



*New York City, Houy.in*

# Escritoras cubanas en busca de identidad en la Cuba del “período especial”

CRISTINA FIALLEGA  
*Università di Bologna*

**ABSTRACT:** There being no work of literary history or criticism on this subject, this paper proposes to analyse the characteristic features of a corpus of writing by women dating from the end of the Twentieth century, to the end of giving a general picture of contemporary Cuban society, as expressed in the rhetorical discourse strategies of the Castro regime, in the female literature of the "periodo especial", during the nineties.

**KEYWORDS:** Cuba, female literature, Castro, "periodo especial", historical conscience.



En estas páginas trataremos de dar cuenta de los resultados obtenidos durante nuestro último seminario intitulado *La literatura femenina en la Cuba castrista* cuyo objetivo, en ausencia de una historia o crítica de la literatura que se ocupe del tema<sup>1</sup>, era observar los rasgos característicos de un *corpus* de cuentos escritos por mujeres cubanas durante los últimos años del siglo XX con el fin de trazar un cuadro de la sociedad cubana contemporánea, identificando la proyección de las estrategias retórico discursivas del régimen castrista en la literatura de mujeres del "período especial", es decir de los años noventa.

Puesto que se carece de una hermenéutica que interprete la poética de las autoras citadas, nuestro objetivo ha sido individuar los elementos que constituyen dicha poética a partir del *corpus* analizado. Es decir, mediante cuáles instrumentos presentes en su narrativa, las autoras reflexionan sobre su realidad histórica, o sea, en qué modo traducen literariamente su visión del mundo. La literatura cubana del "período especial" ha sido catalogada, o encajonada, en categorías como literatura hiperrealista, fantástica, irónica, experimental y posmoderna –de las que efectivamente contiene rasgos– y a las que podríamos añadir otras, como poscolonial y de género haciendo crecer el contexto exegético.

Por ello y puesto que se trata de una literatura producida en un cronotopo bien definido: la Cuba de la Revolución al final del milenio, hemos decidido esbozar una propuesta interpretativa desde un punto de vista histórico. Hipótesis que ha implicado la lectura de los textos desde las diferentes perspectivas arriba indicadas: narratológica, intertextual, pos-moderna, pos-colonial y de género para después elucidarla mediante una teoría de la Historia.

---

<sup>1</sup> Excepción hecha por los ensayos de Maria Luisa Campuzano, Nara Araujo y la misma Mirta Yáñez.

## 1. "Período especial", sin el muro y sin la URSS

El derrumbe del muro de Berlín el 9 de noviembre del 1989 confirma el derrumbe de la economía y de la estabilidad social en Cuba. Tres años más tarde, en 1992, a quien derribaron los conservadores de su partido fue al mismo Gorbaciov que fue obligado a dejar el poder en manos de Boris Eltsin. Teóricamente los acuerdos comerciales entre Moscú y La Habana se mantuvieron, pero estaba claro que desde ese momento Rusia habría tenido que pensar en sus propias dificultades. La desaparición de la URSS llevó a Castro a tomar dos importantes decisiones: una a medio y largo plazo que se centraba en la promoción del turismo que ya estaba contribuyendo a sobrellevar la situación y había mejorado la balanza comercial del país; la otra, a plazo corto, cinco años, que consistía en ulteriores restricciones económicas para los cubanos.

Este periodo que va de 1990 a 1996 es conocido como "el periodo especial", periodo en el que los cubanos después de treinta años de sacrificios vieron alejarse el soñado bienestar social que en más de una ocasión les había parecido alcanzable. El pueblo se ve obligado, otra vez, a modificar su vida adaptándose a la nueva situación: el agua y la energía eléctrica, por ejemplo, se suministraban sólo por horario. Su ritmo vital estaba marcado, sobre todo, por los "apagones" la interrupción de la corriente eléctrica podía durar de pocos minutos a días enteros revolucionando, literalmente, la vida cotidiana y modificando los horarios de las fábricas, de las escuelas y de la salida de los periódicos. En esos años todos regresaron al uso de las bicicletas renunciando no a los coches, sino a las mismas guaguas para no dejar a oscuras los hospitales y los servicios de emergencia. El "periodo especial" ha sido otra dura prueba para el pueblo cubano que de nuevo ha podido demostrar su casi inagotable generosidad y su increíble creatividad.

## 2. El método.

Epistemológicamente nuestra aproximación al *corpus* se basa en la teoría de la mutación temporal y de la excedencia histórica de Jörn Rüsen quien propone para la interpretación de la Historia, una nueva ciencia que él llama *Histórica* (Rüsen, 2001). El término designa no solamente la ciencia, sino también las operaciones universales y elementales que constituyen la conciencia histórica y sobre las cuales se basa la ciencia misma. Por tanto, los testimonios, los personajes y los cronotopos de la Historia deben ser observados, en primer lugar, desde una perspectiva fenomenológica. Es decir la Historia no sólo como una ciencia, sino como una forma del recuerdo, de la memoria. Dice Rüsen:

La expresión 'raíces' designa dos cosas diferentes, primero la necesidad de orientación que las acciones y las pasiones de los hombres desarrollan en base a la experiencia de la mutación temporal de su mundo y de ellos mismos, y por tanto, a la concepción de una representación de la Historia que corresponda a dichas necesidades y que proporcione una orientación en la vida práctica (Rüsen, 2001: 13).

