Lucía Portela: Presa y cazadora". *La jiribilla* 37 (2002). Web. 4 Mar, 2011. <[www.lajiribilla.cu/2002/n37\\_enero/942\\_37.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n37_enero/942_37.html)>.
- Rich, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Barcelona: Icaria Ediciones, s.a, 2001.
- Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación" *Revista Iberoamericana* 176-177(1996): 733-744
- Rivera Garretas, María-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria, 1994.
- Rivera-Valdés, Sonia. *Historia de mujeres grandes y chiquitas*. New York: La Campana, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. La Habana: Casa de las Américas, 1997.
- Rivero, Eliana. *Discursos desde la diáspora*. Cádiz: Aduana Vieja, 2005.
- Rodríguez, Ileana. "Conservadurismo y disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias". *Revista Iberoamericana* 176-177(1996): 767-779.
- Rojas, Rafael. "Confesión de timidez" *Encuentro de la Cultura Cubana* 43(2006-2007): 186-89.
- \_\_\_\_\_. "Diaspora and Memory in Cuban Literature" *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Ed. Andrea Herrera, Andrea O'Reilly. Albany: State University of New York, 2007: 237-252.
- \_\_\_\_\_. "Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional" *Encuentro de la Cultura Cubana* 12-13 (1999): 136-46.
- \_\_\_\_\_. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1998.

- \_\_\_\_\_. "El campo roturado: Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo" *Revista Hispano Cubana* 13 (2002 Primavera-Verano): 41-50.
- \_\_\_\_\_. "El intelectual y la revolución: Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo" *Encuentro de la Cultura Cubana* 16-17 (2000): 80-88.
- \_\_\_\_\_. "Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos". Web. 30 Mar. 2011.  
<[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras43/notas1/sec\\_1.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras43/notas1/sec_1.html)>.
- \_\_\_\_\_. *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- \_\_\_\_\_. "La ansiedad del mito" *Revista de Occidente* 247 (2001): 44-60.
- \_\_\_\_\_. "La relectura de la nación" *Encuentro de la Cultura Cubana* 1(1996): 42-51.
- \_\_\_\_\_. *Un banquete canónico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sabás Alomá, Mariblanca. *Feminismos*. Santiago de Cuba: Oriente, 2003.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Venezuela: Monte Ávila Editores, C.A., 1982.
- Sierra Madero, Abel. "El discurso de la diversidad es una cortina de humo"  
*Cubaencuentro*. Web. 11 Feb. 2011.  
<<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/el-discurso-de-la-diversidad-es-una-cortina-de-humo-199724>>.
- Suárez, Karla. *Espuma*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- \_\_\_\_\_. "La estrategia" *RyC*, suplemento literario de *Revolución y Cultura*, (marzo-abril, 2001): 12-13.
- \_\_\_\_\_. *Silencios*. Madrid: Lengua de Trapo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La viajera*. Barcelona: Roca Editorial, 2005.
- Suárez Briones, Beatriz et al (Eds). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Timmer, Nanne. "De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual; Cuba y su vida literaria después de los noventa". Sentidos dos lugares. Anais do Encontro Regional da

- Associação Brasileira de Literatura Comparada. Publicação em CD. Rio de Janeiro. Web. 6 Feb. 2011. <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/>>.
- \_\_\_\_\_. “Experiencia y Representación en La Nada Cotidiana, de Zoé Valdés”. Murrieta, F. (Ed.), *Memorias del I Encuentro Internacional Sobre Creación y Exilio “Con Cuba en la Distancia”*. Madrid: Editorial Hispano Cubana (2002): 113-119.
- Tinajero, Araceli (Ed.). *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Uxó, Carlos. “El personaje del negro en la narrativa breve de los novísimos (1985-2000). *Encuentro de la cultura cubana* 53-54 (2009): 247-255
- Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Salamandra, 2001.
- Valle, Amir. *Brevísimas demencias*. La Habana: Extramuros, 2000.
- Valcárcel, Amelia. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago de Chile: Serie Mujer y Desarrollo 31, CEPAL, 2001.
- Valle, Amir (Ed). *Caminos de Eva. Voces desde la isla. Cuentistas cubanas de hoy*. Puerto Rico: Plaza Mayor, Inc., 2002.
- Varona, Mariela. “Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial” *La Gaceta de Cuba* 1 (2002): 3-6.
- \_\_\_\_\_. *Cable a tierra*. La Habana: Unión, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Soy una mujer que no acepta la realidad”. Entrevista de Remigio Ricardo Pavón. *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, 3 (2009). Web. 4 Mar. 2011. <<http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-09/html/otrolunes-conversa/otrolunes-conversa-n09-a03-p01-2009.html>>.
- Vega Serova, Anna Lidia. *Bad Painting*. La Habana: Unión, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo de Mascotas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Limpiando ventanas y espejos*. La Habana: Unión, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Noche de Ronda*. Islas Canarias: Baile del Sol, 2001.

Vigara, Tuste, Ana María (Comp.). *De igualdad y diferencias: diez estudios de género*. Madrid: Huerga Fierro Editores, 2009.

Yáñez, Mirta. *Cubanas a capítulo*. Santiago de Cuba: Oriente, 2000.

\_\_\_\_\_. “Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos en las narradoras cubanas”  
*Temas* 59 (2009): 158-164.

Yáñez, Mirta y Bobes, Marilyn (Eds). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. La Habana: Unión, 1996.

Zavala, Iris (Ed). *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Sta Cruz de Tenerife: La página Ediciones, S.L., 2000.