

IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL
coordinadora

BREVE PANORAMA CRÍTICO DE LAS PRÁCTICAS
LITERARIAS DE LAS NARRADORAS CUBANAS EN EL SIGLO XXI



HOÚRESIS

BREVE PANORAMA CRÍTICO DE LAS PRÁCTICAS LITERARIAS
DE LAS NARRADORAS CUBANAS EN EL SIGLO XXI

HEÚRESIS

IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL
coordinadora

BREVE PANORAMA CRÍTICO DE LAS PRÁCTICAS LITERARIAS
DE LAS NARRADORAS CUBANAS EN EL SIGLO XXI

con el apoyo técnico de
ANDRÉS MARTÍNEZ GUZMÁN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición: *Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras cubanas en el siglo XXI* fue realizada en el marco del proyecto UNAM DGAPA PAPIIT A401322 "Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI".

Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras cubanas en el Siglo XXI.

Ivonne Sánchez Becerril; Brenda Morales Muñoz; Mabel Cuesta; Julio Rojas Castillo; Brenda Michelle Gutiérrez Guzmán; Damaris Puñales-Alpizar; Ana Fernanda Aguilar Alatorre; Nanne Timmer; Aída Chacón Castellanos.

Colaboración. Ivonne Sánchez Becerril (coordinadora); Andrés Martínez Guzmán (apoyo técnico); Daniela Macías Galván (composición y cuidado de edición) Juan Carlos Hernández Vera (supervisión editorial).

Serie. Heúresis

Edición. 1ª. 2025.

D.R. © 2025 Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, México.

ISBN 978-607-587-430-2

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Circuito Interior. Ciudad Universitaria, s/n. C.P. 04510.

Coyoacán Ciudad de México, México.

coord.publicaciones@filos.unam.mx

Forma sugerida de citar.

Sánchez Becerril, I. (2025) *Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras cubanas en el Siglo XXI*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
<https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/>

Excepto donde se indique lo contrario, este contenido digital está bajo una licencia

Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual (cc by-nc) 4.0 Internacional,

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.es>.

Para un uso diferente escribir a: ru.atheneadigital@filos.unam.mx

Con la licencia  usted es libre de:

Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

En los casos que sea usado el presente contenido digital, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Presentación

Históricamente, las mujeres han sido menos estudiadas que los hombres en el ámbito académico de cualquier área de las humanidades. Su presencia ha sido constante en el mundo literario a pesar de tener todo en contra, pues, durante mucho tiempo, críticos, académicos y editores las relegaron e ignoraron su trabajo. Sin embargo, en el siglo XXI las escritoras están cada vez más presentes en el campo literario latinoamericano. Afortunadamente la invisibilización ha disminuido en años recientes. Se ha visto un aumento considerable en la publicación de obras literarias escritas por mujeres, tanto en editoriales transnacionales como independientes. Otras muestras de este cambio son los premios literarios, la inclusión de escritoras en programas académicos, la publicación de artículos, la elaboración de tesis y la creación de podcast, mapas y catálogos dedicados a su trabajo. Pero el camino todavía es largo, siguen estando relegadas en los estudios académicos formales en comparación con los hombres.

Ante este panorama, surgió el proyecto PAPIIT IA401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, pensado para ampliar las investigaciones sobre autoras latinoamericanas y proponer análisis y estudios críticos sobre sus obras. La intención de este proyecto es visibilizar la diversidad de propuestas escriturales de mujeres latinoamericanas nacidas a partir de la década de los sesenta y priorizar las relaciones entre los textos literarios y sus condiciones de producción y recepción. Asimismo, busca cuestionar la forma en la que se ha conformado el canon literario que históricamente ha excluido, marginado, discriminado y menospreciado a las mujeres que escriben y ha desdeñado géneros considerados menores o femeninos como cartas, diarios y ensayos e incluso minimizado temas como la maternidad, la crianza o la sexualidad. También es importante destacar que tenemos claro que no todas las mujeres padecen el sistema cultural patriarcal de la misma forma; por eso se toman en cuenta factores como clase, raza, etnia y sexualidad de cada una.

El objetivo, entonces, no sólo es dar a conocer su trabajo, sino subrayar que en ellas hay experimentaciones estéticas, abordajes temáticos y rup-

turas genéricas diversas; que son mujeres que escriben sobre una amplia variedad de temas y lo hacen con estilos distintos, desde su propia experiencia y corporalidad. El proyecto intenta dar cuenta de lo anterior a través del análisis de obras escritas por mujeres y publicadas en este siglo desde una perspectiva multidisciplinaria, pero privilegiando los acercamientos antipatriarcales y antireduccionistas. Esto obedece a nuestra hipótesis que señala que las mujeres escritoras, además de enfrentarse a la invisibilización, se enfrentan a la estereotipación, pues muchos de los acercamientos académicos se han hecho desde una perspectiva patriarcal, androcéntrica o ghettoizante; es decir, que sus trabajos se estudian a partir de una medida masculina (de hombres blancos heterosexuales) o se reducen al ser leídas e interpretadas sólo desde ciertas perspectivas feministas o de género. Los libros que se derivan de este proyecto analizan la literatura de mujeres latinoamericanas publicadas en el siglo XXI desde su particularidad y variedad, alejándose de la crítica literaria con prácticas patriarcales o reduccionistas. De esa forma se intenta construir un canon distinto, más incluyente, menos androcentrista, ghettoizante y patriarcal para que los y las estudiantes universitarios puedan tener acceso a una literatura latinoamericana más diversa.

Durante el primer año del proyecto, la meta fue elaborar dos libros digitales que ofrecieran un panorama general de las prácticas literarias de escritoras de dos países latinoamericanos que normalmente no reciben muchos reflectores en los mundos editoriales y académicos mexicanos: Cuba y Perú. No es difícil comprobar que las obras de autoras contemporáneas, tanto peruanas como cubanas, circulan y se leen poco, aunque se realicen algunos esfuerzos individuales para difundirlas. Los retos fueron numerosos, hacer crítica literaria de literatura contemporánea supone varios obstáculos que van desde el acceso a los textos hasta la poca o nula crítica con la cual dialogar. El siguiente año, el objetivo es elaborar dos libros impresos que ofrecerán un panorama general de escritoras latinoamericanas. Con la intención de abarcar el mayor número posible de países, los tomos se dividirán por zonas. El primero se centrará en el Cono sur y la zona andina, y el segundo en Centroamérica, Caribe y México. Así, los cuatro libros de este proyecto buscan hacer una contribución a los estudios críticos de autoras latinoamericanas para llenar, paulatinamente, los huecos que existen en la academia.

Un proyecto de este tipo no es una tarea individual. El trabajo no habría llegado a buen puerto sin el invaluable apoyo de los y las estudiantes que participaron activamente en el proyecto. Muchas gracias a Regina Amelco Gaona, Andrés Martínez Guzmán, Ana Cruz Hernández, Evelyn Baylón Medina, Patricia Guzmán Rosiles, Emilia Morales Martinelli, Marcos Xander Rodríguez Mora, Tania Berenice Humara Gil, Victoria Jacqueline Soto Hernández y Brenda Michelle Gutiérrez Guzmán. Un agradecimiento especial a Ivonne Sánchez Becerril por el trabajo, el diálogo y el acompañamiento. Finalmente, agradecemos a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica y a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras por el apoyo recibido.

BRENDA MORALES MUÑOZ

Responsable del Proyecto PAPIIT A401322

“Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”

“Algo andaba mal en aquel camino hacia la perfección”: narrativa cubana escrita por mujeres y su crítica literaria en el siglo XXI

[A manera de Introducción]

IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL
Universidad Nacional Autónoma de México

Mi generación se caracterizaba por ese sentido de querer ser protagonistas y no simples espectadores, de construir una sociedad mejor, con un hombre, y una mujer diríamos ahora, nuevos. Yo lo creí y estaba segura de que nosotros podíamos hacerlo. Sin embargo, desde tan temprana fecha como la zafra del 70, [...] me percaté de que había cosas que nos proponíamos y no podíamos alcanzar. Diez años después, el éxodo del Mariel me enfrentó a otro fracaso. Por una parte, me di cuenta de que muchos más cubanos de los que yo hubiese calculado no compartían el sueño de nuestro proyecto social. Por otra, me dolieron aquellos actos deplorables con los que ultrajamos a quienes querían abandonar el país. Entonces comprendí que algo andaba mal en aquel camino hacia la perfección. Por eso los noventa no me tomaron totalmente de sorpresa; pero yo seguía pensando que lo ideal era posible.

Dora Alonso, entrevista concedida a Helen Hernández Hornilla

I¹

Caridad Tamayo Fernández, en la Introducción a su antología *Desde la isla. Joven narrativa cubana*, llama nuestra atención sobre “la fuerte irrupción en la literatura que experimentaron las mujeres a lo largo de los noventa ha ido en aumento en el nuevo siglo”, afirmando incluso su dominio sobre el campo literario cubano: “se han adueñado del panorama cultural más visible (premios, publicaciones, foros de discusión y promoción cultural),

¹ Esta sección se desarrolló de manera paralela a “De antologías, tradición y canon. Periplos y peripecias de la narrativa de autoras cubanas en el siglo XXI”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIX, núm. 282-283. Pittsburgh / Reino Unido, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Liverpool University Press, enero-junio de 2023, pp. 585-610, por lo que comparte algunos puntos en común, más aquí podemos encontrarlos ampliados o complementados.

y han puesto en circulación algunos de los textos más atrevidos que hayan podido leerse en la Cuba de los últimos años”² Por lo cual celebra que:

Si comparamos los índices de antologías dedicadas a jóvenes narradores como *Los últimos serán los primeros* [de Salvador Redonet] (La Habana, Letras Cubanas, 1993) y *Un cortejo caprichoso. Cien narradores cubanos* [de Alcides Pereda, Rafael A. Inza y Moisés Mayán] (Ediciones la Luz, 2011), sólo para dar una idea estadística del fenómeno, puede verse cuánto aumentó el número de escritoras incluidas de un dieciséis a un treinta y ocho por ciento, entre una selección y otra.³

Si bien, Tamayo Fernández es optimista, me parece que el panorama se ve más complejo; la tendencia en realidad continúa, lo cual es particularmente desconcertante si pensamos precisamente en la proliferación, diversificación y centralidad de las escritoras cubanas –tanto de ficción como no ficción– en el panorama cultural cubano de al menos las tres últimas décadas. Prueba de la persistencia de esta propensión son, por ejemplo: *Aire de luz: cuentos cubanos del siglo XX* (Letras Cubanas, 1999), cuyo repertorio y estudio preliminar estuvo a cargo de Alberto Garrandés (1960-), tan sólo incluye siete mujeres de cincuenta y nueve cuentistas en total (el 11.8%); *La ínsula fabulante. El cuento cubano en la Revolución (1959-2002)* (Letras Cubanas, 2003) –volumen conmemorativo de los 50 años de la Revolución Cubana–, con selección y prólogo también de Garrandés, recupera trece cuentistas mujeres de sesenta y ocho (19.1%); *Los que cuentan. Una antología*⁴ del Centro de Formación Literaria Onelio Cardoso (2008) sólo invitó a tres mujeres de veinte egresados (15%); *Mañana hablarán de nosotros* (Dos Bigotes, 2015) a cargo de Michel García Cruz (1983-) recopila a cuatro autoras de diecinueve cuentistas en total (21%), y *Teoría de la transficción* (Hypermedia, 2020), donde Carlos A.

² Caridad Tamayo Fernández, comp., *Desde la isla. Joven narrativa cubana*. México, Cal y Arena, 2016, p. 17.

³ En nota a pie s/n, *ibid.*, pp. 17-18.

⁴ Según el prólogo de Eduardo Heras León, “en lugar de ser la obra de un solo antologador, estamos ofreciendo a los lectores el resultado de una selección realizada por los 20 narradores antologados: cada uno escogió su propio cuento”, mas nunca se especifican los criterios por lo que se invitó a estos 20 cuentistas de entre todos lxs egresados del Centro (VV. AA, *Los que cuentan. Una antología*. La Habana, Cajachina, 2007, p. 9).

Aguilera (1970-) recupera tres textos de escritoras de los diecinueve autores que integran el volumen (15.7%).⁵ Pese a ello, hay que destacar las antología de la misma Tamayo Fernández, no sólo por la calidad y agudeza del ojo crítico de la selección, también por el equilibrio en la representación femenino-masculina de la generación cero, tanto en *Desde la isla* como en *Como raíles de punta. Joven narrativa cubana* (Asociación Hermanos Saíz, 2013), con una inclusión de 50% y 43% de narradoras, respectivamente.

Lo anterior no debe sólo problematizarse en el marco de comprensión de una “escasez de producción narrativa femenina [durante las primeras] tres décadas”⁶ de la Revolución, en comparación con otras coordenadas de América Latina durante el mismo periodo –como llamaba la atención Luisa Campuzano–, sino también a partir de “El hecho de que aparezcan tal cantidad de narradoras entre 1990 y 2010, cada vez más reconocidas y legitimadas por los premios, publicaciones y estudios literarios, se presenta como una de las características de nuestras letras”,⁷ como afirma Helen Hernández Hormilla. Esto es, por un lado, a la reformulación del campo cultural y literario; por otro, a la coyuntura histórica contextual que lo permitió. En ese sentido, es que me pareció simbólica la frase de Dora Alonso para dar título a este trabajo; si bien, no habla del problema que directamente nos ocupa, funciona como una metáfora que describe su estatus en la década de los ochenta.

Si bien durante dicha década hay muestras de un incipiente interés en la producción literaria de autoras cubanas, como lo demuestra, por mencionar un ejemplo, el varias veces (re)publicado “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia”⁸ de Luisa Campuzano, no

⁵ Incluso *Nuevos narradores cubanos* (Madrid, Siruela, 2022), de la investigadora alemana Michi Strausfeld (2000) tiene una proporción de 6 autoras de los 25 cuentos reunidos en la antología (24%).

⁶ Luisa Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubana (siglos XVIII-XXI)*. La Habana, Ediciones Unión, 2004, p. 145.

⁷ Helen Hernández Hormilla, “Narradoras cubanas contemporáneas; miradas femeninas a la nación”, en *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos*. Holguín, Ediciones La Luz, 2015, p. 189.

⁸ Según la entrada dedicada a Luisa Campuzano en el sitio <<https://proyectopoetashispanoamericanasxix-xxi.com>> de la Universidad de Granada, “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia” apareció en *Primer Forum de la narrativa: novela y*

es sino hasta los años del cambio de década, que son los mismos que el colapso del bloque socialista, que este interés se transforma en un consciencia y perspectiva de género. Según informaciones dispersas,⁹ de la relación de algunas autoras y/o críticas cubanas con sus homólogos del Colmex y de la publicación de su texto “*Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*”,¹⁰ en 1988 Jean Franco comprometió a Casa de las Américas a la organización de un congreso sobre literatura escrita por mujeres, el cual tuvo lugar en abril de 1990. Éste fue coorganizado por el entonces Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM-Colmex –y con un fuerte y entusiasta respaldo e impulso su coordinadora, Elena Urrutia–¹¹ sobre autoras mexicanas; dicho encuentro tuvo una segunda parte en marzo de 1991, ahora en México, para ocuparse de la obra de escritoras cubanas. Previo a ambos congresos se organizaron sendos talleres de pensamiento y crítica literaria feminista, a fin de, señala Campuzano, “actualizar –y en muchos casos adquirir– el bagaje teórico impres-

cuento; Ponencias, en edición mimeografiada de Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1984. Las II, III y IV partes aparecieron en *Letras Cubanas* en 1988, y como apéndice en *Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas*. Se publicó completo en *Letras: cultura en Cuba* (Editorial Pueblo y Educación, 1992), compilado por Ana Cairo. Me parece importante mencionar que en la recuperación que hace *Estatuas de sal* de dicho ensayo se consigna como fuente su publicación en el libro *Quirón o del ensayo y otros cuentos* (Letras Cubanas, 1988), de Campuzano. La publicación múltiple, con modificaciones o no, de un mismo texto en diversas revistas o libros es una práctica común en Cuba, sin que sea necesario consignar si se ha publicado (y dónde previamente).

Luisa Campuzano, “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia”, en Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, comps. y notas, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. La Habana, Ediciones Unión, 1996, pp. 351-372.

⁹ Aquí principalmente retomo lo recuperado por Raiza Rodríguez en “Reconfiguración del canon literario cubano: crítica literaria contemporánea y perspectiva de género en Cuba (1989-2012)”, en *Revista Foro Cubano*, vol. 1, núm. 1, julio-diciembre, 2020 pp. 65-82: <<https://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/forocubano/article/view/2020.1a05/1247>>; y lo que relata L. Campuzano en los diversos ensayos de *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...*

¹⁰ Jean Franco, “*Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*”, en *Casa de las Américas*, año 29, núm. 171, La Habana, nov.-dic., 1988, pp. 88-94; dicho texto vuelve a publicarse en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, núm. 36, 1992, pp. 111-118.

¹¹ Cabe mencionar que la doctora Elena Urrutia fue una de las fundadoras del PIEM y su coordinadora, desde su fundación en 1983 hasta 1996, por lo que su apoyo a los vínculos establecidos entre este grupo de académicas cubanas y las del Colmex fue de gran importancia.

cindible para tener una participación decorosa y productiva en [dichos] encuentro[s]”.¹²

Once de los trabajos presentados en el encuentro de La Habana fueron publicados en el número 183 de *Casa de las Américas*¹³ y como resultado directo de estos diálogos La Habana-México, en los siguientes años, varias cubanas partieron a cursar estudios de posgrado en el PIEM –Zaida Capote, Madelín Cámara, Marta Eugenia Rodríguez, Mayuli Morales (en la generación 1992-1993) y Susana Montero (1993-1994)–.¹⁴ Mas como resultado indirecto podríamos comprender el primer curso sobre Discurso literario femenino en la Licenciatura de Letras de la Universidad de La Habana –impartido por Nara Araújo, en el ciclo 1993-1994 y la creación del Programa de Estudios de la Mujer (PEM) en Casa de las Américas en 1994 (adscrito al Centro de Investigaciones Literarias), celebrado además con el lanzamiento del Premio Extraordinario de Ensayo sobre estudios de la Mujer (en homenaje a Camila Henríquez Ureña en su centenario de nacimiento) y con el primero de los Coloquios Internacionales del PEM.¹⁵

Como ya señalé, esta serie de eventos deben de comprenderse con relación al contexto coyuntural del desplome del bloque soviético y sus implicaciones para la isla, pues son parte fundamental de la reconfiguración no sólo del canon literario, sino de la idea misma de literatura en Cuba. Por un lado, cómo se ha explicado en otros trabajos¹⁶ estas implicaciones referidas van desde la puesta en marcha, en 1986, de una “Rectificación de errores y tendencias negativas” en Cuba como respuesta a la implementación de reformas políticas y económicas de la URSS a partir de 1985 –conocidas como *glasnost* y *perestroika*, respectivamente–; hasta la instauración del “Periodo especial en tiempos de Paz”, el 29 de agosto de 1990, como

¹² *Ibid.*, p. 212.

¹³ *Casa de las Américas*, año 31, núm. 183. La Habana, abr.-jun., 1991, pp. 2-69.

¹⁴ R. Rodríguez, “Reconfiguración del Canon Literario Cubano. Crítica literaria contemporánea y perspectiva de género en Cuba (1989-2012)”, en *op. cit.*, n. 6, p. 81.

¹⁵ Coloquios internacionales que hasta 2021 se habían desarrollado de manera ininterrumpida durante 27 años; tras un descanso forzado por la pandemia del Covid-19, el Coloquio retomó sus celebraciones anuales en 2022.

¹⁶ Véanse, por ejemplo, Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas, 2006 o Ivonne Sánchez Becerril, “Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, vol. 14, núm. 2. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 83-112.

consecuencia directa de la paulatina inoperancia de los acuerdos comerciales y políticos de los países socialistas –el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME)–, que inició con la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989, y finalizó con la disolución de la URSS en diciembre de 1991.

La Rectificación detonó, a decir de Rafael Rojas, una “radical inversión del campo referencial soviético de la cultura cubana”;¹⁷ la ausencia de la rectoría ideológica de los soviéticos generó tanto desconcierto, en aquellos intelectuales y artistas que habían sido doblegados por los años más severos del régimen, como entusiasmo en los que vieron la oportunidad de actualizar y abrir el campo de referentes y de replantear las relaciones culturales con el Estado. El segundo lustro de los ochenta significó, para Rafael Hernández, la apertura inédita de la discusión abierta –aunque acotada– y la reflexión profunda del pensamiento cubano que permitió afrontar la “fobia al debate” y tomar “conciencia crítica acerca del proceso de producción de conocimiento de ideas del país”¹⁸ y, para Luisa Campuzano, la incipiente salida de la “indigencia crítica”¹⁹ de la intelectualidad cubana. Es con este telón de fondo que tanto creadores como intelectuales cubanos empiezan a explorar nuevos territorios y/o cuestionar, reformular o proponer las configuraciones y nociones hasta el momento impuesta de canon, literatura, arte. Con la instauración de “un estado de emergencia nacional que ocurría en tiempos de paz, pero cuyas consecuencias para la supervivencia del régimen podrían ser tan graves como si se tratara de una guerra”,²⁰ i.e., el Periodo especial, las diversas crisis²¹ desatadas facilitaron y permitieron –particularmente las difíciles condiciones de existencia del régimen (y sus habitantes, comunidad intelectual incluida)– la circulación de otros saberes y las reconfiguraron en varios niveles de las relaciones de la cultura-Estado.

¹⁷ Rafael Rojas, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona, Anagrama, 209, p. 67.

¹⁸ Rafael Hernández, “Sin urnas de cristal. Notas al pensamiento cubano contemporáneo”, en *Sin urnas de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporáneos*. La Habana, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003, p. 22.

¹⁹ Campuzano emplea el término acuñado por Juan Marinello (según lo asienta en la nota 4 de su texto) para referirse al vacío teórico en que cayó la crítica cubana a fines de los sesenta y setenta (L. Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...*, p. 201).

²⁰ Jorge Pérez López, “El interminable Periodo especial de la economía cubana”, en *Foro Internacional*, vol. XLIII, núm. 3 (173). México, El Colegio de México, 2003, p. 567.

²¹ Si bien, Jorge Fornet habla de dos crisis, una económica y otra moral (en *op. cit.*, pp. 63-63).

Entre los efectos más señalados de este contexto en el campo literario cubano está la representación de temas hasta entonces tabú, la nueva incursión en experimentaciones formales, así como la reflexión sobre y reformulación constante del canon cubano. Mas, debemos señalar, que en muchos de los debates la contienda más trascendente de esta reconfiguración del campo literario cubano se ha centrado en diversos cuestionamientos y procesos de reformulación de su canon, mismos que tuvieron lugar desde diferentes trincheras: la literatura misma, tanto a través de diversas estrategias literarias o su incursión en temas que desafiaban los *dicta* estéticos del régimen; la reformulación de una comunidad intelectual y artística,²² y la crítica literaria. Es en este contexto también que emerge la que sería conocida como la promoción de los Novísimos, bautizada así –perpetrada, asientan varias voces– por Salvador Redonet²³ en la antología *Los últimos serán los primeros* (1993),²⁴ en la que agrupaba a narradores nacidos entre 1959 a 1972 en torno, más que rasgos a esta actitud buscar liberarse y/o romper con el deber ser literario impuesto en las décadas previas. Como afirma Enric Sullà Álvarez, “la batalla del canon se libra de manera casi exclusiva en la literatura [...] Como si de la literatura dependiera precisamente esa contestada identidad”²⁵ cultural y social, sobre todo en una

²² En este sentido me parece interesante referir al lector a los análisis que Nanne Timmer hace de la transformación de la ciudad letrada cubana en las últimas tres décadas.

²³ Redonet habló siempre en términos de promoción y no de generación, pues inicialmente agrupaba en dicha etiqueta a autores que emergieron o tuvieron su auge en la en la década de los noventa (nacidos entre 1959-1972); hacia el 2000 la categoría se volvía en mucho sentido inoperante tal como la pensó Redonet (vislumbre de ello podría leerse en el su intento de hablar de post-novísimos) y fue estabilizándose (en la *praxis* crítica) para referirse a autorxs nacidos entre ca. 1963 y 1975 –que emergieron en el campo cultural literario de los noventa e inicios del nuevo milenio–. En todo caso los límites son difusos y, en casos específicos, hay que atender el momento en que entran al campo literario o su posicionamiento relativo en éste. El nombre de Novísimos de alguna manera unificó una serie de apelativos iniciales que buscaban dar cuenta del carácter trasgresor a los *dicta* literarios; Nara Araújo, ya hacia inicios del nuevo milenio propuso la distinción de Novísimas para hacer énfasis en la emergencia de un creciente número de autoras y la importancia de éstas en dicha promoción (véase “Lobos y lobas: novísimos y novísimas en la narrativa cubana de los noventa”, en *México-Cuba 1902-2002. Cátedra Extraordinario “José Martí”*. México, UNAM, 2003, pp. 93-105).

²⁴ Salvador Redonet, edit., *Los últimos serán los primeros*. La Habana, Letras Cubanas, 1993.

²⁵ Enric Sullà Álvarez, “El debate sobre el canon literario”, en E. Sullà Álvarez, comp., *El canon literario*. Madrid, Arcos Libro, 1998, p. 23.

ciudad letrada como La Habana de los ochenta e inicios de los noventa; por lo que es preciso tener en cuenta que, por un lado, en las luchas literarias está en juego el monopolio de la legitimidad literaria, *id est*, “el poder de decir con autoridad quién está autorizado a llamarse autor; o si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores o de los productos”²⁶ y en última instancia de qué se denomina Literatura.

Así, pues, surgieron diversos trabajos que revisan e impugnan el canon construido en el marco revolucionario, sin ocuparse –o incluso percibir– de su predominancia masculina o bien, que se limitaron a señalarla marginalmente.²⁷ No es hasta que emerge un grupo de académicas con perspectiva de género que se va más allá de apuntar una escasez; Raiza Rodríguez acusa que “la crítica *literaria tradicional* cubana ha desterrado –conscientemente o no– la literatura de las escritoras del discurso literario nacional amparada en tres grandes *mitos*: su presunta *precariedad, ahistoricidad e inferioridad*”,²⁸ esto es, una exigüidad de producción, una endeble relación de las obras con lo político/público y su calidad insuficiente. Mitos que, cabe destacar, echan en cara la marea contra la que escriben las autoras: la complejidad de factores y circunstancias que dificultan el acceso a la cultura/educación, la escritura y la publicación; la disonancia en recursos, registros y perspectivas de aprehender los contextos, o la serie ya de constricciones y restricciones que conlleva el género femenino. Incluso, podríamos afirmar –en continuidad con lo que señala Luisa Campuzano en varios de sus ensayos– en su ensayo “Cuba 1961: los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflicto de género, clase y canon”,²⁹ que dicho destierro va más allá del discurso literario

²⁶ Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, núm. 25-28, enero de 1989-diciembre de 1990 (cursivas en el original); asimismo publicado en Desiderio Navarro, *Los mil y un textos en una noche*, vol.1. La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios, edición digital [CD], nov. de 2007, p. 19.

²⁷ Véanse, por ejemplo, *Un banquete canónico* (2000) de Rafael Rojas, *El tiempo contraído: canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana [1959-2000]* (2014) de Waldo Pérez Cino, etcétera.

²⁸ R. Rodríguez, “Reconfiguración del canon literario cubano. Crítica literaria contemporánea y perspectiva de género en Cuba (1989-2012)”, en *op. cit.*, p. 67.

²⁹ Véanse al menos L. Campuzano, “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia”, en *op. cit.*, pp. 351-372; y “Cuba 1961: los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflicto de género, clase y canon”, de cuya primera versión es de 1994, según se consigna al final del texto (*Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...*, pp. 118-141).

nacional, sino a la Literatura misma, por escribir desde una idea y necesidad distinta de ésta.

Lo anterior, como afirma Alberto Abreu en *Los juegos de la escritura* (2007), pone de manifiesto cómo “la crítica literaria feminista ha revelado una ‘contranarrativa’ cuya pluralidad de miradas y registros simbólicos nos habla de los mecanismos de exclusión e invisibilidad de las mujeres en los constructos de nuestra historiografía”.³⁰ Importante, pues no sólo sobrepasa el discurso de los primeros lustros de la Revolución, en el que no sólo “distintas instancias del Estado revolucionario habían iniciado campañas destinadas a la conciencia de clase, no se había hecho nada aún para desarrollar una conciencia de género: por el contrario, como hemos visto, el pacto revolucionario que garantizaba la participación femenina en la alfabetización implicaba el reforzamiento de los roles sexuales tradicionales”³¹ sino que todas las políticas, espacios o participación femenina –ganada, ocupada, gestionada y que les favorecía– “era[n] asumido[s] por las mujeres como una concesión y no como una conquista, como una contribución a la Revolución y no a su propia emancipación, y no implicaba en absoluto el desarrollo de una conciencia de género”.³² También apunta a la comprensión de que, como descubre Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia*, “los conjuntos de derechos, desafortunadamente, no se suman, sino que se encuentran en tensión, y que esta tensión es irreductible”,³³ esto es, en el caso cubano, que muchos de los avances en las condiciones de las mujeres en Cuba otorgados por la Revolución estuvieron supeditados y en pugna también con ésta.

He ahí la complejidad y lo propicio de la coyuntura de los años entre 1986 y 1996 para la perspectiva de género en consonancia con una reemergencia y reformulación de las prácticas artísticas en la isla. No sólo por el gran número de escritoras que emergieron en el panorama literario de aquellos años con obras de gran calidad y éxito entre los lectores, también por que la emergencia de una crítica e investigación con esta perspectiva

³⁰ Alberto Abreu García, *Los juegos de la escritura o (re)escritura de la Historia*. La Habana, Casa de las Américas, 2007, p. 359.

³¹ L. Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...*, p. 128.

³² *Ibid.*, p. 140.

³³ Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 141.

de estudio permitió revalorar históricamente las aportaciones literarias de las mujeres cubanas y crear una genealogía de autoras. Tanto para Luisa Campuzano, Nara Araújo, Susana Montero, Zaida Capote, entre otras, fue fundamental dedicar esfuerzos a una fase arqueológica o de rescate –de suma importancia, señala Jean Franco en “*Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*”, publicado en *Casa de las Américas* en el último bimestre de 1988– y así generar una práctica crítica de resistencia –*praxis* desmitificadora, la llamo Nara Araújo–³⁴ y metodología de la visibilización³⁵ de la producción de las escritoras cubanas.

Raiza Rodríguez denuncia y demanda la reparación a través de dicha práctica y metodología con el objetivo de “desarticula[r] los presupuestos ideológicos discriminatorios que han fundamentado las *estrategias de ocultamiento* desarrolladas por la *crítica tradicional* para *eliminar* de las historias (literarias) nacionales el discurso de nuestras escritoras”.³⁶ Considero pertinente delimitar, complementar y ampliar la noción de “crítica tradicional” que acusa Rodríguez. Una crítica tradicional, que en el caso cubano es androcéntrica –pero también heteronormativa y hegemónica–, machista –también misógina y homófoba–, y patriarcal –pero también revolucionaria–. Lo anterior no sólo para desanudar eufemismos, sino para no obviar los rasgos que la atraviesan. Para Raiza Rodríguez, “la exclusión de nuestras autoras sobre los asuntos de Cuba trajo como consecuencia la mutilación de un aparte indispensable del tríptico historia/identidad/representación nacionales”,³⁷ por lo que considera esencial la reparación.

En *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*, Luisa Campuzano apunta, en diálogo con otro texto de Nara Araújo, que:

[...] todavía estábamos en la fase arqueológica de recolección y rescate de textos y autoras. O sea, que nos dedicamos durante algún tiempo –por lo menos, hasta mediados de los noventa– al rescate y recuperación de un pasado a partir de cual construir un legado que nos permitiera comenzar a pensarnos, entre otras razones, porque no

³⁴ Nara Araújo “La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio”, en M. Yáñez y M. Bobes, comps. y notas, *op. cit.*, 1996, pp. 373-384.

³⁵ R. Rodríguez, “Reconfiguración del canon literario cubano. Crítica literaria contemporánea y perspectiva de género en Cuba (1989-2012)”, en *op. cit.*, p. 66.

³⁶ *Idem.* (Cursivas en el original).

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

existía –por lo menos en la narrativa– una producción literaria que estimulara otro tipo de crítica.³⁸

De ahí no sólo la importancia de la continuidad del quehacer crítico de investigadoras y creadoras más jóvenes, ya sea en antologías y estudios especializados, tanto dentro como fuera de la isla (exilio, insilio, diáspora o disidencia), como Zaida Capote, Helen Hernández Hormilla, Yailuma Vázquez, Yanetsi Pino Reina o Anisley Negrín, Mabel Cuesta, Polina Martínez Shvietsova, entre muchas otras; también la publicación de la antología *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)* en 1996, por fijar la primera genealogía de narradoras cubanas.

Hay que recordar que, para la literatura cubana, una de las consecuencias más concretas de las crisis experimentadas en el Periodo especial fue la escasez de papel; tanto autores como las editoriales estatales se percataron de la importancia coyuntural y estratégica de favorecer la publicación de antologías. Si bien para 1996, los años más cruentos (1992-1994) del Periodo especial ya habían pasado, la publicación de *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas; Panorama crítico (1959-1995)*, compilado por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, puede percibirse en una extensión de dicha lógica estratégica. Se deduce lo anterior tanto por la calidad de papel al que todavía recurre Ediciones Unión para su impresión, como el ambicioso y abarcador proyecto que lo impulsó y dio forma: insertarse como un volumen de referencia tanto para un público lector de la isla sobre la producción literaria de escritoras cubanas, como para la incipiente y en proceso de desarrollo crítica especializada (feminista y en estudios de género).

La antología, como comenta María Virginia González, “no intenta reconocerse en el género antológico sino como un conjunto de textos que garantizan un carácter panorámico”;³⁹ no obstante, la parte de la selección de textos preexistentes ofrecen una narrativa y sentido histórico. El volumen está dividido en cuatro secciones: I. Y entonces la mujer de Lot miró...; II. Antepasadas y... todavía vivas; III. Cuentistas cubanas contemporáneas y IV. Apéndice; como puede verse, es la tercera parte en sí lo que da nombre

³⁸ L. Campuzano, *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios...*, p. 144.

³⁹ María Virginia González, “*Estatuas de Sal: urdimbres para una tra(d)ición de escritoras cubanas*”, en *Anclajes*, vol. XIX, núm. 2. Santa Rosa, Argentina, Universidad Nacional de la Pampa, diciembre de 2015, pp. 28

al libro, más no el eje que constituye y configura el libro. Antecede a esas partes una “Nota a la edición” en la que se presenta realmente el volumen, mientras que, en “Y entonces la mujer de Lot miró...”, Mirta Yáñez lo inserta en los estudios de género y en continuidad con una tradición literaria (y de pensamiento) feminista. Como bien destaca González, el libro despliega una variedad genérica: memorias, cuentos, literatura infantil, fragmentos de novelas –a las que se les asigna (“interviene” denuncia González) un título para integrarlas como fragmentos–; esta apertura en registros y géneros del volumen en sí es fundamental y significativa, responde desestimación y exclusión de textos y autoras del canon –o incluso del corpus literario– cubano por no considerarse Literatura. Esta variedad genérica se presenta principalmente en la segunda parte del libro y se estabiliza la cuentística entrada la tercera parte. “Antepasadas y... todavía vivas” es la fundación de una primera genealogía literaria femenina en Cuba; el principio organizador es la progresión cronológica de la fecha de nacimiento de las autoras. Cabe mencionar que no quedan claros los criterios de corte entre la segunda y tercera parte, “Cuentistas cubanas contemporáneas”, o qué constituye para las compiladoras el carácter de contemporáneo en 1996. En todo caso, esta parte central del libro que comprende treinta narradoras abre con Marta Rojas (1931-2021) y cierra con Ena Lucía Portela (1972-).

Si la segunda parte funda una tradición literaria femenina, el apéndice hace lo mismo para la crítica literaria feminista; en esta parte final del libro, Yáñez y Bobes recuperan un ensayo crítico de 1988 (aunque previamente publicado como ponencia en 1984) de Luisa Campuzano, y otro de Nara Araújo de 1993. La antología no sólo apunta al pasado en un acto de reparación simbólica, sino que emprende, activa y claramente, el proceso de consolidación de un canon de su momento; para ello, se señala en la “Nota a la edición” que en la parte central del libro se ha considerado la publicación de al menos un libro, la obtención de un premio importante en el género cuento o bien, en el caso de Ena Lucía Portela, en “representación de una promoción todavía en fase de promesa”.⁴⁰ Hay que destacar que el volumen puede leerse atravesado por la tensión entre lógicas y luchas/compromisos –como hemos dicho que señala Segato–; por un lado, la subversión del canon de la crítica tradición (androcéntrica, machista, patriarcal-revolucionaria) y por otro, la imposibilidad (ya sea consciente, por adherencia ideológica, o in-

⁴⁰ M. Yáñez y M. Bobes, comps., *op. cit.*, p. 8.

consciente, por interiorización de la censura, por ejemplo) de contravenir las políticas y principios (culturales, ideológicos) de la Revolución. María Virginia González identifica muy bien esto, mas no se percata o da importancia a esta pugna por la que las compiladoras y la antología están cruzadas; reconoce que “para 1996 ya estaban fuera de Cuba, por diferentes razones, Sonia Rivera-Valdés, Ana María Simo, Uva Clavijo, Achy Ovejas, Mayra Montero, Ruth Behar y Zoe Valdés. Incorporarlas en la compilación resulta, para ese entonces, un gesto inclusivo”⁴¹ –apertura, inclusión, que no se da ya en *Espacios desde la isla* (Letras Cubanas, 2008), como antología representativa de 50 años de Revolución–, pero también denuncia que:

[...] la ambigüedad del texto [se refiere a ‘Y la mujer de Lot miró...’] se debe no sólo a la imprecisión terminológica [en teoría de género], sino también al uso de eufemismos y sobreentendidos cuando se realiza un recorrido por las problemáticas suscitadas en el ámbito cultural cubano a partir de 1959.⁴²

La importancia de esta antología tanto para el público lector como para la academia es irrefutable. No sólo sirvió como punto de partida del volumen que la misma Yáñez hiciera en 1998 para el público anglosajón –*Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*–, también, en muchos sentidos, para antologías subsecuentes de escritoras cubanas. Como señala González, con *Estatuas de sal* Yáñez y Bobes “apuntan a un público no especializado, para fundar un objeto de lectura y estudio hasta ese entonces silenciado”⁴³ y lo logran; la antología incluso tiene su propia entrada en *Wikipedia*, en donde se afirma que “El impacto de este título en las letras cubanas ha sido tan significativo que el libro ha sido reimpresso y ha tenido una segunda edición, algo totalmente inusual para una antología”.⁴⁴

Tras la publicación y éxito de *Estatuas de sal*, emergieron otras compilaciones o antologías con perspectiva de género, por ejemplo: *El ojo de la noche. Nuevas cuentistas cubanas* (Letras Cubanas, 1999) preparado por Amir Valle; *Habaneras. Diez narradoras cubanas* (Tlalaparta, 2000), por Mirta

⁴¹ M. V. González, “*Estatuas de Sal*: urdimbres para una tra(d)ición de escritoras cubanas”, en *op. cit.*, p. 35.

⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴ “*Estatuas de sal*”, *Wikipedia*, web: <https://es.wikipedia.org/wiki/Estatuas_de_sal>.

Yáñez; *Espacios en la isla. 50 años del cuento femenino en Cuba* (Letras Cubanas, 2008), por Marilyn Bobes; *Las cuenta cuentos* (Editorial Gente Nueva, 2011), por Magali Sánchez Ochoa; *Catedral sumergida poesía cubana contemporánea escrita por mujeres antología* (Letras Cubanas, 2013), por Ileana Álvarez y Maylen Domínguez; *Palabras sin velo. Entrevistas y cuentos de narradoras cubanas* (Editorial Caminos, 2013), por Helen Hernández Hormilla; *Sombras nada más. 36 escritoras cubanas contra la violencia hacia la mujer* (Ediciones Unión, 2015), por Marilyn Bobes y Leidi Fernández de Juan; *Deuda temporal. Antología de narradoras cubanas de ciencia ficción* (Colección Sur Editores, 2015), por Raúl Aguiar; *Ellas vienen conmigo: 15 narradoras cubanas* (2016), por Anisley Negrín, por mencionar algunas.