Nos encontramos pues ante una visión de la Historia que nos facilita los instrumentos necesarios para entender cuáles son los aspectos de la Historia que, precisamente a causa de la mutación temporal, social, política y económica han cambiado porque son vistos desde otro tiempo y desde otro lugar. Justamente, por haber incluido este aspecto ya intuido y mencionado por otros pensadores e historiadores<sup>2</sup>, hemos elegido la *Histórica* de Rüsen para observar la narrativa que nos ocupa desde una perspectiva fenomenológica de la Historia. Así pues, el tema de la racionalidad del pensamiento histórico es observado, por esta nueva ciencia bajo la forma del discurso argumentativo. Necesidades, ideas e intereses concurren a formar perspectivas generales en las que el pasado se presenta no solamente como pasado, sino como historicidad, es decir, como una gran variedad de modelos interpretativos pues son las ideas las que dan un sentido a la historia. La ciencia histórica se encuentra radicada en procesos de interpretación de la experiencia temporal que son pre y extra científicos. Por tanto, para fundar la nueva ciencia Rüsen propone cinco principios epistemológicos que enunciamos añadiendo el modo en que los hemos aplicado a la lectura de nuestro *corpus* narrativo:

1. *El interés y la necesidad del hombre de hacer presente el pasado para orientarse en el fluir del tiempo.* Recordamos que el tiempo es una categoría arbitraria "espacial" donde el antes y el después impiden el extravío, por lo que la Historia y su actualización del pasado ayudan a la proyección hacia el futuro. Un hombre y un pueblo sin historia, o mejor dicho, sin memoria o recuerdo de su historia no puede tener futuro. En nuestro caso, hemos releído la historia de la Revolución Cubana a través de su actualización en esta narrativa femenina, que se dio a conocer en los últimos años del siglo pasado, para saber qué es lo que queda del sentido y sentimiento revolucionario que llevó a Castro a tomar las armas y, al mismo Che, a la lucha cubana.

2. *Las ideas, entendidas como intencionalidad del actuar del hombre, intencionalidad que marca la dirección del saber humano.* En el caso de la Cuba pos-revolucionaria se ha podido observar una mutación de las ideas que en el momento inmediatamente sucesivo a la lucha armada eran las del José Martí fundador del Partido Comunista Cubano, es decir, las de Marx y Engels, interpretadas por Castro y en particular por el Che. A partir de los años sesenta, del bloqueo estadounidense y de la soviétización de la

---

<sup>2</sup> De Unamuno a Carr y de Ricoeur a White.

cultura y de la economía de la isla, las ideas de los cubanos se canalizan forzosamente en los cauces de una ideología soviético-castrista que, a su vez, se manifiesta mediante una retórica repetitiva y vacía de nuevos contenidos que superen los ya gastados del “hay que”.

3. *El método o sean las reglas de la investigación empírica.* Nuestra investigación se ha llevado a cabo en dos momentos: el primero se refiere al estudio y análisis de documentos oficiales, como los discursos de Fidel Castro a la nación, en particular *Palabras a los intelectuales*, de 1961, y *Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, de 1971, en los que el “Líder máximo” informa sobre los objetivos que debe alcanzar la cultura cubana y sobre los medios que se utilizarán para conseguirlos. Durante el análisis se procedió a la identificación de las “fórmulas” de la retórica castrista de la *inventio* a los *topoi*. Entre dichas fórmulas cabe destacar: “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”. También durante la primera parte de la investigación y a través de la lectura de la novela de Manuel Cofiño, *La última mujer y el próximo combate*, del mismo 1971 –a la cual se aplicaron los principios narratológicos más conocidos, de los formalistas rusos a Eco, pasando por Greimas y Genette– se pudo observar en qué modo el tipo de argumentación, de razonamiento lógico y de retórica pasa de los discursos oficiales de Castro a la literatura ‘creativa’ que se publica en la isla y que de tal retórica se hace portavoz. Dice Manuel Cofiño (Cofiño, 1971: 13) en el epígrafe de su novela: “Aquí tenemos que preocuparnos menos por colgar etiquetas y más por comprender motivaciones y hallar causas y efectos. Ser fiel a la revolución no significa traicionar al individuo; sólo preocupándonos por el individuo podremos hacer el verdadero socialismo”. Esta práctica es la característica principal de la producción literaria del llamado, por algunos “Quinquenio gris” (1971-1976) y por otros (Huertas, 1993) “Década negra” donde, como sucede en todos los regímenes dictatoriales, la retórica oficial lleva a la interrupción del proceso creativo, al restaño y a la repetición de las manifestaciones literarias existentes.

Estas lecturas pues nos han servido como contextualización del *corpus* analizado durante la segunda parte de la investigación y que está constituido por los cuentos de Mirta Yáñez (1947), *Kid Bururú y los caníbales* y *El diablo son las cosas*; Marilyn Bobes (1955), *Pregúntaselo a Dios* y *En Florencia diez años después*; Aida Bahr (1958), *Imperfecciones y Ausencias*; Ena Lucía Portela (1972), *Un cuento jovial* y *El viejo, el asesino y yo*. Todas escritoras que han crecido y se han formado bajo el régimen de Fidel Castro.

4. *Las formas de exposición, es decir, la escritura de la historia.* De este aspecto de la Historia, además de Jörn Rüsen y de Hyden White, se ha ocupado en particular Paul Ricoeur en su famoso *Temps et récit*. En nuestro caso hemos estudiado las formas de escritura de la Historia en un *corpus* narrativo no histórico, o sea, aparentemente sólo de ficción.

