

LOS DESAFÍOS DE LA LIBERTAD.  
NARRADORAS CUBANAS DE HOY

POR

ZAIDA CAPOTE CRUZ  
*Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana*

En la última década se han publicado en el país más de treinta novelas de autoras cubanas, bien que de calidad dispar.<sup>1</sup> Aunque la geografía o las matemáticas suelen ser inútiles a la hora de juzgar procesos culturales, ese dato inflama inevitablemente el entusiasmo: para quien pueda mirar sin indulgencia los obstáculos que la escritura femenina ha debido vencer, en perpetua condena a no existir, ignorada repetidamente por jubilosas negaciones, tal cálculo, prendido a un territorio y a un par de dígitos, cifra inevitable la renovación de una esperanza.

La crisis de los noventa en Cuba destapó la creatividad de la más joven generación de narradores, signada por la diversidad de gestos estilísticos y mundos narrativos y por la ilusión de compartir un momento único en la historia literaria del país. El entusiasmo de la crítica con la producción de los bautizados por Salvador Redonet como “novísimos” —en su prólogo a la antología *Los últimos serán los primeros*— y el impulso de presentar como valor magnífico la juventud de esos autores, nubló un poco la presencia entre ellos de narradoras de interés. La crisis, escenario perfecto para la generación de escrituras libres, tuvo esta vez capacidad de multiplicación por el deslumbramiento de la crítica dedicada a esa generación emergente en las letras cubanas, aunque aquella se centró sobre todo, en la producción de los varones. Salvo excepciones, la más joven narrativa se abordaba prescindiendo de la producción femenina, recluida en el margen inevitable de la ilustración de la diversidad, y poco más.

<sup>1</sup> Novelas publicadas en Cuba durante la década, aunque escritas en fechas previas, como *Hagiografía de Narcisa la bella* (2002), de Mireya Robles, *Silencios* (2007), de Karla Suárez, lo mismo que varios títulos de Mayra Montero, no se incluyen en esta revisión. Y tampoco novelas para jóvenes —de Teresa Cárdenas o Mercedes Santos Moray—, o las publicadas por autoras cubanas fuera de Cuba, un espacio, de momento, inabarcable. Otros títulos a los que no alude este artículo, pero que se incluirían en ese período son: *El que llora sangre y Tula* (2001), de Mary Cruz; *Las cinco y una noches: tomo de las ingenuidades* (2003), de Oneyda González; *Zumba la curiganga* (2003), de Carmen Hernández Peña; *Monte de Venus* (2000) y *Donde habita el olvido* (2004), ambas de Mercedes Santos Moray; *Xarahlai la gitana* (2007), de Xiomara Maura Rodríguez Ávila; *Gloria Isla* (2001), de Margarita Sánchez-Gallinal; *Óleo de mujer junto al mar* (2007), de Olga Sánchez Guevara y *Marx y mis maridos* (2010), de Lourdes de Armas.

Sin embargo, aquellas pocas narradoras cuyo mejor conocedor clasificaba con cierta ingenua suspicacia como representantes de cierto “feminismo literario”, una “corriente” cuya existencia misma ponía en duda (Redonet, “Vivir” 114), fueron deslindándose del conjunto mientras cada vez se perfilaban y definían mejor sus contribuciones al imaginario generacional. El surgimiento de nuevas voces y el afianzamiento de autoras de promociones previas en el panorama literario cubano continuaban sorprendiendo a quienes se han acercado a éste desde las antologías o las reseñas panorámicas, que suelen ignorar esa riqueza. A casi veinte años de aquella primera explosión en medio de la crisis, el paisaje se ha ido aclarando y la escritura femenina en Cuba tiene ya un sitio propio, reconocible y amplísimo, y casi cada año ven la luz varios títulos de autoras cubanas publicadas por las principales editoriales de la isla, principalmente Letras Cubanas, Ediciones Unión y Editorial Oriente, cuya colección Mariposa es la primera dedicada específicamente a letras femeninas.

Desde comienzos de aquella década, por otra parte, comenzaron a realizarse en La Habana encuentros anuales organizados por el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas (inspirado en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México), donde se fue estableciendo un espacio de discusión sobre la escritura de las cubanas y líneas de trabajo para su crítica. Tales encuentros han ido asentando saberes y propiciando el intercambio, al tiempo que garantizaban la presentación de algunos de los libros publicados cada año con la presencia de sus autoras. La publicación frecuente de textos donde se cuestionaba la visión patriarcal impuesta a la historiografía y la crítica literarias fue minando poco a poco la consabida negación de la existencia de una producción femenina de valía y el tema terminó por resultar insoslayable para algunas publicaciones periódicas del ámbito cultural. Así, en las dos últimas décadas varias revistas de circulación nacional dedicaron al menos un número a discutir y presentar la labor literaria de las mujeres: *Temas*, *Casa de las Américas*, *Unión* y *La Gaceta de Cuba*<sup>2</sup> fueron de las primeras publicaciones en otorgar un espacio a la discusión de si existía o no una especificidad en la escritura femenina y en su relación con el contexto, un tema que aún hoy, más de una década después, despierta el interés de los lectores y la suspicacia de algunos círculos críticos e institucionales. La labor de varias críticas (Nara Araújo, Susana Montero, Mirta Yáñez<sup>3</sup> y Luisa Campuzano, entre

<sup>2</sup> Fue precisamente en *La Gaceta* donde apareció el dossier “Las mujeres novelan”, que incluía fragmentos de novelas en proceso (de Lourdes González Herrero, Anna Lidia Vega, Gleyvis Coro Montanet, Gina Picart, Margarita Mateo Palmer, Mylene Fernández Pintado, Aida Bahr y Ena Lucía Portela); una encuesta, respondida además por Ana Luz García Calzada, Carmen Hernández Peña, Denia García Ronda, Marilyn Bobes, Wendy Guerra, Mirta Yáñez, Mercedes Santos Moray y Laidi Fernández de Juan, y el ensayo “Más allá de un cuarto propio: once novelas en pugna en el siglo XXI”, de Nara Araújo. Véase *La gaceta de Cuba* 2 (2007): 2-27.

<sup>3</sup> Con Marilyn Bobes, Mirta Yáñez publicó en 1996 la antología de narradoras *Estatuas de sal*, cuya contribución no se redujo a la visualización de un corpus, sino también a su integración, pues incluía lo mismo precursoras que principiantes y exiliadas que autoras residentes en Cuba.



otras) consiguió afianzar la presencia de esa escritura y evaluar sus contribuciones. Arropada por esa labor de acompañamiento, tanto crítica como editorial, la creación de las narradoras cubanas ha ido consolidándose año tras año, y cada vez es más frecuente que merezca algún premio literario. La coexistencia de varias generaciones de escritoras, desde las “novísimas” hasta otras de promociones previas (Mirta Yáñez, María Elena Llana), quienes han transitado de la poesía a la narrativa (Marilyn Bobes, Reina María Rodríguez, Lourdes González Herrero) o han retomado la pluma tras años sin publicar (Esther Díaz Llanillo), más la incorporación de nuevas autoras al concierto desigual y sorprendente de una narrativa de múltiples resonancias, ha contribuido a trazar un perfil inédito en el panorama editorial de la isla.

Usualmente solía adjudicarse la primacía en los análisis a la llamada “nueva cuentística cubana”; sin embargo, la multiplicidad de voces narrativas de esos cuentos coexisten con una producción novelística de sorprendente calidad e innegable cantidad: en la década más reciente, como mencioné al inicio de estas páginas, más de una treintena de novelas de autoras cubanas han sido publicadas por editoriales de la isla. El dato no desmerece el hecho de la publicación de libros de autoras cubanas en otros sitios –incluso varias de las novelas mencionadas aquí tuvieron su primera o segunda edición en otro país– pero me referiré únicamente a aquellas que han circulado ampliamente en Cuba (todo lo ampliamente que tiradas de cuatro o cinco mil ejemplares permiten) y que mantienen un contacto permanente con los lectores cubanos. Lo sorprendente aquí es que, si miramos atrás, es la primera vez que un movimiento de tal fuerza ha podido gestarse y conseguir tan sobresalientes resultados, aunque considerarlas parte de un “movimiento” suele ser uno de los puntos de conflicto entre las autoras y la crítica. La mayoría preferiría ser juzgada *en* la literatura, sin adjetivos. Tal discusión, que ha sido amplia y sabrosamente reseñada por Mirta Yáñez (“Feminismo y compromiso”), da cuenta de los prejuicios de algunas no sólo para aceptar su propia condición, sino incluso contra el feminismo y sus señales en el medio cultural cubano.