Antologías que circularon de la mano de una creciente crítica literaria especializada, como dan muestra los siguientes títulos publicados en la isla: *La narrativa femenina cubana 1923-1958* (Academia, 1989) de Susana Montero; *El alfiler y la mariposa: género, voz y escritura en Cuba y el caribe* (Letras Cubanas, 1997) de Nara Araújo; *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género* (Editorial de la Mujer / Instituto de Literatura y Lingüística, 1999); *Cubanas a capítulo. Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura* (Editorial Oriente, 2000) y *Cubanas a capítulo. Segunda temporada* (Letras Cubanas 2012) de Mirta Yáñez; *Las Muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... escritoras cubanas siglo XVIII-XIX* de Luisa Campuzano; *La nación íntima* (Ediciones Unión, 2004) de Zaida Capote; *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa* (Publicaciones Acuario, 2011) de Helen Hernández Hormilla; *Limón, limonero... La literatura femenina cubana en el siglo XXI* (Editorial UH, 2016) de Yailuma Vázquez Domínguez, o *Hilando y deshilando la resistencia. (Pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía)* (Casa de las Américas, 2019) de Yanetsi Pino Reina, entre otras.

Conforme el paso de los años, la década o el cambio de milenio, la relación con la perspectiva y la tradición literaria de narradoras cubanas establecida por *Estatuas de sal* también ha sido cambiante, pero igualmente significativa. Por un lado, un reconocimiento, como lo hace en la “Presentación” de *Espacios en la isla: 50 años de cuento cubano femenino*, Olga Marta Pérez dice de la antología de Yáñez y Bobes, “las editoriales no abrieron un espacio a las narradoras fueron las narradoras las que se abrieron el espacio, ganaron terreno y, eso sí, se hicieron visibles a través de las publicaciones

de sus libros y de antologías, como *Estatuas de sal*”.⁴⁵ Por otro, un distanciamiento, como sucede en *Ellas vienen conmigo: 15 narradoras cubanas*; en la presentación del volumen –lúdicamente titulada “Pu, pu, cha, cha... ahí viene el tren”–, sutilmente, reconoce la posibilidad misma de su antología como parte de un camino inaugurado por *Estatuas de sal*, al mismo tiempo que denota cierto cansancio o aversión a los discursos y lógicas de crítica feminista; lo anterior es bastante significativo debido a que *Ellas vienen conmigo* se muestra, desde el título, como una especie de instantánea y posicionamiento de grupo: “Ninguna de las autoras aquí reunidas pretende militar en esa guerrilla terminológica, tecnicista. Ninguna quiere ‘participar’, sino simplemente ‘fluir’”, incluso se plantea que “*To be or not to be... that’s not the question anymore*. El quid está ahora en escribir o no escribir, en qué hacer con lo escrito, en desde dónde se escribe, para quién, para qué, en publicar o no publicar, en figurar o no figurar y a dónde conduce este camino”.⁴⁶ En *Ellas vienen conmigo* podemos apreciar no sólo los rasgos de otro contexto y coyuntura histórica –lejana ya de la de los noventa–, también los de otra generación de escritorxs, la generación Cero.⁴⁷ Por un lado, el devenir histórico de los cambios, reconfiguraciones, reformas y ajustes iniciados desde el Periodo especial –desde reformas político-económicas a la reconfiguración geopolítica y los nuevos pactos del régimen–, así como crecer con dicho telón de fondo, desde la crisis hasta sus efectos; por otro, la reconfiguración del campo cultural cubano tanto por la migración y los diversos puntos de las diásporas como por el acceso a internet en la isla –con múltiples restricciones, cabe mencionar–, que han diversificado las vías de publicación y potenciado la difusión de su obra.

Así pues, observamos en este muy breve panorama de la perspectiva de género en Cuba su importancia en la reivindicación de la trayectoria y apor-

⁴⁵ M. Bobes, selec. y Olga Marta Pérez, present., *Espacios en la isla: 50 años de cuento cubano femenino*, p. 5.

⁴⁶ Anisley Negrín, selec. y pról., *Ellas vienen conmigo: 15 narradoras cubanas*. Matanzas, Ediciones Aldabón, 2015, p. 5.

⁴⁷ Bautizada así por Orlando Luis Pardo en el 2008, alude a escritores nacidos en la isla entre 1977-1989. Para Yansy Sánchez Fernández, para definir dicha generación es importante contemplar que han sido en el nuevo milenio y que sus años formativos se dieron en el contexto del Periodo especial (véase “Generación Cero en Cuba: ruta crítica para su estudio”, en *Diseminaciones, Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 3, núm. 5. Querétaro, Facultad de Lengua y Letras, UAQ, enero-junio, 2020, pp. 63-84.

taciones literarias de las escritoras cubanas, en el establecimiento de una genealogía y tradición de sus narradoras, así como creación de una constante, tanto editorial como crítica de la publicación, no sólo de antologías e investigaciones académicas en torno a la obra de autoras en la isla, sino de su producción literaria en general y el reconocimiento de sus aportaciones para el corpus literario cubano, en particular, y latinoamericano, en general.

II

Desde su concepción, el presente volumen tenía como objetivo ofrecer un panorama tanto de narradoras cubanas –una nómina mínima, sus prácticas literarias, contextos, entre otros– como de su crítica literaria especializada en las últimas décadas. Lo anterior implicó el reto de sobrepasar o potenciar al máximo, dentro del marco de nuestras posibilidades, las limitaciones de este breve volumen. Uno de los caminos por el que se optó fue el de buscar incorporar textos críticos que, a partir de un tema eje o núcleo de problematización común, analizaran la obra de varias autoras; otro, fue favorecer que dichos trabajos incluyeran a escritoras de diversas generaciones –ya sea que pertenecieran a las Novísimas, la Generación Cero o bien que estuviesen fuera o más allá de estos encuadres–, así como que se movieran por diversos derroteros estéticos, genéricos, o incluso geográficos.

Los cuatro capítulos de este libro ofrecen un panorama de diecisiete autoras; mientras que los capítulos restantes se encargan de hacer un recorrido por la obra de dos escritoras particulares: Karla Suárez y Legna Rodríguez Iglesias. Si bien una de las figuras más relevantes de la promoción de los Novísimos es Ena Lucía Portela, también es la más estudiada, por lo que se prefirió dar espacio a una reflexión sobre la obra de Karla Suárez; su novela *Silencios* (Lengua de Trapo, 1999) es omnipresente en trabajos críticos del Periodo especial, pero a diferencia de otras novelas paradigmáticas de la época, poco ha sido examinada con detenimiento. Por lo anterior, nos pereció una oportunidad ideal incluir una revisión, tanto de la cuentística como la novelística, de Suárez bajo la premisa de una poética del silencio. Para dar representación a la llamada Generación Cero se eligió incluir un análisis de su figura más prolífica y protagónica por su experimentalismo y calidad literaria, Legna Rodríguez Iglesias.

Así pues, este breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras cubanas en el siglo XXI abre con el texto “Narrando el cuerpo lesbiano: deseo y desafío”, de Mabel Cuesta (University of Houston). En este ensayo la investigadora explora cómo a través de la representación de las subjetividades de las protagonistas de sus relatos, Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), Mildre Hernández (Sancti Spiritus, 1972) y Yordanka Almaguer (La Habana, 1975) problematizan las convenciones de las familias y la sociedad cubana actual, al mismo tiempo que las desafían al visibilizar: el lesbianismo, las familias homoparentales e imaginarios positivos de estas subjetividades, así como la permanencia de la homofobia, y la resistencia social-estatal a otorgar derechos a estas comunidades. Para ello, Cuesta hace el análisis de tres cuentos de Portela – “Dos almas nadando en una pecera” (1990), “Sombrío despertar del avestruz” (1996) y “Una extraña entre las piedras” (1999)–, la novela infantil *Una niña estadísticamente feliz* (Lengua Editorial, 2011/Oriente, 2014) de Mildre Hernández, y *La mujer de los pájaros* (Niña Loba Editorial, 2021) de Yordanka Almaguer.

Julio Rojas y Brenda Gutiérrez (UNAM) desarrollan, en “‘Gran sinfonía de las notas falsas’: Poética del silencio en la obra narrativa de Karla Suárez”, un estudio transversal de los libros publicados por esta autora –los volúmenes de cuentos *Espuma* (Letras Cubanas, 1999) y *Carroza para actores* (Ediciones Unión, 2011), así como de las novelas *Silencios* (Lengua de Trapo, 1999), *Habana año cero* (Ediciones Unión, 2016) y *El hijo del héroe* (FCE, 2017)– rastreando su uso estratégico de los silencios. Los autores inician con una revisión de la figura de Suárez como periférica tanto en el campo cultural cubano como para la crítica literaria internacional. Mas su principal objetivo es plantear que el silencio en la obra de Suárez puede encontrarse como oposición al estridente discurso de la Revolución, como omisión imantada de sentido, como secreto en tensión o, incluso, como una atmósfera o espacio. El rastreo y análisis de estos tipos de silencios en los cinco libros de Suárez permite a Rojas y Gutiérrez hacer el estudio más sólido de la crítica literaria existente de una poética del silencio en esta escritora cubana.

En “Dos patrias tengo yo: la escritura como catarsis en tres escritoras cubano-rusas”, Damaris Puñales-Alpízar (Case Western Reserve) explora las representaciones del mundo y la existencia hecha por escritoras hijas de parejas soviético-cubanas, ya sea que migraron a Cuba en su infancia o bien que nacieron en la isla. En específico, este capítulo revisa textos de Anna Lidia Vega Serova (San Petersburgo, 1968), Verónica Pérez Konina (Moscú,

1968), Helena Bicova (Bielorrusia, 1972) y Polina Martínez Shviétsova (Camagüey, 1976) para indagar sobre las prácticas literarias con las que estas narradoras dan cuenta de su condición bicultural en relación con su identidad cubana, pues, por un lado, todas han preferido el español como lengua literaria y, por el otro, su imaginario creativo remite continuamente a una identidad ruso-cubana en tensión y movimiento perpetuo. Así, Puñales-Alpízar pone de relieve los aportes de estas autoras polovinas a la cultura cubana.

En “Coordenadas de nuevas estrellas: algunas directrices de la ciencia ficción cubana escrita por mujeres (2007-2021)” Ana Fernanda Aguilar Alatorre (Colmex) rastrea críticamente la importancia de las escritoras en el desarrollo de la ciencia ficción cubana. Como antecedente a las narradoras contemporáneas de ciencia ficción pone de relieve el papel central de Gina Picart (La Habana, 1956), Daína Chaviano (La Habana, 1957) y Chely Lima (Güira de Malena, 1957), particularmente en la década de los ochenta, no sólo como precursoras sino como figuras protagónicas de la apropiación e innovación del género, pese a la mirada crítica condescendiente y machista de su época. Aguilar Alatorre señala cómo la llegada del ciberpunk a la isla, en el contexto del Periodo especial, generó un nuevo auge del género; posteriormente, procede a revisar algunos relatos de Anabel Enríquez (Santa Clara, 1973), Laura Azor Hernández (La Habana, 1987), Elaine Vilar Madruga (La Habana, 1989) y Maielis González (La Habana, 1989), al mismo da cuenta del devenir de la ciencia ficción cubana más reciente y cómo a través de ésta las autoras revisadas exploran formas diversas de entender su presente e imaginar su futuro.

En “El selfie y el cuerpo social en *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, de Legna Rodríguez Iglesias”, Nanne Timmer, de la Universit  t Leiden, analiza el libro referido en el título de su contribución como una expansión de la poética de Rodríguez Iglesias. A lo largo de seis apartados, la investigadora holandesa indaga sobre las particularidades de la configuración de un Yo que oscila entre la Selfie y el retrato grupal; las estrategias literarias que construyen un estilo ya reconocible, y el planteamiento de una “borradura de la nación” en el volumen publicado por Alfaguara en 2017, muchas veces en contrapunto con *No sabe/no contesta*, pero siempre a la luz del resto de la obra de la autora estudiada. Destaca de este capítulo el diálogo que Timmer entabla con las coordenadas de comprensión sobre literatura cubana del siglo XXI, pero especialmente la Generación Cero,

que la crítica literaria cubana, particularmente C. A. Aguilera, ha desarrollado para complejizarlas mediante el análisis de sus implicaciones en la obra de Rodríguez Iglesias.

Cierra el volumen Aída Chacón (UNAM) con el ensayo “La construcción del presente: panorama de la crónica escrita por mujeres en el 15N”; en éste su autora revisa el rol de las mujeres en el activismo transmedia para dar cuenta de los episodios más convulsos de los últimos años en Cuba, la crisis en el contexto de la Pandemia, el 11J, el Movimiento San Isidro, el 15N y el 15 Ene. Específicamente, se centra en la revisión de diversas crónicas de Yoani Sánchez (La Habana, 1975), Geisy Guía Delis (1991), Diana Ferreiro (1993), Lourdes Madero (1990) –sobre el 11J, en el caso de estas tres autoras–, Carla Gloria Colomé (La Habana, 1990), Olivia Manrufo (La Habana, 1985) y Mónica Baró (La Habana, 1988), en la que se destaca la diversidad y complejidad de formas de dar cuenta el presente de estas narradoras y activistas. Chacón resalta la importancia de ciertos medios digitales en la visibilización de las diversas formas de disidencia cubana, particularmente menciona a *El Estornudo*, *Rialta*, *Periodismo de Barrio* y *El Toque*.

Así pues, proponemos iniciar este *Breve panorama crítico* con la ruptura de tabúes que significó la puesta en página del homoerotismo lésbico, pasando por la expansión de la representación de experiencias de ser mujer, del ser cubana y de las formas de resistencia/resiliencia o por la subversión/trasgresión de las formas o los géneros literarios, para terminar con una comprensión del escribir el presente que, si bien nace en la página, se concreta en el espacio público. Así pues, se revelan las *prácticas literarias de las narradoras cubanas en el siglo XXI*.



Este volumen se ha realizado como producto del PAPIIT IA401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI” bajo la responsabilidad de la doctora Brenda Morales Muñoz, gracias a las contribuciones de las investigadoras que conforman el presente volumen. A cada una de ellas gracias por la disposición entusiasta para entablar diálogos con nosotros y compartirnos su conocimientos, reflexiones e investigaciones. Gracias también a la colaboración, directa e indirecta con este manuscrito, de los becarios y prestadores de servicio social en el marco de este proyecto PAPIIT. Mención especial merecen Brenda Michelle Gutiérrez Guzmán, Julio Rojas Castillo y Andrés Martínez Guzmán; los primeros dos por aceptar el reto tanto de desarrollar con rigor el análisis de la obra de Karla Suárez como de la escritura de un capítulo para este libro, y a Andrés por el cuidado técnico y preparación de este manuscrito. Los tres mostraron gran capacidad de aprendizaje y crecimiento, así como un gran profesionalismo y compromiso para con este libro, con el que, cabe mencionar, colaboraron de manera paralela a la redacción de sus tesis de licenciatura.

Asimismo, nada de esto sería posible sin apoyo, primero, del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM para el financiamiento de nuestro proyecto, y segundo, el apoyo de la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras y el trabajo editorial, para convertir este *Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras cubanas en el siglo XXI* en libro.

Narrando al cuerpo lesbiano: deseo y desafío

MABEL CUESTA
University of Houston

Siguiendo la irrefutable lógica establecida por Paul B. Preciado en su reciente libro *Un apartamento en Urano* (Anagrama, 2019) donde asegura que:

[...] la masculinidad es a la sociedad lo que el Estado es a la nación: el detentor y usuario legítimo de la violencia. Esa violencia puede expresarse socialmente como dominio, económicamente como privilegio, sexualmente como agresión y violación. Al contrario, la soberanía femenina sólo se reconoce en relación con la capacidad de las mujeres para engendrar.¹

Por lo que podemos concluir muy fácilmente que, ya no sólo la existencia y el deseo lésbicos sino la escritura de esas historias de vida son gestos que encierran en sí mismos todo un desafío tanto al heteropatriarcado en general como al régimen totalitario cubano en particular. Régimen que en algunos casos ha sido el iniciador de persecuciones y consecuentes exilios para miembros activos de la comunidad LGBTQI de la isla.

En este trabajo, inserto en proceso de continuidad y profundización al interior de un proyecto mayor desde el cual he venido estudiando y publicando libros y artículos sobre las narradoras cubanas contemporáneas nacidas después de la revolución de 1959, me centraré en tres autoras que abordan el cuerpo lésbico con clara intención de detallar sus subjetividades, desafíos y tareas pendientes en el marco de la sociedad y la familia cubana actuales. Una selección de obras de Ena Lucía Portela, Mildre Hernández y Yordanka Almaguer serán el eje de discusión de esta pieza. Desde ella mapearé escrituras y zonas de la realidad cubana contemporánea que han de ser visibilizadas con la clara intención de conseguir derechos y desplazamientos imaginarios positivos para las lesbianas cubanas.

¹ Paul. B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 306-307. Kindle ed.

Nacida en 1972, en La Habana y graduada de Letras Clásicas por la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de esa ciudad, la escritura lésbica de Portela es medular para entender los desafíos éticos y estéticos de su generación. Conocida entre sus contemporáneos como una suerte de *enfant terrible*, Portela suele presentarse como inapresable por lo extenso de sus temáticas, estilos, registros lingüísticos y, especialmente, por la inacabable red de referencias y autorreferencias que pueblan el conjunto de su obra. Asimismo, ha sido reconocida y galardonada con premios de la talla del “Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba 1997” (UNEAC), el “Juan Rulfo de Cuento de Radio Francia Internacional 1999”, el “Premio Jaén de novela 2002” y el “Premio Deux Océans-Grizane Cavour de novela 2003”.

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

Portela responde, quizá con una intensidad mayor y sostenida, al conjunto de temas y preocupaciones formales que viene caracterizando a la narrativa cubana en la década 1986-1996. [...]: los enfrentamientos generacionales, la iniciación sexual, el homoerotismo, los conflictos de la pareja, las actitudes de marginación social voluntaria o involuntaria: los “friquis” y las “jineteras”; todo esto vaciado en formas significantes que buscan la despersonalización de los personajes, la fragmentación de tiempo y espacio, la experimentación semántica y sintáctica con zonas del lenguaje popular incluidas las jergas y la recreación de situaciones sórdidas que usan el grotesco y el absurdo o la búsqueda de atmósferas oníricas o míticas de fuerte carga simbólica, en ambos casos como modos de desterritorializar las anécdotas y permitir la funcionalidad de las referencias intertextuales. Las narradoras de los ‘90s han comenzado a cuestionar no sólo un sistema y sus instituciones sino las bases de la visión falogocentrista del mundo que lo legitima.²

² Madeline Cámara, “Antropofagia de los sexos: estudio de la metáfora de incorporación en La urna y el nombre de Ena Lucía Portela.”, en *Torre de Papel*, vol. 7. Iowa, University of Iowa, 1997, p. 167.

Efectivamente, todo esto es posible encontrarlo en su vasta obra narrativa, la cual comienza a ser visible en los circuitos literarios habaneros cuando gana una mención con el cuento “Dos almas nadando en una pecera” (1990) en el Taller Literario al que asistía por esos años.³ La pieza “Dos almas” publicada en un extinto folleto de circulación local, ha llegado a ser identificada como la primera escrita por una mujer en donde se aborda el tema lésbico después del triunfo de la Revolución. Pero sus valores no han sido especialmente destacados porque según Nara Araújo “se resiente de cierto esquemático discurso, por elíptico y extrema economía narrativa”.⁴

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

Llevabas un vestido negro que te hacía lucir aún más pálida, con tus piernas fantásticas y tu nariz de zapato [...] ¡Después de todo te quedaba bien! Pensaba ella y en las muchas cosas que podían hacer juntas, aunque no tienes que preocuparte: las dos o tres veces que se masturbó primero imaginándote y luego recordándote desnuda no logró concentrarse lo suficiente para llegar al orgasmo.⁵

Para Nara Araújo, el valor fundamental del cuento reside en que “no hay agonía porque no hay oposición, sino intercambio, tránsito de uno a otro lado, con libertad y goce. No hay ideologización del discurso, sino discusión de ciertos paradigmas masculinos y sus formas de poder: la autoridad y la Historia”.⁶ Suscribo lo anterior ya que uno de los valores que destaca en los cuentos lésbicos de Portela es justamente la recreación hedonista.

³ Los talleres literarios en Cuba han tenido y aún tienen una gran importancia entre los jóvenes escritores.

⁴ Nara Araújo, “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”, en *Unión: Revista de Literatura y Arte*, vol. 32. La Habana, 2001, p. 23.

⁵ Ena Lucía Portela, “Sombrió despertar del avestruz”, en Daysi Cocco de Filippis y Sonia Rivera-Valdés, comps., *Conversación entre escritoras del Caribe Hispano: Actas de la Conferencia, 2-3 de mayo de 1996*. Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños/ Hunter College, CUNY, 2000, p. 233.

⁶ N. Araújo, “El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas”, en *Temas*, núm. 16-17. La Habana, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, 1998-1999, p. 214.

nista, desenfadada de temas que hasta la aparición en escena de esta generación continuaban siendo invisibles. Si además sirven como herramientas para emplazar a la autoridad y la historia, su valor utilitario se reduplica.

Por una parte, la ausencia de agonía sería exactamente el punto de giro con que la autora consigue desestabilizar a esa sagrada historia nacional y a los relatos de la nación precedentes. En “Sombrío despertar” se asiste a una suerte de evasión excluyente donde el mundo adquiere las justas dimensiones que su deseo demanda. Se trata de una epifanía, pero aquella no está instaurada en la zona del deseo sino en el de inmediata posibilidad. Así, quienes históricamente han excluido desde el poder aquellos relatos de la nación que les resultaban inadmisibles, enfrentan ahora nuevas formas de emplazamiento. Para los posibles censores no se trata sólo de lidiar con esas temáticas entonces semidesconocidas en la producción de mujeres, sino que además el desenfado y la risa cínica parecen ser sus modos habituales de presentación.

En otro ensayo que Araújo dedica a las escritoras de esta generación, dice refiriéndose al “Sombrío despertar”:

La potencialidad del texto de Portela, [...] es doble. Por una parte, ficcionaliza con transgresor desenfado una esfera no transitada por la literatura de asunto homosexual en la Cuba post-59 (pues los hombres no lo han hecho hasta ahora) e invade lo público con el goce femenino del cuerpo homólogo.⁷

Hay una tercera historia de Portela que me interesa destacar. Ésta apareció en 1999 en el libro de cuentos *Una extraña entre las piedras*, y se trata justamente de la que da título al cuaderno. Vale la pena estudiarla por la elección de la temática, la brillantez en la factura, el interés de la anécdota, y porque en él desarrolla una muy lúcida intersección entre sexualidad y migración.

Con la historia “Una extraña entre las piedras”, Portela enfrenta al lector a varias de las posibles angustias de los escritores cubanos en la diáspora. El modo en que la protagonista, también lesbiana y de nombre Djuna (claro homenaje a Djuna Barnes), se identifica con una personalidad de la complejidad de la poeta lesbiana exiliada Lourdes Casal, salta de inmediato

⁷ *Ibid.*, p. 215.

como un elemento que sin dudas intenta problematizar el lugar desde el que la escritora en términos políticos se coloca.⁸ Y es justamente desde ese posicionamiento tan peculiar que Portela juega a desestabilizar tanto al público lector como a la crítica.

Su propósito mayor es el de auto-representarse como una autora que ha superado ya no sólo los límites geográficos y sus demandas sociopolíticas, sino también como alguien que ha sobre-volado el corsé de la historia y es capaz de revisar los clichés de la sociedad civil cubana entendiendo ésta como una sola.

Una de las líneas que en el texto podría defender la idea anterior es la manera en que Djuna, el personaje de Portela, describe su llegada a Estados Unidos y sus motivaciones para abandonar al país natal:

Aterricé todavía aturdida por la Cuaresma y el viento sur de mi país, por el estigma de una resolana que estaba a punto de volverme loca y bastante debilitada por una hemorragia incontenible. No tenía problemas políticos ni económicos demasiado serios; en realidad no tenía problemas, acababa de cumplir la mayoría de edad y emigraba como los pájaros, por razones de clima. No conocía aún, pobre de mí, los rigores del verano newyorkino y de la nieve.⁹

Sólo con el fragmento anterior Portela consigue deslegitimar el abordaje tradicional que otros autores cubanos han hecho del tema de la migración como respuesta sostenida y solución parcial a los problemas económicos y políticos de la isla en los últimos cincuenta años, mientras y a la par su motivación es la del deseo lésbico.

Todo ello nos coloca en una zona de conflictividad mayor, porque en Cuba, una vez desaparecida la Unión Soviética en 1991, quedan desplazados los imaginarios de mujeres guerrilleras hacia otros lugares donde aparecen representadas como prostitutas, asesinas, adúlteras, lesbianas y emigrantes; pero la de Portela es una tercera posición desde la cual, sin olvidar esas marcas temáticas generacionales y de hecho conjugarlas, coloca en sus

⁸ Hablo aquí de complejidad ya que Lourdes Casal durante su vida pasó de ser una detractora de la revolución –razón por la que se exilia tempranamente en los Estados Unidos– a una de sus defensoras más enardecidas hasta su muerte; siendo de hecho la primera de los exiliados que regresa a la isla en 1978 para establecer diálogos con el gobierno de Fidel Castro.

⁹ E. L. Portela, *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p. 99.

personajes la muy subversiva idea del nihilismo como mecanismo rector. Una posición que vacía de significado a la historia y su pertinencia. En su defecto, nos provee una aproximación hermenéutico-sociológica con la cual lateralmente podremos decodificar las diásporas cubanas.

Ésa es la mascarada que Portela presenta y con la que aquí se dialoga. Al deconstruirla y probar que es un artificio con el que trata de conseguir cierta distancia objetiva al hacer su propia denuncia sobre el estado de cosas en que se encuentra la Cuba desde donde escribe se desvela además que se trata de una evolución o, si se quiere, de un corrimiento dentro de aquella primera poética recurrente de Portela que Cámara resumía en su ensayo.

Esta historia es, finalmente, un homenaje a la vida de los cubano-americanos y es asimismo una mirada íntima sobre los clanes de sororidad donde las mujeres lesbianas encuentran refugio para sobrevivir. Ese espacio de alianza que cobra dimensiones otras cuando es atravesado por la experiencia del exilio. Con éstos, Portela intenta desestabilizar los discursos recurrentes en el archivo cubano sobre la migración. Para distanciarse y a la par establecer una mirada revisionista que recorra los relatos sobre la historia nacional articula su juego narrativo sobre un ejercicio de auto-reconocimiento en el que su protagonista es una *rara avis* y perpetua figura de sospecha. Así como raras y sospechosas son todas las mujeres lesbianas que en la historia universal han sido.

Quede lo anterior ejemplificado en otro fragmento del relato, allí donde Djuna cuenta sus avatares al llegar al aeropuerto de Newark:

Hubo un largo interrogatorio y recuerdo que, como de costumbre, me era difícil hacerme entender. Lo de los pájaros fue lo más complicado. Por alguna razón que ignoro, los tipos de uniforme parecían convencidos de que yo era una mezcla de narcotraficante con terrorista con agente secreto del comunismo. Nunca creí que mi aspecto pudiera resultar tan amenazador, incluso después del fin de la Guerra Fría. Si su propósito consistía en desestabilizarme, en ponerme nerviosa, lo consiguieron ampliamente. Por suerte para mí, una computadora del Departamento de Estado tuvo la bondad de probar desde Washington mi inocencia angelical y entonces se disculparon (¡los muy bandidos hablaban español!), me devolvieron el pasaporte y me dejaron ir.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

En suma, destacan de entre los relatos lésbicos de Portela la exploración interseccional de un tema tan arduo dentro la experiencia cubana como el de la migración; lo cual contiene *per se* una fuerte crítica a las barreras insulares y políticas donde Cuba parece sofocarse. La globalización y lo transnacional son asimismo parte del paisaje imaginario con el que dialoga. La reafirmación de lo privado supone al interior del paradigma ideológico que negocia, una inversión de su tradicional signo negativo.

Es por todo ello que sus historias lésbicas deben de ser pensadas como una suerte de grito que llame la atención sobre lo no dicho en torno a un deseo que a ratos tiene que encerrarse o exiliarse para poder ser.

MILDRE HERNÁNDEZ

El caso de la escritora Mildre Hernández, quien nació en la ciudad de Sancti Spiritus en 1972, es también uno extremadamente interesante ya que ha dedicado la mayor parte de su trabajo a la literatura infantil. Especialmente reconocida por ello, ostenta los premios “Eliseo Diego”, “Pinos Nuevos”, “Abril” (en tres ocasiones), “La Rosa Blanca”, “Regino Boti y Hermanos Loynaz” los cuales están dedicados a promocionar dicho género. Es, en otras palabras, una autora legitimada por el sistema editorial y de premios en la isla.

La discusión que hoy propongo se centrará, justamente, en una novela para niños titulada *Una niña estadísticamente feliz* publicada en el 2011 por Legua Editorial, Colección Nómada en Valencia, España y luego por la editorial cubana Oriente en el año 2014. La anécdota de *Una niña* es narrada desde la voz de Cuasi, una escolar de nivel primario quien, como todos en Cuba, asiste al sistema público de educación.

Lo que sabemos del personaje, lo que acaso la hace extraordinaria, es que tiene dos mamás y eso le permite ser esencialmente feliz, ya que sus madres lo son y justo por serlo pueden amarla de modo incondicional. Asimismo, somos informados desde las primeras páginas del rol del padre el cual está reducido a unas pocas horas al mes:

Soy una niña estadísticamente feliz. Tengo dos mamás y medio papá. Digo medio porque me ve un cuarto de horas dos veces al mes. O sea, treinta minutos en treinta y un días que son trescientos sesenta minutos al año y eso equivale a 24.33 días anuales. No está mal. En mi

escuela hay niñas que los ven todo el tiempo, pero es como si no los vieran porque se hacen los de la vista gorda.¹¹

Se advierte de manera inmediata el sentido utilitario que Hernández adjudica a este libro. A pesar de que las más intensas conversaciones en la esfera pública cubana nacional y transnacional sobre la urgencia de un nuevo código de familia se dieron en torno al 2018-2019 cuando se intentó (vía reactualización de la Constitución) pasar un referendo que diera legitimidad y equidad tanto al matrimonio igualitario como a las familias homoparentales, aquí comprobamos que esa plática tiene una data mucho más larga e incisiva y que, al menos dentro de la comunidad intelectual, había comenzado algunos años atrás.¹²

Varios pasajes en la novela acusan con claridad la falta de responsabilidad parental de la que adolecen innumerables hombres en una isla donde la tasa de divorcio y de migración se desborda y traduce cada año en números escalofrantes.¹³ No debería llamar entonces la atención que haya en la narración una evidente apuesta por un modelo de familia matriarcal como solución alternativa. Y es que la discusión que se ha comenzado a proponer, a partir de este y otros documentos, es una que intenta establecer el cómo la naturalización de la familia homoparental y la maternidad lesbiana funcionan como resortes desestabilizadores o si se quiere pretextos que hacen reflexionar al lector o espectador sobre temas aún por dis-

¹¹ Mildre Hernández, *Una niña estadísticamente feliz*. Valencia, Legua Editorial, 2011, p. 17.

¹² Al margen de otros textos literarios y películas que también abordan el amor homosexual entre cubanos, quiero destacar un material audiovisual que está en especial sintonía con éste. Se trata del docudrama *La Tarea*, dirigido en 2008 por la cineasta peruana Milagros Farfán donde una niña, también asistente a la escuela primaria y quien está siendo criada por su madre y la pareja mujer de ésta, debe navegar discursos de homofobia y exclusión en la medida en que no reconocen su familia como una legítima y presentable en el contexto de la escuela.

¹³ Las tasas de divorcio en el periodo de 2010 a 2020 fueron de un 2.9 a 2.0 por cada mil habitantes. Mientras que las de migración fueron de un -3.4 a un -0.4 en el mismo periodo. Estas tasas no reflejan el enorme éxodo que ha sucedido a partir de la reapertura de fronteras en noviembre de 2021 y marzo de 2022 que se calcula en cerca de 10 0000 cubanos quienes han abandonado la isla por mar y también por vía aérea hacia Centroamérica con el fin de llegar por tierra a los Estados Unidos. La baja tasa de 2020 refleja el cierre internacional de fronteras por la pandemia global (véase “Anuario Demográfico de Cuba enero-diciembre 2021”, en *ONEI* [en línea], enero 2022).

cutir en la agenda social de la isla, siendo uno muy relevante el de la falta de derechos a la que sigue siendo sometida la comunidad LGBTQI cubana.

En otras palabras, en *Una niña estadísticamente feliz* no se discute ya si ser homosexual o específicamente lesbiana es admisible o no para la sociedad cubana del siglo XXI. El texto da por sentada una admisibilidad que permite desplazar la problematización de ello a lugares de mayor interés. Y éstos serían: la maternidad, la falta de legislación para proteger a la comunidad LGBTQI o la incapacidad de las instituciones para formar a los nuevos ciudadanos –protagonistas del futuro cercano– en sistemas de saber deshechos del histórico machismo cultural y de Estado que ha azotado el imaginario cubano desde tiempos coloniales.

Todo acto sería permisible si se trata de desafiar al poder que controla cuerpos históricamente marginalizados. De ese modo, estos personajes de Hernández invitarían desde allí (el margen) a una reflexión sobre un estado de cosas donde la maternidad ha dejado de ser entendida como un espacio de dominio y control patriarcal para convertirse en una experiencia tan personal y extrema como cualquier otra y así lo enuncia el personaje de Cuasi: “A mí me va de maravilla con mis dos mamás. Tener una es una dicha, así es que dos debe ser algo estadísticamente dichoso. Pero el resto del aula no soporta la dicha extrema y he tenido problemas por eso”.¹⁴

Como se puede comprobar, la naturalización de la familia lésbica y su performance de lo materno quedan garantizadas *a priori*: “A mi madre segunda le gustan los números naturales. Para ella es muy natural vivir con mi madre, cosa que no sucede en la mayoría de la población”¹⁵ y sin duda ésta es una de las aportaciones más interesantes que esta pieza hace al intentar reconfigurar nuevos imaginarios nacionales. Unos que contengan a esos sujetos tan preteridos en la legislación actual que no en las formas de la vida diaria.

Sin embargo, estas pujas por normalizar y naturalizar no significan el fin de la homofobia. Es por ello que las dos ideas que defenderé en lo adelante como más radicales y subversivas de cuántas presenta este libro son: 1) la de la figura desfasada y fracasada de las instituciones educacionales cubanas, y 2) la de la disfuncionalidad de la familia heteroparental, usada esta última por la autora como artefacto de comparación que permita

¹⁴ M. Hernández, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

aflorar lo agotado del modelo de familia tradicional cuando se quiere imponer como garante de la salud mental y felicidad plena en los niños.

Mildre Hernández, a través del personaje de Cuasi, nos hace recorrer la persistencia de la homofobia como experiencia sociocultural mientras nos da la posibilidad de articular la diversidad sexual desde la perspectiva de la niña, quien sirve para presentarnos una de las tareas pendientes de la sociedad cubana. Me refiero a la de formar futuras generaciones en ambientes donde no tengan oportunidad los odios, biologicismos, o estigmatizaciones hacia lo diferente:

Le di mis quejas por la envidia colectiva a la maestra, pero ella se hace la de la vista gorda. Llamó a la directora y la directora le mandó un papel a mi mamá primera, para que se presentara en su oficina.

Le pregunté si podía traer a las dos para que mis amigas se desmayaran de la envidia, pero la directora se negó y quiso que trajera a la madre verdadera. Le respondí que las dos son verdaderas, porque las dos comparten una verdad.

[...]

Eso de las dos mamás la directora no lo entiende bien. Para ella “bien” es: mamá y papá. Y para mí bien es armonía y amor.¹⁶

Las estrategias con las que la niña tiene que navegar públicamente el rechazo son extremadamente reveladoras de la naturaleza y las prácticas marginadoras de la Cuba contemporánea, “Creo que ese problema de no entender la felicidad es porque las personas no entienden las matemáticas. Porque el amor es como los números: infinito. Y eso es lo que debe importar”.¹⁷ Y mientras las navega propone, además, un discurso de equidades para un país que permanece hasta el momento sin derechos reales para la comunidad LGBTQI. Los recursos que utiliza Hernández oscilan desde el sarcasmo hasta un sentido del humor extremadamente singular y picaresco: “A veces no me peino y me pongo un zapato de cada color. Pero ya están acostumbrados a verme así. Ellos miran mi comportamiento. Miran cómo habla, cómo se comporta y cómo mira una niña con dos madres”.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

Como mencionaba antes, la segunda idea que me parece destacable y revolucionaria en el relato es la de mostrar la disfuncionalidad de la familia heteroparental a través de la familia homoparental. Para conseguir esto, Hernández coloca a Cuasi no sólo en una clase de niños profundamente infelices y marcados por el desamor y los divorcios de sus padres, sino que los desplaza a un escenario de terapia psicológica.

Una psicóloga visita la escuela a la que asisten Danyer, Tanyer, Lavanda y Cuasi. A todos les pide que hagan un dibujo de sus familias. Cuasi se dibuja junto a sus dos madres en un podio similar a ésos donde los deportistas reciben sus medallas de triunfadores. Ella es la campeona y cada una de las madres la corteja en los lugares segundo y tercero. Dichos puestos asignados a las madres están a la misma altura y las tres sonríen. En cambio, el dibujo de Danyer es una casa sin ventana y una paloma torcaz encima de esa casa. Para Cuasi esa paloma significa la madre que ha abandonado a los hermanos Danyer y Tanyer. Este último dibuja la misma casa, pero sin antena de televisión. Lavanda dibuja una lavadora con sus padres dentro.

Los inquietantes dibujos de los niños dan lugar para una segunda visita de la psicóloga a la escuela. Esta vez, les pide que hagan un relato. Los de los tres compañeros son relatos tristes, sombríos, el de Cuasi en cambio es un brillante mecanismo de normalización: “Para que sepan cuál es mi relato, remítanse al capítulo de Danyer y extraigan las oraciones subrayadas”.¹⁹ Con esta estrategia, Hernández no sólo consigue iluminar las zonas dolorosas del niño criado en familia heteroparental y no por eso pleno, sino que concede a las posibles “Cuasis” de Cuba la posibilidad de normalizarse como sujeto que merece una mirada ecualizadora en relación con sus compañeros.

Otros momentos destacables aparecen en la novela de Hernández, y ante la imposibilidad de comentarlos todos en este *close reading*, mencionaré brevemente algunos más. Por ejemplo, el cómo acomete un muy incisivo mecanismo de desmontaje de aquel mito extendido en el imaginario popular de que la crianza homoparental genera homosexualidad temprana o adulta en los niños criados en esas familias. Para ello, configura a Cuasi como ser tempranamente sexuado que, si bien por una parte admira y respeta el amor de sus madres, por otra, tiene deseos marcadamente heterosexuales:

¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

No soy exigente y no lo soy porque he oído a mi madre hablar con mi otra madre de su soledad en el amamantamiento y la crianza. “¿Y por eso elegiste esta vida?” le preguntó mi madre segunda. “Entre otras cosas”, le respondió mi madre primera. “Pero también porque me vi en tus ojos”.

Me gustó tanto la frase que la copié para decírsela a Tanyer. Él no entendió que me viera reflejada en sus ojos porque tiene miopía, pero seguramente recordó cuando su madre lo lactaba de madrugada mientras su padre oía las carreras de ventaja de su equipo, sin importarle que la pobre mujer estuviera en un cuarto dándole la teta a los jimaguas, cansada, deseando que su esposo le hiciera un agua con azúcar morena para endulzar la leche y los días.²⁰

Puede observarse, además, cómo la autora despliega una celebración del amor lésbico y la crianza de menores en el interior de él mientras, y a modo de bisagra, abre la puerta a conversaciones y denuncias en torno a otros azotes por los que pasa la sociedad cubana, siendo la prostitución y la migración dos de los más lacerantes. Para hacerlo contrasta, una vez más a la familia heteroparental con la familia lésbica: “Dice el padre de los jimaguas que el cambio de moneda cambia la personalidad. Su esposa lo abandonó por un hombre que tenía una moneda diferente. [...] Eso es una justificación del padre de los jimaguas. Yo veo a mis madres con la misma moneda que utilizaban cuando nací y se quieren de lo mejor”.²¹

Finalmente, a pesar de que la novela de Hernández bien podría leerse como un nada tímido festejo del amor entre mujeres desde la perspectiva infantil, también hay en ella una clara declaración de derrota frente a la posibilidad de un cambio tanto en la legislación como en la estructura social:

Mi madre primera estaba muy golpeada por la vida. Pero, entre el recuerdo del primer golpe y el recuerdo del segundo, apareció mi madre segunda, la curadora.

Ella trabajaba en una Galería de arte, pero cuando conoció a mi madre se convirtió en curadora de almas golpeadas. Ella dice que la humanidad se demorará más o menos un siglo para aceptar la diferencia. Por eso, a partir de hoy, comeré habichuelas tailandesas, dormiré a

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ *Ibid.*, p. 63.

la hora que ellas digan, me cepillaré los dientes cuatro veces al día y me curaré los parásitos. Necesito vivir un siglo para ver esa humanidad.²²

El personaje de Cuasi transmite a lo largo del texto una noción de dificultad latente por la cual estos modelos y experiencias alternativas estarían aún lejos de ser incorporados a la vida natural de la nación.