5. *Función de orientación que en forma circular vuelve al primer punto que es el interés* y por tanto, al debate crítico de las diferentes interpretaciones y al fluir de la mutación temporal, es decir, a la relación del presente con el pasado.

La histórica se propone pues como *topos* de la argumentación crítica y como racionalización del texto histórico. Por su parte, los seres humanos interpretan su propia experiencia de vida en relación con la mutación temporal que orienta su cotidianidad. La excedencia de la intencionalidad de la acción, que la tradición ha definido “espíritu”, se manifiesta esencialmente en la relación del humano con el tiempo cada vez que se trata de dominar la mutación temporal en sí misma o la mutación temporal en el mundo, es decir, en la conciencia histórica. En el caso que nos ocupa resulta evidente que el régimen castrista post-revolucionario ha intentado dominar el espíritu y la conciencia histórica de Cuba. Según Rösen, de hecho, el pensamiento histórico está guiado por la intención de conquista y el conocimiento histórico es el tiempo conquistado.

### 3. El *corpus*: literatura femenina en la Cuba castrista.

Nos acercamos al tema de la narrativa femenina cubana del “periodo especial” trámite la opinión y los escritos de María Luisa Campuzano, y de la misma Mirta Yáñez, que nos proporcionan los matices que diferencian la literatura femenina cubana de la literatura femenina en general.

“Literatura de género” es la mejor definición posible para la literatura de mujeres, pues la despoja de la doble connotación despectiva que le ha atribuido la tradición occidental. De hecho, tanto en cuanto temática –superficial, rosa o policial– como por su público lector –inculto y femenino– la producida por las mujeres ha sido considerada siempre como una producción artística marginal, que trata argumentos marginales y que genera una cultura propia y específica pero de segunda, respecto a la literatura producida por hombres. Por ello hablar de literatura implica mantener vigente el concepto de que el hombre y la mujer son diferentes, pero que ambos en cuanto creadores de arte, responden a un contexto histórico, socio-económico y cultural des-homogéneo. Se sabe, por ejemplo, que las problemáticas sociales de las mujeres de los países desarrollados no tienen nada que ver con las de las mujeres indígenas, africanas o latinoamericanas. De hecho, como han puesto en evidencia algunas feministas resulta casi una burla para las mujeres del “tercer mundo” que se les atribuyan problemas que ni siquiera conocen<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Greer, G. *The Whole Woman*. Ancor: London, 2000; Kaplan, S. J. *Varieties of feminism criticism*. Methuen: London, 1986; Spivack, G. *The post-colonial critic*. Routledge New York, 1990.

Al principio del siglo XX, la caribeña Camila Enríques Ureña<sup>4</sup> observaba que la visión de la lucha de la mujer como colectiva y parte de una lucha mayor, junto a la difusión de su labor creadora, eran los problemas que tenía que afrontar la mujer latinoamericana y que tales problemas no debían ser vistos sólo como los de un sexo sino como los de una clase social. Dice Mirta Yáñez a este propósito:

a mi modo de ver, su enfoque eminentemente ético [...] le permite la denuncia serena de la persistencia de la marginalidad de la mujer en la cultura, incluso en sus formas más sutiles, puesto que el verdadero movimiento cultural femenino empieza cuando las excepciones dejan de parecerlo. [...] una de las condenas actuales a las reivindicaciones de la mujer carga la mano sobre la probable automarginación; pero, como ya es aceptado, para que exista una actitud de “automarginación”, como de “autocensura”, es lógico que antes existió la marginación y la censura (Yáñez, 1998: 11-38).

Por otra parte, la marginalidad no es sólo un riesgo de la mujer, como bien indica la también dominicana Ángela Hernández en un estudio sobre la crítica y las creadoras cuando habla de:

la creación de mujeres y hombres en tanto ciudadanos de un país donde por sí la literatura es marginal. Actividad marginal, por las estrecheces económicas que acompañan regularmente su ejercicio. Marginal por el analfabetismo. Marginal por el empeño sobrevivencial de la mayoría de la población. Marginal también, preciso es decirlo, porque en los modelos políticos alternativos es común que la creación y la literatura sean instancias ignoradas, subordinadas o encajonadas en imprecisos y helados esquemas (Hernández, 1992: 427).

Para hablar de la mujer en la Revolución cubana, María Luisa Campuzano afirma que: “No puede hablarse sin la mujer, sin asumir su perspectiva y su acento, ya que, durante este cuarto de siglo ha sido el suyo el proceso de cambio, de avance y de proyección social más radical y más creativamente consciente” (Campuzano, 1998: 351). Sometida por una sociedad que también lo está, dependiente de un régimen que también lo era, el yugo de la mujer cubana, como el de las mujeres de todos los países poscoloniales, subdesarrollados, siempre ha sido doble y en gran medida a causa de la encomienda, el barracón, la inmigración blanca, triple. La investigadora cubana añade que las intelectuales cubanas de la primera mitad del siglo XX no estuvieron al margen de la problemática de su tiempo, y que sus demandas públicas o individuales provenían de una reflexión penetrante ante su situación en la sociedad y de ésta como