El abordaje de este tema evoca invariablemente el talento único e irrepetible de Gertrudis Gómez de Avellaneda, referente histórico ineludible para la narrativa femenina cubana. No por azar la crítica feminista ha hecho hincapié con entusiasmo en develar algunas zonas de su narrativa y en poner a circular la seriedad e insistencia con que pretendió dibujar, en sus ficciones, modelos de mujeres enfrentadas a los mandatos del patriarcado, como ella misma, aun cuando estuvieran siempre acompañadas por otras, sometidas o por lo menos conformes. Las mujeres insumisas han colmado la imaginación de las narradoras cubanas; sin embargo, en la casi totalidad de los casos, quienes pretendían desafiar el *status quo* tuvieron un fin trágico. En otro sitio (*La nación*) he estudiado la frecuencia con que sus vidas se truncan irremediabilmente en las ficciones urdidas por mujeres: Catalina en *Dos mujeres* (1843), de Avellaneda; Cecilia en *La gozadora del dolor* (1922), de Graziella Garbalosa; Gertrudis en *La vida manda* (1929), de Ofelia Rodríguez Acosta, Bárbara en *Jardín* (1951), de Dulce María Loynaz... Todas terminan



muertas luego de soñar con la felicidad, disfrutar la soledad o imaginarse a salvo de las normas sociales. También en la obra de las más recientes novelistas cubanas las mujeres tienen un destino incierto, pero no siempre tan desalentador. La cantidad de novelas publicadas en la última década da fe de ello, y a comentar algunas de ellas dedicaré las páginas que siguen, aun cuando los libros de cuentos publicados por autoras cubanas en ese lapso, no menos numerosos, merecerían una lectura detallada. Advierto que en este acercamiento he preferido la extensión a la profundidad; creo que a los posibles lectores de estas páginas puede serles particularmente útil descubrir sobre qué y cómo escriben las novelistas cubanas de hoy, un corpus de circulación limitada fuera del espacio insular. Espero que esa visión panorámica, al mismo tiempo, no me (les) impida detectar algunos de los hilos y constantes que van de un texto a otro.

Si bien lo íntimo, las relaciones sexuales, el ámbito familiar, continúan siendo el terreno donde las autoras se mueven con mayor facilidad (algo que, dicho sea de paso, también ocurre con los narradores de los últimos años, reconcentrados en las relaciones del yo con el mundo) casi siempre los relatos se ubican en un contexto marcadamente cubano, lo cual permite la exploración de los más disímiles conflictos sociales de la contemporaneidad o el pasado. Hay ficciones, sin embargo, totalmente desligadas del contexto nacional, donde la vida transcurre en un espacio cuyos referentes se acumulan de tal modo que se antoja incoherente, como ocurre en *Malevolgia*, de Gina Picart. Igualmente alejada del presente, la vida de las mujeres encarceladas en un panóptico futurista narrada por Agnieszka Hernández en *San Lunes. Panóptico en dos estaciones*, dibuja la sujeción femenina y el arrobo ante el sexo masculino. Expuestas como están a la mirada permanente de un vigilante sobre cuyo aspecto se hacen mil preguntas e ilusiones, se preocupan tanto por su imagen, por conseguir belleza, que la llegada de Magdalena, experimentada amante (ha sido puta) y consejera repentina de las más bragadas prisioneras, funciona como detonante de la historia. Ella consigue seducir a La Macha, cuyo nombre alude a su hermafroditismo, y tiene un hijo que luego todas protegerán del ojo vigilante. Su embarazo la glorifica y da pie al surgimiento de una nueva religión (antes se veneraba a la torre, ahora a la Madre), algo perfectamente coherente con la visión del aborto como crimen y la maternidad como algo divino defendida por alguno de los personajes. Una de las prisioneras, psiquiatra, descubre breves períodos de libertad por fallos del sistema de vigilancia (Hernández 26). Cuando las mujeres se sienten libres, comienzan a conspirar para llegar a la torre y acercarse al vigilante, a quien imaginan como un joven atractivo y bien dispuesto. Para conseguirlo, provocan una gran inundación, cuyo fin es decepcionante, pues encuentran sólo “unos cuantos viejos flácidos y resecos” (Hernández 139). Trasladadas a otro sitio, se explica el experimento, pues no otra cosa era el panóptico, y se alude a la publicación de un libro donde la psiquiatra trabaja como metáfora sexual la relación entre la torre y la cárcel circular. Valdría la pena explorar con más detenimiento ese paisaje de mujeres cautivas, pero será en otra ocasión.



Usual en las entregas de Marta Rojas, autora, entre otras, de *El harén de Oviedo*; *El equipaje amarillo*, dedicada a la trata de culíes chinos; e *Inglesa por un año* —donde fabula el encuentro patriótico sexual entre un joven pirata mestizo y la marquesa Jústiz de Santa Ana durante los meses de ocupación de La Habana por los ingleses, y cuyas peripecias se acumulan una tras otra sin demasiado rigor—, la exploración histórica gana en novelas trazadas con mayor complejidad, como *Video, graffiti y otros tatuajes*, de Ana Luz García; *Djuna y Daniel*, de Ena Lucía Portela, o *La burbuja*, de Gleyvis Coro Montanet. *Video, graffiti* narra la excursión a la Isla de la Juventud de un equipo de filmación en busca de locaciones, pero el presente aparece entreverado con hechos de otras geografías y de otro tiempo —la presencia intrigante de Juan de Juanes (miembro de la expedición de Hernando de Soto, a quien se alude con frecuencia, lo mismo que a Isabel de Bobadilla) confirma del hallazgo de la Fuente de la Juventud—. Tal densidad textual (expuesta también en un discurso continuo, como una larga confesión sin aliento) se explicará al final, cuando el director, de vuelta en La Habana, encuentre un antiguo manuscrito esperándolo en su casa, donde, presumiblemente, se hallan las claves para comprender a cada uno de los miembros del equipo.

En *Djuna y Daniel* la historia ha pasado previamente por la escritura. En cierto modo, Ena Lucía Portela reescribe *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes, con bastante apego a su anécdota. La inserción del conflicto entre Djuna y su modelo para Matthew O'Connor —ese “joven católico irlandés” que se expone sin recato noche tras noche ante los parroquianos de cualquier café parisino con tal de conseguir bebida y alimento— es un modo inteligente de reescribir la novela de Barnes, al tiempo que consigue acercarla, paradójicamente, a la realidad cubana y a su propia escritura (es fácil advertir ecos de la paranoia de Moisés, el misántropo de *Cien botellas en la pared*, en los discursos de Matthew). Aunque no cubanice del todo el habla de sus personajes (a fin de cuentas está narrando la vida en la *Rive gauche* a inicios del siglo xx para lectores de hoy), y elija palabras ajenas al español de Cuba (como *pirrarse*, *viejales*, *atizar* o *grifos*), la larga cadena de improperios que recita Daniel frente a la puerta del apartamento de la escritora, que sólo se abrirá en el último momento, parece una versión literaria de la chusmería criolla, inagotable, creativa, imparable, cuya truculencia aparece acotada y contenida por la inserción de interjecciones graciosas, en tono de historieta (Uff, Jiji, Puaff, Agrr, Jejeje), desdibujando cualquier pretensión de solemnidad en su interpretación de la vida literaria de quienes resultaron protagonistas de la cultura del siglo. Plagada de juicios sobre la escritura, los críticos y el periodismo, la novela alude con frecuencia a otros personajes notables, a quienes trata con total irreverencia: Eliot, Hemingway, Bowles, Spengler no son otra cosa que gente común, como lo son Djuna y Daniel, a quienes la mención por sus nombres de pila los convierte ya en entes cercanos. Menos risueña, pero igualmente desasida de cualquier sentimiento de respeto o veneración excesivos por la historia legada, *La burbuja* cuenta la llegada de un grupo (se repite el



recurso utilizado por Ana Luz García en su aludida *Video, graffiti* de artistas a Minas de Matahambre, en Pinar del Río. El poblado, que como su nombre indica tuvo un pasado minero y debe su selección a la memoria del director, Gabriel Pumarejo (alias El Puma), cuyos recuerdos de infancia identifican una esquina del pueblo con el sitio donde cayera Julio Antonio Mella, en México, en 1929. Sin embargo, la esquina ha perdido incluso la penosa condición de parecerse a otra esquina de hace ochenta años. Nada es como lo imaginaban, y la filmación debe sortear numerosos contratiempos, lidiar con los censores y revertir la carencia de presupuesto. La coautora del guión, Várvara Legásova, una rusa obsesionada con las purgas estalinistas, ve enemigos dondequiera, y hace de la filmación su propia cruzada a favor de la libertad de creación. Corresponsal obsesiva de Simón y Marina, especie de dobles con quienes dialoga sobre Cuba, la rusa –que escapó de Siberia casándose con un cubano– suele ver una y otra vez, durante sus ataques de epilepsia, la escena de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin*, y vive obsesionada con la censura, el fin del socialismo y la desidia de los cubanos, a quienes en general desdeña por ignorantes y confiados, y cuya mitología adora en sus más notables manifestaciones: los órganos de la seguridad del estado, las canciones de Silvio Rodríguez, el béisbol y los helados Coppelia. Novela coral, donde la narración se fragmenta como parlamentos del tan llevado y traído guión cinematográfico, es la negación de toda certeza. Todo cambia constantemente: la asignación de personajes a los actores contratados, la labor del equipo técnico que deberá hacer también los extras e incluso algún protagónico, la concepción misma del filme, que pasa de ser una película convencional, en colores, con sonido, a ser un corto mudo, en blanco y negro, donde la única frase pronunciada es la de Mella moribundo: “¡Muerdo por la Revolución!”. La incertidumbre filmica es idéntica en la revisión de la anécdota histórica relatada. No hay una única interpretación de los hechos, y la filmación intenta integrar todas las pistas posibles –Mella fue asesinado por Machado, por un ex amante de Tina y por un enviado de la Internacional Comunista–, por lo cual resulta una especie de caricatura del cine de tesis. Inexplicable, apenas inteligible para quienes están en el secreto (se trata aquí de reivindicar, también, una película anterior de El Puma y la rusa, significativamente llamada *Ala zurda*, víctima de la censura), la película acumula otra serie de malentendidos: el actor que asume el rol protagónico es homosexual, la actriz que interpreta a Tina no tiene idea de quién era ella y el mejor dotado de todos los actores debe ser sucesivamente el dictador Gerardo Machado y cuanto personaje negativo aparezca. Sobran, entonces, motivos secretos en cada uno de los personajes, incluido el representante del gobierno en Minas, seguro como está de que El Puma es su hijo. Este personaje, grotesco en su provincianismo y en su duda permanente acerca de si descubre o no su paternidad, constantemente vilipendiado por Várvara, consigue su respeto hablándole en ruso, desarmándola por completo. Nada es aquí lo que parece. En tal contexto, las críticas aparecidas en el suplemento *Arpón*