YORDANKA ALMAGUER

Finalmente me detendré en la autora Yordanka Almaguer, quien nació en la ciudad de La Habana en 1975. Importa anotar, sin embargo, que reside desde hace más de una década en Venezuela, formando así parte de la enorme legión de escritores cubanos en la diáspora. Su primer libro, *Tener sexo con Kalinín Borges*, fue publicado por la Casa Editorial Abril, Cuba, en el año 2002. Con el cuento “Ruth” fue finalista en el concurso “El fungible” (España) y en el 2004 ganó, también en Cuba, el “Premio de Novela Cirilo Villaverde”, lo cual condujo a la publicación de *La canción perdida de Janis Joplin*, una de sus novelas más aclamadas. En el 2009, publica en la reconocida casa Letras Cubanas una novela más: *Lía, el sexo oscuro*.

Como se puede concluir del párrafo anterior esta tercera escritora es una que también ha recibido merecida atención de la crítica y las editoriales de la isla. No obstante, la novela que aquí traigo a discusión es la primera de las de Almaguer que ve la luz en una editorial extranjera. Su título es *La mujer de los pájaros* y fue publicada en el 2021 en España por Niña Loba Editorial.

El libro arranca con un evento alarmante: una mujer llamada Coré, quien será la narradora-protagonista, está encerrada en algo que podría ser un ataúd. No sabe cómo llegó allí, ni si está viva o muerta. Desde ese espacio, Coré va recordando los episodios medulares de su formación: un padre comunista, una madre exacerbadamente cristiana y unos hermanos rubios y blancos con quienes no puede hacer conexiones afectivas reales. Ella es biracial y esa condición será motivo de conversación y rechazo intrafamiliar. Asimismo, Coré niña participa de la ideología comunista,

²² *Ibid.*, p. 38.

rectora en la isla, pero según va madurando también va desencantándose de esto.

Sin embargo, la guinda del pastel de las inadaptaciones parece dibujarse la vida de Coré será su sexualidad. Porque ella es lesbiana, algo inaceptable tanto para su padre como para su madre y, en general, para la mayor parte de la sociedad en la que vive. Tras una experiencia de violación sexual múltiple por parte de varios de sus profesores en el centro de enseñanza preuniversitaria en el que estudia, la chica vivirá una serie de situaciones que transitan entre lo real, lo espiritual y lo onírico, tratando de encontrarse a sí misma.

Antes de comenzar a discutir esta pieza, quiero proponer un acompañamiento crítico donde la siguiente cita tomada del libro *Island Bodies: Transgressive Sexualities in the Caribbean Imagination*, de Rosamond King, funcione como noción-sombrilla que facilite entender la productiva intersección que se articula entre sexualidades y Caribe, la cual aflora de manera harto relevante en la novela de Almaguer:

Contrary to what may be popular belief or expectation, in Caribbean texts that portray women loving and desiring other women, sexuality itself is rarely the focus of the main storyline. Instead, these women are portrayed as being part of a larger Caribbean community that is extremely important to them. One can even say that Caribbean community is a main character of the texts; we often learn enough of its history and attitudes to understand both it and the protagonists better. In this way, the authors emphasize the characters' Caribbeanness along with, and sometimes more than, their sexual orientation. Instead of the single focus, sexuality is one priority of many, and it is not always the characters' first priority.²³

Y es que justa esa noción del personaje de la mujer lesbiana como parte de una comunidad caribeña mayor, que no enfoca la historia exclusivamente en su sexualidad sino en la de muchos otros personajes a quienes va construyendo desde su voz es la que aparece en la novela. La diégesis con la que se va componiendo este *bildungsroman* quiere representar no sólo a la lesbiana oprimida quien finalmente parece estar aislada y

²³ Rosamond S. King, *Island Bodies: Transgressive Sexualities in the Caribbean Imagination* [en línea], Gainesville, University Press of Florida, 2014.

muerta sino al coro de exégetas que hasta ese estado de muerte civil e inadaptabilidad la condujeron. De este modo, *La mujer de los pájaros* no es sólo la historia de un personaje sino de una comunidad rural que es también un país y hasta una región.

Las señas que Almaguer deja en este sentido son imperdibles. Desde la génesis misma del personaje de Coré advertimos las marcas de un drama mayor. La fecundación de la protagonista en el vientre de la madre se da de una manera casi mítica ya que el padre había tenido muy escasas relaciones con la madre: “En ese momento mi madre no supo definir cuál de las dos noticias la dejaba más estupefacta. Sólo dos veces había logrado el esposo asomar su pene a la vagina de ella. El dolor le hacía gritar tanto que él tuvo que conformarse con sus muslos apretados y regalarles a ellos su semen”.²⁴ Pero esa sugerencia breve, ese cotejo con la divina concepción mariana, se deshace de modo casi inmediato y paródico porque líneas después aprendemos que mientras se gesta Coré también crece un tumor en el vientre de la madre. Enunciando que feto y tumor serían acaso la misma cosa y que la futura sexualidad desviada de la hija es quizás, y desde la perspectiva cristiana fundamentalista de la madre, una malignidad genésica que atentará contra el bienestar social.

A la vez, Almaguer aprovecha todas y cada una de las posibilidades interseccionales que Coré y su familia de sangre le puedan proveer. De modo que con su texto de ficción propone también un agudo repaso del racismo insular caribeño y del cómo éste produce desgarraduras y presenta tracciones profundas al interior de la familia nuclear por muy cristiana o comunista que ésta se autodeclare.

La narradora Coré pone en boca de la madre líneas que acusan recibo de una alta disfuncionalidad social. Una en la que negritud y pobreza del padre se dan la mano: “Sólo una sangre tan mala podía dar un hijo y un tumor a la vez. Sólo a la gente que le corre la pobreza por las venas le suceden estas cosas”. Con estas y otras intervenciones, *La mujer de los pájaros* abre una puerta crítica al racismo como mal endémico cubano mientras hace un comentario sobre la pobreza. Y esto último, tratándose del estado cubano y sus cacareadas retóricas de equidad y justicia para toda su ciudadanía supone una enorme transgresión ideológica por parte de la autora.

²⁴ Yordanka Almaguer, *La mujer de los pájaros*. Barcelona, Niña Loba, 2021, p. 10.

La religiosidad y racismo de la madre vinculados a modo de contraste con la fe ciega del padre en el comunismo establecen las dos formas de opresión entre las que ha de sobrevivir la niña y adolescente Coré. Cuando el personaje se convierte en adulta opta por la alienación, la peregrinación y la separación de ambas formas, lo cual viene a traducirse como una suerte de corte radical con la historia de la revolución (el padre) y la historia de la decadencia de esa revolución (el refugio en la religión de la madre). Cortar y recomenzar desde su cuerpo y su deseo parecerían los únicos caminos posibles hacia su propia identidad.

“Ya no quiero ser una mujer nueva”²⁵ declara el personaje de Coré lo cual facilita la entrada de Yordanka Almaguer a esa larga lista de escritoras cubanas que por la boca de sus personajes han hecho fuertes y frontales declaraciones contestatarias tanto para el sistema cultural hegemónico patriarcal, como para el modelo de “machismo de estado” que los líderes de la épica revolucionaria impusieron y aún hoy intentan detentar.

Una vez más, sería imposible discutir aquí y a fondo los muchos pasajes que aparecen en esta novela y que serían de enorme utilidad para demostrar que no sólo la presencia del deseo lésbico y su escritura son guiños que desafían la heteronormatividad como todo y al régimen totalitario cubano como parte. De tal suerte, paso a hacer un repaso *grosso modo* de otros elementos y pasajes que desplazan la centralidad del cuerpo lésbico para hablar de un “nosotros” comunitario mientras al mismo tiempo es ese cuerpo sexuado quien funciona como resorte para poder describir el estado actual e histórico de cosas para un país que (retórica vacía de los gobernantes aparte) continúa lejos de encontrar equidad y justicia para todos sus ciudadanos.

El valor de diseccionar al estilo de la crónica que provee tanto esta como las otras historias comentadas puede comprobarse en sucesos ficticios presentes en *La mujer de los pájaros*. Uno extraordinariamente productivo sería el ya referido de las violaciones que acometen contra el cuerpo virgen de Coré sus profesores, capitalizando con ellos los abusos de poder que el Estado comete contra la sociedad en general y la comunidad LGBTQI en particular:

Al día siguiente fui a hablar con el profesor, porque seguramente había sido un malentendido. Mi amiga quizá escuchó un ruido, pero él ni siquiera estaba allí.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

–Fue eso lo que sucedió realmente, ¿verdad?

–¿Por qué tienes tú que venir a interceder? –fue su respuesta mientras me miraba desde arriba–. ¿Será que estás enamorada de ella? A mí me parece que es eso.

Y me dio la espalda sin darme tiempo a procesar aquella nueva idea. Porque hasta ese momento no me había pasado por la mente la posibilidad de que me gustaran las mujeres.

En realidad, hasta ese momento no me interesaban los hombres, tampoco las mujeres. Había dejado de querer ser pionera vanguardia, pero tampoco deseaba ser... “aquello”, la machorra, la tortillera, la abusadora que le quita las novias a los pobres hombres (no estoy siendo sarcástica, era la descripción de mis padres). No deseaba ser alguien sucio, especie de vampira o de virus social.²⁶

Al pasaje recién citado le sucede la ya aludida violación por parte de los profesores y más tarde un intento de suicidio de Coré, el cual viene a hacer un comentario despiadado; pero igualmente necesario de las altas tasas de suicidio que son, como es harto conocido por los investigadores cubanos, uno de los secretos mejor guardados del Estado cubano. A pesar de ello, la Organización Mundial de la Salud reporta un total de veintinueve personas por cada cien mil habitantes que cometieron suicidio en la isla durante el año 2019.²⁷

Finalmente, quiero aproximarme a un resorte más con el que Almaguer nos pone a pensar sobre la realidad de Cuba y sus imaginarios psicosociales. Y sería el de un uso muy ingenioso de lo onírico entrelazado a la religiosidad afrocubana. Hay aquí una desesperanza por parte de la protagonista que sólo consigue conciliación y acaso autoaceptación a través de los muchos pasajes oníricos con los que va interviniendo “la realidad” con la que abraza y contextualiza su propia historia. De hecho, la novela podría terminar siendo leída como un gran sueño (el sueño de la muerte o su antesala) desde el cual Coré nos convida a su maltrecha vida, a las taras, violencias y espacios de marginalidad en los que ha tenido que crecer y de donde ha tenido que huir para que sólo en el sueño y el abrigo de las deidades afrocubanas pueda encontrar su vida ilación.

²⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

²⁷ Véase OMSS. “Suicide Worldwide in 2019: global health estimates”, en *Organización Mundial de la Salud* [en línea], 2021.

Es tal así que el último pasaje de la historia se convierte en un recordatorio de cómo las religiones afrocubanas, sus prácticas, son harto benevolentes, en tanto no estigmatizan a las sexualidades disidentes. Dicho y comprobado lo anterior, el final de la historia es un canto al ser lésbico, negro y no cristiano que la protagonista vendría a detentar por sangre y por elección. Y es también una oda a aquellas partes execrables de la nación que el poder blanco, heteropatriarcal y –en los últimos treinta años– de transformado signo evangélico quiere desechar:

Transcurre sólo un instante, tan efímero como el viaje de las partículas de polvo en el rayo de luz. Me reconozco más allá de esta hambre insaciable, más allá del agua que me circunda y está en mi cuerpo, soy este cuerpo, soy un nombre, Coré, soy la muerte y el amor, lo innombrable

Y no pronuncio tu nombre porque no tengo tierra para tocar con la yema de mis dedos y luego besar en ellos la huella del polvo.

Somos una, tú y yo.

Soy Ella.

–Yemayá Awayá okéré okún olomi karagbó Osa ya bio lewu eyintegbe awa si leku Yemayá obini ku wa yo kueana okún Iyá, sa orí ere egba *mío*.²⁸

Es así como Coré, viva o muerta, despierta o soñando (nunca lo sabremos) se hace una y encuentra totalidad en la deidad Yemayá. Es así como intenta fundar un país de mujeres-pájaro al margen de sus tumores genésicos.

PARA CONCLUIR

A través tanto de estas piezas como de sus personajes he intentado demostrar que el imaginario modelado en torno a la mujer después de que la cúpula de guerrilleros que lucharon en la Sierra Maestra tomara el poder en Cuba en 1959, ha quedado desplazado hacia zonas que ese mismo poder no reconoce como legítimas y, por lo tanto, continúa invisibilizando.

Las lesbianas narradas por estas escritoras contribuyen entonces a la configuración de un nuevo mapa social donde se hace posible leer un

²⁸ *Ibid.* p. 111.

cambio de signo al interior del discurso de esa Revolución que desde entonces parece gravitar en torno a la decadencia. Son personajes femeninos que desde sus características varias y por transferencia resultan posibles de asociar con la nación misma. Una nación que para este momento ha perdido sus alianzas con las ensoñaciones del “hombre nuevo” y que, de manera pesimista, provoca una consecuente elaboración de personajes que, tal y como lo advierte Odette Casamayor, aparecen en la ficción para responder a esa realidad:

La revolución deviene entonces proyecto escatológico humanístico, la última gran utopía de la modernidad cubana, más que una mera construcción política e ideológica. La cosmología de la revolución cubana, que es como denomino al conjunto de ideas condicionadas por la experiencia revolucionaria que aportan lógica al mundo en que viven los cubanos desde 1959 y sustentan racional y emocionalmente su existencia, aparece en estas páginas debatiéndose en una difícil encrucijada. Dicha encrucijada es configurada por los llamados Segundo y Tercer Mundos. Se halla pues entre la experiencia socialista y la del subdesarrollo; entre la extinta constelación geopolítica de Europa Oriental y América Latina.²⁹

Y dentro de esa cosmología: las lesbianas. Las lesbianas para acusarnos recibo de sus deseos y prácticas al interior de la vida cotidiana de la nación; pero también y sobre todo para hablarnos de los azotes de esa misma nación vinculados a sus experiencias de vida en particular y a los de la gran familia cubana en general.

Es así como leo las denuncias específicas en torno a la falta de derechos para la comunidad LGBTQI (matrimonio, adopción, herencia, protecciones laborales, etcétera) en consonancia directa con las altas tasas de migración y suicidio y en intersección extremadamente elocuente con taras coloniales como serían el racismo y la pobreza.

Los cuerpos de las lesbianas, sus saberes, itinerancias y formas de participación social superan en estos textos y otros por discutir; la mera

²⁹ Odette Casamayor-Cisneros, “Soñando, cayendo y flotando: itinerarios ontológicos a través de la narrativa cubana post-soviética”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXVI, núm. 232-233. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre 2010, p. 2.

conversación en torno a la legitimidad de su pertenencia al interior de la nación imaginada y sobre todo de la factual para incorporarse sin excusa al debate sobre el bienestar de una comunidad que debería acogerlas sin remilgos para avanzar hacia un lugar donde el estado no sea más “el detentor y usuario legítimo de la violencia”³⁰

³⁰ P. B. Preciado, *op. cit.* p. 306.

“Gran sinfonía de las notas falsas”: Poética del silencio en la obra narrativa de Karla Suárez¹

JULIO ROJAS CASTILLO Y BRENDA MICHELLE GUTIÉRREZ GUZMÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Es conocida la pieza 4'33" de John Cage en la que el intérprete permanece inmóvil frente a su instrumento durante los casi cinco minutos que dura la obra. El público, confundido, no termina de entender si se trata o no de una broma y al silencio del recinto poco a poco se van sumando ciertos sonidos. Toses, carraspeos, el chirrido de una butaca, algún cuchicheo; ruidos en apariencia triviales que el estruendo de una pieza convencional sin duda habría ocultado, toman el escenario. De modo que, en una inesperada vuelta de tuerca, aquel desconcertado público deviene intérprete y son sus ruidos, sus cuchicheos, los que finalmente componen la pieza. Aunque polémica, la intención de Cage es clara: ¿qué sonidos, o mejor, qué silencios esconde el estruendo de una orquesta? En un ejercicio similar al del músico estadounidense, la escritora cubana Karla Suárez ha ido construyendo una obra en la que los silencios son pieza fundamental. Las posibilidades narrativas que ofrece esta codificación del lenguaje le han permitido explorar, desde otra perspectiva, un contexto en el que las arengas y el discurso bélico de la Revolución cubana han predominado. Por ello, más que confrontar a la narrativa oficial, Suárez ha articulado una poética a contrapelo tanto de la desmesura de la lógica de guerra como de cierta narrativa atenta a las necesidades editoriales del mercado extranjero. En otras palabras, Suárez busca amplificar las voces acalladas por el clamor de los desfiles militares. ¿Cómo hablar no sólo de lo que no se puede hablar, sino de su lado más humano? ¿Cómo representar cierta parte de la historia, sin acudir a esa otra zona, indisociable en ella, pero sobrerrepresentada? Éste es precisamente el gran valor de la obra de esta escritora cubana y el núcleo de su poética del silencio.

¹ Este capítulo se realizó con la asesoría de la doctora Ivonne Sánchez Becerril para fortalecer la formación de recursos, tal como figura en uno de los objetivos del proyecto PAPIIT A401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, del cual es corresponsable.

Nacida en La Habana en 1969, Suárez es autora de los volúmenes de relatos *Espuma* (1999), *Carroza para actores* (2001), *Grietas en las paredes* (2007); de las novelas *Silencios* (1999), *La viajera* (2005), *Habana año cero* (2011), *El hijo del héroe* (2017), así como de los libros de viajes *Cuba les chemins du hasard* (2007) y *Rome, par-delà les chemins* (2014). En 1999 obtuvo en España el Premio Lengua de Trapo por *Silencios*, su primera novela,² gracias a la cual fue seleccionada por el diario *El mundo* como una de los diez escritores noveles del 2000. Dicho premio, en conjunto con la calidad y solidez de su obra, le valió ser incluida en 2007 en la lista Bogotá 39, la cual reunió a los treinta y nueve escritores más representativos de América Latina menores de cuarenta años. Asimismo, por la novela *Habana año cero* recibió en 2012 el Premio Carbet de la Caraïbe et du Tout-monde y el Gran Premio del Libro Insular.³

Karla Suárez comparte generación con Ena Lucía Portela (1972), Karina Pérez Konina (1968), Ronaldo Menéndez (1970) y Daniel Díaz Mantilla (1970), entre otros, conocidos como “novísimos cuentistas cubanos” de acuerdo con la valoración y selección de Salvador Redonet en la célebre antología *Los últimos serán los primeros* (1993). Sin embargo, a diferencia de alguno de ellos –cuya presencia mediática y atención crítica dentro y fuera de la isla ha sido notable y sostenida–, Suárez mantiene una posición de algún modo periférica en el campo cultural cubano,⁴ o más precisamente se sitúa en el “subcampo de producción restringida”,⁵ de acuerdo con las

² Dicho premio fue compartido con Ronaldo Menéndez, quien participó con la novela *La piel de Inesa*.

³ Curiosamente, la primera edición de esta novela corresponde a su traducción al francés, pese a que fue escrita en español con el apoyo del Centre National du Livre de Francia (véase Ivonne Sánchez Becerril, “Karla Suárez: Todos mienten”, en *Hoja crítica, Suplemento mensual de crítica literaria del SENALC* [en línea], septiembre 2013. Disponible en: <<http://www.senalc.com/2013/09/13/karla-suarez-todos-mienten/>>. [Consulta: 06 de junio de 2022].

⁴ Incluso en un artículo panorámico como el de Nara Araújo “Lobos y lobas: novísimos y novísimas en la narrativa de los noventa”, en *México-Cuba 1902-2002. Cátedra Extraordinaria “José Martí”*. México, UNAM, 2003, pp. 93-105, el nombre de Karla Suárez sólo es mencionado en una nota al pie, en *México-Cuba 1902-2002. Cátedra extraordinaria “José Martí”*. México, UNAM, 2003, pp 93-105.

⁵ Pierre Bordieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 4a ed. Barcelona, Anagrama, 2005, p. 323.

categorías de Pierre Bordieu. Es decir, su obra no obedece por completo a las demandas económicas, políticas e incluso culturales predominantes tanto en la isla como fuera de ella, sino a un interés personal, a una narrativa que “construye a su propio público”.⁶ Así, por ejemplo, cuando en sus cuentos o novelas aparece el contexto histórico o político cubano, sucede sólo como “telón de fondo”.⁷ Como se verá a lo largo de este artículo, lo que a la autora de *El hijo del héroe* parece interesarle en realidad es aquello que la política o la historia oficial no logran o no quieren captar del devenir humano.

Si bien es cierto que Suárez ha publicado en Cuba algunos de sus volúmenes de cuentos y novelas –esto es, en editoriales estatales (Unión, Letras Cubanas)– y ha sido incluida tanto en antologías como en medios culturales de la isla, consideramos que su condición “periférica” se debe a cuatro factores, desde luego debatibles: 1) reside fuera de Cuba (a partir de 1998 comenzó a radicar en Roma, más tarde en París y actualmente en Lisboa); 2) a diferencia de los escritores mencionados, Suárez no estudió Literatura ni formó parte de talleres de creación literaria, al menos no de los hegemónicos (ya sean los Talleres Literarios creados a partir de 1959 por el entonces Consejo Nacional de Cultura o independientes como El Establo).⁸ Esto, por un lado, impactó en su uso de estrategias literarias y su particular modulación y, por el otro, limitó sus oportunidades para publicar;⁹ 3) la narrativa de Suárez tiende a evitar en lo posible la espectacularización de la precariedad o el tono de denuncia al que muchos autores cubanos suelen recurrir con mayor o menor fortuna. Esta medida quizá ha resultado poco atractiva para las editoriales multinacionales, sobre todo las asentadas en España; y 4) la obra de esta autora no comparte las “pirotecnias” verbales de escritores coetáneos. Su narrativa suele tener un uso tradicional de las formas, lo cual no significa una falta de rigor en el plano estilístico ni en la forma de abordar sus temas.

⁶ *Idem.*

⁷ Waldo Pérez Cino, *El tiempo contraído. Canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*. Leiden, Almenara Press, 2014, p. 205.

⁸ Formaron parte de este taller autores tan distintos como Amir Valle o la ya mencionada Ena Lucía Portela.

⁹ Al no pertenecer o, por lo menos, tener menos contacto con las comunidades artísticas e intelectuales, no se benefició de las relaciones de amistad y compañerismo que tradicionalmente se fraguan en estos espacios, mismas que abren la posibilidad para publicaciones futuras.

Ahora bien, fuera de Cuba, Suárez sí tuvo un impulso mediático importante, por lo menos en la primera década de este siglo. Como ya mencionamos, en 2007 formó parte del Bogotá 39 convocado por el Hay Festival. Si bien controvertida, esta lista permite atisbar los intereses no sólo editoriales, sino también políticos y económicos puestos en América Latina. En el caso de Cuba, la década del dos mil supuso la expectativa sobre la continuidad del conjunto de cambios iniciados durante la década del noventa –el llamado Periodo especial en tiempos de paz–, así como por la sobrevivencia del régimen socialista.¹⁰ Recordemos que un año antes del Festival, por cuestiones de salud, Fidel Castro delegó la presidencia a su hermano Raúl. Este hecho avivó las suspicacias respecto al régimen, de modo que no es de extrañar que además de la autora de *Espuma* otros tres autores cubanos también fueran convocados: Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela y Wendy Guerra, siendo la última la que mejor cumple con las demandas del mercado editorial iberoamericano.

DISCURSO ESTRIDENTE DE LA REVOLUCIÓN

Hablar de la Revolución cubana es referir un proceso histórico en el que el lenguaje de guerra siempre ha estado presente. Frases como “pueblo combatiente”, “victoria” o “patria o muerte” permiten entrever un interés por crear una “atmósfera de guerra”. Si bien es cierto que resulta polémico referirse a la isla como un país en guerra, el empleo de este lenguaje y sus consabidas metáforas bélicas han servido para justificar la imposición de un estado de excepción como técnica de gobierno.¹¹ Como advierte Antonio José Ponte: “[l]a industria de la guerra vino a reemplazar a la industria del turismo, *preparativos bélicos* relevaron al trapicheo turístico. La música fue sustituida por las *arengas*, la prostitución por otras *fanfarrone-*

¹⁰ I. Sánchez Becerril, *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*. México, 2013. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 25.

¹¹ I. Sánchez Becerril, “Insólitos estados de guerra: la fiesta vigilada de Antonio José Ponte y la trans migración de los cuerpos de Yuri Herrera”, en *La posición sesgada: Miradas a la narrativa reciente en América Latina*, en Alexandra Saavedra e I. Sánchez Becerril, eds. México, UNAM/CIALC, 2017, p. 201.

rias del cuerpo [...] La Habana fue declarada campo de una guerra que duraría décadas”.¹²

Desde luego, los escritores no resultaron ajenos a dicha atmósfera de guerra. El debate sobre la importancia de una literatura comprometida con el proceso revolucionario –que al tiempo que daba cuenta de éste, ayudaría a construir al “hombre nuevo”– recorrió toda la década del sesenta. De hecho, dos de las polémicas que cimbraron el campo cultural de la isla –la proyección del documental *PM*, en 1961, y el caso Padilla, en 1971– están marcadas por la necesidad de alinearse al discurso estridente de la gesta revolucionaria.¹³

Aun así, fue mayor la presencia de textos en los que, a partir de una semántica bélica, se tematizó u ofreció testimonio del proceso revolucionario. Desde los primerísimos años de vida del nuevo gobierno obras como *Bertillón 166* de José Soler Puig, o *El sol a plomo* de Humberto Arenal –ambas publicadas en 1960– prefiguraron la retórica militar de la que venimos hablando. No obstante, quizá los libros que mejor reflejan dicha retórica son los volúmenes de cuentos que conforman la “Trilogía de la violencia” o “Narrativa de la violencia”: *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz, *Condenados de Condado* (1968) de Norberto Fuentes y *Los pasos en la hierba* (1970) de Eduardo Heras León. Estas “crónicas de guerra”, como las nombra Duanel Díaz Infante, reprodujeron la lógica de “una comunidad masculina donde los valores tradicionales de la hombría prevalecen por momentos sobre la identificación ideológica”.¹⁴ Lo dicho por Díaz Infante pone el acento sobre un aspecto que no podemos ignorar si queremos comprender esa actitud de rechazo que, como veremos, operó en la literatura de las dos últimas décadas del siglo XX en Cuba. Las metáforas bélicas, además de establecer un estado de excepción, impusieron una lógica masculina que se entrelazó “con las luchas y estrategias del poder simbólico”.¹⁵ El cuerpo

¹² Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama, 2007, p. 66. (Las cursivas son nuestras).

¹³ W. Pérez Cino, *op. cit.*, p. 91. En el primer caso, como recuerda Pérez Cino, la censura tuvo lugar debido a la ausencia de imágenes de milicianos o de concentraciones multitudinarias en el filme, mientras que el principal reproche al poemario de Heberto Padilla recaía en esa puesta en duda de la voz poética ante el carácter omnímodo de la Historia y por lo tanto de la Revolución.

¹⁴ Duanel Díaz Infante *apud* W. Pérez Cino, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵ Alberto Abreu Arcia *apud* W. Pérez Cino, *op. cit.*, p. 80.

masculino se torna “el ideal normativo de la escritura y el lenguaje dentro de la nación”¹⁶ lo que tuvo como consecuencia un desinterés generalizado por otras propuestas narrativas. En el caso de la literatura escrita por mujeres, como recuerda Mirta Yáñez,¹⁷ ello resultaría en un corpus textual casi desconocido por varias décadas, mas no inexistente. Lo que revela este estado de cosas es más bien la preeminencia o el impulso que la literatura con temas tradicionalmente masculinos –la guerra, el valor, la violencia– tuvo a partir de 1959, impulsada precisamente por esa necesidad del régimen de crear alegorías a partir de un lenguaje de guerra.

En su estudio sobre los abusos de la memoria, Paul Ricoeur advierte que si bien la naturaleza frágil de la identidad colectiva requiere de la ideología para cohesionarse,¹⁸ también es necesario un entramado narrativo que permita sostener dicha identidad. En ese sentido, los “relatos de fundación y de gloria”¹⁹ resultan útiles para moldear una identidad y una memoria en los individuos; en el contexto cubano, las ficciones y los textos de carácter testimonial fungieron como vehículo para la transmisión de estos relatos. A partir de los ochenta fue precisamente esa retórica la primera en ser dinamitada por los más jóvenes. El desgaste del discurso revolucionario, de la mano del accidentado modelo económico soviético, produjeron un clima de malestar. Dicho malestar provocó que los autores emergentes de las dos décadas siguientes dieran la espalda al discurso estridente del que venimos hablando. En su lugar, señala Begoña Huertas:

Observaremos [...] cómo se trata de una narrativa eminentemente cotidiana en la que la visión global de los grandes acontecimientos ha cedido ante el registro del día a día [...] La propuesta cotidiana de estas narraciones conlleva generalmente un *tono desenfadado que abandona la retórica épica y los barroquismos verbales*. La espontaneidad y la naturalidad del discurso son elementos esenciales de esta narrativa que se “burla” de la Gran Literatura –así, con mayúsculas.²⁰

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Mirta Yáñez, “Y la mujer de Lot miró”, en M. Yáñez y Marilyn Bobes, comps. y notas, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. La Habana, Ediciones Unión, 1996, p. 32.

¹⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, FCE, 2004, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

²⁰ Begoña Huertas, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1993, p. 10. (Las cursivas son nuestras).

Si bien, la obra de Karla Suárez comenzó a publicarse en la década del noventa, consideramos que comparte las características descritas en esta cita. Su registro de lo cotidiano contrasta con el tono épico del periodo anterior. No tematiza las “conciencias colectivas”, ni habla de las “epopeyas de la lucha revolucionaria” y, en general, rechaza los “códigos manidos” que sustentaron la literatura de corte revolucionario.²¹ En todo caso, lo que sí encontraremos en los cuentos y novelas de Suárez es el reverso de la Historia: aquello que sucedía tras bambalinas al mismo tiempo en el que los grandes sucesos históricos tenían lugar.

UNA POÉTICA DEL SILENCIO

Una de las características principales de la narrativa enmarcada en el Periodo especial es la dimensión política que conlleva su escritura. Es por ello que, en la búsqueda de nuevas posturas y opciones creativas frente a la política cultural del régimen, los escritores de este periodo buscaron construir una poética personal “definida e identificada desde los textos mismos, fuertemente vinculada con una noción política de la escritura”.²² En el caso de la narrativa de Karla Suárez, la dimensión política de su poética está ligada al silencio, pues en una visión de conjunto, éste constituye su principal estrategia narrativa como contraste a la estridencia discursiva del régimen.

Es importante mencionar que esta articulación del lenguaje no aparece de forma unívoca en sus textos, sino que acude a registros diferentes para ser representado. Así, que su primera novela se titule *Silencios* da cuenta no sólo del interés de Suárez por abordar temas ciertamente “silenciados” por el discurso oficial o poco explorados en la literatura cubana (la cobardía en los ambientes militares, las consecuencias de la parametración cultural en la vida cotidiana de los artistas, la homofobia en espacios domésticos, entre otros), sino también de las diferentes estrategias narrativas que puede ofrecer esta particular codificación del lenguaje para el propio quehacer literario. Además, es posible que el contexto político cubano en que Suárez produjo su obra haya influido fuertemente en la utilización de dicho recurso; ya

²¹ W. Pérez Cino, *op. cit.*, p. 205.

²² I. Sánchez Becerril, *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*, p. 99.

que, si bien en el ámbito literario se vivió una distensión de la censura, lo cierto es que entre los escritores se mantuvo cierta precaución debido a la experiencia en décadas anteriores. Asimismo, encontramos en Suárez un profundo interés por desmarcarse de la llamada “ficción del Periodo especial”,²³ es decir, la literatura cubana producida para narrar la singular experiencia de la década (crisis de los balseros, reformas políticas y económicas, racionamiento de recursos, etcétera), la cual fue publicada e incentivada por la industria editorial internacional.

Si bien la presencia del silencio en la literatura puede resultar paradójica o incluso contradictoria, son cada vez más numerosos los acercamientos teóricos a este fenómeno desde los estudios literarios. En nuestro caso, nos serán útiles las reflexiones de Carmen Boves Naves, cuya tipología de los silencios en la literatura y las formas que adquieren en los textos nos resultan pertinentes. Es importante recordar que “es difícil encontrar plasmado en un texto un tipo puro de silencio”.²⁴ Sin embargo, este trabajo se centrará en describir los tipos de silencios con mayor presencia en su narrativa y ofrecer ejemplos de cómo interactúan en el corpus de la escritora cubana.

Silencio espacial

De acuerdo con la tipología de Carmen Boves, el silencio espacial es aquel que es percibido a través de los “contenidos que se introducen en el texto de una forma indirecta por medio de signos que son testimonio de temas latentes, de motivos silenciados en el discurso”.²⁵ En este tipo de textos, el tema central jamás se hace presente o no de manera explícita. Son ciertos signos y motivos los que ofrecen la pauta al lector –lector que a su vez comparte el marco de referencia del texto– para comprender el tema que el narrador o el autor ocultan. En el caso de la narrativa de Suárez, es sobre todo en sus cuentos en donde encontramos este tipo de silencio.

Tomemos como ejemplo “Espuma”, cuento incluido en el volumen homónimo. En éste se relata la experiencia de duelo de una mujer que ha

²³ *Ibid.*, p. 97.

²⁴ Carmen Boves Naves, “El silencio en la literatura”, en Carlos Castilla del Pino, comp., *El silencio*. Madrid, Alianza, 1992, p. 117.

²⁵ *Ibid.*, p. 102.

perdido a su pareja. Las anécdotas en pasado y las menciones de un posible regreso informan al lector de la ausencia de Nonó (la pareja); sin embargo, el motivo de ésta no es especificado: “aún tenemos tantas deudas, por eso sé que vas a regresar, nunca te gustó dejar las cosas inconclusas”.²⁶ Si bien el lector asume que Nonó ha desaparecido en el mar –lo cual se confirma al final de la historia: “Nonó, mi Nonó, mi hombrecito de agua, mi bitácora, deja ya de ser espuma, por favor, cuando puedas, regresa”–,²⁷ su destino queda irresuelto. Es posible que haya muerto en el mar, tal como lo advierte la amiga de la protagonista: “el otro día Andrea dijo que vendría el domingo a buscarme para llevarte flores al mar, ¡qué absurdo es ése, Nonó?, las flores son para *los muertos*”²⁸ o que simplemente haya abandonado la isla por vía marítima, pero cuyo paradero se desconozca, como desea la narradora: “yo no tengo que llevarte flores a ninguna parte, no sé dónde estás, no me importa dónde estás”.²⁹ Cabe mencionar que este tipo de incertidumbre fue bastante común en Cuba en la década del noventa, particularmente con el llamado éxodo de los balseros en agosto de 1994. El riesgo de este tipo de viajes significó para los que se quedaban en la isla la incertidumbre sobre el paradero de sus seres queridos. En ocasiones, la duda era resuelta gracias a una llamada o porque otro compatriota lo había visto en alguna ciudad extranjera y daba noticia de su supervivencia, pero en otras no había certeza del éxito del viajero.

A pesar de que en el cuento no existe mención a la crisis de los balseros, ni al Periodo especial, signos o indicios como la constante alusión a la falta de alimento, a la espuma del mar o al ya referido desasosiego de la narradora, permiten al lector comprender que la pérdida que se lamenta en la carta es la de un balsero. Así lo considera también Luisa Campuzano cuando resume el cuento: “la compañera del balsero ahogado no puede asimilar una muerte inaceptable y le escribe, enloquecida, la carta que leemos”.³⁰ Al respecto, Boves Naves menciona que “lo insinuado, lo omitido [...] los códigos personales, familiares, sociales y, en general, culturales que sirven

²⁶ Karla Suárez, *Espuma*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, p. 70.

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸ *Ibid.*, p. 78. (Las cursivas son nuestras).

²⁹ *Idem*.

³⁰ Luisa Campuzano, “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de dios... Escritoras cubanas (XVIII-XXI)*. La Habana, Ediciones Unión, 2004, p. 158.

de marco”³¹ al texto, aunque no se expresen de manera explícita, son la manera en que el silencio ofrece los indicios del tema que en realidad desea tratar.

En esa misma colección de relatos, otro texto que recurre a este tipo de silencio es “Aniversario”. Aquí la sobreabundancia del discurso esconde una verdad o una crítica, que aun cuando no es enunciada propiamente por la narradora, se vuelve perceptible a partir del tratamiento irónico que Suárez ofrece de este personaje. En el cuento se narra la experiencia de una mujer que ha asistido a las festividades por el cuarenta aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, así como su estancia en un hotel de Santiago. Si bien la estructura del relato es la conversación telefónica entre dos amigas, el lector sólo puede “escuchar” un lado de esta conversación (a la emisora del relato).³² Se asume, pues, la existencia de una receptora que interpela gracias a las respuestas y objeciones que ofrece la primera. A través de su monólogo sabemos que la presencia de esta mujer en tales celebraciones se debe a su condición de acompañante de un periodista extranjero y no por ser cubana. La mujer niega ser “jinetera” – “no bromees, tú sabes que no soy una jinetera, esto es casualidad”,³³ le revira a su amiga–, y de hecho, a lo largo del texto no encontramos ninguna alusión a relación sexual alguna. Sin embargo, como recuerda Ponte, en la Cuba de los noventa la prostitución adquirió un carácter *sui generis*:

[...] proxenetas no demasiado estrictos descalificarían el trabajo de aquellos pupilos. ¿Qué hacían perdiendo el tiempo en preámbulos y antesalas, demorando el minuto de tomar uno de los ascensores? En país devastado por una guerra no ocurrida, tales seres confundían necesidades y caprichos. Podían prostituirse a su manera lenta por tan sólo una cerveza.³⁴

³¹ C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 103.

³² Consideramos que es posible leer este relato como una reescritura de uno de los textos que componen el apartado de “Los debutantes” de la novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*. 2a. ed. Madrid, Cátedra, 2015, p. 183.

³³ K. Suárez, *op. cit.*, p. 42.

³⁴ A. J. Ponte, *op. cit.*, p. 73.

En efecto, en el cuento de Suárez encontramos a una narradora sorprendida ante los lujos, artículos y servicios del hotel, al que además no parece querer abandonar:

[...] cuando llegamos vinimos para el hotel, un cinco estrellas, mi amiga, ¿te imaginas?, en una cama personal de éstas puede dormir toda mi familia, el cuarto está lleno de espejos, tiene un televisor de no sé cuántas pulgadas y yo no suelto el control remoto, cambiando canales, música, propaganda, películas en inglés, [...] la vida misma, mi amiga, y el baño, si ves el baño te mueres.³⁵

Como en “Espuma”, en este relato toda referencia explícita al Periodo especial también es omitida. Sin embargo, como veremos en la siguiente enumeración de artículos y servicios, es precisamente en el contraste de esos objetos que faltan en el cotidiano cubano que el lector intuye la escasez:

[...] ¿envidia?, pero si esto no es todo, en el baño ponen unos paquetitos de esos que hay en los hoteles, crema para el cuerpo, champú-gel, crema de afeitar y hasta pasta de dientes, además, hay un rollo de papel sanitario puesto ahí y otro nuevo por si se te acaba, yo por supuesto que guardé el sobrecito de la pasta de dientes para mi casa y el papel sanitario me lo llevo en cuanto salgamos de la habitación, mi mamá se va a poner contentísima con el regalo porque allá ni papel periódico tiene... no, chica, de eso no te voy a poder conseguir [...].³⁶

Si bien la compañía ofrecida por esta mujer no implicaba la ausencia de un pago, resultaba una mejor empresa disfrutar de la estancia en un hotel, aunque se tratara de una corta temporada, debido a la grave falta de insumos que asoló el país. Por lo menos así, estos sujetos podían acceder a esa Cuba vedada a los cubanos y escenificada específicamente para el consumo de los turistas.

Un asunto que llama la atención es la aparente ingenuidad de la narradora. A menudo la escuchamos olvidar su condición anterior de precariedad

³⁵ K. Suárez, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

y mimetizarse con la atmósfera del hotel y con el discurso oficial que se pronuncia durante las celebraciones –“a mí me pareció todo muy fresco y muy actual, estamos en una situación difícil, pero yo sé que *este pueblo resiste*”–.³⁷ Es decir, sufre una suerte de metamorfosis ideológica, como se intuye en una de las respuestas a su amiga: “no me digas que el cinco estrellas me está haciendo daño porque me ofendes”.³⁸ Este cambio de conducta nos parece la estrategia narrativa que Suárez emplea para deslizar una crítica sobre un tema del que ya Iván de la Nuez había llamado la atención: “la fantasía roja” de la izquierda intelectual de Occidente. Esto es, intelectuales que “han convertido a esa isla del Caribe en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio –pintoresco y lejano– su desasosiego con el malestar de la cultura en Occidente”.³⁹ Fabiam, el periodista, cumple muy bien con las características de este tipo de intelectual: “adora” Cuba, lo emocionan los discursos de Fidel Castro (a quien en el cuento sólo se nombra como “el primer secretario del partido”), alerta a su acompañante sobre los males del mundo capitalista y, en un gesto de condescendencia, asume el papel de explicador del país ajeno –“Fabiam me ha hablado de tantas cosas que he empezado a comprender lo que antes no veía, ¿tú piensas que la vida se resume en una cerveza y un poco de comida?, ¡qué poco conoces este mundo, vieja!, hay cosas más fuertes y más necesarias que un aire acondicionado ..., sí, ya sé que no lo tienes ni yo tampoco”.⁴⁰

Sobre esta conducta, De la Nuez señala que tal pareciera que para esta izquierda “los nativos estuvieran destinados a poner las prácticas, y los intelectuales del primer mundo las ideas; los cubanos el sabor y ellos el saber”.⁴¹ Son éstos los que, en su afán por “dictaminar y ser portavoces de procesos complejos, despachados con rapidez y urgencia en semanas o días”⁴² –recordemos que este periodista viaja a Cuba para cubrir los festejos por el cuarenta aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, esto es, menos de un mes–, pretenden comprender lo que, según los prejuicios de estos intelectuales, los cubanos de a pie desconocen.