---

<sup>4</sup> Obtuvo su doctorado en Filosofía, Letras y Educación en la Universidad de La Habana en 1917. Además estudió en las universidades de Minnesota y Columbia en los Estados Unidos. Fue editora del Fondo de Cultura Económica de México (1946-1947) y asesora técnica del Ministerio de Educación de Cuba (1960-1962). Se desempeñó como catedrática de literatura del departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de La Habana y de Vassar College, en los Estados Unidos. La Universidad de Santo Domingo en reconocimiento a su aporte a la cultura latinoamericana, le confirió en título de Profesora Honoraria. Sus ensayos han sido publicados en *Revista de Instrucción Pública*, *Ultra*, *Archipiélago*, *Casa de las Américas*, *La Gaceta de Cuba*, *Revista de la Biblioteca Nacional*, *Revista de la Universidad de La Habana*, *Revista Lyceum*. Desarrolló una intensa labor como crítica literaria y conferencista y abogó por la integración de la mujer al quehacer intelectual.

conjunto. Desde la llegada de los conquistadores españoles hasta el momento de los cambios socioestructurales después de 1959, se creó, dice Campuzano, un modelo que permeó todas las capas sociales, tanto en el desarrollo de una mentalidad masculina prepotente y subestimadora de la condición femenina, como en una proyección sumisa y pasiva de ésta. Por otro lado, el machismo “tropical” ha actuado sobre el complejo de “hombría” obligando a los varones a su demostración constante, y colocándolos tanto en la doble situación de victimarios y víctimas. Esta realidad de la población cubana, antes del año 1959, ha subsistido, sobre todo, en el plano de la relación familiar o íntima de la pareja, en los prejuicios acerca de la virginidad o en la diferente apreciación de la infidelidad conyugal, en la distribución de las tareas domésticas, en la educación de los niños y, también, en algunos planos de la vida laboral, profesional, política, social, incluso de proyección masiva de divulgación. En el nuevo siglo, la tradicional marginalidad se ha desplazado hacia formas más alambicadas. Ya nadie se asombra de ver a una mujer que trabaje como práctico de puerto, ni manejando un sofisticado equipo científico; según la ley son inaceptables las diferenciaciones laborales, educacionales, jurídicas. No obstante, sobreviven patrones que actúan con mucho imperio dentro del ámbito familiar, y también sobre el sistema de la estructura profesional, ejecutiva y, por supuesto, cultural. La literatura –la narrativa– escrita por mujeres comparte la misma sustancia que la de los hombres, más con el empleo de su propio lenguaje. Así lo deja bien claro Patricia M. Spacks:

Cuando leemos muchos de sus libros sentimos que las necesidades de las mujeres son idénticas que las de los hombres. Quizás el equilibrio pueda ser diferente, pero la sustancia es la misma: necesidad de trabajo y de amor, de independencia y dependencia, de soledad y relación, de disfrutar de la comunidad y valorar la propia singularidad (Campuzano, 1998: 351).

Sin embargo, a la hora de dar forma a esa sustancia, el campo ficcional parecía haberse dividido entre un presunto canon, y un formato típico de “lo femenino”, de segundo rango.

### 3.1. Mirta Yáñez (1947)<sup>5</sup>

*Kid Bururú y los caníbales.* Es un cuento en primera persona, con pocos diálogos y muchas descripciones retrospectivas, que narra el recorrido en autobús, guagua, que una doctora de un hospital de La Habana, se concede como regalo el día de su cumpleaños. Dos son las parejas de protagonistas

---

<sup>5</sup> La Habana, 1947. Doctora en Ciencias Filológicas y profesora en la Universidad de La Habana, ha prologado y editado decenas de publicaciones sobre literatura. Como escritora recibió en dos ocasiones el Premio de la Crítica. Es poeta, narradora, articulista y ensayista prolífica.

principales del cuento. Por una parte un dúo simbólico: la guagua “renovada” y Kid Bururú, un púgil retirado, y su lucha contra la marginalidad. Ambos protagonistas emblemáticos contienen a los otros personajes del cuento: la población de La Habana y la misma ciudad con todos sus servicios: una ciudad deportiva, un *campus* universitario, un Hospital Cínico Quirúrgico, un zoológico; un cementerio, el malecón. Es un cuento de la colectividad que narra una experiencia individual. La otra pareja de protagonistas son Enriquito el primer marido de la narradora sin nombre –lo mismo sucede con todas las mujeres que aparecen en el cuento– y Kid Bururú, los únicos que tienen un nombre, hasta los marginados son varones.

Independientemente de la anécdota familiar en el cuento queda bien claro que, a pesar de los cambios obtenidos con la Revolución, en la sociedad cubana las mujeres siguen siendo víctimas de los roles establecidos por la tradición. Dentro de las casas los hombres siguen siendo muy machos y las mujeres siguen sometidas al varón.

*El diablo son las cosas* narra la historia de la señorita Betti, una “solterona” fiel a la Revolución, en lucha con un ratón que se ha metido en su despensa. Aquí el intertexto cinematográfico está formado por la película *Rear Window*, de 1954, dirigida por Alfred Hitchcock de la homónima novela de Cornell Woolrich. La descripción de las primeras escenas de la película, dramática, sirven de marco al cuento que, en cambio, adquiere un tono tragicómico gracias al otro intertexto que a diferencia del primero no es presentado por cita, sino por alusión: Tom y Jerry. Todo esto sirve a la narradora para quitar el tono trágico a la historia de la señorita Betti que vive las consecuencias de la partida de su marido del puerto de Mariel<sup>6</sup>, hecho del que se presentan las consecuencias personales al interno de las familias y el desprecio social por los familiares de los que se fueron: “ratones” que crecieron y se alimentaron en las cocinas de La Habana vieja. El cuento deja un sabor agridulce en el lector.