y en *La Gaceta de Cuba*, con visiones contradictorias sobre la película, no vienen más que a subrayar la idea de la incertidumbre acerca de lo real. ¿Fue la historia como la aprendimos? ¿Dice la película lo que creemos que dice? Como la película, la novela es un *collage*, o mejor, un pastiche de voces e interpretaciones históricas. Como a través de una burbuja, su visión es deforme. Las historias personales, las experiencias, los encuentros amorosos, todo, absolutamente todo, influye en la interpretación que cada personaje fragua de los hechos.

Otra vertiente, quizás la más prolífica, se dedica a la exploración de la feminidad como experiencia íntima. Textos de talante autobiográfico relatan las experiencias personales de sus protagonistas como explicación de un destino, de una situación dada, de una identidad. *A merced de mí*, de Aida Bahr, relata la incertidumbre de María Virginia, arquitecta, madre de dos hijos, cuya vida sexual ha sido una falacia (adoraba a su esposo, y para complacerlo fingía placer siempre, aunque luego tuviera que masturbarse a solas). Esta mujer madura, ahora en otro país, se la pasa preguntándose cómo rehacer el pasado, cómo mejorar la posibilidad del futuro. Su tía más querida, Loly, que entregaba su cuerpo por placer y nunca se sujetó a un hombre, acaba de morir, puede que de SIDA, sola y lejos de la familia, y es precisamente esa muerte de la tía a quien admiraba y nunca acabó de comprender, el detonador de una larga reflexión sobre la propia vida. Asfixiada por la nieve, cegada por su hiriente color blanco, María Virginia se siente sola, solísima, y piensa si habrá hecho bien dejando atrás a sus hijos Celia y Ernesto (los nombres, como los de tantos jóvenes cubanos de la época, aludirían a los de Celia Sánchez y Ernesto Guevara) para irse a vivir con Bernard, un nuevo amor, que sí la comprende y le da placer con esmero y sabiduría. Lo que ha dejado atrás María Virginia no es sólo su familia –el simbolismo de los nombres no es gratuito– y todo el tiempo se pregunta si su amor por Bernard no será también, a su modo, agradecimiento por librar a su familia de las penurias provocadas por la crisis económica durante el llamado “período especial”. La figura de la madre, amargada y dominante, es la principal oponente; haberla dejado al cuidado de los hijos, alejada de Loly (quien sí los hubiera acompañado cabalmente) por un malentendido, le parece ahora imperdonable. Enfrentarse a esa madre castradora que nunca la abrazó siquiera, retomar la herencia de Loly y volver a la casa familiar “con los ojos abiertos y lista para la pelea” (Bahr, *A merced* 127) a fin de recuperar el amor y la confianza de sus hijos, es su programa de liberación, inspirada no sólo por Loly, sino también por Lavinia, su sirvienta jamaicana, con quien ha podido aplacar su nostalgia del Caribe. Increíblemente, su amor por Bernard pasa también por la conmiseración: él ha sido víctima de su ex, una feminista rabiosa y lesbiana que decidió quitarle incluso la custodia de su hija tras el divorcio y cuya actual compañera, felizmente, no ha podido contaminar a la hija, Tess. La caricatura en que se convierte la opción feminista no es el único rasgo retardatario de esta novela: la gran trasgresión soñada por la protagonista es cocinar comida cubana, asar un pollo con bastante grasa y hacer un flan sin pensar



en el peligro del colesterol y los azúcares, un moderado sueño de emancipación que, a decir verdad, parece un anhelo de otra época; aunque su deseo de trabajar para enviarle dinero a sus hijos nos trae de vuelta a la actualidad cubana. Sin embargo, María Virginia irá más lejos en su introspección, desarmando todos los argumentos de sacrificio por los otros que ha estado invocando desde el comienzo:

me arrepiento de haberme entregado atada de pies y manos, de no haber exigido mis derechos [...]. Y bien mirado, no he hecho más que repetir el curso de vida de mamá, más a tono con mis tiempos: ella teje chalecos, yo me hice arquitecta [...] He hecho lo mismo que ella, me he estado convenciendo todo el tiempo de que vine por mis hijos, que esto es un sacrificio, en lugar de reconocer que Bernard me gusta, que sabe tocar los resortes de mi cuerpo, que disfruto su compañía. (Bahr, *A merced* 125-126)

Estructurada como una larga reflexión introspectiva, la novela incluye cartas de la familia (su hija, su hermano, su madre) y una breve declaración de extrañeza ante los aeropuertos: “Los odio; sus luces, tan parecidas a las del quirófano; eso, son como hospitales, la gente arracimada en los mostradores, carritos transportando bultos y maletas, en vez de camillas con cuerpos, y ese ambiente de paso, de urgencia” (Bahr, *A merced* 118), convertidos en escenario frecuente de la más reciente narrativa. En un aeropuerto, donde con amarga ironía describe las escenas de despedida, la teatralidad de los abrazos, el fin o el comienzo de las esperanzas, la ilusión de un cambio de vida, comienza *Otras plegarias atendidas*, de Mylene Fernández Pintado, cuya estructura parece repetir lo impreso en un pasaje de ida y vuelta –Havana-Miami-Havana–. Una joven recién estrenada como *writer* [*sic*], luego de ganar mención en un concurso de cuentos cuyo primer premio ha quedado desierto por las malas artes de los integrantes del Pene Club –el grupo que domina instituciones, concursos, publicaciones, ferias–, decide unirse a su contraparte, “la avanzadilla de la emancipación literaria femenina” (Fernández Pintado 78), luego nombradas “las escritoras vampiras” (228), quienes la eligen precisamente a ella para asistir a un congreso en los Estados Unidos. Su historia en Miami, sin embargo, será la de cualquier inmigrante temporal: trabaja como *bartender* en el negocio de Merlin, un exfuncionario cultural que suele presentar a sus camareros recitando sus currículos profesionales en Cuba. Allí se reencontrará con Batman, su amante habanero y con otros personajes, típicos inmigrantes, llenos de proyectos (y frustraciones), entre los cuales el más ambicioso es la filmación de una película cuyo soñado éxito los sacará a todos de la servidumbre nocturna del bar. Con lucidez retrata a sus compañeros de aventura, a sus tíos e incluso la ciudad, pintados con cierta simpatía burlona que la voz narradora, esa joven escritora escéptica, utiliza similarmente para referirse a sus propias impresiones: “Me pareció una buena idea esto de jugar al capitalismo un poquito. Tener un trabajo y que te paguen dinero de verdad para a la vez pagar las cosas en serio. Toda una prueba de adultez” (122). La protagonista se debate todo el





tiempo entre la nostalgia por Cuba y las bondades del capitalismo, entre quién era aquí, una profesional respetable, sin ninguna posesión y quién es allá, una camarera con algo de plata; la anagnórisis llega en medio de una lujosa boda: en lugar de arreglarse para asistir a una *première*, todas se han vestido y perfumado para ir a pescar un marido. A punto de la crisis de conciencia, disfrutando la vista de la bahía con una copa en la mano, invoca a su culpa, pero ésta no acude (168-169), en una señal clara de cuán lejos está de juzgar a los otros, o a sí misma. Si Miami está “hecho de retazos mal cosidos con hilos de colores chillones” (201), “La Habana está peor, ni luces, ni carros, ni gente” (202): su visión no es complaciente con ninguna de las dos realidades. A su regreso, busca a su antigua secretaria para que la ayude, pasándola en limpio, a “convertir un montón de mentiras y confesiones en algo tan pretensioso como una novela” (218) y retoma el tono juguetón del primer segmento, dando cuenta del enfrentamiento entre las vampiras y el Pene Club en un encuentro convocado para discutir acerca de “El feminismo: automarginación y vanidad”, tema que sus amigas consiguen cambiar por “El machismo: la enfermedad infantil de la impotencia” (230), en su infinita y (al parecer) divertida batalla contra la discriminación. Al final, recibe de Batman una carta que es casi la justificación de su propio regreso a La Habana, esa ciudad donde “hay locura, miseria, claustrofobia, desesperación, pero no hay soledad. La vida se comparte tanto que el pecado nacional es la promiscuidad” (234); la escena final la retrata espionando a una pareja de jóvenes que hacen el amor en un parque, en una especie de promiscuidad en solitario que matiza el equívoco elogio de su ciudad recién leído.