³⁷ *Ibid.*, p. 44. (Las cursivas son nuestras).

³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁹ Iván de la Nuez, *Fantasía roja*. México, Debate, 2007, p. 10.

⁴⁰ K. Suárez, *op. cit.*, p. 45.

⁴¹ I. de la Nuez, *op. cit.*, p. 12.

⁴² *Idem.*

Para concluir con el análisis de este cuento, otro personaje sobre el que nos interesa llamar la atención es la mujer al otro lado de la línea. Boves Naves afirma que “la estructura formal de un diálogo exige una intervención alternativa de los sujetos”, por lo que los silencios se hacen más perceptibles cuando falla “una de las condiciones del diálogo”.⁴³ En este caso, la condición que falla es la interlocutora “silenciosa”, quien permite que la conversación se convierta en un monólogo o, en otras palabras: “bajo una apariencia de diálogo puede esconderse un discurso”.⁴⁴ Todo lo que se oculta de esta receptora, todo lo que dice, pero el lector no escucha; en suma, el material que Suárez en cuanto autora ha decidido omitir en el texto, se hace presente a través de los reparos y discrepancias de la narradora: “no me digas eso, que no soy ninguna estúpida” o “¡ay, chica!, ¡qué insoportable te pones”.⁴⁵ En ese personaje virtualmente silencioso se concentra la condición espacial del silencio que analizamos. El tema central no es la experiencia de la emisora del discurso; el tema central es el contraste entre un discurso oficial ajeno a la realidad de sus ciudadanos y el discurso que éstos construyen en oposición.

Silencio como tema

Otra clasificación propuesta por Boves Naves y que encontramos en la narrativa de la autora de *Espuma* es el silencio como tema. Como lo expresa su nombre, este tipo encuentra su lugar en el texto a través de la tematización de sí mismo: “se habla del silencio en oposición a todos los demás temas posibles en la obra literaria, y puede referirse [...] a los temas que no encuentran expresión o al silencio intencional de los hombres que prefieren callarse”.⁴⁶ Es decir, además del silencio mismo, encontraremos su semántica y su retórica: palabras, frases o imágenes que aluden o dan cuenta de esta configuración del lenguaje. En el corpus narrativo de Suárez estos textos son legión; ya sea que aborden la imposibilidad de los personajes de entablar comunicación entre sí, pero que se mantengan atentos a

⁴³ C. Boves Naves, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵ K. Suárez, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ C. Boves Naves, *op. cit.*, p. 110.

los silencios de ese otro con quien no se pueden comunicar –como en “La baby sitter” o “Fin de siglo”– o que hablen de la angustia de la página en blanco –como en “Hay días en que realmente debería suicidarme”–. Mención aparte merece el cuento “Las notas falsas”, pues además de abordar el silencio como tema, consideramos, se condensa el *ars poética* de la autora cubana.

Perteneciente a *Carroza para actores* –su segunda colección de cuentos–, este texto narra la experiencia de un hombre que se dedica a coleccionar las notas falsas que quedan esparcidas después de los conciertos. El hombre oculta esta faceta bajo la labor de barrendero en un teatro, labor que le permite recolectar, sin ser descubierto, estas peculiares formas musicales. La estructura del relato es parecida a “Aniversario”, pero, a diferencia de aquel, la aparente conversación entre los dos personajes se da en un mismo lugar: el palco. El pretexto que activa el monólogo es la presencia demorada de un espectador que permanece en el teatro después de finalizado el concierto. Sorprendido –aunque no del todo, pues reconoce en su visitante a un conocedor del “secreto de los sonidos”–,⁴⁷ el coleccionista aprovecha esta visita para contar su historia.

Este relato es en realidad un estudio sobre aquellos sonidos que, en contraste con piezas musicales “perfectas”, resultan secundarios, prescindibles, menores o accesorios y que por lo tanto, forman parte del espectro del silencio. Recordemos que lo que el narrador recolecta son notas falsas; según su propia definición éstas constituyen “el sonido que sale de un semitono más bajo de la entonación, la cuerda mal presionada que provoca suciedad en la melodía, un Si bemol al puesto de un natural”.⁴⁸ Si el silencio, en cuanto fenómeno acústico, no es la ausencia absoluta de sonido, ya que “siempre es posible encontrar[lo] y medir[lo] en alguna proporción”,⁴⁹ sino la “percepción de ausencia asociada a la disminución en la intensidad de una estructura acústica”,⁵⁰ entonces podemos muy bien incluir este tipo de notas como parte del silencio. Además, tanto en el narrador como en el hombre que presta atención a su discurso, se presenta esa condición de escucha silencioso del que ya hemos hablado. En el caso del coleccionista,

⁴⁷ K. Suárez, *Carroza para actores*. Bogotá, Norma, 2001, p. 176.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁹ Ángel Rodríguez Bravo, “¿El silencio es un sonido? Diez principios para una teoría expresiva del silencio”, en *Journal of Sound. Silence, Image and Technology*, núm. 4. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2022, p. 13

⁵⁰ *Idem.*

una vez que establece relación con la pianista, dicha relación se reduce a la compañía: “Mi presencia la hacía sentirse segura, y aunque apenas hablábamos [...] yo estaba ahí”.⁵¹ Entre ambos no se establece ningún tipo de diálogo, aunque sí una suerte de trabajo de contención por parte del narrador ante las frustraciones de la intérprete, y de hecho esta mujer, en el momento de la ruptura, lo considera un Mi sostenido: “Yo era para ella una tecla inexistente [...] Yo no estaba, no contaba para nada, no existía”.⁵² En el caso del espectador, su permanencia hasta el final del concierto, cuando no queda nadie en el teatro salvo el recolector, ilustra su condición silenciosa y de conocedor de los matices del silencio. El narrador se da cuenta de esto debido a que el hombre cambió varias veces de asiento hasta encontrar el adecuado, y desde allí “puede terminar la función gozando del final que la gente suele perderse”,⁵³ esto es, el silencio.

A lo largo de este texto el narrador insiste en que “hay una gran diferencia entre [...] oír y escuchar”,⁵⁴ pues lo primero supone una apreciación superficial del paisaje sonoro, mientras que el segundo exige un acercamiento más comprometido, tanto así que sea capaz de advertir incluso los sonidos que pasan inadvertidos:

Yo, que desde hace tanto tiempo trabajo en el teatro, he descubierto que la gente ha tomado por costumbre oír. Oyen la música que sale del piano, la voz de la cantante, el estruendo de los aplausos, las palabras dedicadas al público, y sólo alzan la cabeza cuando se escapa [...] alguna nota falsa [...] Cuando algo se sale de la norma [...] sólo entonces se atreven a escuchar.⁵⁵

Sin duda, que podríamos tomar ésta como una declaración de principios del quehacer de este personaje, refleja los propios intereses literarios de la autora de *Carroza para actores*. Así como el coleccionista aspira a “construir algún día una obra maestra con todas aquellas notas que la gente desecha”, pues para él en esos sonidos se encuentra el “secreto del mundo”, también Suárez ha edificado una obra en la que los personajes en

⁵¹ K. Suárez, *Carroza para actores*, pp. 185-186.

⁵² *Ibid.*, p. 187.

⁵³ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 180-181.

apariencia menores o anodinos – “los que provocan risa, los que son diferentes” –⁵⁶ ocupan un lugar central por la riqueza narrativa que esconde su cotidianidad:

Todos esconden una sinfonía personal y a veces basta colocar el dedo en la primera nota para que se desate el concierto [...] toda esa gente llena de complejos, los que se sienten solos, los suicidas, la gente simple, ¿entiende? Todos los que, en lugar de aplausos, reciben chiflidos, prescripciones médicas o burlas como yo o como usted, seguramente, aunque no se atreva a confesarlo. Toda esa gente es como las notas falsas.⁵⁷

Mencionamos al principio de este artículo que la literatura cubana anterior a la de la década de los ochenta tuvo por consigna retratar el carácter heroico del pueblo cubano. En la obra de Suárez, el agotamiento de tal exigencia se hace presente. Sus personajes no sólo son ajenos a todo discurso de heroicidad, a la estridencia de la que ya hemos hablado, sino que se reconocen en las antípodas de esa definición y resignifican esta posición secundaria acentuando su individualidad.

Sobre el silencio como tema, un último ejemplo es *La viajera* (2005), su segunda novela, la cual es narrada por Lucía y Circe, dos amigas cubanas que deciden no volver a su país de origen durante un viaje a São Paulo. Los motivos para volverse migrantes son distintos en cada una: Lucía llega a Brasil para estudiar fotografía, invitada por una organización de solidaridad con Cuba. Su decisión de quedarse en la ciudad es producto de las circunstancias emergentes, en especial por la oferta de un trabajo y su posterior relación con un italiano. Circe está en busca de “su ciudad”, la cual no es La Habana –ni São Paulo, Ciudad de México, Madrid o París–. Al principio de la novela, las protagonistas se reencuentran en Roma casi 10 años después de ese primer momento en Brasil. Lucía reside en Italia con su esposo Bruno (el mismo que conoció en São Paulo) y Circe llega a visitarlos, acompañada de su hijo Ulises, para averiguar si Roma es la ciudad que busca. La historia es narrada en distintos momentos por ambas; mediante una bitácora de viaje escrita por Circe, las reflexiones de Lucía sobre los años pasados y el presente que comparten en Roma.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 189.

Si bien el tema principal de *La viajera* es la configuración de la identidad de las protagonistas a través de su condición de migrantes, cubanas, mujeres, amantes, esposas o madres,⁵⁸ el silencio sí aparece representado a lo largo de la novela. Quizá la forma más obvia e importante es el silencio que guarda Circe sobre la existencia de Ulises, mismo que conflictúa a Lucía desde el principio de la narración:

Era hijo de Circe. Lo que sorprendía a Lucía era que su amiga *no hubiera mencionado antes la existencia del niño*, aunque de Circe podía esperarse cualquier cosa. En las postales sólo escribía: “La vida continúa, seguimos respirando” en un plural que incluía al Universo y como no había constancia en las misivas, entonces *el silencio* podía, incluso, justificarse.⁵⁹

El mutismo en torno a la existencia y origen de Ulises es sólo un pedazo del silencio que caracteriza a Circe, quien sólo manda escuetas postales a sus conocidos, a pesar de que les escribe largas cartas que nunca envía. Únicamente durante su estancia en Roma, Circe le permite a Lucía leer su Bitácora de viaje, por lo que la lectura y el tiempo compartido son “como quebrar ese espacio de silencio”⁶⁰ y significa –para la narradora y el lector– rellenar los vacíos de información sobre la vida e intimidad de ambas protagonistas.

SILENCIO Y SECRETO

En el caso de las tres novelas de Suárez situadas en Cuba,⁶¹ la dimensión política del silencio se configura a partir del secreto. Hay una tensión constante entre secreto y verdad, entre silencio y secreto. Los personajes de estas novelas presentan dificultades para interpretar en los signos pre-

⁵⁸ Vid. L. Campuzano, “Residencia y errancia: perfiles de la emigración en *La viajera*, de Karla Suárez”, en *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, vol. 6. Dipartimento di Lingue e letterature straniere/ Università degli Studi di Udine/ Oltreoceano/ Centro Internazionale Letterature Migranti, 2012, pp. 79-87.

⁵⁹ K. Suárez, *La viajera*. Barcelona, Roca Editorial, 2005, p. 29.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 300.

⁶¹ *Silencios, Habana año cero y El hijo del héroe*.

sentes aquellos faltantes. Como señala Ricardo Piglia, el secreto supone un “vacío de significación, un sentido sustraído por alguien [...] Algo que no se sabe se quiere saber, pero también alguien sabe algo y no lo dice”.⁶² Es decir, entre los narradores de estas novelas y ciertos personajes con los que interactúan (los amigos, la familia, la pareja, miembros de la sociedad como profesores o vecinos) se instaura un silencio, un secreto. Tal como advierte el escritor argentino, será precisamente alrededor de ese sentido sustraído que se construirán las tramas.

Ahora bien, es importante mencionar que en todos los casos referidos hay una figura que construye el secreto o que empuja hacia él: el Estado. Esta entidad, como sabemos, tiene la capacidad de crear o encauzar ficciones. Los secretos que guardan los personajes en las novelas de Suárez no actúan de manera gratuita. Es el entorno, la atmósfera de guerra, lo que los lleva a guardar silencio. Se genera una amalgama entre el silencio que exige el Estado y el que reproducen los ciudadanos, mismo que en novelas como las de Suárez –en cierto modo contrarrelatos de la narrativa estatal– adquieren la forma de secretos. Para Paul Ricoeur, el Estado construye narrativas oficiales acudiendo a la función selectiva del relato: narra “de otro modo” ciertos eventos para mantener su legitimidad y por lo tanto, su control; narrar de otro modo para el Estado significa suprimir, desplazar momentos de énfasis, restar u otorgar atributos de acuerdo a conveniencias coyunturales.⁶³ Para decirlo de otra forma con Piglia, sustrae un sentido a partir del cual se produce un vacío, y con éste se genera otro sentido en función de aquel que se sustrajo.

En el caso de *Silencios*, si bien los secretos están presentes a lo largo del texto, aparecen con mayor intensidad en la infancia de la narradora. Los adultos dicen palabras que la niña no comprende, actúan silenciosamente para no levantar sospechas entre sí. Mienten y por lo tanto guardan secretos porque revelarlos significa destruir cierta imagen de sí mismos, es decir, el relato que proyectan. Publicada en 1999, la novela narra en primera persona la historia familiar y cotidiana de una niña en La Habana de los setenta y su posterior arribo a la adolescencia y juventud en las dos últimas décadas del siglo XX. La narradora es hija de un joven oficial del ejército “de esos que dieron el paso al frente y lucían el uniforme que tan-

⁶² Ricardo Piglia, “Secreto y narración”, en *La forma inicial*. Madrid, Sexto Piso, 2015, p. 236.

⁶³ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 572.

to gustaba a las muchachas”⁶⁴ y de una argentina “progresista” que llegó a La Habana a estudiar teatro, atraída por el triunfo de la Revolución. Ambos se conocen por medio de la tía –también estudiante de teatro– y terminan por vivir en la casa del joven oficial, la “Casa Grande”, junto a la familia de éste, compuesta por la madre, la tía “solterona” y un tío masajista. En esa casa, mucho antes del nacimiento de la narradora, vivían el padre y el hermano del joven oficial, cuyas ausencias, en el caso del primero entraña un secreto –un silencio– y en el del segundo, su exilio a Miami. Así, esta niña –cuyo nombre no se le revela al lector, pero que en el texto es nombrada por su grupo de amigos como la Flaca– mira con agudeza el mundo adulto que la rodea; trata de asirlo, de interpretarlo y, con los matices propios de la niñez descubre muy pronto que el suyo es un mundo invadido de silencios.

Nanne Timmer ha propuesto leer la Casa grande como sinécdoque de la isla,⁶⁵ lo que significa leer en los personajes “los imperativos políticos étnicos y viriles que dan una dimensión sociohistórica al microcosmos de la casa”.⁶⁶ Por ejemplo, uno de los primeros recuerdos de la narradora está ligado a las noches en que, a la espera de la incierta llegada de su padre, en lugar de canciones sobre “ositos y maripositas tiernas”, su madre le cantaba de “fusiles y muerte”. Esto provocó que una de sus primeras palabras fuera fusil, sin duda ajena al ámbito infantil y que para la niña carecía de sentido. Asimismo, algunas de esas noches, ambas acudían a la habitación de la tía, donde, al tiempo que las adultas pronunciaban palabras “raras y altisonantes”, la niña se ponía a gritar “porque al final era el único lenguaje que conocía para estar a tono”.⁶⁷ También en una discusión entre su madre y la tía, que termina por enemistarlas, dos frases dichas por esta última resultan incomprensibles para la narradora: “realismo socialista” y “reverenda mierda”. Ante esta serie de discusiones, encuentros y desencuentros, la narradora recuerda: “Yo me aparté en un rincón sin entender nada y las vi pelearse, casi a punto de los golpes, hasta que Mamá me tomó por el brazo, dijo que mi tía era una idiota y que en ese cuarto no entraba

⁶⁴ K. Suárez, *Silencios*. 2ª ed. Madrid, Lengua de Trapo, 2008, p. 15.

⁶⁵ Nanne Timmer, “El relato de una casa deshabitada: voz, sujeto y nación en *Silencios* de Karla Suárez”, en *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 25, núm. 2. Department of Hispanic Studies/ University for Northern Colorado, primavera de 2010, p. 162.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁷ K. Suárez, *Silencios*, pp. 17-18

nunca más”.⁶⁸ Como vemos, lejos de que este lenguaje tenga algún sentido para la niña, lo que le provoca es incomprensión. Es decir, aquella “gran discusión” que en los setenta acaparó la atención de todo aquel interesado en la cultura –la pertinencia del realismo socialista en la literatura cubana–, para ella se traducía en gritos.

Sin embargo, la escena que resume este choque de secretos es la confesión familiar del tío de la narradora. En distintos momentos de la novela lo vemos recibir malos tratos, sobre todo por parte del hermano militar, a causa de su orientación sexual. Por ello, en un calculado gesto de rencor, un domingo convoca a los miembros de la Casa grande y les revela, en específico a la narradora, el motivo verdadero por el que el que su padre ha abandonado la vida militar: “tu papito se apendejó en Angola; en medio de *un combate, de esos gloriosos* de los que van a salvarle el culo a los otros, él prefirió salvar su culo y se apendejó y lo declararon cobarde y le quitaron las estrellas delante de todo el mundo y lo hicieron soldadito raso”.⁶⁹ La escena continúa más o menos en el mismo tono: los reproches del tío al hermano represor, en algún momento incluso lo llama fascista; pero lo que nos interesa destacar de esta escena es la noción de cobardía en los personajes, cuyo rechazo está dictado desde el discurso oficial y que en ambos casos supone su anulación como sujetos: la homosexualidad como condición a erradicar del panorama revolucionario y la cobardía en el campo de batalla, actitud vergonzante en el ambiente militar.

Timmer también ha llamado la atención sobre el hecho de que si bien la personaje principal es una “observadora sin voz”, quien articula el relato es la narradora adulta. “La narración –observa Timmer– sería un intento de darle a la niña la voz que no tenía”.⁷⁰ En ese sentido, la novela vendría a ser la interpretación que la narradora adulta articula sobre sus recuerdos de infancia y adolescencia, sobre las palabras, frases y sobreentendidos que en ese momento le eran ajenos. Recordemos que Piglia señalaba que toda narración que tiene un secreto por centro se construye precisamente a propósito de esa incertidumbre, de esa necesidad por saber, por lo que

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 119. (Las cursivas son nuestras).

⁷⁰ N. Timmer, *op. cit.*, p. 160.

podemos asumir que la narradora de *Silencios* “no sabe lo que pasó, [...] así que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó”.⁷¹

Con todo, esta narradora es suspicaz; una vez que comprende que todos (le) guardan secretos –silencios– aplica un intercambio de roles para situarse, ahora sí, en el lugar del personaje silencioso que custodia un secreto. Por ello, cuando después del forcejeo con el Ruso y su posterior caída, un psicólogo en el hospital la cuestiona sobre lo sucedido, la niña llega a la siguiente conclusión: “cuando nadie sabe qué sucedió realmente, la verdad puede ser cualquier cosa, incluso convertirse en leyenda. Si *él quería saber* no sería yo quien le regalara las pistas. El encanto del silencio es que se convierta en absoluto”.⁷² Crítica en sordina a la historia oficial, esta novela apunta el foco no ya en el sujeto colectivo, sino en el individual; por ello su valor reside en dar cuenta de aquellas historias mínimas, ajenas al drama revolucionario –y no obstante, atravesadas por éste– y atentas al del sujeto común, muchas veces desencantado a causa del primero.

Así como en la primera novela de Suárez es fundamental el uso del silencio, *El hijo del héroe* quizá sea la historia en la que el secreto ocupa un lugar esencial en la construcción de la trama. La novela cuenta la vida de Ernesto, un adolescente cubano cuyo padre ha muerto en la guerra de Angola –otro episodio de la Revolución cubana en el que priman los silencios–. La novela es narrada por un Ernesto adulto que se dirige hacia el país africano para “salir de la selva oscura” que significó la guerra, la pérdida de su padre y la construcción identitaria del protagonista a partir de su historia personal con Cuba, los héroes de la Revolución y la Historia –por ejemplo, él lleva el nombre del *Che* Guevara, su hermana se llama Tania por la guerrillera argentina Tamara Bunke y ambos son hijos de un héroe que dio su vida por “contribuir [...] a la independencia y a la seguridad y también a la dignidad de todos los pueblos de África”.⁷³ Al respecto, Ernesto explica: “[...] en mi país comimos, almorzamos y desayunamos con la Historia, que la Historia se metió en nuestras camas, en las familias,

⁷¹ R. Piglia, *op. cit.*, p. 238.

⁷² K. Suárez, *Silencios*, p. 57. (Las cursivas son nuestras).

⁷³ Discurso pronunciado por Fidel Castro, Fidel en Angola el 9 de septiembre de 1986 durante el Encuentro sostenido con miles de Colaboradores Internacionalistas Cubanos.

en nuestros juegos infantiles, que se nos pegó a la piel. Y que me hizo crecer huérfano. Por eso yo necesitaba entender. Al menos algo”.⁷⁴

A lo largo de la novela se revelan las múltiples lecturas que el protagonista propone sobre los sucesos históricos silenciados por el régimen cubano, en especial la guerra de Angola y el caso Ochoa. Estas lecturas se deben a que Ernesto “lleva [...] la Historia pegada a la piel”,⁷⁵ incluso más que el resto de sus compatriotas, y constituye gran parte de su construcción como personaje. La congruencia de sus actos y la evolución de su carácter dan las pautas para comprender la complejidad del dolor y las consecuencias de una Historia que no pide permiso para suceder. El gran acierto de Suárez en esta novela es el de ofrecer el lado B del gran relato épico. Al indagar en su pasado, al tratar de comprender los silencios, al intentar dar sentido a esa masa amorfa que es la memoria (con sus olvidos incluidos e inducidos), Ernesto se dedica precisamente a narrar su historia personal: “Nuestra realidad era una especie de rompecabezas que se iba formando con la historia oficial, los chismes y los relatos extraoficiales que alguien contaba a alguien que le contaba a alguien”.⁷⁶

En *Habana año cero*, la tercera novela de Suárez, la historia se centra en la búsqueda de un documento que demostraría que el teléfono fue inventado en Cuba por el italiano Antonio Meucci y no por el estadounidense Graham Bell. Si bien puede ser clasificada como un *bibliomystery*,⁷⁷ la noción de secreto en esta novela no consiste únicamente en el misterio sobre el paradero del manuscrito, sino en las motivaciones de cada uno de los personajes para buscarlo, la identidad misma de éstos y las cosas que están dispuestos a hacer para conseguir “ese simple papelito”. Además, la narradora nos cuenta sus encuentros y desencuentros amorosos con Euclides, Ángel y Leonardo, seudónimos con los que se refiere a los otros involucrados en la búsqueda.

⁷⁴ K. Suárez, *El hijo del héroe*, México, FCE, 2020, p. 23.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁶ K. Suárez, *El hijo del héroe*, p. 47.

⁷⁷ También llamado “enigma del texto ausente”, Héctor Vizcarra define a este subgénero de literatura policial como aquel “que [...] ostenta como enigma de la pesquisa la pérdida o ausencia de un documento escrito”. Héctor Vizcarra, *El enigma del texto ausente: la práctica metaficcional en tres novelas policíacas hispanoamericanas*. México, 2014. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 36.

La historia transcurre en 1993, “el año de los apagones interminables, cuando La Habana se llenó de bicicletas y las despensas se quedaron vacías. No había nada de nada. Cero transporte. Cero carne. Cero esperanza”.⁷⁸ Aun cuando la novela se enmarca en este contexto de crisis y cambio en Cuba, destaca el interés de Suárez por abordarlo desde una perspectiva distinta a la “Ficción del Periodo Especial”. Esta posición es evidente en la valoración que tanto Euclídes como Julia –seudónimo de la protagonista– ofrecen sobre la labor literaria del hijo del primero:

A Euclides los cuentos de su hijo no le hacían mucha gracia y la verdad es que a mí tampoco. Chichí escribía sobre la situación del país, la prostitución que iba creciendo, los robos de bicicletas, los balseros, la degradación de la sociedad. Todo lo que veíamos día a día y que, sinceramente, a mí no me interesaba escuchar, mucho menos en una historia que no iba a publicarse.⁷⁹

Como podemos ver en esta cita, la crítica de Julia se enfoca en la pretensión de Chichí por escribir historias para un sujeto no cubano. En este desinterés se cifra el juicio negativo de la autora hacia este tipo de ficciones construidas expresamente para el consumo internacional.

Si bien la noción de secreto articula la novela, también destaca un afán por recuperar historias pérdidas y anónimas, como la de Meucci o de las que ha sido testigo el Malecón de La Habana: “Si el muro del Malecón pudiera hablar sé que no le alcanzaría el tiempo para contar todas sus historias, porque ha visto de todo: inicios y rupturas de parejas, confesiones, intentos de suicidio, recitales, escándalos, conjuras, suicidios consumados, fecundaciones, despedidas, risas, llantos... El muro lo ha visto todo”.⁸⁰ En ese sentido, consideramos que este interés por recuperar la historia pérdida no se encuentra únicamente en el nivel anecdótico de la novela, mediante el cual se mantiene la trama, sino que forma parte de la dimensión política en la narrativa de Karla Suárez y resulta esencial en su literatura.

⁷⁸ K. Suárez, *Habana año cero*. Edimburgo, Charco Press, 2021, p. 1.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

En principio, nuestro propósito era ofrecer un análisis panorámico de la producción narrativa de Karla Suárez con énfasis en el silencio como eje articulador de sus textos. Sin embargo, después de este recorrido, que de ningún modo pretende ser exhaustivo, hemos identificado la existencia de otros elementos –los usos del secreto, la presencia predominante de historias “anónimas” y la dimensión política del discurso de los personajes– que armonizan con las diferentes estrategias narrativas estudiadas en este artículo y que, por lo tanto, nos permiten proponer la existencia de una poética del silencio en el corpus narrativo de Suárez. Asimismo, comprendemos que la articulación de esta poética no reside únicamente en las pretensiones estilísticas de la autora; responde a una dimensión política de la escritura –si bien modulada en su enunciación– que busca apartarse de una cierta tradición narrativa de guerra que privilegió las grandes gestas y los personajes heroicos. Al acudir al reverso de estas narrativas dominantes, Suárez orienta su atención hacia esos sujetos que, desde la óptica del discurso oficial, poco o nada le aportan. No obstante, para esta autora, estos personajes –hasta entonces poco explorados en la literatura cubana o que pertenecen a una tradición literaria subterránea– suponen una cantera si no inagotable, por lo menos sí lo suficientemente fértil. En ese sentido, consideramos que la dimensión política de la escritura de esta autora está ligada indudablemente a su contexto de producción y, por lo tanto, en sus propios términos, sus ficciones discuten problemáticas del cotidiano en la isla, ligadas también a los procesos de cambio que, en los noventa, cimbraron no sólo la economía y la política, sino también atravesaron lo personal e individual.

Es verdad que la obra de Suárez no ha recibido la atención crítica y el favor de los lectores que sí tienen, por ejemplo, Leonardo Padura o Wendy Guerra –pese a que, al igual que ambos narradores, posee una obra robusta y de gran calidad narrativa–. No obstante, consideramos que esta posición periférica ha sido precisamente la que le ha permitido explorar y articular una poética que se aleja de cierta narrativa atenta a los grandes acontecimientos de la historia cubana. Su desapego de los círculos literarios de La Habana como del mercado editorial más agresivo, si bien le ha conferido una condición de autora de culto, también ha permitido una mayor libertad creativa. Husmear en los márgenes, advertir en lo que los otros,

por indiferencia o incapacidad, no advierten, poner el ojo, o en su caso el oído, en lo despreciado por la retórica oficial, consideramos que sólo es posible desde un ángulo periférico. Al igual que el coleccionista del cuento “Las notas falsas”, también creemos que toda obra maestra está compuesta por notas en apariencia nimias, pero en cuyo interior “se esconden los secretos del mundo”. Por ello queremos que este texto sea una invitación para acercarse gozosa y críticamente a la narrativa de una autora cuya pluma aún tiene muchas sinfonías por interpretar.

Dos patrias tengo yo: cuatro escritoras cubano-rusas

DAMARIS PUÑALES-ALPÍZAR
Case Western Reserve University

“Hibridez de la doble nacionalidad. Sobrevivientes sin contexto ni ontología.

Aguas tibias entre el fuego del ser y el hielo de la nada.

Espuma infinita de la poesía a mitad del desierto”.

Polina Martínez Shviétsova (“17 abstractos de una agenda”)

La alianza entre soviéticos y cubanos dejó huellas visibles, concretas, en las tres décadas de cercanas relaciones entre ambos países de los años sesenta a los noventa del siglo XX. Una de ellas fue la llegada de los miles de ciudadanos eslavos que trabajaban en disímiles posiciones en la isla caribeña, así como de familias mixtas compuestas generalmente por hombres cubanos –que habían ido a estudiar a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)– y mujeres con las que se habían casado allá. Pero pese a esta presencia cotidiana, infaltable en casi todas las ciudades y pueblos de Cuba, los soviéticos fueron recibidos desde posiciones ambivalentes y hasta contrapuestas: si por una parte existía una conexión sentimental positiva con ellos, y una admiración real por su historia, su cultura, su poderío, por la otra eran rechazados o cuando menos, ignorados y criticados.

Dos obras literarias podrían servirnos para delimitar los extremos de estas percepciones aparentemente contradictorias; por un lado, en “Lágrimas rusas”, un poema en prosa del año 2018, escribe la poeta Damaris Calderón Campos:

¿Cómo se llama la rusa que apesta y anda por los pasillos? Liudmila (todas las rusas se llaman Liudmila) o Ekaterina, Kastanca, Catalina, le diremos, por último, cuando alguien se decida a ponerle el cascabel al gato: decirle a la rusa que apesta, que apesta; que esto es el trópico, que hay que afeitarse las axilas y ponerse desodorante.

Todo lo ruso (lo bolo) es feo, romo, chambón, maloliente: huele a col podrida, a pepinillo encurtido.¹

Por otro, en “Clemencia bajo el sol”, un cuento de Adelaida Fernández de Juan publicado en el año 1999, dice Cuqui, la protagonista que está contándole a un juez por qué mató a otra mujer:²

[...] yo creía que los hombres rusos eran toscos y brutos como los osos, con los dedos cuadrados y los muslos fofos de no usarlos como es debido, hasta que leí *Ana Karenina*. ¡Válgame Dios! Eso sí que es una novela, no las de la televisión.³

[...]

Todo lo ruso se fue. Yo ya estoy cansada de lo que viene y se va. Se puede ser fuerte, pero existe un límite; no hay que exagerar. Ya ve, yo también lloro, y eso que no tengo el alma rusa que dice mi tío.⁴

Estas posiciones representan dos extremos que dan cuenta, por una parte, de la diversidad de ciudadanos soviéticos que llegó a Cuba en esos treinta años: desde técnicos especialistas, asesores económicos y militares, familias, hasta los niños de Chernóbil desde principios de los noventa; y, por otra parte, de la disímil recepción y acogida que tuvieron los soviéticos entre la población cubana. Los números reales se desconocen; al menos públicamente, se sabe, por ejemplo, que había unos tres mil trabajadores

¹ Damaris Calderón Campos. “Lágrimas rusas”, en *¿Y qué?* [en línea]. Santiago de Chile, Ediciones Las Dos Fridas, 2018. Disponible en: <<https://poesia.uc.edu.ve/y-que/>>. [Consulta: 15 noviembre de 2021].

² En la trama del cuento, Cuqui es amiga de una rusa, Ekaterina. Ésta había llegado, sin hablar una palabra de español, al solar habanero donde vivía Cuqui (se llama solar en Cuba a los antiguos palacetes y casas señoriales divididos en cuarterías y destinados a la convivencia de varias familias. Por lo general, se trata de lugares con una pésima salubridad en los que las personas viven hacinadas). En la Unión Soviética, Ekaterina se había casado con Reyes, quien había ido a estudiar allá. Las mujeres se hacen amigas, y Cuqui le enseña español a la rusa. Reyes tiene una amante, Mireya, y Ekaterina decide abandonarlo y regresar a su país natal, llevándose al hijo en común, quien era, además, amigo del hijo de Cuqui. En un acto impulsivo, Cuqui mata a Mireya con un cucharón ruso de madera, al ver cómo ésta vendía en la calle las pocas pertenencias que había dejado Ekaterina al marcharse.

³ Adelaida Fernández de Juan, “Clemencia bajo sol”, en *Oh, Vida*. La Habana, Unión, 1999, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

en la Estación de Radio-Escucha de Lourdes,⁵ una cantidad similar de *polovinos*⁶ y que más de 20 mil niños afectados por el accidente nuclear de Chernóbil fueron atendidos en Tará entre 1990 y 2010.⁷

Queremos llamar la atención, sin embargo, a un segmento específico de esta población que, aunque exiguo y heterogéneo, representa la concreción de unos lazos de amistad que en algún momento se pensaron eternos.⁸

⁵ El Centro Radioelectrónico de Lourdes era el más grande centro de acopio de inteligencia soviético fuera de la Unión Soviética; fue creado en 1964, dos años después de la Crisis de Octubre. Se estima que la Unión Soviética recibía el 75 % de toda la información acerca de EE.UU., gracias a este centro de escucha. La URSS no le pagaba en efectivo a Cuba por el uso de su espacio. Se estima que unos dos mil técnicos laboraban en el centro. Luego del fin de la Unión Soviética, Cuba y Rusia llegaron a acuerdos económicos según los cuales los rusos pagarían la renta por el uso del centro de radio-escucha (véase Mauricio Vicent, “El gobierno ruso desmantela una base de espionaje en Cuba”, en *El País* [en línea], 15 de septiembre de 2002. Disponible en: <https://elpais.com/diario/2002/09/15/internacional/1032040816_850215.html>. [Consulta: 15 de abril de 2018]).

⁶ *Polovino*: término en ruso que significa mitad. Así se les llama en Cuba a los hijos de las parejas ruso-cubanas. Para un análisis más profundo de este grupo, véase el artículo de Dmitri Prieto Samsonov y Polina Martínez Shviétsova, “Acercamiento a la diáspora post-soviética en Cuba”, en *Cahiers des Amériques Latines*, núm. 57-58, 2008, pp. 113-123.

⁷ El accidente nuclear de Chernóbil, Ucrania, ocurrió el 26 de abril de 1986. Cuba ofreció ayuda médica a los niños afectados, y el antiguo Campamento de los Pioneros de Tará, en las afueras de La Habana, se transformó en centro hospitalario y de residencia para quienes viajaron a la isla a recibir atención médica y psicológica, además de educativa. El programa ucraniano-cubano “Niños de Chernóbil”, de ayuda humanitaria y clínica, comenzó el 29 de marzo de 1990. Se estima que, durante los veinte años de asistencia médica a las víctimas del desastre en Ucrania, unos 21 000 niños fueron atendidos en Tará. El programa funcionó masivamente hasta el año 2000, y aunque en la siguiente década siguieron arribando pacientes, fue en mucha menor medida que en los años anteriores. Varias de las personas que viajaron a Cuba a recibir tratamiento médico se quedaron a vivir en la isla (véase Damaris Puñales-Alpizar, *La maldita circunstancia. Ensayos sobre literatura cubana*. Almenara Press, 2020, pp. 197-198. Según José Ramón Balaguer, Ministro de Salud de Cuba entre el 2004 y 2010, se atendió a 25 457 pacientes, de los cuales 21 378 eran niños (véase Reuters: <<http://lta.reuters.com/article/domesticNews/idLTA-SIE63012Y20100401>>)).

⁸ En las reformas hechas a la Constitución cubana y aprobadas el 24 de febrero de 1976 (las primeras reformas después de 1959) se declaraba la amistad fraternal y cooperación solidaria con la Unión Soviética y otros países socialistas. En el preámbulo a dicho documento se lee: “APOYADOS en el internacionalismo proletario, en la amistad fraternal y la cooperación de la Unión Soviética y otros países socialistas y en la solidaridad de los trabajadores y pueblos de América Latina y el mundo” (véase: <<https://pdpa.georgetown.edu/Constitutions/Cuba/cuba1976.html>>). En muchas vallas gigantescas, a través de toda la isla, podía leerse la proclamación de la amistad indestructible entre Cuba y la Unión Soviética.

Nos referimos a los hijos de esas parejas mixtas soviético-cubanas, muchos de los cuales fueron llevados a Cuba siendo muy pequeños, mientras que otros nacieron en la isla. Muchos, también, recibieron gran parte de su formación académica y sentimental en Cuba, hablando ruso en casa con los padres, y jugando con los niños del barrio y con los primos cubanos en español. De ese grupo han salido intelectuales y escritores sobre cuya obra está pendiente todavía un estudio más profundo y serio. En el año 2015, Polina Martínez Shviétsova (*polovina* ella misma) y Carlos Muguero Altuna publicarían la que es, hasta hoy, la única compilación de autores cubano-rusos.

Algunas de las creadoras de doble origen cultural de este grupo son Anna Lidia Vega Serova (nacida en Leningrado en 1968), Verónica Pérez Konina (Moscú, 1968), Helena Bicova (Bielorrusia, 1972), Polina Martínez Shvietsova (Camagüey, 1976), Natalia Azze Kolesnikova (Moscú, 1979) y Ekaterina Gómez Nikolaeva (Moscú, 1984). La producción de cada una de ellas difiere enormemente, tanto por el volumen y por la calidad de sus obras como por el poco o mucho reconocimiento del que gozan. Este capítulo centrará su atención sobre las particularidades de la obra y vida de Pérez Konina, Vega Serova, Martínez Shviétsova, y Bicova. En particular, interesa indagar en las estrategias escriturales de cada una de ellas para enfrentar su propia condición bicultural, y analizar las contribuciones de estas mujeres a la identidad cubana, una identidad que se sabe siempre en perpetuo movimiento.

Nacidas entre los fines de los sesenta y los setenta, sus destinos literarios y personales difieren enormemente. Sin embargo, esta dispersión geográfica y literaria puede guiar en el intento por desentrañar el aporte que han hecho estas escritoras a la cultura cubana y, sobre todo, la relación entre sus coordenadas de vida y su obra.

CUATRO ESCRITORAS *POLOVINAS*: CUATRO DESTINOS DIFERENTES

Anna Lidia Vega Sorova nació en la antigua ciudad de Leningrado en 1968. Ese mismo año, 750 kilómetros al sur, nacía Verónica Pérez Konina (actualmente su nombre oficial es Verónica Proskurnina, que es el apellido de su esposo). Los padres de las dos eran, en ambos casos, jóvenes cubanos que cursaban estudios en la antigua Unión Soviética y que conocieron y se

enamoraron de muchachas soviéticas. Poco después, las niñas serían llevadas a Cuba por sus respectivas familias y su destino sería el de la literatura. Cuatro años después, en 1972, nació en Bielorrusia Helena Bicova, hija de un hombre cubano y una mujer soviética. Como las dos anteriores, pasaría una parte importante de su vida en Cuba, adonde se fueron a establecer sus padres justo por los mismos días de los sucesos del Mariel en 1980. Martínez Shviétsova, por su parte, nació en Camagüey en 1976. A diferencia de las otras tres, nunca ha vivido fuera de Cuba, y su experiencia bicultural está ceñida al entorno familiar, y a una indagación personal sobre sus propias raíces.