---

<sup>6</sup> El gobierno cubano de acuerdo con el de Washington, siendo Presidente Carter, decidieron conceder a los cubanos que tuvieran parientes en el extranjero que los fueran a recoger al Puerto de Mariel: 130 000 cubanos llegaron a Florida donde dieron vida a una nueva colonia de emigrados llamada “marielitos”.

### 3.2. Marilyn Bobes (1955)<sup>7</sup>

*Pregúntaselo a Dios*. También en éste, como en los dos cuentos de Mirta Yáñez, se trata de la situación femenina en la Cuba del “periodo especial”. El cuento tiene una estructura trenzada de trece partes alternas en las que la alternancia consiste en tratar en una parte el choque cultural cubano/francés, caraíbio/europeo, y en la otra la visión del “otro”. El diverso observado desde los dos puntos de vista. Como se explicita en el epígrafe, el título el cuento forma parte de una canción cubana: *mujer perjura*. Del mismo modo en que se alterna el narrador y el tema, se alterna también el lenguaje: el español correcto con el de *Iluminada*, que presenta la transposición del francés con grafía y fonética españolas.

En este cuento aparece el encuentro/desencuentro entre más culturas y religiones. Es decir el hibridismo cultural y el sincretismo religioso, ambos elementos connotantes de la cultura cubana de hoy, que la revolución dinámica castrista no ha logrado, ni intentado, erradicar.

La forma religiosa más difundida en Cuba es el sincretismo afro-católico llamado *santería* donde se observa siempre la presencia de la Virgen María. La santería nace con *Olofi*, un dios creador que, cansado después de la creación, delegó a los *orisha* el funcionamiento de la creación; así todos los elementos naturales, todas las criaturas y todos los fenómenos como la enfermedad, el nacimiento y la muerte se volvieron *orisha*. Para los esclavos en el momento en que entraron en contacto con la religión católica, que les impusieron los españoles, no fue difícil identificar los *orisha* con los santos cristianos porque como ellos también tienen un carisma especial. En *Pregúntaselo a Dios*, Inmaculada Peña alude a las dos realidades, por una parte pide consejos a la santera y por la otra se llena de devoción el día de la Virgen de la Caridad del Cobre.

### 3.3. Aida Bahr (1958)<sup>8</sup>

Tres aspectos deben ser tomados en consideración al comentar a esta escritora y sus cuentos:

---

<sup>7</sup> Nace en La Habana, estudió Historia en la Universidad de La Habana, es poeta, narradora y periodista, Colaboró con la Agencia Prensa Latina y en la revista Revolución y cultura. En 1993 obtuvo el premio Casa de las Américas por su colección de cuentos *Alguien tienen que llorar* (1995). Con su colega Yáñez realiza siendo Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) la antología de cuentos femeninos *Estatuas de sal*, (1996) de la que hemos tomado gran parte de los relatos que nos están sirviendo para trazar el cuadro de la literatura femenina en la Cuba castrista.

<sup>8</sup> Nace en Holguín y transcurre la mayor parte de su vida en Santiago de Cuba. En 2006 gana el premio literario Alejo Carpentier. Actualmente es directora de la Editorial Oriente.

- Es la primera escritora que conocemos, de las que han permanecido en Cuba, que conscientemente decide proteger su literatura de la retórica castrista del “hay que”.

- En ella la búsqueda estilística alcanza mayores logros; los dos breves cuentos que presentamos muestran un dominio de la escritura creativa y hasta el fantástico argentino, Borges y Cortázar, aparece asimilado y personalizado.

- Sin abandonar el cotidiano, Aida Bahr consigue construir de un detalle o de una anécdota nimia, una verdadera obra literaria basada en un prosa poética que, a su vez se apoya sobre los pilares de la repetición, la anáfora y de la humanización, o su contrario animalización, de sus personajes, sean ellos personas u objetos.

*Imperfecciones.* Es un fragmento único que cuenta la historia de La abuela y de su amor por un espejo. Precisamente el enamoramiento y la “actitud” del espejo nos permiten hablar de literatura fantástica; tres son los personajes presentes en el cuento: la abuela, el espejo y los otros. El narrador es omnisciente y se aleja del yo autobiográfico que ha caracterizado la literatura leída anteriormente.

*Ausencias.* En este caso se trata de la evocación de los juegos infantiles de un grupo de primos en un patio de una antigua casa familiar. Precisamente la casa da el pretexto para la actualización pues el cuento empieza precisamente con el aguacero que “está” en el patio. Como en el caso anterior Aida Bahr juega con la humanización del aguacero que es, se queja, llama y llora y que condiciona la vida de los demás. La casa tiene la misma función de condicionar la vida de los demás, ésa ahora está ahí para que de ella se repartan hasta las tejas. La revolución también adquiere un signo negativo pues se alude a Tito un primo ausente que está viendo llover pero en la selva, léase guerra de guerrilla.