Asumir la separación geográfica como distancia emocional, cultural, gesto frecuente en otros escritores cubanos, es una constante en estas novelas. Así en *Mujer perjura*, clasificada como tal en la portada, aunque la nota de contraportada y el epílogo —donde se afirma “Me llamo Marilyn Bobes y soy la autora de los cuentos reunidos bajo el título de *Mujer perjura*” (Bobes 76)— lo desmientan, y en *Fiebre de invierno*, de la misma autora, que sigue también el modelo confesional para dar voz a Jacqueline, una curadora de arte que procura sin mucha suerte encontrar un amante más o menos estable. Obsesionada con su exmarido, quien la cambió por Benvenuta, una joven pintora, discute con su amiga Irina, psiquiatra, la razón del abandono. La conclusión de Irina es que los hombres buscan mentes tradicionales en cuerpos jóvenes; sin embargo, el mejor de sus amantes, Fausto, viene a visitarla acompañado por su nueva esposa, “una agresiva feminista española” (Bobes, *Fiebre* 103), otra manifestación obvia de prejuicios contra el feminismo. La relación con Marcelo, presencia dominante en su vida desde la niñez (eran vecinos, él la sometía todo el tiempo hasta que ella le prometió dejarlo ver su “hendidura”, una referencia al sexo como dominación), llega a convertirse en un anhelo imposible, pues parece condenada a admirarlo siempre sin poder tenerlo nunca. Lo había vuelto a encontrar años más tarde —casado con la hija de un general, escritor laureado, con auto adjudicado por la Asociación de Escritores y admirador hasta fechas recientes

de Mijaíl Sholójov y Chinguiz Aimatov, en clarísimo gesto oportunista— y caerá en sus brazos en medio de la crisis: la esposa lo ha dejado, el carro está inservible, no hay ya editoriales de Europa Oriental que quieran publicarlo. Ocupada en rehacerle la vida, lo mantuvo con sus ingresos (la invitaban a Estados Unidos y Japón, su padre le enviaba dinero de Miami) y lo ayudó a escribir sus novelas en “una prosa que siempre me ha parecido demasiado directa, minimalista, pobre en sugerencias y llena de artificios y mañas” (115); a la vuelta de su tercer *best seller*, contratado por editoriales españolas, él la engaña con una joven pintora a quien ella solía prohiar. Para demostrar su autenticidad, ella seguirá fiel a Tolstoi, Flaubert, Dylan Thomas, mientras él cambia de nuevo su panteón literario, ahora integrado por Kundera y Bukowsky. La escritura es para Jacqueline un modo de exorcizar el recuerdo, de recuperar su voz y de alejar su obsesión por conseguir compañía sexual con la misma facilidad que las protagonistas de *Sex and the City*. Tal deseo la lleva a añorar a Luis Enrique, un joven pintor que le recomienda convertirlo todo en literatura y, como aconsejaba Carver, aprovechar cada experiencia, cada sentimiento. Como origen de esa larga confesión desencantada, la soledad es aquí la semilla de la creación.

La escritura como único modo de evitar la locura, de olvidar el impulso suicida, de conjurar la muerte propia y ajena, es el tema de *Tres maneras de tocar un elefante*, de Reina María Rodríguez. Trinidad anota obsesivamente hechos y reflexiones en un “cuaderno de bitácora” con el cual dialoga constantemente. La escritura, como la vida, puede enfrentarse con muchas máscaras: por eso el protagonismo de Lala, una vecina loca con quien compartiera mucho de su infancia y que por momentos parece un *alter ego* de la narradora, una reminiscencia de su mundo infantil. Tina, llamada así por un amante en evocación de la sensualidad de Tina Modotti, y Trinidad por fin, en una anagnórisis dolorosa que reconoce su tremenda soledad, se verá multiplicada como la Santísima Trinidad: es Ina (Inita, la llamaba su hermano menor), Tina (el nombre que le daba su amante) y Trinidad (su propio nombre). La escritura alcanza su metáfora en la costura; sumar y confundir retazos (o basuras recogidas por la ciudad) es la tarea principal de la escritora. El texto es semejante a la vida, ese zurcir y resanar voces y experiencias, propias y ajenas. La fábula de los sabios ciegos que aprenden qué es un elefante según el sitio de su cuerpo que tocan es una cita permanente, lo mismo que la voz radial que recita fragmentos de *La orden de los elefantes*, contrapunto a veces irónico del destino de los personajes. Su entrada a la vida adulta, al trabajo en una emisora radial, le descubre los peligros de la penetración (cultural y vaginal), la censura de un boletín con una frase de Roque Dalton —la célebre “el comunismo será, entre otras cosas, una aspirina del tamaño del sol”— la llevará a un tiempo donde se concentren varios episodios lamentables: los actos de repudio de los años ochenta, transmutados en la aventura de las brigadas de respuesta rápida de inicios de los noventa, y la partida en el noventa y tres de su amado Santiago Misar (cuyo nombre remeda el de Santiago



Nasar). Así, el cuaderno puede ser resguardo de la realidad y de la locura, que la ronda constantemente. Su poética se remite a la costura, labor de la madre: “La domesticación del elefante (y del texto) es algo sagrado. Cualquier historia es común, vulgar. Mi vida no tiene ni pretende ninguna originalidad: es sólo una vida. El modo de contraerla, usarla, coserla y modelarla constantemente, ¡esa sí es la felicidad!” (Rodríguez 71). Cuando apresan a Santiago, su fe se deshace, lo mismo que la urbe; ya no le va quedando nada a qué aferrarse, ni una cornisa, y en medio de un apagón larguísimo la ciudad va borrándose: “La caída de los edificios más viejos, el desplome de tantas otras cosas, no eran comparables a su sensación de derrumbe. Tal vez solamente comparable a la pérdida de otro padre, a la pérdida de la metáfora que se llamaba destino o revolución” (132). Su amarga reflexión sobre la vida, sobre la historia, es también un modo de aferrarse a ella; viaja a la URSS, a París, a Nueva York, y en ese contacto siente la necesidad de explicar la realidad cubana con un nuevo diccionario: uno donde se explique el sentido de frases intraducibles como “punto de leche o módulo de aseo” (126); la idea de la escritura como traducción de una realidad única, desconocida, parece asomar ahí. Escribir es aferrarse a la vida, en medio de la soledad, de la diáspora o la muerte de los seres queridos; no en balde su amado Santiago le habla una y otra vez de la superioridad del texto sobre todo lo demás, incluso la vida, recomendación que parece ella obedecer, convirtiendo en literatura cada gesto, cada recuerdo, cada momento de su vida. Varada en las texturas de una tela, en el polvo sobre un mueble, en los pequeños gestos de vida que arman los recuerdos, la reconstrucción que lleva a cabo la novela es equívoca en su propósito. Vida y literatura se enfrentan, se complementan, se suplantan eternamente en un discurso que reconoce sin ambages su propia fragmentación como estrategia de resistencia, “por eso –dice la voz narradora– pretendí siempre ser auténtica, porque sospechaba mi incapacidad para lo auténtico” (45).