Para las cuatro, la década del noventa se convertiría en un punto de fuga que provocaría la dispersión de sus destinos literarios y personales. En esos años, el fin de la Unión Soviética y la crisis económica conocida en Cuba como Periodo especial⁹ ocasionó descabros de todo tipo. Uno de ellos, a efectos de este estudio, fue la eclosión geográfica de muchas familias soviético-cubanas que residían en la isla: muchas se rompieron y algunos de sus miembros permanecieron en Cuba mientras otros se marcharon: juntos o separados, fueron varios los que regresaron a diferentes repúblicas ex soviéticas o a la propia Rusia; otros emigraron a los Estados Unidos; muchos se quedaron en Cuba, por los más diversos motivos. De estas cuatro escritoras *polovinas* que presentamos hoy, Anna Lidia Vega Serova y Polina Martínez Shviétsova han permanecido en Cuba,¹⁰ y siguen dedicándose principalmente a la literatura.

Vega Serova ha publicado más de una docena de libros, entre novelas, colecciones de cuentos, de poesía y de libros para niños. Ella vivió su primera infancia en Cuba, pero cuando sus padres se divorciaron, se marchó a Rusia con su madre. Años después, en 1989, regresó a la isla a conocer a su familia paterna y decidió quedarse a vivir allí. Martínez Shviétsova, por su parte, vive también en La Habana y, además de su quehacer literario, ha mantenido una intensa actividad para tratar de aglutinar

⁹ Fidel Castro anunció el “Periodo especial en tiempos de paz” durante el V Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas, FMC, el 10 de marzo de 1990. En términos reales, significó una caída drástica, casi a cero, de toda la producción en el país y una escasez sin precedentes de todos los productos de consumo y la mayoría de los servicios básicos, largos períodos sin energía eléctrica, y una casi nula publicación de libros y materiales impresos, entre otros muchos problemas económicos que afectaron todas las facetas de la vida cubana.

¹⁰ Hasta el momento en que se escriben estas líneas (verano del 2022).

y darle sentido a la comunidad ruso-cubana. Suya es la compilación que se mencionaba al inicio de este texto, *Mi abuelo murió leyendo a Pushkin. Antología de escritores cubano-(post)soviéticos (2005-2015)*, incluida en el número 5 de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*.

En el año 1989, Verónica Pérez Konina, quien había estudiado Periodismo en Cuba, se marchaba para establecerse en Moscú, donde completó una maestría en Filología Rusa en el prestigioso Instituto Gorki de Literatura. Desde entonces ha trabajado como profesora de español, periodista y traductora, fundamentalmente. Por su parte, Helena Bicova, quien estudió Letras en Cuba, se marchó a los Estados Unidos en el año 2004, y trabaja como agente inmobiliaria en West Palm Beach, y aunque ha publicado literatura infantil, pareciera haber abandonado el mundo de las letras. Tanto Pérez Konina como Vega Serova han sido ganadoras de sendos premios David:¹¹ la primera en 1988 con su colección de relatos *Adolesciendo*, y la segunda en 1997, por su obra *Bad Painting*. Martínez Shviétsova, por su parte, ganó en el 2008 el Premio Iberoamericano de Cuentos Julio Cortázar por su obra *Skizein (Decálogo del año cero)*.

Pese a los destinos tan dispares de estas cuatro *polovinas*, ellas comparten una herencia cultural única, irrepetible a escala masiva, que otorga a su mirada literaria matices interesantes que son también parte del conjunto de la literatura cubana. En todos los casos, hay un desgarramiento que es también vaivén entre la cultura rusa y la cubana.

ENTRE DOS AGUAS: RELACIONES DE AMOR-ODIO ENTRE RUSOS Y CUBANOS

En “Cuatro fragmentos de *Piel baldía* (Relatos biográficos de mi paso por Cuba)” escribe Helena Bicova: “Él nos estaba esperando. Mi madre aún permanecía atada al espejo, pintándose una y otra vez la boca con aquel color bandera, cuando [mi padre] apareció en la puerta del camarote, la

¹¹ El premio David fue establecido en 1967 por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba para reconocer y promover a autores que no tienen libros publicados. Cuenta con varias categorías: poesía, cuento, teatro, ciencia ficción y ensayo. Las obras premiadas son publicadas por Ediciones Unión. Es uno de los concursos literarios más importantes en Cuba.

observó fijamente y la abrazó, como nunca más lo haría”.¹² Como Damaris Calderón, y como Adelaida Fernández de Juan, aunque desde una perspectiva autobiográfica, Bicova también habla sobre el desprecio que le hacían sentir por su condición de “rusa” en la Cuba de principios de los noventa:

–Yo soy rusa–, me apresuré a decirle y me quedé mirándolo con mi cara de vaca loca...

En lugar de respuesta recibí un escupitajo, lo vi venir, escuché cómo lo rebuscaba en su garganta sin disimulo, cómo sus músculos se inflaban buscando la velocidad necesaria para que sus babas salieran como un disparo mortal hacia mí [...]

Prefiero pasarte por arriba como una rata, antes que llevarte a ninguna parte, por tu culpa nos estamos muriendo de hambre, mal-dita rusa.¹³

La protagonista, que es una estudiante universitaria, está tratando de llegar a su pueblo desde Santiago de Cuba tras terminar su semana de clases. Pero es el año 1993, uno de los más duros durante la crisis económica en la isla y, por lo tanto, su viaje depende de la disponibilidad de transporte y, sobre todo, de la generosidad de quienes van en su misma dirección, para que le cedan un lugar en el camión o autobús. Al no tener un boleto para viajar, se dirige directamente al chofer para apelar a su humanidad. La respuesta que recibe, sin embargo, va cargada de todas las frustraciones que, en el imaginario social cubano, culpabilizaban a la Unión Soviética por la desastrosa situación en la isla. Como se ha afirmado en otros estudios:

El fin de las relaciones con la ahora extinta Unión Soviética desde principios de los noventa adoptó un tono ambiguo en el discurso oficial cubano: mientras que en el 2008 Fidel Castro declaraba en tono nostálgico al presidente brasileño Luiz Inácio Lula da Silva “cuando

¹² Helena Bicova, “Cuatro fragmentos de *Piel baldía* (Relatos biográficos de mi paso por Cuba)” en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm 5 [véase anexo: Polina Martínez Shviétsova, comp. y Carlos Muguíro Altuna, ed. crit., “Mi abuelo murió leyendo a Pushkin. Antología de escritores cubanos-(post)soviéticos (2005-2015)”. Valencia, Universidad de Valencia, 2015, pp. 87-94.

¹³ *Ibid.*, p. 92.

se produjo la desintegración de la Unión Soviética, que fue para nosotros como si dejara de salir el sol; la Revolución cubana recibe un golpe demoledor” (TelesUR), en 1994 en la ponencia titulada “Cultura, cubanidad, cubanía”, presentada ante la conferencia La nación y la emigración, Abel Prieto hacía hincapié en las diferencias entre los cubanos y los soviéticos y reducía a algo sin trascendencia las relaciones entre los dos países.¹⁴

Esta ambigüedad, a otra escala, es también vivida por la protagonista de la historia de Bicova. Al igual que la mayoría de los rusos y ruso-cubanos en la isla, ella no recibe únicamente desprecio –un desprecio que se hizo visible y confrontacional a partir de la desaparición de la Unión Soviética y la crisis económica en Cuba–, sino que también es destinataria de muestras anónimas de cariño y agradecimiento. Cuando ya se había dado por vencida, y regresado a su dormitorio sin esperanzas de poder llegar a su casa ese fin de semana, un desconocido llama a su puerta y la invita a irse con ellos:

–Es que yo no tengo dinero–. Traté de explicarle, aun sin entender nada de nada.

–Qué dinero, ni dinero, su viaje está más que pagao –me respondió con una sonrisa tan dulce, que me curó el espanto–. Y me subí, ni siquiera recogí nada, me fui tal cual. El viaje fue sin escalas, me dieron un lugarcito para sentarme y todos me sonreían. Llegué a la casa, me hundí en mi almohada de plumas, la misma que me servía de refugio en mis noches malvangueras, y fui tan feliz... que eso sí no sé ni cómo explicarlo.¹⁵

Experiencias más o menos similares narra Anna Lidia Vega Serova en *Ánima fatua*, una novela publicada por Letras Cubanas en el año 2007. La trama se centra alrededor de la condición de identidad múltiple de la protagonista, Alia/Alfa, una niña que algunos interpretan como una especie de *alter ego* de la propia autora: se trata de una chica de madre soviética y padre cubano que vive, como Vega Serova, la realidad de ser amada y

¹⁴ D. Puñales-Alpízar, *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2012, pp. 102-103.

¹⁵ H. Bicova, “Cuatro fragmentos de *Piel baldía*. (Relatos biográficos de mi paso por Cuba)”, en Polina Martínez Shviétsova, comp. y Carlos Muguero Altuna, ed. crit., *op. cit.*, p. 94.

despreciada tanto en Cuba como en la Unión Soviética. Narra Alia de su experiencia infantil cubana:

Al comenzar en la escuela descubrí la ventaja de ser “rusa”. Todos los varones querían ser novios míos [...] En el mismo edificio de nuestro círculo infantil había un teatro guiñol, y a veces nos llevaban a alguna función especial. Generalmente, antes del comienzo, se hacían juegos con los niños, nos proponían cantar o recitar algún poema. Yo me sabía muchas canciones en ruso y no perdía la oportunidad de sobresalir.¹⁶

Una vez en la Unión Soviética, país al que llega sin saber mucho ruso, su madre la deja sola, con su hermano pequeño, en casa de sus abuelos. Ni sus abuelos, ni sus maestros, ni sus compañeros de escuela la tratan con cariño:

–¡Siéntate, estúpida! –grita la maestra, posiblemente no por primera vez–. Interpreto sus palabras y me siento en medio de las risas [...]

Descubro un montón de tachuelas sobre mi silla, pero no las quito. Me siento encima de ellas, acomodo los libros. Los demás abren bocas y ojos, no les resulta cómico [...]

–Vamos a comenzar la clase –pronuncia la maestra y me ve–. Su cara adquiere una expresión de asco incontenible. –Sal inmediatamente –ordena [...]

–Eres una tarada –anuncia la abuela–. Claro, con un padre negro, ¿cómo podrían salir los hijos?¹⁷

Según Marta Rojas, “la prosa de Ana Lidia Vega Serova, unas veces como Alia y otra como Alfa, en la novela, entra en un contrapunteo lace-rante en el cual la emoción se desplaza al dolor de una identidad compartida, o dividida: “me sentía partida en dos pedazos”, dice la protagonista en su proceloso camino”.¹⁸

La novela cuenta los retos y las vivencias que enfrenta la protagonista desde dos perspectivas diferentes: la de la niña Alia, débil y tímida, y de Alfa, quien es lo opuesto. Tras la disolución del matrimonio de sus padres,

¹⁶ Anna Lidia Vega Seroya, *Ánima Fatua*. Nederland, Bokeh, 2018, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁸ *Idem*.

cuando tenía nueve años, Alia regresa con su madre a la entonces Unión Soviética sin pronunciar una palabra en ruso; sin embargo, asume el desafío y logra dominar perfectamente la lengua de Pushkin. Su conocimiento del “nuevo” idioma la lleva a adentrarse en la historia literaria rusa, y repite las lecturas de los mismos textos hasta dominarlos completamente. En una especie de diálogo a dos voces, la trama está estructurada en cincuenta y cinco capítulos cuyos números se repiten dos veces: en uno de ellos, se cuenta la historia de la protagonista en Cuba; en el siguiente, sus experiencias al regresar a la Unión Soviética. Está, además, narrada en primera y tercera persona, indistintamente. La transición de una a otra personalidad (Alia, Alfa) se presenta así: “Pero antes del amanecer decidí que iba a ser Alfa, la Alia brillante que no le teme a nada”.¹⁹

Estas preocupaciones existenciales acerca de su condición bi-cultural estarán también presentes en otras publicaciones de Vega Serova. Por ejemplo, en “Proyecto para un mural conmemorativo”, afirma la voz narrativa: “Es posible que exista algún lugar llamado CASA. Una puerta con la que juguetea el aire. Muy a lo lejos. Hombres con barbas oscuras y mujeres con pañuelos en las cabezas. Pan negro y té. Canciones en un idioma extranjero. Es posible que no exista”.²⁰ Y más adelante: “La criatura patética arrancada de raíz de la ciudad nebulosa de los puentes amó la isla de paisajes primitivos: en la isla no nevaba”.²¹

Éste es, quizás, uno de los relatos más autobiográficos de Anna Lidia Vega Serova. Vale la pena llamar la atención a la estrategia escritural desplegada por la autora: presentado en pequeñas viñetas numeradas hasta el cuarenta, la voz narrativa va dando cuenta de su propia condición fragmentaria, tanto por la estructura del texto como por el contenido de los diálogos que mantiene la narradora: el interno, consigo misma, que expone su ambivalencia existencial, y el que mantiene con Fernan (Andrés Mir/Fernando Salcines, otro *polovino*, amigo de Vega Serova. Actualmente vive en Moscú) y que es descrito indirectamente. El tema de estos diálogos con Fernan es el mismo que cruza el resto del relato: “¿Existe un lugar llamado

¹⁹ *Ibid.*, p. 43

²⁰ A. L. Vega Seroya “Proyecto para un mural conmemorativo”, en P. Martínez Shviétsova, comp. y C. Muguero Altuna, ed. crít., *op. cit.*, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 61.

CASA?”²² Ésta es la pregunta que se repite una y otra vez; ¿de qué sitio huir, en cuál refugiarse? Explica: “Fernan (Andrés Mir) es un buen tipo, poeta y socio. Viene a menudo a mi casa, tomamos té, hablamos. Pero la razón por la que lo metí en este cuento es que los dos nacimos en Rusia y él lo entiende”.²³ ¿Qué entendimiento comparte el personaje ficticio Fernan con la voz narradora? La dualidad cultural, la búsqueda constante de un sitio al cual llamar casa, hogar. Aunque la voz ficcional se debate en este texto entre los dos espacios que le son familiares: Leningrado/San Petersburgo, “la ciudad nebulosa de los puentes”²⁴ o Cuba, “una isla que podría llamarse desierta si no fuera por sus animales y soles y algunos millones de habitantes”²⁵ –ninguno de los dos lugares es nombrado directamente–, lo cierto es que la lengua de creación de Vega Serova es el español, y que vive y escribe en Cuba. Y aunque Vega Serova es completamente bilingüe y se mueve de forma natural tanto en español como en ruso, no deja de ser muy determinante que varias veces en el texto se refiera a la lengua eslava como un “idioma extranjero”.

Por su parte, Verónica Proskurnina no comenta directamente en sus cuentos sobre el (posible) desprecio o cariño recibido ni en Cuba ni en Rusia como consecuencia de su doble condición cultural. Sin embargo, en parte de su narrativa podemos encontrar esta misma estética del desgarramiento. Tamara, la protagonista del cuento del mismo nombre, comenta sobre su nueva vida en Rusia, luego de haber abandonado la isla caribeña:

Ahora le parecía imposible que existiera el malecón, la Rampa, el mar. Estaba viviendo en una ciudad donde no había mar, y se sentía como presa. Sus estudios en el instituto eran bastante aburridos, lo único bueno que tenían es que podía faltar a las clases, pero entonces se quedaba en aquella habitación empapelada de amarillo, fría y sombría donde hacía tanto frío que siempre debía tener encendida una estufa eléctrica. Incluso había llegado a pensar que seguramente en el infierno no hacía calor, como solían pensar todos, y que eso de los calderos con aceite hirviendo era puro cuento, estaba segura de que en el infierno hacía frío, ese frío que cala hasta los huesos y hiela

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

el alma. La ausencia del sol era una de las cosas que más la afectaban, así como el hecho de que a las 4 de la tarde ya oscurecía. En aquel edificio parecía como si en todo el mundo no hubiera ni sol, ni verano, ni amor [...].²⁶

En el caso de la narrativa de Pérez Konina, no se encuentra una referencialidad directa al desgarró producido por la pertenencia y no pertenencia, a la vez, a dos culturas tan distintas y distantes como la cubana y la rusa. La obra de Pérez Konina es breve, y espaciada en el tiempo. Su debut literario público, con el premio David en 1987, supuso una novedad dentro del espacio narrativo cubano –sobre todo el femenino– de la época. En este sentido, la contribución de un libro tan rompedor como *Adolesciendo* ha sido poco estudiada y tiene pendiente todavía una cuenta con la historiografía literaria cubana.²⁷

Sin embargo, luego de aquel libro de cuentos, Verónica Pérez Konina salió de Cuba rumbo a la entonces Unión Soviética y después de eso, ha publicado poco: además de los cuentos que salieron en la revista *Kamchatka* en el 2015, “Tamara” y “Por amor al arte”, publicó en el 2017 su texto titulado “Carta de agradecimiento a los censores”, que formó parte de la antología *El compañero que me atiende*, editada por Enrique del Risco e impresa y distribuida por Hypermedia, y en el 2019 publicó el cuento “La mujer de Lot”, incluido en *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*, editado por Mabel Cuesta y Elzbieta Sklodowska, y publicado por Almenara. Es autora, además, de la novela inédita *El niño Iván y yo*.

Lo interesante, sin embargo, es que la lengua de enunciación literaria de Pérez Konina sigue siendo el español, y los referentes culturales y sentimentales también siguen siendo cubanos, pese a llevar más de la mitad de su vida inmersa por completo en la cotidianidad de la cultura y la lengua rusa. Una de las preocupaciones fundamentales de Pérez Konina, casi siempre presente en todo lo que ha publicado, es la posición de la mujer y su capacidad, o no, de tener una voz que sea tomada en cuenta a nivel social. Sobre la historia que narra en “La mujer de Lot”, se ha escrito: “El cuento

²⁶ Verónica Pérez Konina, “Tamara”, en P. Martínez Shviétsova, comp. y C. Muguero Altuna, ed. crít., *op. cit.*, p. 49.

²⁷ La inclusión del gentilicio “cubana” no es casual en este caso.

de Pérez Konina es una oda al fin de la paciencia como mecanismo de autosubjugación, al descubrimiento de una fuerza vital que permite cambiar el estado de las cosas de manera definitiva”.²⁸

Dentro de las escritoras *polovinas* merece llamar la atención sobre la actividad creativa y de gestoría cultural de Polina Martínez Shviétsova. Del grupo mencionado al inicio de este texto, es la única que nació en Cuba, en Camagüey específicamente, hija de padre cubano y madre lituana, y es también la única que no ha vivido nunca fuera de la isla ni visitado los países eslavos. Pero, además, ha sido la más constante gestora cultural incansable para promocionar, aglutinar y darle coherencia al grupo de creadores cubanos de raíz eslava.

A diferencia de las otras autoras presentadas, Martínez Shviétsova usa frecuentemente expresiones en ruso, o transliteraciones, dentro de su poesía y su narrativa. Esta marca de identidad, usada a conciencia, refuerza su dualidad cultural y tiende un puente íntimo, individual, entre las dos orillas que componen su ser. En el texto poético “17 Abstractos de una agenda”, publicado como parte del “Anexo” antes referido, afirma la voz narrativa: “Ebriedad de la no nacionalidad. Sobremurientes del hipervínculo y la ideología. Socialipsistas remando en un iceberg que parece un caimán”.²⁹ Durante las 17 viñetas, la autora juega una y otra vez con y a partir de su condición híbrida cultural: inserta frases en ruso, transliteradas, y el texto está lleno de referentes toponímicos y culturales rusos, antropónimos, autores y cantantes rusos. Lo que otorga mayor riqueza al texto, sin embargo, es la actitud lúdica con que la voz poética cambia de registro cultural dentro de una misma línea: del ruso al cubano y viceversa, con la facilidad que sólo otorga la excepcional hibridez de la autora presentada en el texto poético en clave performativa. La identidad, parece decirnos la autora a través de estas diecisiete viñetas, es un acto de performance, una actitud consciente sobre qué aspectos de nuestra herencia cultural resaltar, a cuáles aferrarnos. En su caso, no hay predilección: se mueve de uno a otro con soltura y gracia para dar cuenta de su propia fragmentación identitaria.

²⁸ D. Puñales-Alpízar, “Los motivos de la mujer de Lot: apuntes para una representación”, en Mabel Cuesta y Elzbieta Sklodowska, eds., *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a las narradoras cubanas contemporáneas*. Leiden, Almenara Press, 2019, p. 252.

²⁹ Polina Martínez Shviétsova. “17 abstractos de una agenda”, en P. Martínez Shviétsova, comp. y C. Muguero Altuna, ed. crít., *op. cit.*, p. 121.

Pese a ello, sin embargo, hay una extrañeza, un dolor, que puede percibirse incluso por debajo del performance:

[...] conecta con los decibeles apátridas de mi identidad³⁰

mi tristeza bilingüe [...]

pero ustedes, rusitos –y nos señalaba al Blackie y a mí–³¹

En su caso, el dilema no es la imposibilidad de definir cuál es su nicho identitario, sino asumir que es bifurcado, con un ancla en el mundo eslavo y otra en el Caribe.

El título de su texto, además, es una referencia intertextual a la conocida novela *Diecisiete instantes de una primavera* (1969), de Yulián Semiónov, uno de los clásicos de la literatura soviética, a cuyo contenido la mayor parte de la población cubana tuvo acceso en su momento a partir de diversos discursos: la serie homónima de televisión de doce capítulos que se transmitió en 1972, y el libro: la novela fue publicada por Arte y Literatura en 1975, en traducción de Zoia Barash, una importante crítica ucraniana de cine radicada en La Habana hasta su muerte.

SER MUJER, ESCRIBIR EN CUBA

Si en los apartados anteriores hemos visto que a estas cuatro escritoras las une una estética del desgarramiento, y que su escritura, como su vida, está en parte atravesada por la doble marca cultural que le otorga el pertenecer a un grupo específico, el de los hijos de la primera generación de matrimonios soviético-cubanos, otras variables cruzan también su escritura: ser mujer y escribir en Cuba. Aunque en la actualidad tanto Pérez Konina como Bicova viven fuera de la isla, la iniciación literaria de ambas ocurrió mientras vivían allí.

Cuenta Pérez Konina en “Carta de agradecimiento a los censores” que, en alguna ocasión, su literatura fue calificada como “tierna”.³² Este adjetivo

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

³² Comenta la autora en referencia a su libro *Adolesciendo*, que “Raúl Aguiar no dudó en decirme que todo lo que yo escribía le parecía ‘muy tierno’, calificativo con el que me dejó com-

no es menor ni inocente. Durante mucho tiempo, la producción literaria de las mujeres en Cuba estuvo relegada a un segundo plano, y son más bien pocos los casos de las autoras cuyas obras alcanzaron el escenario nacional. Las novelas autobiográficas, por ejemplo, eran consideradas hasta muy recientemente como parte de un género menor; las obras escritas por las mujeres muchas veces sólo llegaban a la luz pública si venían avaladas por el reconocimiento previo de algún escritor o intelectual de prestigio: la autobiografía novelada *Memorias de Lola María*, de Dolores María Ximeno y Cruz (Matanzas, 1866-1934), fue publicada en dos volúmenes, en 1928 y 1930 tras ser “descubierta” por Fernando Ortiz; formó parte de la Colección Cubana de Libros y Documentos Inéditos o Raros que dirigía el antropólogo y ensayista cubano.³³ Y la autobiografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda sólo sería publicada a la muerte de Ignacio Cepeda, el amor “imposible” de la autora,³⁴ en el año 1907.

Curiosamente, el mismo adjetivo de “tierno” –junto a otros: ingenuo, emotivo, sano– es usado por Fernando Ortiz al hacer la presentación de la obra de Dolores María Ximeno y Cruz. Nara Araújo, al estudiar esta obra de la escritora matancera, también hace énfasis en la subjetividad de las palabras escogidas para describir la novela en cuestión:

Es sintomático que, para designar el aspecto referido a un saber objetivo (la información), Ortiz sólo utilice un calificativo [erudito], y

pletamente traumatizada” (véase Verónica Pérez Konina, *Adolesciendo*. La Habana, Unión, 1989, p. 118).

³³ La novela había aparecido publicada por entregas, entre los años 1924 y 1929, en la *Revista Bimestre Cubana*, que dirigía Fernando Ortiz. Apareció con el título de “En aquellos tiempos... Memorias de Lola María”. La obra vería una segunda edición en 1983, al ser publicada por Ambrosio Fornet bajo el título *Memorias de Lola María*. En 2016, Ediciones Vigía haría una tercera edición crítica de la obra, que tituló *Dolores María Ximeno, otras miradas*, a cargo de Mireya Cabrera Galán (véase Fernando Carr Parúas, “Lola María continúa por Matanzas”, en *Cubarte* [en línea], 6 de febrero de 2017). Disponible en: <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/lola-maria-continua-por-matanzas/>>. [Consulta: 15 de marzo de 2022].

³⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda le había cedido esta autobiografía a Ignacio Cepeda, con la petición explícita de que quemara las páginas que compartía con él. Sin embargo, éste no lo hizo, y a su muerte su viuda publicó la obra, en 1907, “causando sorpresa y un revival de la entonces olvidada Avellaneda” (véase Nara Araújo, “Voz y voces de *Aquellos tiempos... Memorias de Lola María*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 23, núm. 1. Toronto, University of Toronto Press, otoño 1998, p 38).

sin embargo desgrane en cuatro adjetivos los restantes atributos, pertenecientes al campo de lo subjetivo y expresivos de pureza, afecto y emoción. Atributos de uno de los modelos tradicionales del ser y del deber ser de la mujer, el modelo mariano, colocados en este caso, en el plano estético.³⁵

Esta visión, en realidad, sigue un modelo mucho más antiguo y patriarcal según el cual la vida de las mujeres no sólo estaba reducida al ámbito privado sino también confinada y relacionada únicamente con el universo de las emociones y no del intelecto. Hay que recordar que en 1875 José Martí, al reseñar para la *Revista Universal* de México la antología *Poetisas americanas*, se centraba en la descripción de la “ternura”, lo “delicado”, la “pureza” y la “elegancia en el hablar” de las autoras, y contraponía a dos de ellas, Luisa Pérez y Gertrudis Gómez de Avellaneda, mediante la utilización de descriptores subjetivos como “pasionaria triste” relacionados con una supuesta feminidad y, por tanto, superioridad –al estar acorde a su género, según las expectativas de la época– al presentar la obra de Pérez, mientras que para describir la poesía de Gómez de Avellaneda utiliza adjetivos como “potente” y “varonil”, relacionados con una cierta masculinidad en la obra de esta última.³⁶ También Bretón de los Herreros habría dicho sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda: “es mucho hombre esta mujer”.³⁷

Respecto al sitio marginal que históricamente ha ocupado la literatura femenina en la isla, afirma Raiza Rodríguez Domínguez que este viene sustentado sobre la base de tres mitos (falsos) sobre la producción literaria de las mujeres: su precariedad, su ahistoricidad y su inferioridad. Como bien argumenta en su artículo del 2020, “Reconfiguración del canon literario cubano: crítica literaria contemporánea y perspectiva de género en Cuba (1989-2012)”:

Tradicionalmente la mayoría de los estudios literarios de la isla no contemplaron el discurso autobiográfico de las escritoras cubanas

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*, pp. 24-25.

³⁷ Brígida Pastor, “La Peregrina: exilio y escritura en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El Atlántico como frontera. Mediciones culturales entre Cuba y España*. Ed. de Damaris Puñales-Alpízar. Madrid, Verbum, 2014, p. 382.

–contenido en cartas, memorias, diarios, diarios de viaje, etcétera–. La exclusión de la visión de nuestras autoras sobre los asuntos de Cuba trajo como consecuencia la mutilación de una parte indispensable del tríptico historia/identidad/representación nacionales. Según la escala de valores establecida por la crítica tradicional/hegemónica, los textos autobiográficos de las autoras no se consideraron ‘literatura’ pues no se ‘ajustaban’ al modelo cultivado/defendido por los autores. Esa percepción –subjetiva– se fundamentó básicamente en el mito de la *inferioridad* asociado a las mujeres/las escritoras/ y sus textos.³⁸

En otro artículo³⁹ nos hemos referido a la labor de Zaida Capote Cruz, una de las investigadoras que con más acierto ha analizado la literatura escrita por mujeres en Cuba así como la historiografía literaria femenina. En su libro del 2008 *La nación íntima*, Capote Cruz revisa varias de las autobiografías más importantes escritas por mujeres a través de los años en la isla. Al ahondar en las aportaciones de ciertas escritoras a través del análisis de sus autobiografías, como *Memorias de Lola María*, de Dolores María Ximeno y Cruz; *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, de Renée Méndez Capote; y *Reyita, sencillamente*, de Daisy Rubiera Castillo, coincide con Araújo en afirmar que se trata de un género que siempre ha sido considerado inferior por la mirada masculina. Es interesante, sobre todo a efectos del presente estudio, la propuesta de Capote Cruz en la última parte de su libro, donde argumenta que las escritoras propusieron otra relación con la historia oficial, una visión intimista en la que el contexto proporcionaba el trasfondo de la trama y, por tanto, se diferenciaba de los enfoques violentos y realistas predominantes preferidos por los autores masculinos. También demuestra cómo las mujeres han sido repetidamente excluidas de la construcción del canon literario nacional al ser descartadas de las antologías y negada su publicación y reconocimiento.

³⁸ Raiza Rodríguez Domínguez, “Reconfiguración del canon literario cubano: crítica literaria contemporánea y perspectiva de género en Cuba (1989-2012)”, en *Revista Foro Cubano*, vol. 1, núm. 1. La Habana, 2020, p. 75 (en línea). Disponible en: <<https://doi.org/10.22518/jour.rfc/2020.1a05>>. [Consulta: 20 de agosto de 2021].

³⁹ Véase D. Puñales-Alpízar, “Women and Revolution in Cuba: The Fight for the Third Space”, en *Gender and Nation in Contemporary Latin American and Iberian Cultures*. Ed. de Stephanie Mueller. Minneapolis, Minnesota University Press, 2022.

A través de su análisis, Capote Cruz explora cómo las mujeres han negociado su participación y representación en el proyecto nacional cubano.

Como hemos argumentado en el estudio antes mencionado, después de 1959 fue particularmente difícil para las mujeres en general, y en particular para las escritoras, validar un sitio de enunciación dentro del entramado estatal-ideológico de la Revolución y lograr una visibilidad ya no sólo para la publicación de sus obras, sino sobre todo para su recepción crítica. Si bien es cierto que las dinámicas de clase cambiaron radicalmente después de esta fecha, y que las nuevas regulaciones que entraron en vigor facilitaron la integración laboral y educativa de las mujeres a la sociedad, al mismo tiempo éstas se encontraron en una posición marginada y ambigua para negociar su pertenencia al nuevo tejido social. Dadas las nuevas circunstancias y los cambios sociales que se produjeron después de 1959, el gobierno asumió que los derechos de las mujeres estaban suficientemente protegidos bajo las nuevas leyes y regulaciones del contrato social. La Revolución se veía a sí misma como la reivindicadora de la igualdad de género y, por lo tanto, parecía que ya no era necesario luchar por los derechos de las mujeres. Por lo tanto, las luchas feministas fueron subsumidas por el “compañerismo” que mantenía, sin embargo, una visión patriarcal de la sociedad. Fue ésta, entre otras muchas, una de las causas por las cuales la producción literaria de las mujeres en Cuba permaneció, durante mucho tiempo después de 1959, siendo un páramo, lo que llevó a Luisa Campuzano a reconocer una carencia en la producción literaria femenina durante las tres primeras décadas posteriores al triunfo de la Revolución liderada por Fidel Castro:

La cultura patriarcal [...] marcadamente viril, marcial, para la que los grandes temas eran “los años duros”, la guerra; para la que las tremendas transformaciones promovidas por la incorporación de la mujer a la sociedad no eran “interesantes”, sino que se consideraban, paternalistamente, como una concesión a las mujeres, algo que se les había dado porque la Revolución era generosa, y no como un triunfo de ellas [...] Silenciada por el discurso del nacionalismo épico, apenas hubo narrativa de mujeres.⁴⁰

⁴⁰ Luisa Campuzano, *Las muchachas no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*. Leiden, Almenara, 2016, p. 139.

Para la década del ochenta, sin embargo, esta situación empezaba a cambiar. Junto a ciertas transformaciones estéticas, como bien analiza Begoña Huertas Uhagón en su libro de 1993, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*, ocurrió también una eclosión en la aparición de obras literarias firmadas por mujeres.⁴¹ Según Huertas Uhagón:

Mediada la década de los ochenta se había puesto en marcha el llamado ‘Periodo de rectificación’ que, si bien remitía esencialmente al sistema administrativo cubano, a la actividad laboral y a la economía, tendría unas consecuencias a nivel sociológico primordiales para este particular proceso de ‘rectificación’ en el campo de las letras. El llamamiento a recuperar los valores morales y el idealismo de los primeros años revolucionarios provee al conjunto de la sociedad de un espíritu crítico de transformación. En el ámbito literario, esta actitud abre las puertas a la posibilidad de abordar en los textos temas conflictivos de la actualidad cubana al tiempo que propicia un afán de rigor en la experimentación lingüística. Ambos aspectos vienen a contrastar con la rigidez creativa del periodo anterior (1971-76).⁴²

Es en este contexto en el que aparece una obra como *Adolesciendo*, de Pérez Konina. Cuando a principios de los noventa se efectúa en México un congreso sobre la literatura femenina en Cuba, se confirmó una sospecha: después de 1959 el número de obras narrativas escritas por mujeres era casi nulo.⁴³ Esta conciencia sobre la desoladora realidad literaria abrió un camino para la promoción de la escritura femenina en la isla: en 1991 la Universidad de La Habana fundó el Programa de Estudios de la Mujer, y en 1994 se creó otro Programa de Estudios de la Mujer en Casa de las

⁴¹ En 1979, Daína Chaviano había ganado el Premio David de ciencia ficción con su libro de cuentos *Los mundos que amo* (publicado por Unión en 1980). En 1983 publicó *Amoroso planeta*; en 1986, *Historias de hadas para adultos*, en 1988, *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988) y en 1990, *El abrevadero de los dinosaurios*. Otras obras publicadas por mujeres aparecieron también en esos años: en 1984, Aída Bahr publicaba *Un gato en la ventana*, y en 1989, *Ellas de noche*; en 1984, María Elena Llana publicaba *Casas del vedado* (Premio de la Crítica), y en 1988, Mirta Yáñez, *El diablo son las cosas* (Premio de la Crítica).

⁴² Begoña Huertas Uhagón, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*. La Habana, Casa de las Américas, 1993, p. 23.

⁴³ Véase L. Campuzano, “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, en *Temas*, núm. 32. La Habana, enero-marzo de 2003

Américas. En la década del noventa, también, se instaura en el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba (María Virginia González) la Cátedra “Gertrudis Gómez de Avellaneda”. A partir de entonces, y pese a la escasez en el número de publicaciones que prevaleció durante esa década, las mujeres tenían mayores facilidades para ver sus obras en circulación.

NOTAS PARA UNAS CONCLUSIONES

La literatura de las cuatro escritoras *polovinas* que han guiado nuestro estudio desafía desde adentro los alcances de la identidad insular y rompe las fronteras de la territorialidad de lo que puede entenderse por literatura cubana. Pese al bilingüismo activo de las autoras, hay una marcada intencionalidad por producir literatura en un idioma, el español, que es a la vez depositario del bagaje bi-cultural que comparten estas escritoras, hoy diseminadas por puntos diferentes de la geografía mundial: La Habana, Moscú, West Palm Beach.

Si, como se comentaba en el apartado anterior, durante las tres primeras décadas posteriores a 1959 las mujeres tuvieron grandes dificultades para conquistar un sitio de enunciación dentro de las instituciones culturales controladas por la Revolución –las únicas, además, que podían funcionar en la isla–, y sobre todo para incluir temas que estuvieran fuera de las expectativas épico–heroicas de aquellos años, desde fines del siglo XX se abrieron las puertas a una mayor circulación de la narrativa femenina y a la exploración de temáticas hasta entonces (casi) ausentes de la producción literaria de dentro de la isla. En el caso de estas escritoras *polovinas*, la excepcionalidad de sus propias circunstancias de vida y su arribo a la madurez intelectual coincidió con esta apertura, lo cual facilitó la exploración de una estética del desgarró que habría sido impensable años antes.

Como bien señalan Dmitri Prieto Samsonov y Polina Martínez Shviétsova en el artículo “Acercamiento a la diáspora post-soviética en Cuba”, al describir a los *polovinos* cubanos: “El lugar común de su auto-representación parece ser un traumatismo identitario que cristaliza en la renuncia a una de las ‘mitades’ a veces generando propuestas creativas con códigos algo crípticos”.⁴⁴

⁴⁴ D. Prieto Samsonov y P. Martínez Shviétsova, *op. cit.* p. 120.

En el caso de las autoras analizadas aquí, hay que resaltar entonces que, aunque se trata de escritoras marcadas por experiencias más o menos similares, no forman un grupo homogéneo en ningún sentido, ni han logrado integrarse en una comunidad imaginaria que otorgue cohesión a sus miembros. Lo que interesa es resaltar cómo las experiencias y estrategias escriturales individuales de estas mujeres añade valor simbólico al concepto de literatura cubana, lo enriquece y lo amplifica, aportando matices que son imposibles de encontrar o reproducir en ningún otro contexto.

Coordenadas de nuevas estrellas: algunas directrices de la ciencia ficción cubana escrita por mujeres

ANA FERNANDA AGUILAR ALATORRE,
El Colegio de México

Las distopías contemporáneas requieren,
por fuerza, nuevos mapas para ser exploradas.

Maielis González

La ciencia ficción es uno de los géneros literarios que más estimulan la imaginación de lectoras y lectores en todo el mundo. Gracias al cruce entre ciencias, tecnologías y literaturas, el ser humano ha podido imaginar otras tierras, otros tiempos, otras galaxias, otros seres; todo para tratar de responder lo que Douglas Adams llamaría la Máxima incógnita sobre la vida, el universo y todo lo demás. Terminadas ya las primeras dos décadas del siglo XXI y en el medio de una revolución tecnológica, parece necesario revisar hacia dónde va la ciencia ficción en la actualidad: identificar nuevos tópicos, personajes, problemáticas y acercarnos a las distintas formas de mirar al futuro y, por ende, al presente. A esta necesidad se suma otra aún más imperiosa, la de conocer y estudiar a las escritoras que cultivan hoy en día este género en América Latina. Este trabajo se presenta así, no sólo como aportación a una deuda temporal que se ha tratado de saldar en los últimos años, sino como un acercamiento a la obra de algunas narradoras de ciencia ficción en Cuba.

Recientemente, los ámbitos académicos han mostrado un mayor interés por estudiar los géneros ligados a lo insólito,¹ lo cual ha contribuido

¹ En esta categoría estoy siguiendo las reflexiones de Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón en el prólogo a la antología *Insólitas*, donde afirman que este tipo de narrativas son aquellas “que pertenecen a diferentes ámbitos de lo no mimético” y en los cuáles se incluyen la fantasía, el horror y la ciencia ficción. Esta primera definición se va acotando gracias a los puntos de encuentro entre dos perspectivas principales. Por un lado, lo insólito se entiende a partir de la categoría de *lo fantástico*, que “se caracteriza por la inclusión de un elemento sobrenatural o

a levantar el estigma que pesaba sobre la narrativa especulativa como literatura primordialmente comercial (*mainstream*) y/o de baja calidad. A principios de este siglo, Lola Robles afirmaba en el prólogo a la *Bibliografía de escritoras de ciencia ficción*, publicada por la Biblioteca de Mujeres de Madrid en el 2000, que la ciencia ficción seguía teniendo “mucho de gueto: la mayoría de autoras y autores escriben exclusivamente ciencia ficción, al igual que hay un público especializado en su afición al género. Éste cuenta con sus propias revistas y fanzines, asociaciones, convenciones y premios literarios”.² Dicha situación ha ido cambiando en tiempos recientes, aunque el público que consume ciencia ficción todavía no es tan amplio como el de otras literaturas de género, como la novela negra, que hace mucho goza de cierta dignidad en el ámbito de la “alta literatura”.

Sin embargo, los lectores de la narrativa especulativa han aumentado gracias, en parte, a la diversificación de sus medios de difusión. Si antes se dependía sólo de la publicación de libros, revistas y fanzines y, en menor

imposible que transgrede las leyes que organizan el mundo real. Lo fantástico recrea nuestra realidad para destruirla y quebrarla a partir de la introducción de un fenómeno imposible que nos inquieta y nos angustia”. Por el otro, consideran lo insólito como una clasificación no basada en su alejamiento o acercamiento con la realidad, sino a partir de una serie de “códigos y arquetipos de identificación, sometidos hoy día a un proceso de hibridación que los acerca a terrenos fértiles e inexplorados. Esta idea no científica del ‘género’ como punto de encuentro, a menudo con derivas comerciales entre las que se incluyen el fenómeno fan y hasta el ‘orgullo friki’, no está sin duda exenta de problemas, [...] pero tiene como ventaja su inmediata asimilación por parte de un público creciente que, del mismo modo que en ámbitos como el cinematográfico, el de los videojuegos o el de las series televisivas, ha empezado al fin a arrinconar los prejuicios y el estigma que durante décadas han acompañado a los mal llamados géneros no realistas (en pureza, no miméticos)” (Teresa López-Pellisa y Ricar Ruiz Garzón, eds., *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. XIV-XVI). Esta definición abierta es útil en este trabajo, pues permite pensar la ciencia ficción como un género fluido y cambiante, cuyos límites nunca estuvieron muy definidos (véase también para otras definiciones de “ciencia ficción”: Lola Robles, “La mirada violeta: qué es la perspectiva de género sobre la literatura de género”, en Cristina Jurado y L. Robles, eds., *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*. Bilbao, Consonni, 2001, pp. 17-49; y Rodrigo Bastidas Pérez, comp., “Desmantelar patentes para crear universos propios”, en *El tercer mundo después del sol*. Colombia, Minotauro, pp. 11-19).