#### 3.4. Ena Lucía Portela (1972).

Aunque actualmente tiene casi cuarenta años, Ena Lucía Portela ha sido considerada como la “niña prodigio” y como la *enfant terrible* de la literatura cubana del período especial. Pese a ya no ser una adolescente, sigue siendo una de las escritoras cubanas jóvenes y contemporáneas más conocidas en el mundo. En Cuba las referencias a su obra, salvo contadas excepciones, brillan por su ausencia como sucede con la mayoría de los escritores que se han dado a la tarea en Cuba de escribir sobre el llamado “período especial”, que han publicado sus obras en el extranjero y que han minado la literatura de la Isla con todo

tipo de referencias antes vedadas: la escritora niega su “cubanía” y dice que su única patria es la lengua española. Aunque de ésta usa un vocabulario soez, vulgar con el cual, además, deforma las citas de los clásicos siempre presentes en su obra. Ena Lucía Portela es una mujer culta que cita desde los clásicos, el teatro griego y la música clásica, hasta las telenovelas y los boleros cubanos, así como los Beatles y Pink Floyd. El lesbianismo es uno de los temas más tratados en su narrativa donde trata también de la violencia y el mal. Portela afirma que no pertenece a ninguna generación literaria y que no reconoce a ningún maestro; escribir en el “período especial” para Portela “es pintoresco y folclórico. Hay que tomárselo con calma”.

*Un cuento jovial.* Propone el tema de la muerte: el suicidio de tres jóvenes de sexualidad pervertida que deciden morirse de inanición provocada por el hambre y el encierro, después de haber tapiado la entrada de la casa. Los tres personajes: Julio, el ángel roto; René, el Espectro; y Tata, Thais de Alejandría, pueden considerarse personajes alegóricos. Julio, o Verne o Cortázar que lee y tiene que abandonar la *Lingüística Románica* de Lausberg, el paraíso y que por ello el narrador nos propone como representación, rota, del Verbo: “En el principio era el Verbo y el Verbo era en Dios y el verbo era Dios” (*Juan*, 1, 1-5). René cuya única ocupación es contemplarse en el espejo y hacer porquerías y “diabólicamente, espectralmente flaco, cargado de hombros y vestido de negro”, representación del Mal; Tata, fallida suicida que se deja conducir por el acuerdo tomado entre los tres (alusión blasfema a la Trinidad). El acuerdo es “correr la suerte de Ugolino, del Canto XXXIII del Infierno, los tres son fracasados, ella como estudiante y novia de Enrique; el Espectro como violinista y Julio como escritor. La historia transcurre desde que se tapien dentro, hasta el ¿canibalismo? y la muerte inminente. El espacio del cuento, amén de ser el del departamento en donde se hallan, es el del infierno como lo connota el lenguaje excrementicio, vulgar y grosero, así como la suciedad de las acciones y la sexualidad degradada. El pacto entre los tres jóvenes de seguir el ejemplo de Ugolino resulta una paradoja pues, parece, que se suicidan para obtener la inmortalidad.

*El viejo, el asesino y yo.* En este cuento la muerte se presenta a través de lo que la narradora nos muestra como un asesinato por celos, en realidad ficticio pues se trata de un accidente. Puede decirse que la trama es la de un cuento policial pero al final se revela que todo lo narrado es una evocación desde la muerte. De cualquier manera, a parte dos o tres pausas dialógicas, el cuento es un monólogo interior. Lo que, en la economía del cuento, justifica una doble perspectiva narrante. El punto de vista parece el de la mirada de la narradora que, como una cámara cinematográfica: *como una escena bajo el mar, dentro de una pecera, en cámara lenta* se acerca y se aleja de la escena narrada: Si el modelo narrativo que sigue la autora es el del cuento policial, el modelo estructural es el de una pieza dramática en la que las líneas de

introducción podrían constituir una acotación escénica: “Es la noche y el viejo balconea [...] “entra “ la joven serpiente. La “teatralidad” se confirma con el uso del contraste luz y sombra, por la música “de fondo” y por el entrar y salir del balcón a la casa.

El tiempo histórico ubica la narración entre los dos tiempos divididos por la caída del muro de Berlín, 1989, es decir al principio del “período especial” y el pasado; el pasado revolucionario el del viejo del “mil novecientos cincuenta y tantos”, la revolución armada va precisamente de 1956 al 1959. El pasado es una noche narrada en presente y el presente es el futuro anunciado en el cuento: el del “asesinato”. En este caso la intertextualidad libresco no se da solamente por cita o alusión, sino como parte de la narración misma, como la frase *Yo la peor de todas* que son las palabras con las que Sor Juana acompañó su firma, con sangre, al abandonar la poesía. O *La historia universal de la infamia* que es el título de uno de los más famosos libros de Borges o como *Final del juego* de origen cortaziano con el que termina el cuento.

Aquí la muerte es provocada por los celos y la coquetería. Como policial el cuento es bastante obvio y casi desde las primeras páginas el lector puede intuir que el “asesino” es el muchacho. Mientras la mirada con la que Portela observa el mundo en la caída final es íntima e irónica como en los cuentos de Mirta Yáñez, Marilyn Bobes y Aida Bahar.

#### 4. Una interpretación.

El pasaje del pensamiento al conocimiento se da mediante la narración de la Historia que para Rösen no presenta particulares diferencias con la narración de ficción puesto que en ambas formas de narrar se encuentran presentes elementos ajenos a la ficción como la retórica de la época y la poética del autor. Rösen individua, además, tres operaciones “espirituales” que caracterizan la narración histórica como partes constitutivas de la memoria histórica.

1. *Los recuerdos* que en cuanto interpretaciones de experiencias temporales necesitan de un enlace narrativo en el que se actúe la relación dinámica del presente con el pasado. En el *corpus* analizado, una de las constantes observadas es precisamente la presencia del recuerdo en el sentido röseniano, es decir, como enlace y relación del presente con el pasado. Todas las escritoras evocan un tiempo que ya no es.