Esa relación entre vida y texto cobra tintes dramáticos en *Desde los blancos manicomios*, de Margarita Mateo Palmer, tan cerca de la literatura que toma su título de un verso del poeta suicida Ángel Escobar y el nombre de su protagonista no proviene directamente de *La Strada*, sino de los *Sonetos a Gelsomina* escritos por otro poeta suicida, Raúl Hernández Novás. Otro muerto, «el Negro de la risa de oro» –alusión al entrañable Salvador Redonet–, acompaña sus añoranzas y desvaríos. Gelsomina ha sido internada en un manicomio por imaginar su cama como balsa y la ciudad como jardín, locura que su madre atribuye a su manía de lectora perenne. Tal diagnóstico, digno del cura y el barbero, parece confirmarse con innumerables alusiones a obras de autores cubanos (Avellaneda, Merlin, Guillén, Loynaz, Carpentier, Piñera, Arenas, Ortiz, Lydia Cabrera y sobre todo Lezama), latinoamericanos (Rulfo, Sor Juana, Huidobro, Neruda y, más que ninguno, Cortázar) y una multitud de autores caribeños (Maryse Condé, Aimé Césaire, Derek Walcott, Luis Rafael Sánchez, Julia de Burgos, Saint-John Perse, Claude McKay, Jean Rhys). Las referencias provienen, en muchos casos, de un número de *La*



*Revista del Vigía*<sup>4</sup> dedicado a las Islas, a cuya lectura dedica Gelsomina su tiempo de encierro, lo que justifica el tono ensayístico de ciertos fragmentos del texto, algo que ocurre también con las referencias a *La isla en peso* de Virgilio Piñera, el tema de la insularidad, la vida de Julia de Burgos, etc. Aludirá igualmente al cervantino *Coloquio de los perros*, *El maestro* y *Margarita* de Bulgákov, Iuri Lotman, *The Doors*, Janis Joplin, Sindo Garay y Miguel Matamoros. Las voces de Gelsomina, su hijo (el Babalao Veloz), su madre (La Marquesa Roja) y su hermana María Estela, quien escribe desde Miami, comparten el espacio textual. Para la hermana, la vida en Cuba es la causa de la locura crónica de Gelsomina, su propia obsesión por escapar de la Cuba del “período especial” (cronotopo frecuente en la literatura cubana más reciente, por su productividad simbólica) la asalta aún, aunque para Gelsomina tal trastrocamiento de la realidad, sus carencias y pérdidas, se formulen literariamente (es decir, lezamiana, cortazarianamente) como la transmutación de los espacios y la rebelión de los objetos. La literatura es, pues, su refugio, su vida; cuando, asentada en una Cuba imaginaria bajo su cama de hospital, piensa en abandonarla, en que la puedan arrancar de allí, su reflexión es contundente:

No se sentía con fuerzas para abandonar su paisaje [...]. No estaba preparada para esa ausencia. Prefería quedarse allí, anegada en agua, chapoteando, defendiendo su espacio. [...] No partiría como Gertrudis, ni tendría que gritar adiós a las costas de su país natal cuando el ancla se alzara y crujiera la turgente vela. (102)

Una vez invocada, Avellaneda parece contagiarla: en un soliloquio militante reivindicando las voces femeninas de la historia colonial y se dice “depositaria de los testimonios nunca asentados por la memoria viril y machista” (104), en un impulso que la hará rescatar a brujas de toda laya, desde Tituba a las brujas de Remedios, en oposición una vez más al discurso de la madre, su oponente fundamental no sólo en la vida, sino en la misma práctica de lectura (la Marquesa *corrige* lo mismo a Benedetti que a Lezama), quien afirma en una de sus entrevistas con la psiquiatra: “Mire a dónde ha venido a parar ella con toda su dignidad y su autoestima feminista, nada más y nada menos que a un manicomio, la pobrecita” (220). La Marquesa Roja es, a pesar de su ostentosa convicción comunista –de ahí el apodo, inventado por su nieto– una conservadora en toda regla, guardiana del orden familiar patriarcal tradicional, y su mayor deseo es mantener a Gelsomina en el manicomio –“¿Usted la va a dejar internada, verdad, doctora?” (159), repite una y otra vez, con variantes, al final de cada consulta. Pero es la isla, su historia,

<sup>4</sup> El texto alude quizás al artículo de la propia autora “Mapa insular de la poesía caribeña”, en *La Revista del Vigía*. Número especial (2000): 111-127. En esa misma revista apareció un fragmento de la novela bajo el título “Los blancos manicomios”, *La Revista del Vigía* 28 (2005): 67-70. Agradezco ambas referencias a la directora de la revista, Laura Ruiz. Las relaciones de Gelsomina con Margarita Mateo son más profundas: algunos de los episodios narrados en la novela parecen eco de los vividos por la Mitopoyética en *Ella escribía poscrítica* (1995).



su geografía de obligada claustrofobia, la causa y cura de todos sus males. En una cita literal de Piñera, arrodillada frente al mar, Gelsomina se confiesa que “el peso de la isla es a veces aplastante y no bastan las fuerzas para sostenerla” (234). Así, Cuba, origen y remedio de los males del alma de sus hijos, es, con todo y su peso, irrenunciable. Y el mar, bálsamo infinito y *locus* de la libertad, lo mismo.

Espacio amado y protector, siempre añorado, el mar domina las emociones de la familia cubana cuya historia narra en tono intimista *Nadie es profeta*, de Laidi Fernández de Juan. Recién llegada a la playa donde pasa habitualmente las vacaciones de verano con sus padres, sus hijos, su hermana y sus sobrinas, Natacha Roque Sockler, le escribe a diario a Rafael, amigo lejano y hermano de Tomás, su amante muerto. Entreverando la historia familiar con las cartas a su distante corresponsal (quien sólo tomará la palabra en una carta incluida al final de la novela), Natacha irá reconstruyendo la saga familiar: narra la historia de sus padres y su abuela, muy imbricada con la historia nacional, y relata su infancia en los internados donde aprendió a cantar *La Internacional* y a usar la cascarilla y el amansaguapo (Fernández de Juan 68), guiada por sus cuidadoras, “exprostitutas rescatadas de oscuros burdeles, campesinas recién llegadas a la ciudad” (67). Mueren la abuela, el cuñado, y Tomás. Otra pérdida, casi tan definitiva como esas muertes, es la de su hermana, cuya decisión de marcharse de Cuba –vívica como traición por la protagonista– nunca le será perdonada. Rafael, expulsado por aquellas “lluvias de piedras” previas al éxodo del Mariel es, lo mismo que el mar, su refugio; y Natacha promete seguir escribiéndole, recordándolo, añorándolo mientras contempla el mar, porque “cuando del mar se trata, no tienen fin las cosas del corazón” (131). La voluntad de vivir la propia vida como dicte el corazón parece el único remedio para enfrentar las sucesivas y dolorosas pérdidas con que la historia del país ha ido colmando la intimidad de cada uno.

Tal voluntad de imponerse a los desmanes de la historia es el tema de *Las edades transparentes*, de Lourdes González Herrero. Suerte de *Bildungsroman* provinciano, es la historia de la ávida iniciación a la vida de una joven –Alma, heredera de un nombre literario, el heterónimo con que José Manuel Poveda publicara sus *Poematos de Alma Rubens* (1912-1923)– a la que pronto el ambiente pueblerino y la vida común dejarán insatisfecha. Crónica casi costumbrista, con personajes magistralmente delineados que se mueven en torno al descubrimiento, el encubrimiento o la exhibición de su sexualidad, *Las edades* consigue momentos de gran brío, escenas que son casi un fresco de la vida cubana. Metáfora del viaje hacia uno mismo, cada uno de los personajes reunidos en torno a Alma deberá encontrar su destino en la negación o la afirmación de sus apetencias vitales. La llegada del cine –que trae aparejada la iniciación sexual poco gloriosa de la muchacha–, el deleite con los chismes y personajes del pueblo, los encuentros literarios en casa de su mejor amigo, La Araña, le dan un sentido simbólico a los gestos del día a día. Lourdes González Herrero consiguió narrar, sin estridencias pero con un



tremendo dominio de la trama y del lenguaje, una historia que bien merecería, por su plasticidad, plasmarse en otras artes (la pintura, el cine). Un libro donde nada se da por sentado, que nos desconcierta a cada vuelta de la trama para terminar, fiel a su propósito, sorprendiendo a sus lectores con un final alegórico donde confluyen, a su modo esquivo y diagonal, inesperadamente, los hechos del pasado. La vida transcurre en el poblado de un central, y el despertar a la sexualidad, el descubrimiento del mar y la fuerza de la amistad ilustran un momento histórico bastante controvertido: 1971 fue un año difícil en la historia de la Revolución. El fracaso de la zafra de los Diez Millones, la escasez, las carencias, la vigilancia sexual, todo, se ve conjurado en la novela por la alegría de la vida cotidiana, por la voluntad de enfrentar lo oscuro y negador e instalarse en la propia vida como una conquista, sin desdeñar el humor en escenas dignas de una comedia de enredos –como aquella en que uno de los jóvenes, Rosada, es llamado a trabajar en una granja avícola, por vago (se dedicaba a estudiar a los clásicos, llevaba pelo largo, era homosexual) y el padre de Alma lo acompaña a la oficina de reclutamiento y cambia su destino urdiendo un cómico discurso, plagado de conceptos seudomarxistas y lenguaje burocrático. El despertar sexual de Alma, su descubrimiento de la vida, ocurre de un modo tremendo, y la aleja de lo que quizás era lo único que hubiera podido salvarla, ese arraigo a la tierra, a lo propio, a la vida compartida con la gente amada. El final, sin embargo, es una fiesta popular para recibir el año 1972 y en el poblado todos se reconcilian consigo mismos y con la vida, mientras la joven se marcha en un tren a no se sabe dónde y dos de sus amigos, engañados por un viejo pescador, bogan en un bote ajeno quién sabe si camino de la muerte.