² Lola Robles, “Mujeres y ciencia ficción”, en *Fantástikas* [en línea], 13 de septiembre de 2008, p. 1. Disponible en: <<http://escritorasfantastikas.blogspot.com/2008/09/mujeres-y-ciencia-ficcin.html>>. [Consulta: marzo de 2022].

medida, de la socialización, casi de boca en boca, de revistas digitales y blogs de escritores y aficionados, en los albores de la tercera década del siglo XXI y en plena revolución tecnológica en el ámbito de las telecomunicaciones, cualquiera con un dispositivo conectado a internet tiene acceso a blogs, podcasts, páginas web, libros y documentos compartidos mediante redes sociales.³ El auge de las humanidades digitales ha permitido que estos medios, antes despreciados por la crítica académica, se hayan “dignificado” y sean tomados en cuenta a la hora de estudiar la obra de nuevos escritores. A esto se suma el empuje de escritoras y críticas feministas que han pugnado para poner en el mapa de la academia hispanoamericana la obra de las mujeres en un género tan tradicionalmente machista y misógino como la ciencia ficción.⁴ Gracias a ellas es que cada vez con más frecuencia encontramos artículos, reseñas, antologías, cursos, grupos de estudio y proyectos editoriales, físicos y digitales, que encuentran la necesidad de estudiar estas obras desde una perspectiva que abra definitivamente el género, ya en pleno proceso de “desguettificación”.

En Cuba, el género comienza a transformarse a partir de la década de los sesenta y los setenta del siglo XX, cuando los escritores absorben algunos elementos de la ciencia ficción anglosajona y soviética, de la cual adoptan una imagen utópica del futuro, tendencia que no desaparecerá por completo hasta los años noventa.⁵ Sin embargo, es 1979 el año que marca el inicio de una nueva etapa en el género, con la instauración del Premio David y la publicación del libro de cuentos que gana esta primera edición: *Los mundos que amo*, de Daína Chaviano. Esta obra es paradigmática en más de un sentido, pues no sólo representa el germen de una transforma-

³ Un ejemplo que aquí citaremos en varias ocasiones es el podcast titulado “Las escritoras de Urras”, producido por la escritora cubana Maielis González y la investigadora española Patricia Barker, dedicado a difundir la obra narrativa de mujeres en la ciencia ficción. Este podcast no sólo está disponible en plataformas de difusión musical en línea, sino que la autora comparte la emisión de los nuevos programas en sus redes sociales. De esta forma, el algoritmo que las hace funcionar puede sugerir el programa a un usuario que siga cuentas en común con González, redefiniendo así la relación entre redes intelectuales y redes comerciales.

⁴ Algunos ejemplos importantes son los de Lola Robles y Cristina Jurado en España o Daína Chaviano, Anabel Enríquez, Chely Lima, Yasmín Portales Machado y Maielis González en Cuba.

⁵ Maielis González, “Ciencia ficción cubana contemporánea. Ofidia y la distopía ciberpunk”, en *Boletín Hispánico Helvético: historia, teoría(s), prácticas culturales*, núm. 27. Zúrich, primavera de 2016, p. 166.

ción en la ciencia ficción cubana, sino que, además, abre una época en la cual las mujeres comienzan a ganar terreno en un género que hasta ese momento era considerado primordialmente masculino.

Raúl Aguiar recuerda cómo la propuesta de Chaviano se enfrentó fuertemente a la noción dominante de ciencia ficción de la época:

Abría con esta colección de cuentos [*Los mundos que amo*] una nueva manera de enfocar el género, desde una perspectiva más intimista y cercana a lo mitológico, un lenguaje de alto vuelo poético y con claras influencias de J. R. R. Tolkien, Ray Bradbury y los escritores del boom [*sic.*] latinoamericano. A tal punto la propuesta era tan diferente que muchos (entre los cuales me incluyo, debo reconocerlo) clasificaron despectivamente esta manera de hacer como *Ciencia ficción rosada*, en contrapartida con la llamada por esa misma época *Ciencia ficción metálica* que practicaban otros narradores de los 80, centrados en la faceta tecno-especulativa de sus temáticas, y en algunos casos, los menos felices, también influidos por el realismo socialista de los escritores soviéticos.⁶

El hecho de que se haya calificado de “rosada”, una propuesta separada de la faceta tecnológica de la ciencia ficción, claramente considerada masculina, devela el campo cultural prejuicioso y machista al cual se enfrentaron las escritoras de ciencia ficción de inicios de los ochenta. A las propuestas de Chaviano siguieron las de Chely Lima y Alberto Serret, con el libro *Espacio abierto* (1983), obra “donde se nota también un cuidado y madurez en el lenguaje para relatar historias muy cercanas a la escritura realista, pero con la dosis mínima de extrañamiento requerido, casi en el límite del género”.⁷ En términos generales, las obras de Chely Lima son de las que más juegan con los límites, no sólo del género literario, sino de la idea del género social como una construcción a veces arbitraria.⁸ Ejemplo bellí-

⁶ Raúl Aguiar, “Sobre una deuda”, en *Deuda temporal. Antología de narradoras cubanas de ciencia ficción*. La Habana, Colección Sur Editores, 2015, p. 5.

⁷ *Idem.*

⁸ Como autores queer, Chely Lima y Alberto Serret estuvieron siempre en los lindes de la disidencia sexual cubana, lo que se traduce en su obra como una deconstrucción constante de los esencialismos genéricos. En el caso de Chely Lima, su socialización femenina le valió ser considerada dentro de la historiografía de escritoras cubanas de ciencia ficción, pues no fue

simo es su cuento “Aquiles”,⁹ donde la autora retoma el mito del héroe en Esciros para construir una reflexión sobre la violencia de la mirada masculina, al tiempo que Tetis esgrime un lamento maternal por la inutilidad de sus esfuerzos para esconder a su hijo. El relato abarca el problema de lo transgenérico, es decir, de cómo la sociedad trata a los individuos sólo a partir de los elementos que determinan el ser hombre o ser mujer, un problema que podemos extrapolar al género literario, el cual estamos acostumbrados a clasificar de acuerdo con códigos que parecieran inamovibles.

En 1983, Daína Chaviano, Chely Lima y Alberto Serret fundan el taller “Oscar Hurtado”, el primero en América Latina dedicado enteramente a la creación y difusión de la ciencia ficción.¹⁰ El taller impulsó y difundió principalmente el modelo fantástico y especulativo que cultivaban sus fundadores, y que habitaba y estiraba los márgenes del género en su conjugación con discursos y códigos provenientes de lo mítico, lo fantástico, el gótico y el horror. A lo largo de la década de los ochenta esta vertiente híbrida se enriqueció desarrollando “tramas de corte sociológico, parasociológico o mágico-mítico”, al tiempo que convivía con una ciencia ficción pro-soviética de “un compromiso social y político que algunos confundieron con CF ‘dura’”.¹¹

Con todo, es en este momento que varias mujeres comienzan a publicar dentro del género, aportando su propia visión del mundo especulativo y ofreciendo nuevas propuestas. Una de las más interesantes es sin duda la de Gina Picart y su libro *La poza del ángel*, ganador del último Premio David del siglo XX (1990), y cuya carga intertextual se advierte desde el título, que refiere a la novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. El libro consta de ocho relatos “que se desarrollan en diferentes épocas históricas, y lo mismo rozan el tema de la ciencia ficción como el

sino hasta el 2016, ya viviendo en Estados Unidos, que Lima pudo por fin hacer pública su condición de hombre trans.

⁹ Chely Lima, “Aquiles”, en el podcast *Las escritoras de Urras* [en línea], capítulo 50, marzo de 2022. Disponible en: <<https://escritorasdeurras.blogspot.com/search?q=Chely>>. [Consulta: abril de 2022].

¹⁰ R. Aguiar, “Sobre los autores”, en *op. cit.*, p. 252.

¹¹ Yolanda Molina-Gavilán, “[Entrevista] Daína Chaviano: un panorama de la ciencia ficción cubana”, en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* [en línea], núm. 53-54, verano-otoño de 2009, p. 4. Disponible en: <<https://www.dainachaviano.com/interview.php?item=20>>. [Consulta: marzo de 2022].

de los poderes sobrenaturales o la parapsicología”.¹² La obra de Picart se caracteriza por una constante intertextualidad y mezcla de códigos; por ejemplo, en su relato “Los delirantes”,¹³ se narra en primera persona y en forma de crónica el encuentro de un médico del siglo XVI con extraterrestres. El texto avanza en un constante juego entre los discursos de la ciencia, la religión y la política, sin que alguno sirva para explicar el fenómeno que el científico tiene delante. Al final, el protagonista termina siendo abducido por no querer aceptar una explicación irracional, desenlace que se predice en el epígrafe del cuento: “El necio sólo conoce los hechos”. Con este relato, Picart retoma un lugar común en la ciencia ficción: el de la no aceptación de los elementos disruptores hasta que es demasiado tarde, pero lo sitúa en una época poco común dentro del género, provocando así una primera extrañeza en el lector.

Este cuento es un ejemplo paradigmático de cómo la ciencia ficción cubana se sirvió de una amplia variedad de códigos y discursos para ir creando formas nuevas, una tendencia que se enriqueció posteriormente con la entrada de nuevas corrientes y de la cultura popular extranjera en el campo cultural cubano. Según la autora de *Los mundos que amo*, después de la caída de la Unión Soviética y la crisis iniciada por el Periodo especial, la ciencia ficción entró en una fase de estancamiento que se rectificó a inicios del milenio, cuando vuelven a publicarse algunas antologías, pero sin la presencia de libros importantes. La consideración de Chaviano, si bien es cierta en términos cuantitativos, adolece de cierta ceguera con respecto a este periodo de transición, pues es en la década de los noventa del pasado siglo cuando se fragua una nueva vertiente que tiene continuidad en la ciencia ficción actual: el ciberpunk.¹⁴

¹² R. Aguiar, *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, pp. 63-76.

¹⁴ El ciberpunk es una corriente de la ciencia ficción originada en la década de los ochenta a partir de la obra de William Gibson, *Quemando cromo* (1986). En términos generales, se trata de una combinación del ámbito de la alta tecnología con el submundo del punk. “El ciberpunk imagina el lado oscuro de las nuevas tecnologías y es profundamente pesimista sobre sus posibilidades de control social. En el fondo de muchas de las historias, estados totalizantes, grandes corporaciones y mafias internacionales, configuran un panorama caótico y opresivo que utiliza las nuevas tecnologías informáticas y médicas para consolidar su poder. Sobre este fondo unos personajes escépticos y ambiguos, en la mejor tradición del cine negro y las novelas de Philip K. Dick [...] enfrentándose de algún modo al sistema o sus dominadores” (Raúl

La introducción de esta corriente de la ciencia ficción significó la formación de una nueva vertiente en la isla, la cual se consolidó hacia los años 2000 y de la que abrevan importantes autores como Yoss, Michel Encinosa o Erick Mota. Sin embargo, el ciberpunk no hubiera tenido tanto éxito entre los escritores cubanos si no hubiera caído en el terreno fértil de la literatura de los noventa:

La narrativa cubana llegó tarde al desencanto [...] mientras el grueso de la literatura producida en Latinoamérica había abandonado el sueño persecutorio de las grandes utopías continentales en el tiempo en que las dictaduras militares se convirtieron en cosa cotidiana y esperable, en Cuba sólo se comenzaron a detectar manifestaciones frecuentes de desilusión bajo el influjo de la crisis provocada por el derrumbe del Campo Socialista y el consiguiente Periodo especial.¹⁵

La crisis de esta época modificó no sólo el espacio, sino la composición y la ideología de la sociedad cubana, que se enfrentaba a un periodo de incertidumbre. Los recursos tecnológicos de la isla, en gran medida donados por la Unión Soviética, fueron menguando o envejeciendo, mientras entraban a cuentagotas los productos de las nuevas tecnologías cibernéticas. Así, el panorama habanero a inicios del segundo milenio era el de una ciudad que se iba sumergiendo en el caos y la miseria, un *collage* temporal donde convivían los restos de los edificios coloniales, carcomidos por la humedad y el crecimiento de la población urbana, los autos y casas solariegas de los años sesenta, la arquitectura funcionalista, autobuses, televisores y electrodomésticos soviéticos, computadoras recién traídas del “primer mundo”. Es en este escenario que la estética del ciberpunk permea con mayor profundidad:

El ciberpunk ofreció a los narradores de ciencia ficción una manera perfecta para representar la decadencia y la situación distópica de su reali-

Aguiar, “Curso rápido de ciberpunk para impostores”, en *Qubit (Cuban science fiction magazine)*, núm. 1, p. 4. <<https://digitalcommons.usf.edu/qubit/1>>). Por su parte, Maielis González afirma que “el ciberpunk resultó ser un vuelco con respecto a la ciencia ficción más usual hasta entonces, que gustaba de explotar la variante astrofuturista y abarcaba amplios intervalos de espacio y tiempo con un marcado tono épico. El ciberpunk, en cambio, fue una ficción urbana, de futuro cercano, predominantemente limitada a la tierra y de estética *noir*” (M. González, “Ciencia ficción cubana contemporánea”, en *op. cit.*, p. 166).

¹⁵ M. González, “Ciencia ficción cubana contemporánea”, en *op. cit.*, p. 165.

dad [...] y, en cierta medida, el fenómeno ciberpunk fue consecuente con los rasgos predominantes de la narrativa cubana de la década de los noventa, que se identificó primordialmente con las fórmulas narrativas del llamado realismo sucio y su cohorte de personajes cínicos e individualistas.¹⁶

Sin estos puntos de encuentro, aunado al cambio de paradigma en la ciencia y la tecnología posmodernista que llegaba a Cuba justo en el momento en el que se ponían en duda todas las nociones de progreso que sostenían la utopía soviética,¹⁷ es imposible comprender la evolución de la ciencia ficción cubana en los años subsiguientes. El desencanto del Periodo especial coincide con la introducción del ciberpunk en la isla; por el otro, sale al aire el programa de televisión “Shiralad: el regreso de los dioses”,¹⁸ emitido en 1993, con el cual creció la generación de escritores nacidos a finales de los ochenta y principios de los noventa, normalizando definitivamente la vertiente híbrida de la ciencia ficción cubana dentro del imaginario popular.

A inicios del milenio, se reactiva ligeramente la publicación de textos de ciencia ficción y los escritores comienzan a servirse de los medios digitales para la difusión de su obra, que acusa dos vertientes principales: por un lado, el ciberpunk adaptado a las normas estéticas del realismo sucio;

¹⁶ *Ibid.*, pp. 167-168.

¹⁷ Maielis González asegura: “el ciberpunk, hijo pródigo del espíritu ecléctico y transgresor del posmodernismo, se ofrece ante los estudios literarios como un constructo simbólico de la contemporaneidad –y no ya de un futuro cercano o distante del cual no participaremos” (M. González, “Distopías en el ciberpunk cubano: ‘CH’, ‘Ofidia’ y ‘Habana Underguater’”, en *Korad*, núm. 13, abril-junio de 2013, p. 13). La noción erosionada de progreso ha permitido a la ciencia ficción en América Latina participar de este género sin separarse de su propia realidad, sus condiciones tecnológicas y sus creencias, aspectos que caracterizan el presente y el futuro del género en nuestro continente (R. Bastidas Pérez, *op. cit.*).

¹⁸ “Shiralad” fue una serie de televisión de sesenta capítulos formulada a partir de una novela inconclusa de Chely Lima. Aun cuando la adaptación televisiva tuvo varias adaptaciones y modificaciones con respecto del original, no cabe duda que éste fue un referente para los escritores que vivieron su infancia durante el Periodo especial, con lo cual se afianzó la pervivencia del modelo híbrido de ciencia ficción formulado por las autoras del taller Oscar Hurtado. Como dato adicional, vale la pena mencionar que, en fechas recientes, Chely Lima anunció que tiene como proyecto la conclusión de la novela que dio origen a esta serie televisiva (Yasmín Portales Machado “[Entrevista] Chely Lima, ‘lo que les dijo el licántropo’” (Glossarium, 2017)), en el podcast *New Book Network en español*, noviembre, min. 38:13).

por el otro, una narrativa especulativa, cultivada principalmente por mujeres, que retoma algunos elementos técnico-científicos, “pero sin convertirlos en centro, sólo como un recurso necesario para desarrollar los conflictos humanos, mucho más importantes”.¹⁹ Es el caso del cuento “Deuda temporal”, de Anabel Enríquez, en el que una mujer astronauta ve a su hija envejecer con cada uno de sus viajes al espacio exterior, de los cuales vuelve con un desfase temporal. El punto central del relato no es el hecho tecnológico del viaje interestelar o el acceso de la mujer a estos espacios científicos, sino la relación de una madre con su hija, una relación inexistente, sacrificada en nombre de un propósito superior, transcendental:

¿Ver crecer a los hijos? ¿Perpetuarse en ellos? No, hija, yo te veo crecer, con una velocidad que cualquier padre envidiaría. No extraño los cambios porque para mí el mundo se mide en unidades astronómicas, lo que para ti son sólo mediciones abstractas, para mí es la realidad. Trascender el tiempo y el espacio que nos está determinado como especie, eso es lo que deseo.²⁰

Quizá esta deuda temporal, este deseo de transcendencia, pudiera verse como una metáfora del desfase que sufrió el discurso de la utopía socialista con respecto a la población cubana. Cada que los ideólogos bajaban a la tierra, la población envejecía un poco más y creía un poco menos en algún tipo de encuentro.

No obstante, encontramos en algunas escritoras una visión mucho menos pesimista e individualista y en sus personajes se observa un mayor grado de empatía, así como una tendencia a pensar en la colectividad basada en los afectos. Un ejemplo es el cuento “Se acerca el invierno...” de Laura Azor Hernández. Éste narra la aventura de una investigadora botánica que queda varada en un planeta virgen sólo con algunos elementos de supervivencia y amenazada por la especie depredadora, dominante, del planeta: las salamandras. La protagonista logra matar a la reina sólo para darse cuenta que ahora ella debe velar por el bien del grupo, un hecho que se le devela gracias a que las crías comienzan a seguirla para conseguir alimento. A medida que avanza el relato, los propósitos individuales y científicos del personaje principal van cediendo ante el deber para con los

¹⁹ R. Aguiar, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

otros, los que antes eran sus depredadores. Este cambio, sin embargo, no se presenta como una obligación derivada de alguna consigna doctrinaria, sino como una política del cuidado que la va volviendo también “otra” –“Cada vez que pasa uno de esos safaris por el bosque temo por mi familia. Éste ha dejado de ser un planeta virgen. El hombre se aproxima”–,²¹ hasta llegar al punto de prepararse para defender al planeta y a las salamandras de los humanos que todo lo destruyen.

La segunda década de este siglo XXI se inaugura con la creación del taller “Espacio Abierto” en 2009 y activo en la actualidad. El taller dio nueva vida al género, instaurando premios literarios, como el “Oscar Hurtado”, y facilitando el diálogo entre las distintas generaciones y vertientes gracias a sus eventos y publicaciones.²² Entre sus miembros se encuentran escritores de amplia trayectoria como Raúl Aguiar, Yoss, Michel Encinosa o Erick Mota, que comparten el espacio con autores más jóvenes, como Elaine Vilar Madruga, escritora prolija y considerada una de las voces más importantes de la actual literatura cubana. Su estilo pudiera considerarse heredero de la ciencia ficción mítico-fantástica de Daína Chaviano, pero atravesada por elementos provenientes de Ursula K. Le Guin, el ciberpunk y la literatura del desencanto. En 2013, Vilar Madruga publica su novela *Salomé*, que retoma el relato bíblico de la bailarina y San Juan Bautista para transgredirlo y convertirlo en una tragedia provocada no por la tentación y conspiración de la mujer, sino por el deseo de poder de los hombres. La novela está estructurada a partir de relatos o crónicas que narran en primera persona distintas perspectivas del paso de Salomé por la ciudad de Vilda, un puerto mercante en los márgenes del reino gobernado por Sonner II Ilgrim.

Uno de los aspectos más interesantes y disruptivos de la novela es que Salomé no es una mujer, sino una criatura extraterrestre que encarna el deseo erótico de quien la observa, convirtiéndola en un tesoro que los hombres de esta historia buscan poseer a como dé lugar. Además, Salomé no conspira ni pide la cabeza del Bautista, un personaje descrito como loco y vicioso, pero que goza del privilegio de ser hijo bastardo del rey; al contrario, la criatura permanece siempre inmóvil y nunca emite palabra,

²¹ *Ibid.*, p. 250.

²² Como ejemplo véase la revista *Korad* (2010), que entre sus contenidos suele publicar narrativa y crítica de fantasía y ciencia ficción, así como los resultados de los concursos “Oscar Hurtado” y algunas crónicas de los eventos del taller “Espacio Abierto”.

controlando a los hombres que la mantienen cautiva mediante el deseo que les provoca. En el relato de Ero Antipas Ilgrim, Comendador de Vilda, sobrino del Emperador y último dueño de Salomé, asistimos a la locura de un hombre viejo marcado con el estigma de la homosexualidad y desplazado de la línea al trono a causa del Bautista, hijo bastardo del rey. En el monólogo que tiene como interlocutor a Salomé, Ero mezcla su deseo sexual con el deseo de venganza sobre el heredero bastardo: “Sí, sé que has leído dentro de mí y conoces todo lo oscuro que escondo: los deseos que nunca me atreví a pronunciar en voz alta. Pero no puedo fingir que soy dios. La mano de Sonner Ilgrim está siempre sobre mi cabeza y eso...eso que me pides... es demasiado... ¡Salomé!”²³

Finalmente, el Comendador cede ante los (sus) deseos de la criatura y asesina Arrlen Ilgrim, el Bautista. La sospecha del lector de que es la locura de Ero la que le sugiere el asesinato del heredero, se confirma al final de la novela, una vez que se encuentran los cadáveres, en un final absolutamente trágico: “Junto a los pies del Comendador se encuentra una criatura femenina de edad indefinida. Hemos intentado el diálogo con ella en cinco ondas lingüísticas, pero no parece conocer idioma alguno. Nos preguntamos si no es un vegetal humano. Recibe todos los estímulos auditivos y táctiles, pero no se comunica con nosotros”.²⁴ De esta forma, *Salomé* elimina el estigma del personaje bíblico femenino para redirigir la atención a donde debería de estar: el deseo avasallador de sexo y de poder de los hombres.

Otras escritoras jóvenes de nuestros días se formaron en otro de los centros importantes para el desarrollo de la literatura cubana: el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, fundado en 1998. Es el caso de Yasmín Portales Machado, Maielis Gonzáles y Malena Salazar Maciá, escritoras y críticas que han marcado algunas de las nuevas directrices de la ciencia ficción cubana no sólo en el ámbito creativo, sino como estudiosas del género, llenando así una de las faltas que Daína Chaviano notaba a inicios de la década.²⁵ Igualmente, la creación de nuevos premios, como el otor-

²³ Elaine Vilar Madruga, *Salomé*. Chile, La Pollera, 2018, p. 63.

²⁴ *Ibid.*, p. 74.

²⁵ “Lamentablemente, la crítica es la Cenicienta de esos géneros en Cuba [...] la mayoría de los artículos son elaborados por los propios creadores, algunos de los cuales tienen poca o ninguna formación académica y no poseen, por tanto, las herramientas adecuadas para el análisis de una obra literaria” (Y. Molina-Gavilán, *op. cit.*, p. 8).

gado por la revista *Juventud Técnica* y la reinstauración del Premio David para ciencia ficción en 2015,²⁶ provocaron una nueva ola de escritores y obras de ciencia ficción que pudieron difundirse gracias a los medios digitales.²⁷

Como hemos visto hasta aquí, las escritoras cubanas han sido en buena medida responsables de la transformación del género en Cuba; sin embargo, no fue sino hasta la mitad de esta década que se les insertó definitivamente en la historiografía nacional. Más aún, los personajes femeninos en la obra de sus contrapartes masculinas continuaban (y continúan) acotados a los roles tradicionales de género (la madre, la prostituta, la amante “buena” y la *femme fatale*). Esta situación no es privativa de la isla, pues corren con igual suerte la enorme mayoría de las escritoras latinoamericanas de ciencia ficción,²⁸ hecho que delata la ideología patriarcal que todavía domina en la literatura especulativa, como muy acertadamente reconoce Lola Robles:

Es curioso –o incluso paradójico– que una literatura cuyo carácter de marginalidad le ha permitido ser profundamente crítica con la sociedad, y que se ha caracterizado por presentar todo tipo de alternativas a ésta, por tratar de abrir nuestras mentes a infinitas posibilidades, más allá de lo conocido, de las creencias aceptadas, se haya mostrado tan conservadora respecto a las mujeres, o incluso decididamente reaccionaria y misógina.²⁹

Como ejemplo habría que ver tan sólo las portadas de la primera etapa de la revista *Qubit* (2005-2007), que en su mayoría ostentan imágenes de ginoides, casi siempre sexualizadas. Afortunadamente, a medida que

²⁶ Cabe destacar que el Premio ya no se ha otorgado de manera anual. Desde el 2015 sólo ha habido dos ediciones más del premio para ciencia ficción: en 2017 y 2021.

²⁷ Además de la ya mencionada revista *Korad*, se pueden leer una buena cantidad de textos de ciencia ficción en la página de *Juventud Técnica* <<http://www.juventudtecnica.cu>> y en el sitio de la editorial cubana Islada <<https://www.islada.org>>.

²⁸ Una excepción es quizás el caso argentino, que ha dedicado a sus autoras más espacios editoriales. En el resto de América Latina, la mayoría de los proyectos de difusión son independientes. Estos espacios, en primera instancia separatistas, han ido configurando una manera colectiva de hacer ciencia ficción de mujeres para mujeres. Uno de los ejemplos más recientes en la Ciudad de México sería el colectivo “Especulativas”, cuyo primer volumen de cuentos se publicó a finales del 2021.

²⁹ L. Robles, “Mujeres y ciencia ficción”, en *op. cit.*, p. 2.

las mujeres han ido incursionando en la ciencia ficción, ésta ha transitado hacia alternativas más críticas con respecto a la representación de los géneros (femeninos, neutros y masculinos). El lenguaje propio de la narrativa especulativa, “permite cuestionar el orden simbólico a partir de la transgresión, ya sea del lenguaje o de las convenciones culturales, y ese ejercicio de subversión contra lo normativo es perturbador y revolucionario, por lo que desde el feminismo supone un arma cultural de gran interés”.³⁰ No todas las escritoras que aquí mencionamos cultivan necesariamente una perspectiva feminista, pero, como hemos visto, en todas aparece algún elemento dirigido a cuestionar las relaciones de poder, los roles de género o su construcción cultural ligada al deseo y la sexualidad.

El libro *Deuda temporal. Antología de narradoras cubanas de ciencia ficción* (2015), compilada y prologada por el escritor Raúl Aguiar, constituye el primer reconocimiento a la labor de las mujeres en la ciencia ficción nacional. Con este volumen, el compilador busca resarcir “una *deuda temporal* que teníamos, desde hace ya casi una veintena de años, con ese grupo de narradoras que decidieron probar sus armas en un terreno que muchos, durante largo tiempo, consideraron exclusivo de los hombres”.³¹ El proyecto nace alrededor del año 2007, pero debido a problemas de publicación, el libro sale a la luz con ocho años de retraso por lo que “tenemos un título que sacude la historiografía de la ciencia ficción cubana, pero incómodamente desactualizado”.³² La antología reúne treinta y un textos de autoras activas, casi todas publicadas anteriormente en la revista *Qubit*.³³

En el índice encontramos nombres importantísimos para la historia de la ciencia ficción cubana como los de Daína Chaviano, Chely Lima, Ileana Vicente, Gina Picart y Anabel Enríquez, que comparten espacio con escritoras jóvenes como Yasmín Portales Machado, Elaine Vilar y Laura Azor. Sin embargo, para el momento de publicación de la antología (2015)

³⁰ T. López-Pellisa y R. Ruiz Garzón, eds., *op. cit.*, pp. XVIII-XIX.

³¹ R. Aguiar, *op. cit.*, p. 12.

³² Yasmín S. Portales Machado, “Primera antología de cubanas en la ciencia ficción llega con ocho años de retraso”, en *Cubaliteraria* [en línea], 25 de agosto 2016. Disponible en: <<http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=19604&idseccion=31>>. [Consulta: diciembre de 2021].

³³ Un primer intento de hacer realidad el proyecto fueron los números 44 (marzo 2010), 45 (abril 2010) y 46 (mayo 2010) de la revista *Qubit*.

ya se perfilaban como nuevas y fuertes voces dentro del campo cubano de la ciencia ficción algunas otras autoras que no alcanzan a entrar en el compendio; tal es el caso de Malena Salazar o Maielis González, la escritora más interesante que el ciberpunk cubano tiene en la actualidad. De cualquier modo, concluye Yasmín Portales Machado, el volumen “deja como saldo un canon específico, abre un camino investigativo que permite una visión más clara de los aportes femeninos a la literatura cubana –a la cultura, a la nación toda”.³⁴

Por su parte, Gina Picart reconoce que una de las fallas principales del volumen es la falta de una propuesta de estudio que supere “lo femenino” para centrarse en los aspectos estilísticos de las escritoras y poder así establecer una diferencia en cuanto a la calidad literaria se refiere:

No creo que pueda hablarse de un enfoque femenino de la ciencia ficción por el hecho de que las escritoras cubanas aborden sus historias desde ángulos que poco asumen sus colegas del patio. Creo simplemente que [...] de lo que se trata en realidad es de que son mejores artistas, tienen mucha más sensibilidad y van en serio [...] Ellas no sólo son más analíticas en lo que a procesamiento de códigos del género se refiere, sino que tienen una mirada mucho más abarcadora y más profunda y son infinitamente más atrevidas a la hora de ensanchar fronteras entre géneros literarios, pues no limitan su espacio creativo a cuestiones tecnocientíficas que desde sus inicios han caracterizado a esta literatura”.³⁵

Coincido con Picart en que narrar desde otros ángulos no es privativo de una literatura “femenina”, término ya de por sí ambiguo y esencialista que ha sido puesto bajo escrutinio en años recientes. Sin embargo, es evidente la transformación que estas escritoras representaron para el género al expandir sus fronteras. Esta cualidad de expansión no es esencial de las escritoras, pero sí se presenta con mayor fuerza y claridad en quienes escriben desde los márgenes y, en el caso de la ciencia ficción tradicional, la mujer sigue siendo creador desde los bordes. Esta ciencia ficción tradicio-

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ Gina Picart Baluja, “Deuda temporal, mujeres en la ciencia ficción cubana”, en *Hija del aire* [en línea], 2 de agosto de 2016. Disponible en: <<https://ginapicart.wordpress.com/2016/08/02/deuda-temporal-mujeres-en-la-ciencia-ficcion-cubana/>>. [Consulta: marzo de 2022].

nal o *hard*, dice Rinaldo Acosta, “no convive de buen grado con la ambigüedad y una de las premisas del discurso científico-ficcional consiste precisamente en la posibilidad de explicación racional de todos los contrafactuales presentados”.³⁶ No obstante, para estas escritoras, lo ambiguo y lo no definido no es un impedimento, sino una ventaja para crear desde la grieta, desde lo no delimitado para jugar con el origen, con la historia, con los mitos, con el género y con las experiencias de quienes nacen en espacios marginales.

Es en este punto de indeterminación que se fragua la nueva ciencia ficción cubana. Las escritoras nacidas a partir de los años ochenta crecen ya en un contexto donde la crisis es parte de la vida diaria. A diferencia de sus predecesoras, que se forman con un bagaje más cercano a la ciencia ficción soviética, de corte utópico, las escritoras jóvenes que aquí retomamos crecen con una idea híbrida del género en sus dos vertientes principales; tanto la de tendencias fantásticas encarnada, por ejemplo, en el programa “Shiralad: el regreso de los dioses”, como la del ciberpunk, que se cuela en la literatura juvenil con el libro *Niños de neón* (2001), de Michel Encinosa Fú. Además, estas autoras jóvenes cuentan ya con referentes más cercanos a la cultura *pop* del cómic, el *anime*, las películas de súper héroes, los videojuegos, considerados hasta hace poco dominio de *frikis*, *weirds* y *nerds* principalmente masculinos. Esta tendencia está excelentemente representada por la obra de Maielis González, quien toma dichos elementos como parte estructurante de algunos de sus relatos, ya en clave paródica, ya como base metatextual. Ejemplo interesantísimo es el relato “Cómo ser ciberpunk y disfrutarlo” del libro *Sobre los nerds y otras criaturas mitológicas* (2016). En este texto nos enfrentamos a una parodia de un supuesto manual ciberpunk. González cuida que aparezcan todos los tópicos, nacionales y extranjeros, de esta corriente literaria: la tecnología de supervivencia en la vida cotidiana (por ejemplo, los implantes oculares), la mujer *ciborg*, el *hacker* que descubre una conspiración cibernética, la ciudad dividida en guetos peligrosos e intransitables. El objetivo final es la burla al sujeto ciberpunk, macho y rebelde sin causa, que roba a su madre, va con cara de comerse al mundo, acosa a las muchachas con los implantes oculares que le permiten ver a través de su ropa y tiene una relación con una mujer a la que le inventa una identidad *ciborg* – “Nébula te espera. [...]

³⁶ Rinaldo Acosta, *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*. La Habana, Letras Cubanas, 2010, p. 354.

Sonríele y elogia de nuevo sus mechas violetas y sus implantes dentales de titanio que tanto te excitan”-.³⁷ El tono irónico de todo el texto se corona con un regaño amargo de la muchacha *ciborg* para sacar al protagonista de su imaginario: “Ya tus excentricidades no me parecen graciosas. Déjate de tanto nicho y tanto crédito. Y no me llames más Nébula, te dije que mi nombre es Claudia. Y éstos, dirá sacándose de la boca sus aparatos dentales y salpicando un poco de saliva en derredor, no son unos implantes de titanio, son unos *fucking brackets*”.³⁸ Con este texto, Maielis González, con todo y que se sabe heredera del ciberpunk, se posiciona más allá de éste al utilizarlo como imagen textual para su parodia.

Ésta es una de las características principales de esta escritora, para quien malear el género no implica sólo transgredirlo tímidamente hacia otros ámbitos fantásticos, sino diluirlo hasta convertirlo en un lenguaje. Así, la ciencia ficción como metatexto, que algunos llaman pos-ciencia ficción para diferenciarla de expresiones más acotadas y definidas del género, se dobla y se transforma de acuerdo con las necesidades de la trama por narrar:

La necesidad de una diferenciación –posciencia ficción frente a ciencia ficción– nace de un rechazo, una incomodidad o, incluso, un pudor hacia este género por parte de aquellos que se ubican en la(s) corriente(s) principal(es) de la literatura. Para los alarmistas, que existan autores “exteriores” al género que incursionen en la ciencia ficción podría ser un indicio evidente del inevitable fin de esta literatura, el definitivo agotamiento de sus temas, la transformación de sus elementos constitutivos en un arsenal utilizable por cualquiera que lo necesite. Personalmente, no veo problema alguno en estas circunstancias y prefiero interpretar tal fenómeno como la “desguettificación” paulatina que está sufriendo el género y que tiene que ver con la eventual caída de los prejuicios que lo han rodeado por décadas. Y creo, además, que es en las obras que habitan los lindes entre el género y el *mainstream*, en las híbrideces y la heterodoxia, en los autores que encuentran en la retórica y los motivos de la ciencia ficción un lenguaje más efectivo para abordar las temáticas contemporáneas,

³⁷ Maielis Gozález, “Cómo ser ciberpunk y disfrutarlo”, en *Sobre los nerds y otras criaturas mitológicas*. Sevilla, Guantanamera, 2016, p. 17.

³⁸ *Ibid.* p. 18.

las problemáticas de su generación y sus devenires nacionales, donde podemos encontrar actualmente los ejemplos más interesantes y memorables de ciencia ficción escrita en Hispanoamérica.³⁹

De esta manera, los códigos de la ciencia ficción se convierten en recursos necesarios para mantener un pacto de lectura que evite las explicaciones científicas y que mantenga al mismo tiempo la verosimilitud necesaria para considerar coherente la presencia de elementos científicos y mágicos por igual. Esto es logrado, afirma Maielis González:

[...] a partir del uso frecuente de una perspectiva limitada al estructurar los relatos con narradores equiscentes o deficientes. De modo que no se traiciona el espíritu de los padres fundadores de concebir un tipo de ciencia ficción que se disfraza de *hard* pero que apenas le interesa demostrar científicamente sus presupuestos, más allá de la indispensable verosimilitud narrativa.⁴⁰

Éste es un recurso que encontramos más constantemente en la obra de Elaine Vilar, quien suele combinar elementos de la fantasía con escenarios post-apocalípticos y frecuentemente invierte la valoración de ciencia y magia dentro de sus universos literarios, haciendo de la primera una corriente marginal en el imaginario de sus personajes. Es lo que sucede en el cuento “Khatakali”, incluido en el volumen *Fragmentos de la tierra rota* (2017). Igualmente, la autora suele diluir las fronteras entre los roles de los personajes en una sociedad, así como entre el bien y el mal. A menudo, sus personajes se transforman en el transcurso de las narraciones, pasando de victimario a víctima y de héroe a villano según cambien las circunstancias que los rodean. Por ejemplo, en “Cacería cíclica”,⁴¹ un mercenario caza al último habitante de un planeta conquistado, sólo para caer presa él mismo de otros invasores en su planeta. El

³⁹ C. Jurado y L. Robles, “Borderliners: tres escritoras en los límites de la ciencia ficción”, en *op. cit.*, p. 207. Esta noción abierta del género es la misma que adopta Rodrigo Bastidas Pérez para articular su antología, *El tercer mundo después del sol*, misma que tiene como antecedente las propuestas de *ciberchamanismo* de Jorge Baradit. Más allá de establecer una genealogía, me interesa destacar la confluencia entre escritores de distintas partes de América Latina, lo cual da cuenta de una transformación del género a nivel regional.

⁴⁰ M. González, “Ciencia ficción cubana contemporánea”, en *op. cit.*, p. 177.

⁴¹ Elaine Vilar Madruga, “Cacería cíclica”, en R. Aguiar, *op. cit.*, pp. 225-234.

motivo le sirve a la autora para poner de manifiesto el ciclo inacabable de la violencia bajo una lógica colonialista:

Nadie juzgaría a la Tierra por conquistar.

Simplemente, los hombres habían sido la criatura con mayores probabilidades de sobrevivir, de establecer el dominio y cambiar todo a su paso. Los *luxordianos* se habían limitado a correr hacia sus cuevas de acero y esconderse como conejos asustados. Los humanos se limitaron a cazar a los conejos y apoderarse de su mundo.

*El pez grande se come al chico...*⁴²

El triunfo del mercenario, que cumple también con un ciclo de violencia patriarcal al conservar la piel de su presa como galardón, se sustenta con dos elementos clave: el poder de la fuerza militar y el poder del *logos* dominante (“El comité de científicos los declaró inferiores intelectualmente... Sólo son animales asustados”),⁴³ un discurso bien conocido cuando se habla de la esclavitud y del exterminio de las poblaciones originarias en países que sufrieron el colonialismo de los imperios europeos. Posteriormente, el mercenario vuelve a casa y la Tierra es conquistada bajo las mismas premisas. El elemento perturbador se devela cuando el cazador repite los gestos y pensamientos de su presa *luxordiana*, a la cual emula en su muerte.

La misma transformación entre cazador y presa ocurre en el cuento “Amarás a tu madre por sobre todas las cosas”; sin embargo, la noción de supervivencia es totalmente diferente. Si en el primer cuento, la caza obedece a una ideología de la guerra y la violencia disfrazada de “la supervivencia del más fuerte”, en este segundo relato, la protagonista caza para sobrevivir y para proteger a su cría. El cuento se desarrolla en un contexto post-apocalíptico, después de un “largo invierno de la guerra”, a partir del cual los habitantes se dividieron en dos grupos: los que viven en los sótanos y las ratas de la superficie. El lector nunca tiene claro si las protagonistas (Anisha y Mamá) son criaturas similares a sus perseguidoras, pero lo que en un inicio parece ser una dinámica de huida, hacia el final del relato se convierte en una estrategia de caza:

Mamá usa el olor de Anisha y su presencia para atraer a esas criatu-

⁴² *Ibid.*, p. 226 (cursivas del original).