2. *La narración* que expone las mutaciones temporales del pasado, actualizadas en los recuerdos,

según procesos continuos a través de los cuales la experiencia temporal del presente recibe una conexión interpretativa con el pasado y puede ser proyectada en el futuro. Efectivamente, se ha podido observar que las cuatro generaciones representadas por las cuatro narradoras analizadas “recuerdan” la revolución en modo diverso y que tales recuerdos son de los efectos de la actuación de la política revolucionaria narrados, también éstos, mediante formas que cambian según la distancia que las separa de la Revolución, 1953-59, hecho histórico a través del cual se ha transformado la sociedad, la economía y la cultura de la isla del Caribe.

3. *La representación de la continuidad* que forma la conciencia histórica, no como simple conexión con el pasado, sino como conexión estructural de las tres dimensiones del tiempo. Precisamente el cronotopo, espacio/tiempo, representado por la narración de estas cuatro escritoras altera, por así decirlo, algunos conceptos pues la continuidad se encuentra representada más que por la memoria por el paulatino olvido. El tiempo del recuerdo se expande en Mirta Yáñez a través de la transformación literaria de la retórica revolucionaria y pasa de un día a unos días, el todo como proyección de un “marielito” y de una guagua. El primero, efecto de la revolución que no se recuerda explícitamente, pero que está presente en la vida cotidiana: “El tercer cochinito se fue por el Mariel, y ahí a quien por poquito no le da un papatún fue a la señorita Betti. Porque ella es muy revolucionaria y cumple con todas las tareas del comité”. El segundo como símbolo de la sociedad y de la revolución cubana en movimiento: “La guagua también había cambiado lo suyo. Ahora era un carro azul recién pintado [...] aunque confieso que prefería las otras, aquellos cacharros que parecía que se iban a desarmar de un momento a otro, con las ventanillas rotas, goteras y un ruido pavoroso que escapaba de sus entrañas”. El exilio voluntario, como consecuencia de la situación económica causada por esa revolución que ni siquiera se menciona, representa el tiempo dilatado de Marilyn Bobes de unas vacaciones, a diez años a toda la vida: “Si en Cuba hubiera cosas y se acabaran los apagones sería un país mil veces mejor que este Tulus, lleno de gente egoísta y mala que lo miran a uno por lo que tiene y no por lo que vale” (Bobes, 1996: 258). En la evocación del pasado de Aida Bahr la historia revolucionaria ha desvanecido y de ha convertido en sensaciones y breves alusiones como una ducha con poca agua y juguetes destruidos por un aguacero: “Los niños partieron un día [...] Tal vez se marcharon la tarde que nadie recordó recoger los juguetes ya esparcidos por el patio como víctimas de un combate...” Bahr, 1996: 312). La ruptura de la continuidad histórica, ninguna proyección hacia el futuro, el rechazo del presente y el olvido voluntario del pasado, representan el tiempo de la muerte, que es el narrado por Ena Lucía Portela y desde donde narra su protagonista: “Nadie como él para instalarse en el pasado; justo donde no puedo alcanzarlo, donde él puede reinar y yo no existo. Cierro los ojos y extendiendo las manos en busca del pasado, no puedo. Tu generación, mi generación dice” (Portela, 1996: 311). El

tiempo en los cuentos analizados que debería proponer el enlace con el pasado para formar una *conciencia histórica*, en el caso de la Cuba del “periodo especial” prescinde de la referencia principal que se desmorona dando origen a una no-historia. En cincuenta años el tiempo de la narrativa estudiada ha eliminado el acontecimiento histórico de la Revolución. La repetición constante de las mismas palabras, de la misma cotidianidad, de los mismos recuerdos estereotipados ha llevado, en el *corpus* narrativo analizado, a una eliminación del devenir histórico mediante un proceso de introyección/universalización donde de la experiencia del pasado queda sólo el sentimiento nostálgico universal de un momento o un período de la vida que no volverá: la infancia, la adolescencia, el tiempo del gran amor. El espacio en este *corpus* tampoco es solamente una descripción, es decir, la secuencia estática que interrumpe la narración en el momento en el que debe representar una topografía, un paisaje o un ambiente, sino que deviene protagonista de la acción. En la muestra de las cuatro escritoras que hemos estudiado se puede observar que el espacio se modifica según el momento histórico y mientras más las escritoras se alejan de los hechos revolucionarios la retórica castrista tan presente aún en los años setenta se convierte paulatinamente en un eco. En los seis años del “período especial” el espacio es el de la Cuba de la revolución dinámica donde, en un doble proceso, la ciudad se va empequeñeciendo hasta convertirse en un diminuto espejo de donde, paradójicamente, se parte hacia la universalización. El espacio de Mirta Yáñez es externo: La Habana “revolucionaria” en el escaparate. Mientras la guaga representa el espacio interno, el sentir de los cubanos tras el disfraz. El océano, la revolución y la casa del vecino representan el espacio exterior de la señorita Betti, cuya casa y el ratón que convive con ella representan el recuerdo del “marielito”. En Marilyn Bobes se encuentran las dos Cubas, a través de los espacios del recuerdo, La Habana, y el exilio en Toulouse. En Aida Bahr el espacio es el “laberinto”, símbolo desde la antigüedad de la existencia humana. El laberinto, la casa y el patio, es el espacio que incumbe y amenaza a los protagonistas incapaces de encontrar una salida. La casa que para Gastón Bachelard es “nuestro rincón de mundo y nuestro primer universo” (Bachelard, 1999: 32), en Ena Lucía Portela se convierte en urna funeraria y en escenario, la vida como representación. Para esta joven escritora (1972) el espacio es el de la caída, la escalera que no conduce hacia lo alto sino que provoca la muerte y comunica con la mugre de la calle y de la ciudad.