Otra historia de formación, más sórdida y desalentada, cuenta *Ánima fatua*, de Anna Lidia Vega Serova, donde ese aferrarse a la isla como tabla de salvación y de condena parece radicalizarse. Narrada también en primera persona, el preámbulo cuenta el enamoramiento de sus padres y el nacimiento de Alia, hija de un cubano y una rusa, nacida en San Petersburgo (la ficha de la autora en la contraportada repite esa información, ignorando que en 1968 la ciudad se llamaba Leningrado). A partir de ese momento la vida de la niña se contará, hasta su adolescencia, en episodios identificados por su aspiración a ser amada. Así, la fórmula “el primer amor de mi vida se llamaba Malena” (10), que abre el primer capítulo, se repetirá, con las variaciones pertinentes, para referirse a cada ilusión suya. Luego del divorcio de los padres, de vuelta en Rusia, vivirá en casa de sus abuelos, que cuando no la detestan la desconocen; asistirá a clases y resistirá el rechazo de todos por su extranjería y su ignorancia del idioma. Ser cubana la condena, siempre. Asaeteada por la infelicidad, decide convertirse en Alfa, la primera en todo, se entrega al estudio y aprende a cultivar amistades para luego rechazarlas. La lectura se convertirá, tras un frustrado suicidio, en su refugio, y cuando vuelve a enamorarse será porque comparte el conocimiento de un libro –*Velas rojas*, de Alexander Grin– con Liena, joven compañera de su madre. Con ella logra sentirse a gusto, pero



tampoco sus padres la quieren por allá, pues la siguen considerando rara por ser cubana. Abandonada a su suerte, vaga en las noches por la ciudad, pintarrajeando paredes y añorando integrarse a un grupo de noctámbulos que cumple el rito de rechazarla una vez más. Así, va transitando de un paisaje a otro, de una amistad a otra, de un amor a otro, hasta comprobar que su hartazgo proviene de la cercanía de su familia: la madre, a la que suele identificar por su cara amargada y su olor agrio, y el hermano menor, siempre ajeno. Asustada de su propia extranjería decide marcharse a otra ciudad y justo frente al mar sobreviene el recuerdo:

No recordaba lo desmedido que era, tan persistente, tan generoso. En alguna parte había un país rodeado de mar, un país quimérico. Miré las olas pensando en lo extraño que resultaba todo. Estaba otra vez cerca del mar, había logrado lo que deseaba, me encontraba a un montón de kilómetros de mi casa, iba a estudiar lo que había elegido, pero no me sentía nada jubilosa. Algo faltaba y no sabía qué. (60)

Su añoranza, sin embargo, se aplaca en Moscú, donde también se siente en casa, aunque luego de transitar por los más variados espacios de la vida hippie, de conocer el sexo incluso como violación, de lidiar otra vez con el desamorado día a día de la vida familiar, elige regresar a la Cuba de sus primeros años, en un aplazamiento de su identidad dividida: “Aquella noche lloré en su hogar intensamente cubano, mirando tras la ventana una ciudad intensamente rusa. Me sentía partida en dos pedazos irreconciliables, dos mitades en pugna, una combinación incompatible y cruel” (89). Su transformación en Alfa, cada vez que intenta sobreponerse a la permanente soledad, ese asumir identidades distintas como único modo posible de sobrevivencia, habían sido exploradas por Serova en *Noche de ronda*, una especie de divertimento cruel en el que repetía versiones de lo sucedido en una noche habanera. Una noche en la vida de Bunny Banana se narra una y otra vez –como en el tradicional “cuento de la buena pipa”, con que los adultos suelen distraer a los niños–. Asfixiada por la estrechez de su vida, cabalmente representada en el espacio mínimo del cuarto que comparte con su hijito, ofrece al lector contar su vida como novela de amor, de ciencia-ficción, policial, o fábula. Sale a recorrer las más locas aventuras y relata encuentros sexuales “infinitamente excitante(s) y brutal(es)” con los personajes más disímiles (una mujer –que a veces es su propia madre–, un vagabundo, un viejo extranjero, un hermafrodita y su perro); cada uno transcurre en el escenario adecuado (una casa ascética, un basurero, un hotel cinco estrellas, un barco perdido en el océano). Plagada de irónicas digresiones, comentarios y frases recurrentes (“¿te peinas o te pones papelillos?”, “¿para qué repetirme?”, “dos o cuanto más tres”, “insuperablemente exhaustos”) la narración parece exhibir un agotamiento de lenguaje que se contradice enseguida con la amplitud de registros invocados (Cortázar, Rulfo, Mistral, *El principito*, *La Edad de Oro*), un bien surtido repertorio de música popular (“Noche de ronda”, “El Rey”, “¡Oh vida!”, “La gloria eres tú” y “Lágrimas negras”

entre otros títulos), consignas (“¡No pasarán!”, “¡Patria o muerte!”) y citas numerosas no sólo de textos reconocibles en tanto tales, sino de frases comunes del habla popular (“por encima de mi cadáver”), además de la inclusión de parodias (de *Pedro Páramo*, por ejemplo) y de textos ajenos a la narración (encuesta sobre la predisposición al suicidio, listado de necesidades en una “pausa comercial”, etc.). Inevitablemente, la historia debe recomenzar una y otra vez: “Por más que me esfuerce en acercarme a la verdadera historia de Bunny Banana, no logro contar las cosas de un modo consecuente y equilibrado. En otro momento reflexionaré con más profundidad respecto al tema y tal vez llegue a alguna conclusión. Mientras, sólo puedo intentar repetirlo todo; si lo desean, claro” (*Noche* 61). Por esta vez, el humor rescata a la protagonista del suicidio, aludido una y otra vez como salida posible.

No ocurre lo mismo con la protagonista de *María toda*, de Lourdes González Herrero, a pesar de que el sexo libre, sin ataduras, aparezca como ambiente ideal para la vida. Una narradora anónima –“María no pudo entender qué abismo fue María para mí” (57), dice– cuenta la vida de María, su goce infinito en cuerpos ajenos y en el propio –alguna vez aconsejó: “Juega al solitario como si tu cuerpo fuera el mundo” (38)–, como modo de conjurar la ausencia. La sexualidad de María lo ocupa todo: su cuerpo es una isla, un todo en sí mismo, y allí ejecuta ella la libertad que a veces le está vedada vivir fuera de él –“Me temen sólo porque no pienso igual, qué vanidad, deberían entender todo lo que yo entiendo, en lugar de dedicarse a contradecirme” (29). Un único episodio hay en su vida que la obliga a dejar a un lado su libertad: el matrimonio.

En ese agosto de mil novecientos setenta y tres, todo se detuvo en la isla que era María. Trató de comportarse como una persona común [...] Dejó de escribir. Estudió cualquier cosa. Conoció a un hombre diez años mayor, de los que llaman buenos, un hombre normal con cierta tendencia a la coerción. (*María* 18)

Aun si ignoramos la ironía, si sabemos que siempre adoró a su hijo, nacido de esa unión, no podemos evitar la relación expresa entre el abandono de la escritura y el sexo libre y la asunción de un mediocre destino de mujer casada. Sólo divorciada volverá a escribir. Pero la escritura no llega a colmarla, o sí, quién podría saberlo. María, cuya casa era ya el espacio utópico donde reinaban “la tolerancia, la autenticidad, lo libre” (68), se suicida, y esta mujer que cuenta su historia nos relata cómo se decidió a amar su cuerpo en trance de cadáver, por fin, por vez primera, porque cuando alguna vez le confesó su amor, María sólo había reído. El suicidio inesperado y cruel será zanjado con el recuerdo entrañable de la protagonista, cuya rebelión sexual contra la rutina no alcanzó, sin embargo, a salvarla.

Tal rebelión, sexo mediante, aunque mucho más festiva, informa también la anécdota de *Para matar la sombra*, de Ana Luz García, en que una descendiente del Conde Cagliostro, dada a las artes de hechicería heredadas de su tía abuela, encuentra en el





desenfreno sexual de un amor infiel la salvación de su yo atribulado por la mediocridad. Empezará, lo mismo que Bunny Banana, la exploración de su sexualidad, pero aunque desenfadada, su asunción de las relaciones es un poco más problemática, pues, mujer madura como es ya, se lo toma todo más en serio. Descubre la atracción por otra mujer como conclusión de sus aventuras, y sobre todo, descubre sus poderes de hechicería, no sólo sexuales. Aunque narrada como confesión (se dirige todo el tiempo a Suerte, su interlocutora), el componente ficcional queda también expuesto en el último momento –“Me vestí lo más rápido que pude y escapé no sólo de aquel sueño sino de estos apuntes. *Cualquier semejanza con persona viva o muerta es pura coincidencia*” (151)–, algo reforzado antes en algunas de las confesiones del personaje de su experiencia como escritora frustrada.