⁴³ *Ibid.*, p. 227.

ras, a las ciegas criaturas que necesitan antorchas y hacen tanto ruido, mientras Mamá acecha desde la oscuridad, agazapada entre los hierbazales, a la espera del momento preciso. Cierto que hay un riesgo en exponer a la cría, pero a las puertas de otro invierno, ante la llegada de las cenizas, ningún riesgo es demasiado grande. Otras madres lo han hecho. Mamá lo hace. Piensa en Anisha y en el hambre de Anisha, y en cómo las criaturas que acaba de cazar alejarán el espectro de la muerte.⁴⁴

Finalmente, para la niña protagonista, desde cuya perspectiva está narrado el relato, Mamá no deja de ser un ser amoroso y protector, a pesar del despliegue de violencia que presencia. Con esto, Elaine Vilar pone sobre la mesa una cuestión complicada y apasionante: ¿hasta qué punto está permitida la violencia? Y otra, quizá más interesante aún, ¿cuáles son las violencias aceptadas para las mujeres y, en específico, para las madres? Evidentemente, no encontraremos una respuesta en estos textos, tan sólo la inquietud y la provocación para pensarlo en nuestro día a día.

Sería una tarea titánica retomar, aunque sea brevemente todas las muestras que circulan de la nueva literatura de ciencia ficción escrita por mujeres cubanas. Baste por ahora decir que las escritoras han encontrado un camino entre los límites del género, expandiéndolo hasta el punto de considerar el texto como imagen y el género como lenguaje. Dentro de este sendero, la ciencia ficción va cambiando también en lo que busca revelar a cada lector y la escritura de las cubanas busca, sin duda alguna, ofrecer nuevas visiones de presente y de futuro. Ya no interesan las perspectivas pesimistas que anuncian un porvenir desastroso; importa, en estos tiempos cercanos a la Inmersión Total en el ciberespacio y el desgaste del planeta Tierra, ofrecer herramientas imaginativas para nuevos lectores y mostrar que, aún en un mundo que ya se cayó a pedazos, una puede sobrevivir: “Ante esa inevitabilidad, ¿por qué pensar el peor de los escenarios posibles? También podemos pensar en una manera de convivir armónicamente con

⁴⁴ Elaine Vilar Madruga, “Amarás a tu madre por sobre todas las cosas”, en *Alucinadas IV* [en línea], Irina G. Parente y Selene M. Pascual, comps. España, Palabristas Press, 2018, pp. 197-211. Disponible en <<https://escritorasdeurras.blogspot.com/2020/02/capitulo-04-amaras-tu-madre-por-encima.html>>.

esta tecnología”.⁴⁵ Es por eso que, en el nuevo ciberpunk, la tecnología no es una amenaza tanto como lo son los usos que se le da desde el poder. Y es por eso que los personajes son cada vez menos parias e individualistas y que se ponen en relieve, cada vez con más frecuencia, las estrategias de los cuidados. No podemos adivinar cuál será el siguiente paso de la ciencia ficción ni hacia dónde nos llevarán sus caminos; lo que sí sabemos es que siempre podemos mirar a las nuevas estrellas para saber hacia dónde están navegando las embarcaciones del futuro.

⁴⁵ Y. Portales Machado, “Maielis González, ‘Espejuelos para ver por dentro’ (Editorial Cerbero, 2019)”, en el podcast *New Book Network* [en línea], diciembre 2021, 00:21:29.

El *selfie* y el cuerpo social en *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, de Legna Rodríguez Iglesias

NANNE TIMMER,
Universit t Leiden

En este libro que pretende construir un mapa de las autoras cubanas más contemporáneas, no puede faltar el nombre de Legna Rodríguez Iglesias (1984). Ella ha ido consolidando un estilo propio con la publicación de un sinnúmero de obras que se catalogan como teatro, cuento, poesía y novela, a falta de mejor nombre. Además de autora de libros, Legna, también, es cronista en la revista digital *El Estornudo*.

Su obra ha sido discutida dentro de aquella literatura cubana actual que desafía los límites físicos de la nación e implica a un sujeto que “no est  definido tanto por su ubicación geográfica precisa en un momento dado, sino más bien por su pertenencia a una comunidad global de productores y consumidores de arte en un espacio ‘desfronterizado’”.¹ Sus crónicas –analizadas por Arturo Matute– son una especie de testimonio de la realidad transnacional que surge con la migración en la que el sujeto va creando un nuevo mapa e identidad. Un mapa en el que Cuba sigue estando presente, pero de otro modo. Como sugiere Rafael Rojas (2022), en Legna hay “un extrañamiento de la historia nacional”.²

El otro aspecto más comentado sobre la obra de Legna es su carácter textualmente híbrido. Algo que puede relacionarse con lo que Carlos A. Aguilera³ (2022) llama “transficc n”⁴: una transversalización de géneros

¹ Damaris Puñales-Alpízar, “Presentación del dossier Cuba: una prospección cultural”, en *Cuadernos del Sur-Letras*, núm. 50. Buenos Aires, Departamento de Humanidades Universidad Nacional del Sur, 2020, p. 7.

² Rafael Rojas, “La historia en rebanadas”, en *La razón de México* [en línea], 22 de abril 2022. Disponible en: <<https://www.razon.com.mx/el-cultural/historia-rebanadas-470797>>.

³ Carlos A. Aguilera, *Teoría de la transficc n*. Madrid, Hypermedia, 2020.

⁴ Las características de este nuevo paradigma serían: 1) “la falsa profundidad o ludoborradura [...] de ciertos emblemas [...] como de un escenario ideológico”; 2) el “tiempo indefinido o tiempo *kitsch* [...] donde lo cronológico no funciona, [...] que no respeta periodos, naciones, lenguas o lugares”; 3) “un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los ‘tatuajes’ nacionales”; 4) “una apuesta performance entre la toma de posición de un estilo

“literarios” que priorizan el goce y performance de la escritura misma mientras se borran determinados emblemas de lo nacional y lo ideológico. La transficción se relaciona de otra manera con el binario realidad-ficción, explica Aguilera, dándole la vuelta al razonamiento sobre la literatura postautónoma planteado por Josefina Ludmer. Al desaparecer la distinción entre ficción y realidad, Ludmer sugiere que lo literario se convierte en otro discurso social más, todo se lee como parte de la realidad. Aguilera, sin embargo, defiende la idea inversa; todo puede ser leído como literatura, es la ficción, sin dudas, la que lo ha invadido todo.

En estas páginas propongo analizar cómo *Mi novia preferida fue un bulldog francés* se inserta dentro de la poética de la autora. Revisaré qué estrategias literarias vuelven y cómo éstas se vinculan a la proyección de una figura autoral. Para ello me fijaré en algunos aspectos que pueden asociarse a la transficción: el performance del yo, el estilo y la borradura de la nación. Asimismo, me preguntaré en qué sentido se trata de una escritura transnacional. Argumento que, aunque haya borradura del emblema nación, éste vuelve siempre de modo vivencial a través del cuerpo.

LA MIGRACIÓN Y LOS NO-LUGARES⁵

Mi novia preferida... se articula a lo largo de una secuencia de quince entidades textuales con títulos que pueden tanto considerarse capítulos de una novela como cuentos independientes. Entre capítulo y capítulo se

[...] y los delirios que su self, consciente o no, proyecta hacia ese espacio” (C.A. Aguilera, “El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico”, en *Istor: Revista de Historia Internacional* [en línea], año XV, núm. 63. México, invierno de 2015, p 143). Disponible en: <<https://in-cubadora.com/wp-content/uploads/2016/10/caac-el-gran-mentiroso-vs-el-gran-paranoico-istor63-p137-146.pdf>>. Esto es, para Aguilera “la transficción es sólo un territorio, un goce, una reflexión, una performance [...]; su hábitat, se reduce a lo dicho antes y a la escritura” (C. A. Aguilera, *Teoría de la transficción*, p. 17).

⁵ Noción postulada por Marc Augé, los “no lugares” por oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss y toda una tradición etnológica con el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio. Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (M. Augé, *No lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 40-41). N. de la edit.

intercala una página en blanco con una frase en medio que ostenta una tipografía más grande. Esas páginas entrelazan los quince “cuentos” y además construyen en su totalidad una especie de poema de dieciséis versos intercalados.

Entre ese conjunto de unidades de textos fragmentados desde diferentes ángulos se van construyendo espacios, escenarios. En algunos casos éstos son indefinidos y ambiguos, mientras que, en otros, concretos. A primera vista hay una oposición entre los no-lugares y los ámbitos cerrados que coinciden con el contraste entre Miami y Cuba. Aparecen por ejemplo espacios abiertos y de tránsito como el bus, la calle, el aeropuerto o el *mall*, a la vez, éstos alternan con microespacios cerrados. Ergo: un velorio, una oficina, una clínica, una escuela o una casa. Todos esos espacio-tiempos sitúan de manera lúdica los monólogos.

Hay monólogos que giran alrededor de Cuba como hay otros que lo hacen alrededor de Estados Unidos y muchos reflexionan sobre alguna experiencia de emigración. Experiencia compartida también por la propia autora, ya que ella salió de la isla en 2016, precisamente en el momento en que ganaba el premio Casa de las Américas por su pieza de teatro *Si esto fuera una tragedia, yo soy una bicicleta*. Premio del que, dicho sea de paso, no quedan ahora apenas constancia.⁶ *Mi novia preferida...* se sitúa en un *in between*, entre el adentro y el afuera. La emigración es testimoniada por el que se fue y por los que se quedaron.

En el libro de Legna los no-lugares enfatizan la sensación de no pertenencia y de tránsito: “Dolphin Mall, media mañana. Algo parecido a un aeropuerto pero sin necesidad de llegar a ningún lado. Comprar. Comprar. Comprar.”⁷ La no-pertenencia toma así un doble sentido: implica no ser parte integrante de una comunidad y al mismo tiempo subraya la no-propiedad económica: “Pero no tengo tarjeta. Ni crédito. En el lugar de donde vengo las tarjetas y los créditos no existen.”⁸

⁶ La institución decidió borrar el nombre de la autora después de su posicionamiento crítico a favor de las protestas de artistas en torno al 27N en 2022. Por cierto, también se eliminó una entrevista que me hicieron en La Habana sobre la obra de Legna Rodríguez Iglesias publicada en el portal *La Ventana* en 2015.

⁷ Legna Rodríguez Iglesias, *Mi novia preferida fue un bulldog francés*. Madrid: Alfaguara, 2017, p. 84.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

Se negocia el cuerpo como capital físico o como hábitat y así se contrastan los dos mundos. La sociedad receptora se presenta como un universo postindustrial donde todos aparentan tener acceso al mercado y a los rituales del gasto: “abren sus computadoras y teclean rápidamente con mucha elegancia, [...] compran café boliviano, colombiano, brasileño, venezolano, americano. Son reyes. Reinan y ordenan. Mandan y cambian. Existen”.⁹ El lugar propio se asocia a un mundo animal y vegetal y se formula en contraste a ese otro consumista y menos cercano: “es mi espacio. Tiene aspecto de animal, de planta inmensa”¹⁰, “soy un gato, sentado, tranquilo [...] quiero salir corriendo y tropezar con un árbol que huele a resina húmeda”.¹¹

En cuanto a la presencia de lo digital hay una clara diferencia entre los capítulos situados en la isla y su afuera. Afuera el mundo virtual se muestra sin límites: “Hago un trayecto de mil latitudes en media hora, bordeando un país digital que por más que me canse no se terminará”.¹² En la isla sin embargo la experiencia de conexión es diferente: “Donde vivo no hay eso llamado *wi-fi*”.¹³ Aunque el androide es un compañero íntimo de la protagonista, la desconexión o la dependencia de las recargas desde el extranjero sustituyen al amor como tema. Esto se puede leer bien, por ejemplo, en el cuarto relato, “Nadie”, donde se reconstruyen mensajes de la compañía telefónica nacional Etecsa:

Etecsa informa: las recargas desde el exterior a partir de veinte dólares y desde el interior con tarjetas de veinte dólares duplican el monto recargado del veintiséis al veintinueve de diciembre, feliz año nuevo.
[...]

Etecsa informa: alguien te extraña tanto que podría convertirse en unacosaquenoexiste hasta que vuelva a estar en tus brazos.¹⁴

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 81-82.

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹² *Ibid.*, p. 84

¹³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 43 y 45.

La llamada Generación Cero, de la cual Legna forma parte, empezó a publicar en el nuevo milenio y ganó mucha visibilidad a través de los nuevos medios. Algunos de ellos son *millennials*. En gran parte del mundo ser *millennial* significa ser nativo digital. En Cuba, donde las eras de lo pre y lo post se superponen anacrónicamente, esto es algo ligeramente diferente: sólo a partir de 2018 el acceso a internet en los móviles se hizo más fácil y generalizado. Aun así, es esta generación la que vive el cambio gradual hacia la virtualización de la cultura y la conexión más estrecha con el extranjero. Algo que también se nota en su(s) literatura(s).

Para ellos, la escritura se hace cada vez más paratextual. El paratexto no se limita ya a la contratapa de un libro o a las solapas, sino que atraviesa las cuentas de Facebook, Instagram o Twitter. Este desarrollo ha agigantado un espacio para la proyección de la figura del autor y para las autoficciones donde triunfa el yo. La escritura de Legna vendría a ser un ejemplo de cómo se borran las fronteras entre texto y paratexto; entre novela, poemario, selfie y post. En *Mi novia preferida...*, por ejemplo, pueden encontrarse reflexiones autorreferenciales como ésta: “Yo sólo he aparecido sutilmente en esas frases interesantes que ella coloca entre cuento y cuento. Y para ser sincero no me hacen ninguna gracia. Frases ingeniosas que a ella se le ocurren con frecuencia y que escribe en su estado de Facebook y la gente enseguida pone *me gusta*”.¹⁵

En estas palabras –puestas en boca de un bulldog francés– se hace evidente la construcción de un espacio autoficcional que trasciende el libro. Un espacio donde los Yos se superponen y conectan.

Más que distinguir una obra de otra, el proyecto escritural de Legna traza una narrativa en expansión, “un magma vital en formación [como lo llama Ahmel Echeverría] que promete no llegar a ningún lado”.¹⁶ Sus textos, tienen un carácter fragmentario e híbrido, y algunas veces un mismo cuento –por ejemplo “Tatuaje”–¹⁷ aparece en libros diferentes. En esa expansión, el performance del yo es una constante, aunque habría que pro-

¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶ Ahmel Echeverría, “La casa de los naufragos o a la vista en planta de una generación”, en *Quimera*, núm. 373. Barcelona, diciembre de 2014, p. 19.

¹⁷ El cuento aparece tanto en *No sabe/No contesta* como en *Mi novia preferida fue un bulldog francés*.

fundizar más en los efectos y resonancias que tiene esa construcción de la primera persona.

EL PERFORMANCE DEL YO/LA ANALETABETA GRAFITERA

A lo largo de *Mi novia preferida...* (en especial en los capítulos “Monstruo”, “Miami”, “Árbol” y “Mala”) surge una persona literaria que coincide con la Legna de Facebook e Instagram, reconocible por determinados detalles autobiográficos. “Trato de pensar que escribir este libro con unas gafas *vintage* es lo mejor que me ha pasado”,¹⁸ por ejemplo, nos lleva a la foto de la autora en el libro y a fotos circuladas en las redes sociales. Estas huellas de *selfie* hacen que asociemos ficción y biografía. El hecho de emigrar a Miami, tener un encuentro con el poeta José Kozer y esforzarse por vivir económicamente de la escritura son otros datos que aparecen como ficción en esta novela y como realidad en el perfil digital de la escritora. El pacto autoficcional construye así un juego performático con la *realidadficción* del yo.

La Legna construida en el espacio que oscila entre los libros y el Instagram se proyecta desde un afuera de la ciudad letrada como si fuera una niña traviesa. Una niña traviesa que, bolígrafo en mano, se acerca al archivo bibliotecario. Su escritura –se podría decir– se caracteriza por una irreverencia que deja garabatos y manchas en el paisaje literario más sacro.

La recepción de su obra, por lo tanto, ha sido también diversa. “Adorada por defensores del desorden y la mala conducta, ultrajada por los devotos de la rectitud poética, su obra (irregular, imperfecta, vulnerable) constituye una de las voces literarias más auténticas de la Cuba contemporánea”, señalan Javier Mora y Ángel Pérez.¹⁹

La repetición en negritas –veinte veces más o menos– de palabras como “pinga” o “excremento” en un par de páginas de *No sabe/no contesta*, hace evidente por qué muchos consideran su obra como un “golpetazo al deber ser”, tal como explican los críticos antes citados, quienes además definen ese “golpetazo” como político.²⁰ La escritura se formula como una

¹⁸ L. Rodríguez Iglesias, *op. cit.*, p. 21

¹⁹ Javier Mora y Ángel Pérez, comp. y pról., *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*. Richmond, Casa Vacía, 2017, p. 146.

²⁰ *Ibid.*, p. 146.

mala conducta, un acto vandálico. La imagen de *enfant terrible* se proyecta en la portada de *No sabe/no contesta* con la cita “Nunca olvidaré el acta de advertencia disciplinaria que me levantaron los directores de la escuela”.

Legna es, pues, una especie de grafitera del archivo literario y su performance subraya la apropiación de ese territorio. En *Las analfabetas*, por ejemplo, esto ocurre a través del lugar de enunciación. Al pretender que la escritura esté hecha por una “analfabeta”, el yo se sitúa fuera de la ciudad literaria implicando así una zona de ilegalidad y exclusión mientras reclama, a la vez, su pertenencia:

Al contrario de lo que todos creen, una analfabeta sabe escribir.
En el alquiler la mayoría de las analfabetas tenemos una laptop.
Para escribir sólo necesitamos abrir la laptop y teclear.
Y es bueno saber que la laptop nos corrige...
A, be, ce, de, e, efe, ge, hache, i, jota, ka, ele, elle, eme, ene, eñe,
o, pe, qu, ere, ese, te, u, uve, doble uve, equis, ye, zeta.
Si la laptop no nos corrigiera probablemente no escribiríamos.
Robaríamos para comer.
Mataríamos si es preciso.
Y terminaríamos presas.²¹

Hay una ironía en asumir el discurso desde un enclave marginal, como si la literatura viviera en guerra permanente contra la ciudad letrada. El gesto paródico se resuelve en la oposición que hábilmente levanta la autora entre un lenguaje blando y otro duro. Véanse, por ejemplo, sus títulos: *Chicle*, *Mayonesa bien brillante*, *No sabe/no contesta*, *Mi pareja calva* y *yo vamos a tener un hijo*, *Miami Century Fox*, entre otros. Todos en el afuera precisamente de lo que podría denominarse “aura ilustrada”.

LA POÉTICA DEL CUERPO

Si bien los medios digitales están muy presentes en su obra, hay también una relación más primaria con la escritura en sí. La palabra en su sentido más material, la ortografía, el abecedario, la tinta, la tipografía y el papel se convierten en cómplices de la transgresión de Legna, en actores de su

²¹ L. Rodríguez Iglesias. *Las analfabetas*. Leiden, Bokeh, 2015, p. 14.

performance. En *No sabe/no contesta* esos desafíos se dan con la tipografía. Al resaltar palabras en negritas en medio del texto o al agrandar en extremo el puntaje, el libro visualmente juega a ser cuento, poema, póster, cartel, panfleto o dibujo. La escritura se convierte en un juego de pintarrajear con los desechos de la tinta como si fuera un ejercicio kinestésico. Juego donde uno se imagina que intervienen los pies, los dedos y la lengua. Catalina Quesada observa algo semejante al señalar que “con grandes dosis de ironía, Legna Rodríguez acomete la reescritura de una serie de tópicos poéticos despoetizándolos y utilizando el chicle como sustituto de la sustancia poética, dada su condición de ‘elemento en contacto con la lengua’”.²²

La relación entre cuerpo y escritura toma además una forma metafictional en *Mi novia preferida*. En determinado momento que la narradora está haciendo un estudio sobre el trabajo teatral del grupo El Ciervo Encantado y Severo Sarduy, señala: “consideró la escritura como un ejercicio corporal y realizaba una danza para encontrar la palabra precisa hasta que la palabra se manifestara. La intención de su obra no radicó en provocar placer intelectual sino sensorial, cuyo impulso invadiera al lector, lo absorbiera”.²³ En realidad estas ideas son ponderaciones muy afines a la poética propia de Legna, pero las contemplaciones demasiado graves quedan inmediatamente relativizadas con un cambio de registro: “¿Entonces mi escritura es mi sexualidad?, me pregunta el androide con el botón rojo encendido”.²⁴

Con las nuevas relaciones que surgen entre cuerpo y lenguaje, surge una reconexión con el alfabeto y el vocabulario. Esa explosión verbal y rítmica de la poética de Legna es puro flujo, vitalidad. Y no deja de ser curioso que la palabra “vida”, por citar un ejemplo, aparezca en este contexto dentro de nuevas conexiones e, incluso, en un libro como *No sabe/no contesta*, como entrada de diccionario: “Vida: estado de actividad de los seres orgánicos que se manifiesta de modo diverso, soportado por una serie de reacciones metabólicas que suministran la energía necesaria para estos procesos”.²⁵

²² Catalina Quesada Gómez, “Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle”, en *Cuadernos de Literatura* [en línea], vol. 20, núm. 40, 2016, p. 322. Disponible en: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17264/14040><https://doi.org/10.11144/javeriana.cl20-40.aglc>>. [Acceso 18-10-2020].

²³ L. Rodríguez Iglesias, *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, p. 139.

²⁴ *Idem*.

²⁵ L. Rodríguez Iglesias, *No sabe/no contesta*. Editorial La Palma, 2015, p. 177.

Sin dudas, desde el cuerpo es que la escritura se abre a reflexiones –siempre juguetonas e irónicas– de todas las capas que implican ese “estado de actividad de los seres orgánicos”.²⁶ En la definición que la autora da de “vida”, se enfatiza la sustancia material, como si la poética de Legna atravesara todo tipo de resto y se apegara a esa serie de reacciones metabólicas dándoles voz. En ello (en ella) no se teme hablar del parto, la menstruación, los excrementos y las enfermedades: “Me duelen los ovarios. Voy al baño varias veces. Echo sangre, orina, gases”;²⁷ “Quiero ponerme un piercing en la nariz. Atravesando el tabique de manera que pareceré una vaca pero no mugiré, ni comeré pasto seco, ni me bañaré en un lago a las afueras del pueblo”;²⁸ “Echo sangre, lágrimas, moco. Todo mezclado gotea. Yo río y lloro”.²⁹

La formulación de ser o tener cuerpo no es sólo cuestión de semántica, sino que hay consecuencias pragmáticas y políticas en la manera en que construimos nuestra vitalidad y *embodiment*. En el espacio transnacional y migratorio que construye la novela, surge una liminalidad entre el ser cuerpo (más ligado a la animalidad y el mundo vegetal) y el *body* como capital físico y simbólico: “El piercing luce como si siempre hubiera estado ahí. Desde mi nacimiento. Doy gracias a la peruana. La peruana me da las gracias a mí. Cuarenta dólares”.³⁰ Las transacciones económicas también están ligadas a la experiencia corporal. En este caso se paga por el dolor, el cual como los tatuajes y el *piercing*, funcionan como capital abstracto.

EL CUERPO SOCIAL, UN MONSTRUO CON MÚLTIPLES CABEZAS

La experiencia corporal es tema y modo de escritura, a la vez, el yo está íntimamente relacionado con ellos. La escritura de Legna, a primera vista, puede parecer muy personal, ligada a su propia experiencia física, pero hay más. Si analizamos el uso de su voz narrativa, observaremos que la primera persona no proviene exclusivamente de la protagonista, sino que allí donde ella se encuentra, se entrelaza, una línea individual con una social. El Yo –en

²⁶ *Idem.*

²⁷ L. Rodríguez Iglesias, *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, p. 85.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

³⁰ *Idem.*

su obra— no sólo construirá un *selfie* como si fuera una cuenta de Instagram, sino que también apuntará con su cámara hacia otra dirección.

El inicio y final del libro abren y cierran con la referencia a la autora en tercera persona. La voz de un abuelo anuncia que la nieta narra: “De todos los presentes, será *ella* la única que contará la historia. Nació para eso. Para contar la historia. Tal vez, incluso, se pase la vida contando historias que no son su historia”.³¹ También, en el último capítulo, “Soba”, la protagonista vuelve a aparecer en tercera persona, esta vez en boca del bulldog: “yo sólo he aparecido sutilmente en esas frases interesantes que *ella* coloca entre cuento y cuento”. El yo autoficcional queda entonces encapsulado por voces que la identifican como parte de su comunidad. En otros capítulos la figura autoral podría verse como destinataria de las palabras de otros. “Poema”, por ejemplo, es una descarga en primera persona dirigida a un tú (“mami”) y expresa el mal de amores de una mujer por otra a razón de la emigración. “Lepidóptero” es una carta que escribe un padre a una hija; una hija en el extranjero que visitará al poeta José Kozar. Pero el énfasis no está en la figura autoral en estos casos, sino en la expresión afectiva de los que asumen la voz.

En “Monstruo”, “Miami”, “Árbol” y “Malá”, la autoficción es más directa: allí la primera persona coincide claramente con la figura autoral, mientras que en “Clítoris” y “Dios” la voz es la de una niña/adolescente que bien podría asociarse con la protagonista en otros momentos de su vida. Aunque a decir verdad, en todos los textos el aspecto autobiográfico es el menos relevante, ya que cada uno de estos retratos bien podría haber sido también el de cada uno de nosotros. Muchos de ellos podrían leerse como cuentos independientes, con personajes diversos en espacio-tiempos indefinidos, como si fueran pequeñas diapositivas de un entorno. “Wanda”, “Sinaí” o “Tatuaje” ejemplifican esto que vengo diciendo. También “Plástico” juega con las posibilidades de ser otro y con lo previsible y lo inauténtico que resultan ciertos roles sociales: “si yo fuera un hombre de más o menos cincuenta años, seguramente mi vida sería así”.³²

La ficción atraviesa varios Yos, vidas-restos, como si todo el libro fuera un cuerpo-monstruo con múltiples cabezas. El conjunto de primeras personas construye así un espacio social ligado al ámbito cubano. Registro

³¹ *Ibid.*, p. 20. (Las cursivas son mías).

³² *Ibid.*, p. 53.

que surge en diversos temas como la política y la burocracia, la migración y la precariedad, la expresión melodramática del amor, la soledad, la desconexión, así como en las problemáticas en torno a la identidad de género.

Mi novia preferida... lanza reflexiones sobre las zonas liminales que implican pensar lo corporal en un sentido más amplio. Recurriendo al diccionario, “cuerpo” se define, por un lado, como un ser vivo, un individuo; mientras que, por otro refiere a “un conjunto de personas”. La liminalidad entre lo singular y lo colectivo en todas sus ambivalencias se reproducen en el libro; son múltiples primeras personas construyendo su habla. Ahora bien, ¿cuáles son los síntomas de esa colectividad “enferma” que constantemente, en estos textos, está redefiniéndose?

EL SÍNTOMA GÉNERO Y EL SÍNTOMA NACIÓN

Entre las voces de los vivos en *Mi novia preferida* se incorporan también dos voces de cadáveres que testimonian su propio velorio: un abuelo militar (en “Política”) y una mujer asesinada por su marido por celos (en “Wanda”). Las dos voces *postmortem* pueden leerse también en relación con el mal que padece el cuerpo social, un mal donde la nación, el melodrama y la violencia de género en las relaciones sociales pesan como herencia.

Con una irónica celebración del discurso sentimental y lírico –aunque sea en tono minimalista–, el libro desmonta el gran relato del amor. En “Wanda” la voz de la mujer asesinada narra en retrospectiva su historia privada; haber sido “novios de la adolescencia”, así como construir una casa y pintar la escalera de rojo –“el color de la pasión”– son acciones que simulan la típica historia de amor. Tener dos hijos también, ya que el esposo “quería la parejita”.³³ Separarse del marido y posteriormente acercarse a su jefe –“un hombre muy atento”– termina en asesinato –“Vine a matarte, puta”–³⁴ y en suicidio. La naturalización *kitsch* con la que se asumen los tradicionales roles de género y su dinámica violenta queda ridículamente expuesta. Roles que vuelven también en el capítulo “Plástico”, donde la normativa del rol masculino heterosexual es sometida a parodia.

³³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

Fernanda Bustamante destaca tres ejes en la obra de Legna en torno al cuerpo-mujer: “la enfermedad, la maternidad y el homoerotismo”. La investigadora acierta al destacar que en diversos personajes vemos “cómo la autora mediante los cuerpos enfermos e inestables, desafía las imposiciones del control”.³⁵ Lo enfermo (gonorrea, cáncer, una infección por una aguja sucia), sin embargo, no pertenece sólo a la mujer. Hay varios personajes masculinos que presentan también otros diagnósticos: la meningoencefalitis del abuelo, por ejemplo, o el cáncer del padre... La escritura de Legna es un flujo que da vida a todas esas enfermedades que se intercalan e interconectan. Enfermedades donde el espacio social cubano no sólo queda expuesto, sino atravesado por aquello mismo que lo “retrata”.

Uno de los síntomas de esto que planteo es el exceso de retórica y simbología en el discurso nacional. El cuerpo íntimo familiar llega a fusionarse con el nacional en “Dios”, por ejemplo, el cual narra en retrospectiva la vida de dos niñas en ausencia de una madre que se fue a una misión internacionalista. La geopolítica y la retórica revolucionaria se infiltran así en la casa y la figura de la madre es absorbida por el emblema nación. Emblema que también señala a la exportación de médicos por parte del Estado cubano, el cual se ha convertido en uno de sus negocios más lucrativos:

Mamá se fue a una misión.

El pueblo entero se había ido yendo, poco a poco, a misiones. Las personas se iban durante años a prestar servicio en lugares impenetrables, países catastróficos, países enfermos, gente enferma de los órganos abstractos que no se ven. Y el pueblo entero se había ido yendo, poco a poco, a salvar a aquellas personas, desconocidas, arrastrados por el concepto de la solidaridad. La solidaridad convertida en dólares, en comida, en equipos electrodomésticos.³⁶

Mediante esta cita queda expuesto que en los medios oficiales el cuerpo enfermo es el Otro, mientras el Pueblo Entero (el cubano) sería el sano y salvador. La perspectiva infantil se combina con un tono cínico y de

³⁵ F. Bustamante Escalona, “Pedagogías de la crueldad, feminicidio y régimen de autorización discursiva en relatos de Legna Rodríguez Iglesias: sobre las dificultades del des-aprender las lógicas(violencias) patriarcales”, en *Cuadernos del CILHA* [en línea], núm. 34, 2021, p. 9. Disponible en: <<https://doi.org/10.48162/rev.34.018>>.

³⁶ L. Rodríguez Iglesias, *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, p. 71.

crítica aguda al ver las campañas de solidaridad como forma de intercambio económico en la que los médicos aprovechan su estancia en el exterior para traer de vuelta pequeños beneficios para la familia.

Rafael Rojas sugiere cierta similitud con la novela *Boarding Home*, de Guillermo Rosales, donde aparece una escena de Fidel Castro en su propio velorio. En *Mi novia preferida* el personaje ficcional es un hombre de la misma generación del comandante. Nació en 1919 en una zona rural y comenzó a luchar a favor de la República en 1936, donde fue perseguido y hecho prisionero “por las fuerzas del Régimen de Turno”. Después se dedicó a reuniones secretas y asaltos a cuarteles haciéndose parte del Partido Socialista Militar y desde la década de los cincuenta hasta el presente el abuelo aprendió lo siguiente:

Aprendí que un hombre es un país. Aprendí que un país es un sistema. Aprendí que un sistema es un monstruo. Aprendí que un monstruo es un Dios. Aprendí que Dios no existe. Aprendí que Dios sí existe. Aprendí que yo no existo. Aprendí que yo sí existo. Aprendí que un hombre no puede irse, porque ésta es su casa, ésta es su madre, y éste es su padre.³⁷

En estas palabras habita un conflicto entre un individuo y un ente mayor: un ente-país-sistema-monstruo-Dios. Un conflicto en el que el yo que tiende a ser aniquilado por el sistema intenta formular estrategias de resistencia cuando descubre que “sí existe” y que “no puede irse”, como si la lealtad y el no-exilio fueran el verdadero contrapeso a su propia vida.

En el segundo capítulo, “Monstruo”, sucede algo parecido: se exploran los límites entre el individuo y los cuerpos legales de un país-monstruo-sistema. Una muchacha narra los trámites burocráticos efectuados para el permiso de salida del país. El cuerpo propio necesita de su representación ante la ley para saberse persona, procedimiento que queda explícito en la gestión universal de la toma de huellas dactilares. Sin embargo, la mirada adolescente se fija en la acumulación de huellas almacenadas por la Oficina:

Al llamado de una voz que decía nuestros nombres nos levantábamos de uno en uno para que nos tomaran las huellas. Primero índice, anular, del medio y meñique izquierdos. Luego pulgares. Había que esforzarse.

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

No era fácil pegar las yemas perfectamente. Para ello una mujer servía de ayudante, empujando con sus manos nuestras manos. Diez huellas digitales por cabeza sumarían quinientas huellas cada media hora, más o menos, sin contar las huellas a título de organismo.³⁸

Este capítulo da continuación a lo que el abuelo había aprendido sobre el sistema: “el sistema es un monstruo” y explora los límites entre el individuo y los cuerpos legales o colectivos. El organismo vivo que nacerá de esta situación es un moloch burocrático que absorbe cuerpos; una amorfia patológica difícil de limitar. Una materia que ya no es un cuerpo-Yo, sino una institución, un gremio. En ellos (en los textos, quiero decir) vuelve a surgir la idea de (no) pertenencia. Idea que antes se cruzaba asociada al tema de la emigración, mientras aquí aparece más conectada a lo biopolítico: “Al salir de la Oficina fui directo a mi organismo”.³⁹ “Nuestros organismos nos favorecían. Lo que amparaba la comunidad de nuestros organismos era el Ministerio. Al Ministerio el agradecimiento infinito, y el deseo de que continuara, incansablemente, mejorando el mundo”.⁴⁰

No se trata sólo de la absorción por parte de la institución política, sino que el propio texto (también) puede considerarse monstruoso. *Mi novia preferida...* (re)crea un cuerpo social de múltiples cabezas y voces; un cuerpo que sufre enfermedades, soledades y desamores, y donde la nación no puede des-tatuarse de la piel. El emblema nación vuelve, pues, a estar presente, aunque sólo sea a través de la ironía. El símbolo queda de esta manera vacío de discurso, aunque éste se asocie o pueda ser asociado a la experiencia, al cuerpo o al dolor, como un mapa de Cuba grabado en la piel:

¿No vas a preguntarme qué es Cuba para mí?

Mira.

El mapa de Cuba me lo tatué en el noventa y nueve.

Jovencita.

Con el mismo tipo que te conté de los guantes.

Que es bruto pero me gusta.

Y nada de líneas.

No.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

Relleno.

En las costillas, donde más duele.

Macho, la patria es la patria.⁴¹

Pensar la comunidad en el sentido relacional es uno de los desafíos de este libro; sentido que no sólo se dedica a conectar cuerpos, sino singularidades. Esto puede verse en su sentido más literal pero también en el más metafórico. Conexiones *wi-fi*, telefónicas, androides, de amor, entre cuerpo y cuerpo, entre hombre y animal, entre símbolos. Los núcleos textuales en la obra de Legna lanzan una reflexión sobre la separación y la conexión. A veces como análisis de la condición humana, ya que al reconocer ésta sus límites, se vuelve discontinua y a veces como enfermedad, como emblema ideológico:

Para mí que la padecí y sufrí, es algo que se emparenta con una revolución. El cuerpo humano es el sistema contra el que la revolución lucha, al principio clandestinamente, luego más organizada, expuesta y pública, y al final de un modo aniquilatorio.

[...]

La revolución que ha tenido su apogeo en el cuerpo sigue viva algunos días, es por eso que el cuerpo se desintegra, porque una cosa muy rebelde se retuerce adentro, tratando de progresar hacia otra fase.⁴²

Lo que está claro es que no hay idealización de un mundo conectado. No hay un “nosotros” ni ningún otro tipo de “salvación”, lo que no significa que pensar las frases sueltas entre capítulo y capítulo como “píldoras poéticas” –*dixit* Natalia Calvo Torel– no nos pueda ofrecer cierto confort. Esas frases son las que vinculan entre sí las voces singulares y buscan un sufrimiento humano-animal, un sufrimiento tan pequeño y a la vez tan grande que tendríamos que dormir todos los días con un bulldog francés para entenderlo.

⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

⁴² *Ibid.*, p. 17-18.

La construcción del presente: panorama de la crónica escrita por mujeres en el 15N

AÍDA CHACÓN CASTELLANOS,
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

En la versión digital de *The New York Times* del 15 de noviembre de 2021 se leía en el encabezado de una nota: “Cuba aplasta a la disidencia y sofoca las protestas”.¹ A lo largo de la nota, la corresponsal del *Times* señaló en numerosas ocasiones la clara oposición de los grupos manifestantes al régimen cubano. Sin embargo, es preciso hacer un recuento sobre el término y cuestionar si es que estamos en el momento histórico-social en el que ésta regresa a los escenarios, aunque será necesario matizar sus particularidades, complejidades y enfoques que ha tenido históricamente.

Si bien las manifestaciones del 15N en Cuba fueron un grito de inconformidad, lo cierto es que el descontento social se ha ido mostrando desde el sesgo socialista de la Revolución hasta la actualidad; estas oposiciones han tenido diversas formas y se han expresado a través de distintos medios a lo largo de los años. En este contexto, el antecedente más cercano del 15N fue el 11J. Dichas movilizaciones tuvieron como detonante la crisis económica y de salud producto de la pandemia por la Covid-19, pero se debe acotar que esta realidad únicamente agudizó una situación que se ha prolongado décadas y que comenzó antes del Periodo especial. La compleja situación política, económica y social de la isla debe analizarse desde diversos puntos, por lo que es preciso retomar los elementos más relevantes que se encuentran inmersos en la construcción del presente, así como las semejanzas u oposiciones con eventos parecidos que han acontecido en otros momentos históricos de la isla.

Este artículo pretende indagar sobre la construcción del presente y retoma el papel de las mujeres en ello, sus temas, formas, escrituras y pro-

¹ Frances Robles, “Cuba aplasta la disidencia y sofoca las protestas”, en *The New York Times* [en línea], 15 de noviembre del 2021. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/es/2021/11/15/espanol/protesta-cuba-que-paso.html>>.

puestas que emergen en la crisis actual para narrar lo que acontece en la isla. Asimismo, se analizan dos conceptos centrales en el desarrollo de la narrativa contemporánea en los proyectos periodísticos de la isla: el activismo transmedia y la posficción. Para ello me enfocaré en la revisión del quehacer periodístico de autoras cuyas letras han plasmado sólidas y contundentes crónicas que permiten el análisis del momento actual. También retomaré de manera general algunas nociones sobre la disidencia, su papel en la sociedad y las repercusiones que han tenido estos grupos a lo largo de la historia revolucionaria. Este último punto resulta de suma importancia puesto que, a lo largo de los años, el discurso oficial ha intentado demeritar a las oposiciones con los mismos recursos que en la actualidad. De esta forma, la postura del Estado ha provocado que la visión de la disidencia se torne homogénea, como si se tratara de un mismo grupo inspirado por los mismos fines desde los años sesenta hasta el presente.

LAS MUJERES EN LA REVOLUCIÓN CUBANA

Es necesario resaltar que existen distintos estudios que han reflexionado acerca del papel de las mujeres en la construcción de la Revolución; numerosas visiones que reivindican (desde varias teorías) las aportaciones de la Revolución a la emancipación de la mujer en los diversos ámbitos de la sociedad cubana. Todos estos estudios han llegado a una conclusión similar y es que hace falta mucho camino por andar en materia de equidad de género en la isla.

Una revisión, elaborada por Iratxe Perea, sobre las diferentes acciones colectivas protagonizadas por mujeres cuestiona las posturas, usos y costumbres de las organizaciones políticas con respecto a los derechos de las mujeres; pues a partir de la transición de la Revolución hacia el socialismo soviético, la construcción de la nación se basó en los proyectos económicos y de carácter social que garantizara la supervivencia de dicho proyecto; esto también significó la construcción ideológica de la patria.² Por tal motivo, las organizaciones de mujeres, que existían incluso desde antes del

² Iratxe Perea Ozerín, “Acción colectiva de las mujeres y procesos emancipadores América Latina y el Caribe. Una aproximación desde los casos de Cuba, Bolivia y Ecuador”, en *Foro Internacional*. México, Colmex, octubre-diciembre de 2017, pp. 922-923.

triunfo revolucionario, fueron asimiladas por el Estado. Esto llevó al abandono de las reivindicaciones feministas por estar entendidas como un producto más de la visión burguesa del capitalismo. De esta manera se cerró todo debate y cuestionamiento que implicara una perspectiva de género; aun con esto, es preciso enunciar dos de las grandes conquistas de la Revolución que beneficiaron principalmente a la población femenina; la primera fue el derecho al aborto, pues Cuba fue el primer país de Latinoamérica y el Caribe en legislar este derecho de manera libre y gratuita, lo que sentó un antecedente histórico para el resto del continente. La segunda conquista fue la igualdad salarial que significó una breve apertura económica para las mujeres, ya que permitió que ganaran su propio dinero y de la misma forma que cualquier otro individuo al hacer el mismo trabajo.³ Sin embargo, estos derechos no se enmarcaron en la problematización de las condiciones de desigualdad histórica de las mujeres ni se reflexionó específicamente sobre el desarrollo y el papel de la mujer dentro de una sociedad socialista.