El subjetivismo implícito en estos cuentos cambia el significado a los eventos de la narración misma, es una respuesta de las narradoras al pasado “revolucionario” al que se refieren. La Historia, dice Rüsen, surge en el mundo relacional de la vida cotidiana del hombre no como el caos al cual la perspectiva histórica da un sentido, sino como material del pasado que ya contiene en sí un sentido y que la narración histórica en el presente contribuye a formar. La narración de los hechos pues llena de significado la Historia. Además, la verosimilitud de los hechos narrados, según la Histórica propuesta por Rüsen,

contiene una función epistemológica clara: la reflexión sobre los puntos de los que generalmente se duda. En nuestro caso de los logros de la Revolución cubana tan exaltados por la retórica del Régimen. En la construcción de la credibilidad contribuyen en este *corpus* los narradores mismos por las funciones intradigética o heterodiegética, omnisciente o autobiográfica que representan: la viajera de la guagua 19, la señorita Betti, Iluminada Peña y su amiga, su marido, su amante y su amado; la abuela y los nietos; los tres suicidas, el muchacho, el viejo y ella. Narradores que observan, envuelven y se posicionan dentro y fuera de los relatos para presentar a fondo los hechos. Según Rüsen, la credibilidad, a parte el momento experiencial que no necesita explicaciones, se articula en la semantización de lo narrado donde el recuerdo debe encontrarse en relación con la excedencia de la intencionalidad. La verdad histórica pues implica la referencia a normas y valores de una determinada sociedad. En el caso de las narradoras cubanas del “período especial” en Cuba, dichas referencias a normas y valores se encuentran sobre todo en la intertextualidad que resemantiza y coloca la experiencia narrada en un contexto específico que, a su vez, determina la excedencia de la intencionalidad. Asimismo, la credibilidad necesita de la recíproca mediación de contenido experiencial y semántico de una historia. De esta relación depende su significado o función de orientación. A partir de estos conceptos y de la aplicación de los mismos al *corpus* de estudio se puede llegar a las siguientes conclusiones:

- A pesar de lo restringido del *corpus* analizado podemos afirmar que efectivamente de él se desprende un verdadero retrato de la sociedad cubana castrista del “período especial” trazado por sus mujeres.

- Los cuentos, aunque casi nunca se refieren a los importantes eventos históricos y culturales que acaecieron en Cuba a partir del inicio de la Revolución de 1956-59, hablan de hechos históricos mencionados *in absentiae* por alusión, cita, intertexto o comentario de sus consecuencias.

- Los efectos de la Historia son vistos a través de la evocación o del recuerdo del pasado que alguien al contárnoslos actualiza al presente.

- Las historias que nos cuenta cada uno de los relatos del *corpus* no contiene la Historia pero la refleja en cuanto, como el espejo de la abuela, de Aida Bahr contiene en sí la silente Historia que grita con voz de mujer desde el “período especial” de la Cuba castrista.

- Podemos afirmar, por último, que la histórica que proponen las historias sin Historia de este *corpus*, crea una conciencia histórica, negativa, de la Revolución de Fidel Castro.

## Bibliografía

Bahar, Aida. “Imperfecciones”, en *La Isla contada: El cuento contemporáneo en Cuba*. Donostia: Tercera Prensa, 1996.

— “Ausencias”, en *Estatuas de sal*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

Bobes, Marilyn. “Pregúntaselo a Dios”, en *Estatuas de sal*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

— “En Florencia 10 años después”, en *Cuentistas cubanas contemporánea*. La Habana: Tercer Milenio Editorial, 1997

Campuzano, María Luisa. “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia de una carencia”, en *Estatuas de sal*. La Habana: Ediciones Unión, 1966.

Cofiño, López Manuel. *La última mujer y el próximo combate*. La Habana: La Casa de las Américas, 1971.

Furiati, Claudia. *La storia mi assolverà, Vita di Fidel Castro una biografia consentita*. Milano: Il Saggiatore, 2001.

Genette, Gèrard. *Figure III*. Torino: Einaudi, 1998.

Hernández, Ángela. “De críticos y creadoras”, en *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*. Santo Domingo: Instituto del Libro, 1992.

Huertas, Begoña. *Ensayo de un cambio*. La Habana: Casa de las Américas, 1993.

Lozano, Jorge y Peña Marín, Cristina. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1989.

Manera, Danilo. *A Cuba*. Torino: Einaudi, 2008.

Montaner, Carlos Alberto. *Viaje al corazón de Cuba*. Valencia: Aduana Vieja, 2010.

Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973.

Portela, Ena Lucía. “Un cuento jovial”, en *Estatuas de sal*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

— *El viejo el asesino y yo*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

Rüsen, Jörn. *La ragione storica. Lineamenti di una storica I*. Firenze: Aletheia 2001.

Santana, G. Joaquín (ed.). *Política cultural de la revolución cubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

Serret, Estela. *Identidad femenina y proyecto ético*. México: Pueg, 2002.

White, Hyden. *Retorica e storia. I, II*. Napoli: Guida, 1973.

Yáñez Mirta. “Y entonces la mujer de Lot miró...”, Introducción a *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

“Kid Bururú y los caníbales”, “El diablo son las cosas”, en *Narraciones desordenadas e incompletas*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.

Zea, Leopoldo. *Fuentes de la cultura latinoamericana, I, II, III*. México: FCE, 1996.