El tono confesional, reflexivo, puede hallarse también en *Las nubes dibujaron un carnero*, de Denia García Ronda, cuya protagonista, hija de un militar batistiano, prefiriera quedarse en Cuba cuando su familia, primero, y su amor de juventud, después, decidieron irse. Urgida de explicarse sus sentimientos, se decide a escribir:

Soñaba con un libro sobre mujeres. Amigas con historias que le parecían interesantes. Nada del otro mundo. Simples episodios de vida, con algún toque de ficción, sin intenciones de reivindicación o visibilidad. Aún no se habían puesto de moda las teorías feministas. [...] ¿Cómo sería escribir desde ahora? Si supiera, le gustaría contar historias desde el punto de vista de una mujer vieja. Se estremeció con el adjetivo. (97)

Tales historias se insertan en la novela, como intervenciones literarias ajenas a ella y compendio de historias diversas de cómo se vive la feminidad, y lo mismo una paráfrasis de Augusto Monterroso, o conversaciones callejeras presumiblemente recogidas por la protagonista, en contrapunteo con el relato, contribuyen a ilustrar el ambiente citadino. Otra vez el mar y el Malecón habanero son el escenario de la libertad: allí ha quedado en encontrarse con Marcial, a quien añora desde hace mucho; pero también La Habana Vieja, su restauración, que parece restañar las propias heridas, le resulta entrañable. La ciudad es, pues, el escenario perfecto para ese ejercicio de autoexploración y recuperación del pasado.

Entre otras ciudades, Holguín y Santiago de Cuba, se trenza la anécdota de *Las voces y los ecos*, de Aida Bahr. El espacio urbano es expansión de la casa familiar o la universidad, escenarios donde transcurre la vida de la joven narradora; paralelismo espacial subrayado por la alternancia de historias paralelas: el pasado familiar, con la descripción de la vida doméstica y el fuerte arraigo íntimo de sus lazos, y el presente en que dos hijas de la familia, la narradora y su prima Vilma, se van a estudiar a la Universidad de Oriente. Voraz lectora desde su infancia, guiada primero por su madre y luego por su propio instinto, la joven ha leído lo mismo a Hugo y Zola que a Corín Tellado, y cuando decide estudiar Letras su prima, suerte de antagonista, matriculará



Periodismo. Juntas descubrirán la libertad: Vilma para explorar su cuerpo y los sitios prohibidos, y la narradora para dedicarse a estudiar más y disfrutar de sus lecturas con la asistencia de la Dra. Cáceres, una vieja profesora a la que admira. Anda siempre sola y en una de sus salidas a la cinemateca conoce a un actor del Cabildo Teatral Santiago, con cuyos colegas discute de teatro, cine o literatura y encuentra un ambiente grato para su formación y sus anhelos. Son ellos quienes la impulsan a escribir una obra de teatro para un concurso estudiantil en Panamá, causa inesperada de conflicto: sus compañeros la acusan de tener “problemas ideológicos”. En medio de ese drama interior va descubriendo el valor de la amistad, del amor, de los gestos y palabras, y encuentra consuelo en su tío Tello, profeta doméstico que le indica cómo enfrentarse al asunto. Es tiempo del llamado “proceso de profundización” que a fines de los setentas y principios de 1980 se llevó a cabo en las universidades de todo el país. Mientras Vilma, asustada, se marcha sin asistir a la asamblea, la protagonista enfrenta los cargos de autosuficiencia tantas veces esgrimidos, pero nadie llega a acusarla de homosexual, como le habían vaticinado. El destino de ambas parece precipitarse: hay un primo esperando en el Mariel y Vilma decide irse y lo mismo el tío, fotógrafo frustrado que retrataba quinceañeras en lugar de exponer sus imágenes artísticas. La escritura es consuelo y refugio para tanto desastre, y el suicidio de Haydée Santamaría el detonante para llevarla a escribir:

Bailamos, tomamos cerveza, demasiada. Los primeros besos de mi vida me dejaron un sabor incierto, nada que añorar o repeler. Ese estado de abulia, de completa nulidad interior, me duró hasta la noche del 28 de julio cuando me sorprendió la voz del locutor del noticiero al informar que en horas de la mañana Haydée Santamaría se había privado de la vida. Algo muy caliente reventó en mi cabeza. Al principio no pude definir qué era, pero cuando me escuché gritar: ¿cómo que la velan en Calzada y K? Y me encontré con las miradas de extrañeza de mi madre y Miguel, comprendí que era una mezcla de dolor y rabia que amenazaba con ahogarme. Me fui a mi cuarto: Haydée, no, repetía mi cerebro, Haydée, no. En medio de la desesperación pensé: tengo que hacer algo. Me senté a escribir. (*Las voces* 173)

La rebelión, expresa en la escritura, no es sólo contra la muerte, sino contra la injusticia; velar en una simple funeraria a quien merecía recibir todos los honores públicos, magnifica su propia mínima tragedia humana (el descubrimiento de la maldad y de la envidia, la separación familiar) y la enlaza al devenir histórico al concederle también a la heroína un lugar central en su vida, impresión reforzada por uno de los fragmentos medio crípticos que alternan con la narración, ubicado mucho antes en el libro y que alude a Haydée y a Celia Sánchez:

Las dos murieron de cáncer. Una lo tenía en el cuerpo, la otra en el alma. Las dos dejaron un vacío. Una porque tenía un lugar que nadie podía ocupar, la otra porque su nombre era demasiado grande para que sonara tan pequeño en la escueta noticia de su



muerte. Fue como quedarse huérfana. Una terrible sensación de soledad y desamparo. No las había visto nunca, salvo en fotos, o en la televisión, pero al oír sus nombres en el anuncio comprendí de repente que eran seres cercanos, que había un significado trágico también para mí. Marcaron el inicio y el final de la peor etapa de mi vida. (*Las voces* 77)

En otra ciudad, en otro tiempo, también habían tenido lugar hechos similares, traumáticos hasta la muerte. El escenario cambiará, pero la intransigencia y el puritanismo fingido son bastante semejantes, y ese eterno retorno de la infamia es el peor descubrimiento de la protagonista.

La Habana es, pudiera decirse, la protagonista de *Sangra por la herida*, una novela de Mirta Yáñez que entrecruza las vidas de sus personajes con el entramado urbano, al punto de incorporar a la trama la geografía de la ciudad: el Barrio Chino y El Vedado, por ejemplo, son referentes claros a ciertos usos y costumbres, y la urbanización de Alamar aparece como el espacio de lo primitivo y retrógrado: sus habitantes, ruidosos, maleducados y sin demostrar ningún rasgo de educación que facilite la convivencia, son llamados bárbaros, nativos o indígenas en cada frecuente diatriba acusatoria. Fresco desencantado, la novela incorpora las elucubraciones de varios personajes sobre su destino y el del país; aunque sólo dos de ellos se expresen en primera persona. Una mujer, Gertrudis –que toma su nombre de Avellaneda y feminiza continuamente fragmentos de célebres obras literarias (de hecho, como el Ismael de *Moby Dick*, se presenta diciendo “Llámenme Gertrudis”), títulos y sus autores (*La Gataparda*, *Doña Quijota de la Mancha*, *La loba esteparia*, *Las hermanas Karamasova*, *La noche de las asesinas*; Herodota)–, especie de voz rectora, descontenta con la visión idílica de los sesenta, reflexiona: “Como si todo aquel tiempo hubiera sido pura diversión, la gente se pone a cantar *Imagine* y aquí no ha pasado nada. Se están haciendo los bobos, los chivos locos, los suecos, ¿o qué? [...] Óiganme, ¿nadie se acuerda o no se quieren acordar?” (36) Voz que abre y cierra el relato –y expresa la añoranza por la vida juvenil de los sesenta mientras registra una mitología de la ciudad que parece perdida para siempre–, Gertrudis representa una especie de conciencia crítica de su generación. Pensando en *La Difunta*, una suicida a la que todos, por una razón u otra, abandonaron, va tejiendo esa denuncia colectiva que se irá armando, a medida que la novela avanza, con disímiles historias de renunciadas, derrotas y delaciones; intentando explicar cómo el entusiasmo, la libertad y la felicidad con que su generación acometía el mundo fueron secándose, frustrándose: “¡Finalmente lograron hacernos sentir tan sucios!” (219). De los personajes cuya historia se cuenta, sólo otro habla en primera persona, Willie, Guillermo, pareja de Tomás, suicida luego de su experiencia en la UMAP. El resto, con sus recuerdos y experiencias, va armando el paisaje no sólo del pasado, sino de un presente insatisfactorio, lamentable. Lo anecdótico se interrumpe con frecuencia por los soliloquios catastrofistas de una “Mujer que habla sola en el parque” –alusión al poema “Mujer que habla sola en el parque de Calzada”, de *Casa que no existía* (1967), de Lina de Feria– que, cual

profeta del Apocalipsis, concluye cada parlamento afirmando “Y La Habana se muere...”. Lo curioso es que las mil variantes de la muerte de la ciudad –derretida por el sol del mediodía, inundada por las heces de las alcantarillas, asfixiada por los chicharos de miles de ollas reventadas a un tiempo, devorada por aves carroñeras– se narran en pasado; La Habana, sin embargo, continúa muriéndose, en una lenta muerte interminable. El último desastre es un desbordamiento de cloro que borró todo lo escrito: documentos, libros, poemas... Quizás la escritura de *Sangra por la herida* es un modo de rescatar del olvido toda la memoria de la ciudad y sus habitantes, aunque cualquier intención salvadora o de reconciliación parece incompatible con la amargura de esta mujer que reconoce cómo “una mujer puede ser destruida y además derrotada”, contestando la pretenciosa sentencia de *El viejo y el mar*. La novela de Yáñez es la crónica múltiple de una derrota, de una transformación de algo vivo, festivo y maravilloso en algo sucio, muerto y lamentable:

Después llegó el año de gracia de 1968 [comenta Gertrudis] y con él y por mucho tiempo, delaciones, falsos testimonios, interrogatorios y ensañamientos... Ya nada volvió a ser igual [...] Todavía al cabo de treinta años me sigo preguntando cuál fue el sentido de todo aquello. Pensándolo bien... aún sigo esperando por las respuestas. (198-199)

Es la voz de la desesperanza, sin atenuantes, en una radicalización, pudiera decirse, del desencanto atribuido a la más reciente narrativa cubana (Fornet). Similar radicalización, aunque llevada –esta vez sí– a sus últimas consecuencias, pues va más allá de la anécdota para integrarse incluso a la identidad de los personajes, se percibe en *La sombra del caminante*, de Ena Lucía Portela, donde el protagonista es Lorenzo y Gabriela a un tiempo, y aparece revestido de su otra identidad sin aviso previo o cambio de estilo o época; en expreso rechazo al modelo de *Orlando*. Tal dualidad se repetirá en *Cien botellas en una pared*, cuyas protagonistas, Linda Roth (rubia, esbelta, escritora famosa, judía, lesbiana) y Zeta (trigueña, robusta, escritora principiante, católica, puta) parecen ser las caras opuestas de una misma moneda. Pero este ente inasible lo es de veras: ha asesinado a dos personas y permanece en constante movimiento, recorriendo la ciudad para deshacerse de sus imaginarios perseguidores (la noticia de su acción no ha pasado al “noticiero de los ñames y las consignas”, y ni siquiera al amplio diapasón de Radio Bemba, donde otro asesino le roba protagonismo), en una coincidencia temática curiosa con *La saga del perseguido* (2003), de Guillermo Vidal. Uno de sus amantes/protectores, Hojo, escribe artículos vitriólicos para el suplemento literario *El bejuco enredado*, que pretende el suicidio, la depresión o el abandono de la escritura por sus criticados. En el cine Chaplin, alguien confunde a Lorenzo/Gabriela con Emilio U (*alter ego* del narrador en la primera novela de esta autora, *El pájaro, pincel y tinta china* y al parecer, autor de este relato, pues un fragmento de su diario, escrito en París, alude al título y la trama de *La sombra*). Plena de referencias múltiples esa huída perpetua



trabaja también motivos literarios eternos –el huracán– y recientes –la jinetera– en un fresco ciudadano dominado por la decadencia; todo está a punto del derrumbe, siempre a oscuras, y el robo, el ataque o la violación acechan perennemente, en una condensación del escenario típico del “período especial”. La multitud de referencias históricas y literarias, a menudo en tono chocarrero, parece potenciarse en el espejeo delirante de una representación de *Otelo* en una beca de Alquizar; la vida en la beca y el enfrentamiento constante a la figura paterna, un militar autoritario e intransigente, definirán la personalidad de Lorenzo/Gabriela, su hartazgo profundo de todos los malos tratos y su permanente rebelión. Finalmente, rescatado/a de la calle por Aimée, una hermosa jinetera, “nuestro héroe” (como suele nombrarlo con cierta sorna el narrador), suicida involuntario, comparte con su benefactora una sopa llena de barbitúricos, ignorante de su destino.

He intentado reseñar someramente la riqueza de registros de la más reciente novelística femenina publicada en Cuba. Pero incluso en un panorama incompleto e inevitablemente heterogéneo como el trazado aquí, puede comprobarse la recurrencia de ciertas fórmulas narrativas y la pervivencia de temas relevantes: la reflexión sobre la condición femenina, la sexualidad, la emigración, el acceso a la escritura, la familia, la sociedad y la pervivencia del proyecto revolucionario, así como las huellas de la historia nacional en la vida privada, en los afectos y carencias individuales, en el destino de la gente. La novedad ha dejado de serlo y estas autoras (y otras aun a cuyas obras no me he referido) han sabido dar cuenta de su tiempo y su mundo, con diversa fortuna literaria.

Hace más de veinte años, cuando Cuba era otra y la existencia de una narrativa femenina se percibía como ausencia (Campuzano, “La mujer”),<sup>5</sup> Agnès Varda filmaba *Sin techo ni ley* (1985) y Sandrine Bonnaire interpretaba para ella a una jovencísima vagabunda –había decidido emanciparse de su familia y su trabajo para correr mundo por su cuenta– cuyo cuerpo terminaba helado al borde de un viñedo. La película recogía el testimonio de todos aquellos a quienes la joven había conocido en sus últimos días y reconstruía el hundimiento progresivo de quien había pretendido vivir la libertad plena: obligada a prostituirse para comer, su negación a sujetarse a cualquier deber parecía haber terminado quitándole la vida. Pero la historia de la protagonista no se escuchaba de su boca; la cámara iba recorriendo con pericia los sitios por los que anduvo y recogiendo los testimonios de gentes del pueblo, de sus eventuales compañeros de ruta. En una reflexión posterior sobre su obra, Varda explicaría que había decidido explorar, en aquella película, los límites de la libertad. Movida por su propio activismo en defensa del derecho al aborto y otras demandas feministas, había llegado a preguntarse hasta dónde el disfrute de la libertad conllevaba también una responsabilidad para la mujer, consigo misma y con los otros. Los ecos de esa pregunta resuenan todavía en la escritura

<sup>5</sup> En su ensayo “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, la autora relata qué motivó su indagación previa y la escritura de ese texto, una ponencia leída en 1984 en un congreso de escritores cubanos. Véase su *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios* (142-143).

de estas mujeres de hoy, aunque, a diferencia de la joven libertaria cuyo sueño concluía con la muerte, ellas no precisan, para la construcción de una historia, el concurso de testigos ajenos; cada una, en la medida de su propio talento y hablando por sí misma, ha sabido responder con eficacia, como testimonian estas novelas, los desafíos de la libertad.

## OBRAS CITADAS

- Araújo, Nara. “Más allá de un cuarto propio: once novelas en pugna en el siglo XXI”. *La Gaceta de Cuba 2* (2007): 3-6.
- Bahr, Aida. *A merced de mí*. La Habana: Ediciones Unión, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Las voces y los ecos*. La Habana: Ediciones Unión, 2006.
- Bobes, Marilyn. *Fiebre de invierno*. La Habana: Casa de las Américas, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Mujer perjura*. La Habana: Ediciones Unión, 2009.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión, 2004.
- \_\_\_\_\_. “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia”. *Quirón o del ensayo y otros eventos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. 66-104.
- Capote Cruz, Zaida. “Eros y emancipación: ejes del feminismo cubano”. *La nación íntima*. La Habana: Ediciones Unión, 2008. 159-178.
- Coro Montanet, Gleyvis. *La burbuja*. La Habana: Ediciones Unión, 2007.
- Fernández de Juan, Laidi. *Nadie es profeta*. La Habana: Ediciones Unión, 2006.
- Fernández Pintado, Mylene. *Otras plegarias atendidas*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- Fornet, Jorge. “La literatura cubana llegó tarde al desencanto”. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006. 55-92.
- García, Ana Luz. *Para matar la sombra*. La Habana: Ediciones Unión, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Video, graffiti y otros tatuajes*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- García Ronda, Denia. *Las nubes dibujaron un carnero*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- González Herrero, Lourdes. *Las edades transparentes*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2006.
- \_\_\_\_\_. *María toda*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.
- Hernández, Agnieszka. *San Lunes. Panóptico en dos estaciones*. La Habana: Editorial Cajachina, 2009.
- Mateo Palmer, Margarita. *Desde los blancos manicomios*. La Habana: Letras Cubanas, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Mapa insular de la poesía caribeña”. *La Revista del Vigía*. Número especial (2000): 111-127.
- Picart, Gina. *Malevolgia*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.



- \_\_\_\_\_. *Djuna y Daniel*. La Habana: Ediciones Unión, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El pájaro: pincel y tinta china*. Premio Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) 1997. La Habana: Ediciones Unión, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La sombra del caminante*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- Redonet, Salvador, ed. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas/ Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Vivir del cuento (y otras herejías)". *Temas. Cultura, ideología, sociedad* 4 (1995): 113-118.
- Rodríguez, Reina María. *Tres maneras de tocar un elefante*. Premio Italo Calvino 2004. La Habana: Ediciones Unión, 2006.
- Rojas, Marta. *El equipaje amarillo*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El harén de Oviedo*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Inglesa por un año*. Premio Alejo Carpentier. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Sin techo ni ley [Sans toit ni loi]*. Dir. Agnès Verda. Cine Tamaris, 1985.
- Vega Serova, Anna Lidia. *Ánima fatua*. Premio Alejo Carpentier 2007. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Noche de ronda*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- Yáñez, Mirta. *Sangra por la herida*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos en las narradoras cubanas". *Anuario L/L 20-23 (2005-2008)*:122-131.