Además de lo anterior, una de las grandes contradicciones del socialismo cubano fue que no rompió lazos con la cultura patriarcal.⁴ La falta de cuestionamiento sobre la violencia machista se debió a la creencia de que era: “perteneciente al ámbito familiar y, por tanto, no sujeta a la intervención del Estado”.⁵ En las esferas culturales e intelectuales de la isla, el papel de las mujeres también ha sido relegado. Esto se puede apreciar incluso en la historiografía literaria que se ha elaborado desde el triunfo de la Revolución hasta los años noventa. En estas páginas las autoras son apenas unas cuantas y los protagonistas de la escena cultural y literaria son en su mayoría varones; así lo evidencia la revisión preparada por el Instituto de Lingüística y Literatura “José Antonio Portuondo Valdor” en La Habana que muestra cómo estos estudios quedaron incompletos al reducir importantes obras y autores de la segunda mitad del siglo XX a apenas unas cuantas líneas. Las principales razones de estos sesgos corresponden a las polémicas ideológicas que algunos autores protagonizaron en la escena cultural cubana de los años sesenta y setenta.

³ *Ibid.*, p. 928.

⁴ Joseba Macías, *La sociedad civil en la revolución cubana. (1959-2012)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2016, pp. 287-288.

⁵ I. Perea, *op. cit.*, p. 928.

Dentro de los grupos de escritores de poesía que se identifican dentro de este estudio se pueden leer los nombres de autoras como Reyna María Rodríguez, Zaida del Río, Lourdes Rensoli, Cira Andrés y Marilyn Bobes, quienes pertenecen la llamada “segunda generación revolucionaria” y cuyas primeras publicaciones fueron en los años setenta.⁶ En cuanto a la narrativa de ese mismo periodo destacan Martha Yáñez, Dora Alonso y Aída Bahr.⁷

Esta condición de ausencia –o de presencia excepcional– de las mujeres en la Literatura cubana, así como de la producción literaria de mujeres fue un tema que abordó Luisa Campuzano en “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia de una carencia”, donde indicó como causa principal de tal hecho a “los conflictos entre las relaciones de género y de clase, y de género sexual y de género de discurso desde los primeros años del periodo revolucionario y la construcción de un canon literario que privilegiaba el nacionalismo épico.”⁸

La convulsa década de los noventa, acompañada del Periodo especial, también trajo consigo la inclusión de nuevas escritoras en el escenario literario. Mirtha Yáñez y Marilyn Bobes tuvieron una participación contundente en la preparación de su antología *Estatuas de sal*, que estableció una “genealogía legitimante”⁹ de la escritura hecha por mujeres en Cuba. A partir de aquella década, las voces femeninas han ido en aumento y se perciben con mayor fuerza crítica. Escritoras como Karla Suárez, Wendy Guerra, Ena Lucía Portela, Dainerys Machado Vento, etcétera, empezaron a ser más notorias en el campo literario. Además, este nuevo siglo llegó con voces críticas, no sólo en la literatura, sino también en el periodismo como Gabriela Guerra Rey, Mónica Baró, Cynthia de la Cantera, Yoani Sánchez, entre otras; en conjunto, estas autoras se encuentran reconfigurando la narrativa contemporánea de la isla.

⁶ Jorge Luis Arcos, “La segunda generación poética revolucionaria”, en *Historia de la literatura cubana*, t. III. La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”/Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, 2008, pp. 139-148.

⁷ *Ibid.*, pp. 215-240.

⁸ Luisa Campuzano, “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia de una carencia”, en *Quirón o del ensayo y otros eventos*. La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 66-104.

⁹ L. Campuzano, “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. La Habana, Ediciones Unión, 2004, p. 149.

Cabe señalar que no solamente las políticas del Estado invisibilizaron el trabajo y la presencia de las mujeres en distintos ámbitos de la cultura y las artes, también los movimientos y organizaciones disidentes se caracterizaron por estas mismas prácticas, pues ninguno de los grupos disidentes retomó las demandas de las mujeres o mencionó los problemas estructurales de desigualdad. La fuerza de las disidencias no fue la misma en todo momento, la más ortodoxa se puede identificar como el viejo exilio que migró a Miami. Con el paso de los años, las formas radicales de la disidencia se fueron diluyendo. El resurgimiento de las organizaciones más conocidas dentro de la isla se dio en tiempos de crisis, es decir, alrededor del Periodo especial. Así lo señala Damián Fernández, quien identifica que los grupos disidentes más recientes están ligados a la lucha por Derechos Humanos.¹⁰ A pesar de que existen algunos puntos que pueden servir para clasificar estas disidencias, no hay un consenso sobre las demandas y posturas que las diferentes organizaciones han tenido.

En la actualidad, las movilizaciones sociales del 2021 manifiestan nuevamente su carácter disidente, mucho más demandante de libertades individuales, de expresión, y al igual que décadas anteriores, se han enfrentado a la represión estatal que, de vuelta, señala a los manifestantes como contrarrevolucionarios y agentes de la CIA. Lo que redefine a las disidencias actuales es la necesidad de autodeterminación, misma que en otros momentos históricos no se había presentado, así como la presencia de mujeres con claras demandas feministas.

NARRAR EL PRESENTE: ENTRE EL ACTIVISMO TRANSMEDIA Y LA POSFICCIÓN

En los últimos años, con la apertura del internet en Cuba se posibilitó la organización cultural y política de la sociedad civil y su visibilización. El resurgimiento de las revistas culturales, ahora en la web, ha permitido el periodismo independiente que durante décadas fue imposible en la isla. Además, esto se ha acompañado de la exposición internacional de jóvenes escritores, críticos, diseñadores y académicos que se encuentran dentro y fuera de la isla.

¹⁰ Damián Fernández, “La disidencia en Cuba: entre la seducción y la normalización”, en *Foro Internacional*, núm. 173. México, Colmex, julio-septiembre, 2003, pp. 595-599.

Dos conceptos son cruciales para el entendimiento de la escritura contemporánea en la isla: el activismo transmedia y la posficción. El primer término hace referencia a la organización, difusión, creación de narrativas y arte que permiten a los nuevos movimientos sociales otras formas de expresión, necesarias en diversos contextos. Su característica principal es la utilización de medios digitales, a partir de diversas plataformas que permiten conectar con más personas dentro y fuera de una misma comunidad. El uso de redes sociales, medios telefónicos, plataformas multimodales en las que se enlazan arte, discurso, militancia política sin importar la filiación o la ausencia de ella.¹¹ El activismo transmedia continúa manifestándose de diversas maneras, cambiando e integrando nuevas plataformas, recursos o formatos. A este respecto, Castells menciona que: “cambian los medios tecnológicos conforme avanza la sociedad en red, pero se mantienen los intereses temáticos en cuanto a dimensiones de apertura social, actividad estética y política estando, a su vez, interrelacionados por la flexibilidad, multiplicidad y la democratización”.¹² Es así como, a través del activismo transmedia, se propone la participación constante para la construcción de la ciudadanía. Es decir, a diferencia de los medios de consumo que invitan a la pasividad y la aceptación del orden social sin cuestionamientos, el activismo transmedia quiere lo contrario: la participación constante, dinámica y colectiva para la conformación de nuevas o mejores sociedades.¹³

El término posficción se encuentra ligado necesariamente a la noción de una narrativa –o literatura– de lo real. Iván Jablonka menciona que la literatura de lo real o posrealismo es un síntoma del siglo XX que ha encontrado una recepción enorme entre los autores del siglo XXI, por el propio curso de la historia y los acontecimientos que hacen posible un relato comprometido con lo que sucede. Las grandes transformaciones sociales y económicas que fueron quedando a manera de estela han dado mucho de qué hablar a los autores contemporáneos. Esto es lo que Jablonka llama “condiciones de posibilidad”, es decir: “la sociedad industrial, la

¹¹ Véase Manuel Castells, *Redes de imaginación y esperanza. Los movimientos sociales en la era del internet*. Trad. de María Hernández. Madrid, Alianza, 2012, pp. 37-58.

¹² *Ibid.*, pp. 108-111.

¹³ Pedro Ortuño y Virginia Villaplana, “Activismo transmedia. Narrativas de participación para el camio social”, en *Obra digital*, núm. 12. Catalunya, febrero-agosto de 2017, pp. 124-125.

urbanización, la miseria, el exilio, la guerra, el totalitarismo, el asesinato masivo, pero también las nuevas formas de aprehender el mundo: el psicoanálisis, la prensa, la fotografía, el cine, el automóvil, el avión”.¹⁴

Asimismo, George Steiner señala como posficción a una diversa corriente distinguida por la hibridación de los géneros en los que el “hambre de realidad”¹⁵ es el principal componente; al mismo tiempo, Wolf señala a la novela como el origen de una narrativa de no ficción, o que está incluso más allá de ella:

En las biografías modernas y los escritos de historia hay un buen trecho de colaboración (casi podríamos decir de colusión) entre el material de los hechos y una retórica particular de presentación vivida. Escenario atiborrado de colorido, psicología dramática, diálogos imaginarios –artimañas derivadas de la novela– son puestos al servicio de los archivos. El problema no es el de la viveza estilística, sino el de las inevitables manipulaciones que el idioma y la psicología de la novela provocan en la evidencia histórica.¹⁶

En cambio, Carlos A. Aguilera señala el concepto de “transficción” como esta amalgama de géneros o el “no género”¹⁷ que ha sido característico de la narrativa del último siglo. Veremos también algunos ejemplos de crónica transfronteriza que algunas autoras construyen más allá de los límites de la isla; es decir, una crónica que narra el presente de Cuba, desde otras latitudes y se combina con la cotidianidad del exilio de las autoras.

“Posficción”, “no ficción” y “literatura de lo real” son conceptos que han intentado bordear la escritura que se asemeja a varios géneros literarios sin que pueda catalogarse de manera tajante y cerrada como uno solo. Estos límites anteriormente tan notorios, hoy son el *sfumato* de la época.¹⁸ Sobra señalar que las autoras y los proyectos periodísticos revisados en esta investigación están dentro de esta categoría de la posficción. Estos

¹⁴ Iván Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las Ciencias Sociales*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires, FCE, 2016, pp. 233-234.

¹⁵ Alberto Chillón, “El concepto de ‘ficción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”, en *Cuadernos.Info*, núm. 40. Chile, Universidad Católica, junio, 2017, p. 92.

¹⁶ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. 2ª ed. Trad. de Miguel Ultorio. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 104-105.

¹⁷ Carlos A. Aguilera, *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*, pp. 9-18.

¹⁸ A. Chillón, *op. cit.*, pp. 93-94.

proyectos no son los únicos que existen; la blogósfera cubana de la primera década del dos mil también permitió el desarrollo de propuestas más articuladas y fue el primer antecedente de un incipiente periodismo independiente que luchó por la construcción de espacios virtuales para la libertad de expresión y el intercambio de información. Dos blogs muy importantes de 2008 y 2009 fueron los de Elaine Díaz y Yoani Sánchez. El primero titulado *La polémica*¹⁹ y el segundo, *Generación Y*.²⁰

La crónica, junto con algunas hibridaciones, ha sido el recurso más socorrido para tejer las distintas voces que cuentan lo que pasa en Cuba desde hace varios años hasta el agitado presente. Numerosas narradoras comenzaron a escribir desde diversas perspectivas la realidad de las mujeres que se encuentran activamente demandando cambios sociales. La mirada de las narradoras brinda puntos de vista que históricamente han sido ignorados, obviados o simplemente sacados del relato histórico, político y social. Por estas razones, considero importante iniciar el análisis con uno de los antecedentes más importantes del activismo transmedia: la crónica de Yoani Sánchez pues, aunque no se desarrolla durante de los acontecimientos recientes del 15N, sí es un referente dentro y fuera de la isla de la visibilidad de la escritura femenina, sus demandas y espacios narrativos.

La escritura de esta autora se encuentra disponible en el blog *Generación Y*, aunque también cuenta con una edición titulada *Cuba libre. Vivir y escribir en La Habana* (2010), una selección de dichas crónicas que reflexionan sobre su proceso de escritura y sus alcances hasta una década después de que inició con un proyecto digital en un momento en el que el internet en la isla era sumamente caro y restringido. Sus crónicas comenzaron como un desahogo personal en el que brevemente se vinculaban las vicisitudes cotidianas con los problemas estructurales de la isla. Desde el inicio de sus textos es posible ver la ritualidad de su escritura en la que teje hilos entre la emoción, el contexto y su propia postura política que ejerce al buscar internet en un lugar en el que se trataba de un privilegio reser-

¹⁹ El blog de Elaine Díaz cambió de nombre. Las entradas continúan en buena parte de la segunda década del dos mil. Disponible en: <<https://espaciodeelaine.wordpress.com/>>.

²⁰ Este blog aún se encuentra en línea, aunque sin nuevas notas. Ha quedado como el origen histórico de 14ymedio. Disponible en: <<https://web.archive.org/web/20080512234546/http://desdecuba.com/generaciony/>>.

vado para los turistas y los funcionarios del Estado. Sánchez escribía en casa, en una computadora armada por ella misma, colocaba su texto en un dispositivo de almacenamiento e iba a buscar un espacio para colgarse unos minutos en la red y construir poco a poco presencia en un espacio simbólico que se vislumbraba apenas como una posibilidad. Con el tiempo, este espacio se llenó de seguidores, principalmente radicados en el extranjero, que esperaban encontrar en sus textos un llamado a la organización colectiva.

Debido a la notoriedad que adquirió, pronto se hizo presente el acoso y la censura por parte de las autoridades. La autora rescata dos elementos importantes en cuanto al fenómeno bloguero y la reacción de la censura oficial: el machismo y el desconocimiento. Por un lado, lo que señala como “el menosprecio isleño hacia las faldas” la salvó por un tiempo, puesto que, si había que citar a la estación de policía a alguien, era a su esposo porque lo consideraban como el autor de esas entradas de blog. Por el otro, ante el desconocimiento del ciberespacio, las formas de represión se tardaron en alcanzarla. Hablar públicamente condenando su actividad en la red, la haría visible dentro de la isla, y fuera de ella no era posible controlar el tránsito masivo de *Generación Y* hacia todos los continentes.

Entre los textos reunidos en *Cuba libre* existen varias críticas hacia las viejas consignas revolucionarias y su efectividad en la actualidad. Uno de estos escritos aborda la conocida frase “todo cubano debe saber tirar y tirar bien” y el entrenamiento oficial en armas que los adolescentes deben tener. La autora destaca el hecho de que esas prácticas, que se han instaurado en una sociedad con la idea de protegerse a sí misma, violan acuerdos internacionales sobre el entrenamiento bélico a los menores de edad. Su principal cuestionamiento se centra en entender la diferencia entre la defensa de la patria y el estado policial; Sánchez deja flotando una pregunta retadora: “Acaso no expone esta consigna que, en la tan anunciada guerra contra nuestro territorio, nadie podrá contabilizar víctimas civiles, pues todos seremos considerados soldados que debemos acatar las numantinas orientaciones que llegan desde arriba”.²¹

Entre otros temas recurrentes de la autora se encuentra la manipulación de la verdad y del propio relato de la historia desde los medios de comunicación. Esto que Sánchez señala como la invención de la realidad a

²¹ Yoani Sánchez, *Cuba libre. Vivir y escribir en La Habana*. México, Debate, 2010, p. 24.

partir de las “trampas verbales” de las dos narrativas que existen: la oficial en los medios y la cotidiana en las calles. Esto es ilustrado con las dos monedas que circulaban entonces en Cuba: “Cuán poco refleja –por ejemplo– la definición económica ‘dualidad monetaria’ al aplastante hecho de no poder comprar con la moneda en la que te pagan lo que necesitas para vivir”.²² Al finalizar este relato comienza a emerger la voz de la autora que invita a la sociedad a la organización y puede entenderse como el inicio de un activismo transmedial que tendrá eco en el resto de su escritura: “No dejemos que sean los académicos ni los burócratas los que le pongan nombre a lo que vivimos. No les permitamos que cubran con tecnicismos incomprensibles lo que es el día a día de nosotros”.²³

En la diversidad de relatos, Sánchez reúne otros temas como la indiferencia de las nuevas generaciones con respecto a los valores revolucionarios, las distintas crisis sociales que representa la constante migración y cómo se debilita el tejido social a partir de las múltiples ausencias. Un ejemplo de esto último es la incursión de las teleclases en las escuelas cubanas desde 2007-2008 debido a la ausencia de profesores, pues cada vez menos jóvenes quieren incursionar en una profesión que no les permitirá la subsistencia digna ni la libertad de expresión que tanto anhelan. Además de lo anterior, en la escritura de Yoani Sánchez ya se enuncian temas medioambientales; aunque, no de la forma en la que son abordados por Mónica Baró, Elaine Díaz o Cynthia de la Cantera. Para Sánchez, las denuncias sobre las condiciones de vida no están estrechamente relacionadas con la salud del planeta, sino con la habitabilidad y el ejercicio de la ciudadanía. Sin embargo, si menciona la importancia del cuidado ambiental, es para situarla en la dignidad de la vida de los ciudadanos comunes.

Sin duda, la voz de Yoani Sánchez es una de las más importantes porque se trata de los inicios de una genealogía de disidencias transmediales que llaman con más insistencia a la organización político-social, pero no desde la postura intelectual o privilegiada de los activistas de los años sesenta y setenta, sino desde los espacios cotidianos en los que también están insertas estas nuevas voces. Me atrevería a señalar que estas primeras voces son el antecedente que ha hecho posible la incipiente sociedad civil cubana que está protagonizando los movimientos sociales recientes.

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ *Idem.*

En la actualidad global, la pandemia ha detonado diversas crisis, sobre todo económicas, que obligan a la sociedad a organizarse para exigir mejores condiciones de vida. En un contexto como el cubano, las dificultades han sido aún más profundas y dolorosas, pues se empatan con problemas no resueltos del Periodo especial, lo que ha provocado mayor escasez, peor atención médica, altísimos índices de inflación y menores posibilidades de subsistencia, pues con el turismo paralizado, las entradas de dinero han sido limitadas. Narrar el presente nos vincula a los diferentes procesos sociales que ha vivido la isla en este corto –y la vez interminable– tiempo de pandemia. Estas manifestaciones encontraron en el momento histórico actual un detonante, pero no son producto directo de estos tiempos; son el resultado de décadas de crisis, de la acumulación de descontento social y de la falta de respuestas, soluciones o alternativas por parte del gobierno.

Relatar el 15N implica también remitirse al 11J y al Movimiento San Isidro (MSI). Los protagonistas –narradores, testigos y perseguidos– se repiten en cada escenario. Si no se encuentran con el mismo nombre, sí están dentro de la misma generación de periodistas independientes, artistas, escritores y jóvenes que expresan la necesidad de un cambio sustancial, de una nueva estrategia de gobierno, de apertura, libertades y derechos humanos que se han negado en la isla bajo la justificación de que se tratan de elementos que exaltan el individualismo y que son propios del mundo capitalista.

Por muchos años, el discurso gubernamental ha versado sobre la necesidad de proteger a la Revolución de los embates del imperialismo estadounidense; quizá en otro tiempo, con las bonanzas revolucionarias más presentes en la memoria –o en la vida diaria– esta idea fortalecía el espíritu de la sociedad para cerrar filas, defender a la Revolución y sus mandatarios, para hacer trabajo voluntario y disculpar los tropiezos del socialismo caribeño. En este sentido, las crónicas de las autoras analizadas para este artículo son evidencia de que estos valores revolucionarios resultan huecos ante la realidad cotidiana.

Con la protesta frente al Decreto 349,²⁴ el MSI se dio a conocer en Cuba y el mundo con una clara condena a la censura de Estado, además, propo-

²⁴ Este decreto plantea una serie de restricciones para el ejercicio de la profesión artística y señala al Estado como el único que puede cobrar por el trabajo de los artistas y colectivos artísticos (cf. Miguel Díaz-Canel, “Decreto No. 349/2018”, en *Gaceta Oficial de Cuba* [en línea],

ne la transición de la isla hacia una sociedad democrática. Su fin principal es “promover, proteger y defender la plena libertad de expresión, asociación, creación y difusión del arte en Cuba”.²⁵ Gracias al apoyo de la emergente sociedad civil organizada y de la comunidad internacional, el Ministerio de Cultura de Cuba declaró públicamente que se pondría en pausa el acuerdo. Ésta fue una contundente victoria para el MSI y también significó un costo que el gobierno cobraría a lo largo de los meses a sus participantes y simpatizantes. Aun con esto, el movimiento sirvió como punto de articulación para que artistas e intelectuales manifestaran el descontento social.

El 11 J significó otro gran paso de la organización civil en la isla. Aquel día, numerosas manifestaciones se dieron lugar en diferentes ciudades de Cuba. Todo inició en San Antonio de los Baños y siguió hacia Centro Habana, Camagüey, Santiago de Cuba, Pinar del Río hasta llegar a sesenta puntos confirmados. La gente a grito de “¡Libertad!”, exigían mejores condiciones de vida.²⁶ La represión no se hizo esperar y la policía llevó a cabo numerosas detenciones. La manifestación pacífica fue con el uso de la fuerza, cuyo saldo fue un muerto y centenares de detenidos y desaparecidos.²⁷

En este convulso periodo salen a la luz las crónicas de diversas escritoras que viven en carne propia las protestas y las consecuencias que les trajo. El universo narrativo, los estilos, recursos e hibridaciones son heterogéneos y no se pueden clasificar de manera justa estos textos; aun con eso es sustancial mencionar que las autoras que se revisan han sido seleccionadas por la inmediatez de su escritura y la importancia social que han tenido por su participación en las protestas sociales. Tal es el caso de Geisy Guia Delys quien ha tenido una participación importante en la creación de proyectos transmediales de periodismo independiente y actualmente

10 julio del 2018). Disponible en: <<https://www.gacetaoficial.gob.cu/es/gaceta-oficial-no-35-extraordinaria-de-2018>>.

²⁵ Movimiento San Isidro, “Historia del movimiento”, en *Movimiento San Isidro* [en línea], lins. 17-18. Disponible en: <<https://www.movimientosanisidro.com/historia-del-movimiento/>>.

²⁶ Diana Ferreiro, “Fractura del 11 de julio, ¿qué ha pasado en Cuba?”, en *Periodismo de Barrio* [en línea], 14 de julio de 2021. Disponible en: <<https://periodismodebarrio.org/2021/07/fractura-del-11-de-julio-que-ha-pasado-en-cuba/>>.

²⁷ “Los detenidos del 11 de julio: Entrevista con Cynthia de la Cantera”, en *Periodismo de Barrio* [en línea], 16 de julio de 2021.

es acosada por el Estado. Esta autora narra a través de una crónica-testimonio los primeros momentos de las protestas del 11J:

A las once de la mañana del domingo 11 de julio pude ver el primer video en Twitter: un grupo de 20 personas sonaban cazuelas en medio de un apagón nocturno, al parecer en Holguín. El video duraba apenas 10 segundos, pero lo reproduje varias veces. Poco tiempo después se hacían virales las transmisiones en directo, a través de Facebook, de cientos de personas en las calles de San Antonio de los Baños, provincia de Artemisa. Los gritos de “¡Libertad!”, “¡No tenemos miedo!” y “¡Abajo la dictadura!”, eran tan impactantes como inverosímiles. Necesité algún tiempo para convencerme de que todo aquello era real.²⁸

El texto manifiesta el asombro ante lo que se hacía real. Después de años de especulación sobre cuándo habría una organización social que pusiera un alto a las políticas gubernamentales o que, por lo menos, evidenciara la situación social, el 11J se llevó a cabo, casi de manera espontánea, una protesta masiva en distintos puntos de la isla. En este caso, a pesar de los intentos de represión y manipulación, algunos periodistas lograron colar a la red historias de primera mano para construir un relato más completo de los acontecimientos.

Diana Ferreiro también narró el 11J desde una perspectiva cercana a los hechos, aunque distanciada de la emoción. En esta crónica-denuncia se pormenorizan las reacciones oficiales, la incitación a los actos de repudio, esta vez con mayor fuerza que en el pasado, con más crueldad, pero siempre recurriendo a la narrativa nacionalista por parte del Estado:

Durante su intervención, Díaz-Canel se refirió a las protestas como “provocaciones” y desconoció su magnitud y legitimidad al decir que se trataba sólo de un grupo de personas en “determinadas calles y plazas”, “movidas por propósitos malsanos”. “No vamos a admitir que ningún contrarrevolucionario, mercenario vendido al imperio de los Estados Unidos, vaya a provocar desestabilización en nuestro pueblo. Estamos convocando a todos los revolucionarios del país, a todos los

²⁸ Geysi Guia Delys, “Desde Cuba con VPN”, *Periodismo de Barrio* [en línea], 13 de julio del 2021. Disponible en: <<https://periodismodebarrio.org/2021/07/desde-cuba-con-vpn/>>.

comunistas, a que salgan a las calles en cualquiera de los lugares donde se vayan a producir estas provocaciones”, dijo.²⁹

En cierre imperativo de su comparecencia, minutos después de haber alertado sobre la irresponsabilidad de quienes alentaban a salir a las calles en medio de la pandemia, añadió: “La orden de combate está dada, a la calle los revolucionarios”.³⁰

En este aspecto es claro el paralelismo entre los grupos opositores de los primeros años posteriores al triunfo de la Revolución y estos nuevos grupos que también son calificados como “insignificantes” o “minorías”.³¹ La diferencia se encuentra en que el relato de los acontecimientos ahora no sólo le pertenece al Estado, sino que la población se lo puede reapropiar; para ello el internet, los medios alternativos, los proyectos periodísticos transmediales han sido pieza fundamental.

Otra crónica-testimonio sobre el 11J es la de Lourdes Medero, en la que se narra el *viacrucis* para hallar a una detenida en las estaciones policiales de La Habana Vieja. Dentro del relato, se lee cómo se conocieron, el significado de sus lazos y las distintas circunstancias que las atraviesan siendo mujeres, lesbianas, inmigrantes y jóvenes inconformes con el régimen:

Siempre he dicho que no es fácil ser inmigrante en Cuba. Lo pienso desde que llegué sola a la capital, hace ocho años. Pero a emigrar se le pueden sumar otras condiciones para complejizar el asunto: ser mujer; joven; vivir sola y de un trabajo mal pagado; que tu familia esté a 500 kilómetros de ti; que la Covid-19 haya incomunicado las provincias; que tengas una condición de salud –o peor, que tus padres la tengan–; pensar diferente...

A nuestros 27 años, Diana y yo compartimos casi todo eso. Yo entiendo por qué se fue para el Capitolio, yo no le reprocho nada de eso, quizás me reprocho a mí misma la demora en llamarla. Definitivamente,

²⁹ D. Ferreiro, *op. cit.*

³⁰ Cf. Ernesto J. Gómez, “Seis horas”, *Periodismo de Barrio* [en línea], 8 de julio del 2021. Del llamado a las calles hecho por el presidente de Cuba, el autor señala que se trata de un llamado a una guerra civil. Disponible en: <<https://periodismodebarrio.org/2021/07/seis-horas/>>.

³¹ Cf. R. Rojas, *op. cit.*, pp. 123-128.

vamente me reprocho haber amanecido al día siguiente, por primera vez, sin darle los buenos días.³²

En esta última crónica es posible indagar sobre estas subjetividades de las que aún se habla poco dentro de los estudios de la narrativa cubana contemporánea. Aunque en los últimos años es posible encontrar textos literarios con temáticas lésbicas y homosexuales, la inclusión de las problemáticas de la comunidad LGBTQ+ desde el periodismo siguen estando al margen del discurso. Medero logra enfatizar a través de este relato el hecho de que las circunstancias de esta comunidad se suman a las desigualdades que existen dentro de la sociedad y que determinan otras dinámicas de relación entre el ejercicio de la ciudadanía y el acceso a los derechos, porque las identidades *queer* en Cuba no son plenamente reconocidas por el Estado.

El 15N se configura en un contexto de protestas y organización civil masiva y difundida principalmente por plataformas digitales. Esta protesta fue convocada por el grupo *Archipiélago* a través de su grupo de Facebook; dicha iniciativa surgió apenas tres semanas después de las protestas del 11J y tuvo como principal objetivo “impulsar el debate y el diálogo entre cubanos para encontrar consensos. Pretende ser una vía para, sin violencia y en total soberanía, buscar una salida cívica a la crisis”.³³

Existen pocas crónicas alrededor del 15N como escenario, tema o mención; sin embargo, se encuentran algunas que circundan esas fechas y que tienen como ejes temáticos la lejanía de los referentes revolucionarios para las nuevas generaciones, la intolerancia del exilio en Miami, la ruptura familiar, el miedo y el acoso posterior a las manifestaciones, así como la visión desde los que migraron antes del estallido actual.

La crónica testimonio de Carla Gloria Colomé se centra en el pasado y la diáspora que atraviesa a una familia durante generaciones; del mismo modo, enuncia la ruptura familiar producto de las viejas tensiones entre Estados Unidos y Cuba, aunque esta vez en un universo íntimo:

³² Lourdes Medero, “Si ella no vuelve mañana”, en *Periodismo de Barrio* [en línea], líns. 26-33. 16 de julio del 2021. Disponible en: <<https://periodismodebarrio.org/2021/07/si-ella-no-vuelve-manana/>>.

³³ Archipiélago. *Información*. Disponible en: <https://www.facebook.com/PlataformaArchipelago/about/?ref=page_internal>.

Yo crecí en una familia en la que todo el mundo se estaba yendo todo el tiempo. Se notaba poco, porque éramos muchos, 12 hijos de mis abuelos, sus parejas, casi 30 nietos, bisnietos. Recuerdo a mi familia de la infancia como una familia feliz, donde se hacían muchas fiestas, se asaban cerdos, y donde siempre esperábamos a alguien que llegaba de Miami.³⁴

El ejercicio de la memoria permite a la autora un recuento interno que explica mucho de las relaciones sociales. Nuevamente la hiperlocalidad se hace presente en una memoria que es crónica y testimonio de una tensión añeja que existe incluso desde antes de que nacieran los que sufren las consecuencias en la actualidad. La ruptura de las fronteras y tradiciones familiares también es la construcción de otros espacios posibles en los que, de nueva cuenta, se rompen las dicotomías del pasado.

Después de cuatro años, la llegada de mi tía Mary a Miami hizo que yo volviera a visitar la casa de mis primos, que me trataron como si nada hubiese sucedido. Fui invitada a cenar el 31 de diciembre de 2019 junto a toda la familia. Dije que sí, claro. Estaba feliz por eso [...]

Me quedaría en Estados Unidos para aplicar a la Ley de Ajuste cubano. Terminamos de cenar y Jorge se acercó. Que cómo me va. Bien, le digo. ¿Estás trabajando en algo? Sí, todavía ilegal pero con trabajo. ¿Y dónde estás viviendo? En Nueva York. ¿Y te gusta? Le digo que sí. ¿Y el frío? Me adapto. ¿Entonces te vas a quedar a vivir acá en Estados Unidos? Por ahora sí. ¿Trump o Biden? Trump no. ¿Pero cómo que Trump no? ¿Yo estaba loca? ¿Por qué, si eres comunista, no te vas con Díaz-Canel, tu presidente? ¿Por qué no vives en Miami, a ver, por qué vives en Nueva York? Si vives en Nueva York es porque odias a los cubanos, ¿eh? ¿Por qué no agarras y viras para Cuba, si tanto defiendes ese país?³⁵

La autora establece un paralelismo entre las rencillas de izquierda y derecha que se han ido arrastrando a través de las décadas, y sus familiares

³⁴ Carla Gloria Calomé, “Viaje al corazón de mi familia”, en *El Estornudo* [en línea], 22 de febrero del 2022. Disponible en: <<https://revistaelestornudo.com/playa-baracoa-viaje-al-corazon-de-mi-familia/>>.

³⁵ *Idem*.

en el exilio y los que permanecen en la isla. Además, brinda una alternativa que disuelve las disputas añejas y permite la discusión de nuevos paradigmas para mirar hacia el futuro. En este sentido es importante mencionar que la generación a la que pertenece la autora se puede entender como un “tercer espacio”³⁶ que brinda una posibilidad de autodeterminación y rompe con las lógicas dicotómicas que han imperado en las últimas décadas.

Un punto importante en esta autora es la posibilidad del regreso. Este mismo tema lo comparte con Yoani Sánchez, quien también regresó a Cuba para escribir desde ahí. Es importante aclarar que muchos integrantes de esta generación –o generaciones actuales– piensan la posibilidad de la migración, pero también conservan la esperanza de permanecer para reconstruir su espacio social desde una profunda necesidad de alternativas más allá de la lógica capitalista de otras naciones. Esto es lo que en palabras de David Harvey se puede entender como el derecho a la ciudad: “El derecho a la ciudad no es simplemente el derecho de acceso a lo que ya existe, sino el derecho a cambiarlo a partir de nuestros anhelos más profundos”; este cambio que señala Harvey se puede interpretar como la forma de construir una nación colectiva. Es decir, el derecho a la ciudad no se refiere únicamente al espacio físico, sino a la posibilidad de generar espacios de debate, análisis, para el ejercicio de derechos y la formulación de normas y leyes que realmente busquen el mayor bien común.³⁷ Calomé cierra su crónica haciendo una breve evocación a los detenidos y a las protestas en la isla a causa de la intolerancia del régimen y las condenas de años de prisión a jóvenes cuyo único delito es pensar de otra manera y exigir un gobierno acorde con la realidad actual del país.

Otra narradora –y también actriz– es Olivia Manrufo quien ha contribuido a la crónica transfronteriza, donde la nostalgia se hace presente en un contexto de crisis y pandemia. La autora explora la narración de lo privado, de las impresiones del autoexilio, de la falta de pertenencia y de autodeterminación:

³⁶ Cf. Aída Chacón, *Poéticas transgresoras: literatura cubana a finales del siglo XX*. México, 2021, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

³⁷ David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Trad. de Juanmari Madariaga. Madrid, Akal, 2013, p. 14.

Hace unos años, un censo trajo una pregunta polémica para muchos peruanxs, una pregunta de autoidentificación que por primera vez se incluía en el cuestionario. “Por sus costumbres y sus antepasados, ¿usted se siente o considera?” En ese momento no supe qué poner. ¡Qué pregunta difícil!, sobre todo cuando han intentado desde siempre quitarnos la posibilidad de autoidentificarnos como queremos, construyendo ficción sobre ficción sin posibilidad de reclamo.³⁸

Ella se enfrenta a la creación de nuevos espacios en los que habita sin pertenecer, en los que sobrevive la crisis, la muerte y la lejanía del espacio conocido. Estas exploraciones resultan universales, lo íntimo también resulta político. La resonancia de estas voces que desde otras latitudes componen un panorama de una narrativa global, aunque todo inicia en Cuba, permite comprender preocupaciones que van más allá de las narradas en décadas anteriores. Esta autora escribe desde su cotidianidad del autoexilio, aunque permanece atenta a los cambios que se configuran en la isla. Considero que estas crónicas son parte importante de aquellos relatos que conforman el 15N; no sólo porque pertenecen a estas generaciones dispersadas por el mundo y presentes en la isla sino porque en ellas encontramos reconfiguraciones de su identidad como habitantes de una nación que se ha globalizado, porque “Cuba ya está en muchos otros sitios”.³⁹

Finalmente, Mónica Baró es otra narradora que reconstruye el relato de los últimos acontecimientos desde la crónica y el reportaje. Ella fue ganadora del premio Gabo 2019 con su texto titulado “La sangre nunca fue amarilla”. Lo interesante de la propuesta de Baró es que, dentro de sus crónicas y reportajes, brinda espacios a las voces que protagonizan los hechos. Entreteje testimonio, crónica, reportaje, memoria individual y colectiva dentro de sus escritos; además, aborda diversos temas como el medioambiente, género y exilio, sin olvidar sus implicaciones públicas y privadas. Por ejemplo, en este reportaje premiado aborda la crisis ambiental por envenenamiento por plomo de uno de los barrios de La Habana, situación que ha perdurado a lo largo de décadas y ha deteriorado la salud de quienes habitan ahí, sin que hayan existido respuestas definitivas por parte del

³⁸ Olivia Manrufo, “Fuera de lugar”, en *El Estornudo*, 11 de noviembre de 2021. Disponible en: <<https://revistaelestornudo.com/emigrar-estar-fuera-de-lugar-cubanos/>>.

³⁹ *Declaración: Principios y valores de la revista “El Estornudo”* [en línea]. Disponible en: <<https://revistaelestornudo.com/el-estornudo-principios-valores-declaracion/>>.

gobierno. En esta reconstrucción, la autora evidencia cómo es que las múltiples crisis, desde los años ochenta hasta la actualidad, han pospuesto indefinidamente la reubicación de las familias afectadas. En sus líneas problematizan el deterioro de la infraestructura gubernamental, la corrupción y la desigualdad que impera en la ciudad capital.

Baró también recurre a la crónica-testimonio para retomar demandas feministas y señala la necesidad de visibilizar la situación de las mujeres cubanas y el trabajo pendiente para lograr la equidad social. En su crónica “Yo también quiero ir a la playa en tanga” aborda la violencia machista y sus diversas prácticas en la sociedad cubana y cómo situaciones de violencia son normalizadas sistemáticamente. En esta misma temática, su texto “Sacarse las tetas en una marcha también es importante” retoma la criminalización de la protesta desde la perspectiva feminista, pues en una sociedad como la cubana, la lucha feminista está automáticamente desvalorizada porque también se vincula a los valores “capitalistas”:

Creo que es importante preguntarnos cuál es o podría ser nuestra relación con los espacios públicos en un país como Cuba. A mí me entristece enormemente que el 8 de marzo, que es nuestro día más emblemático, las mujeres cubanas feministas no podamos salir a la calle a manifestarnos como mismo se manifiestan millones de mujeres en todo el mundo. De pronto me siento invisible. Se supone que el 8 de marzo es cuando digamos a nuestro país, a nuestros gobernantes, a nuestras mujeres, a nuestras niñas: “Aquí estamos”.⁴⁰

Baró evidencia la falta de atención a las demandas de las mujeres, la violencia machista cotidiana –estructural e íntima– con la que viven las mujeres cubanas; asimismo, las cuestiona y apuesta por el diálogo intergeneracional con los más jóvenes, aún en formación, para lograr un cambio social sostenido.

Otro tema que retoma constantemente es la represión del Estado hacia los activistas, periodistas independientes y personas en desacuerdo con las posturas oficiales. En ocasiones narra a manera de testimonio las veces que ha sido detenida y sometida a interrogatorios por parte de la policía. En

⁴⁰ Mónica Baró, “Sacarse las tetas en una marcha también es importante”, *El Estornudo* [en línea], 8 de marzo de 2021, pant. 5. Disponible en: <<https://revistaelestornudo.com/mujer-femenisimo-8-de-marzo/>>.

este punto es preciso señalar que las protestas –y cualquier forma de disidencia– han sido señaladas como un acto contrarrevolucionario, espionaje y mercenarismo. Esto pone a disposición de la interpretación del Estado, el castigo que podrían tener quienes sean acusados formalmente de estos delitos que, como marca el código penal en Cuba, ameritan penas de entre 10 y 20 años de prisión o la muerte. En este contexto, en que los periodistas independientes son vistos como enemigos, “los agentes de la Seguridad, no se cansan de repetir que los periodistas independientes somos mercenarios.”, afirma Baró.⁴¹

Es preciso mencionar que las escritoras abordadas han colaborado como autoras y creadoras de diversos proyectos periodísticos dentro de los que destacan *El Estornudo*, *Rialta*, *Periodismo de Barrio* y *El Toque*. Las voces que dan vida a estos proyectos son en su mayoría jóvenes nacidos en los ochenta y noventa del siglo pasado, “formados en las universidades cubanas y convencidos de que la oportunidad abierta por el proceso de reforma económica era también una oportunidad de apostar por la participación política”.⁴²

El Estornudo, presente en la red desde 2016, es una revista periodística y cultural que pretende y defiende la crítica, el derecho de réplica, el debate abierto y el contacto con la realidad cubana a través de la “reflexión intelectual y periodística”.⁴³ Asimismo, enuncia elocuentemente su gran apuesta, la desterritorialización; esto significa romper con la idea de un territorio aislado, cerrado –real y simbólicamente– en el que únicamente se encuentra la idea de la nación revolucionaria que deja fuera la diversidad, las diferentes libertades, las manifestaciones sociales, artísticas, etcétera. Por lo anterior, *El Estornudo* señala que: “En nuestra propia composición desafiamos uno de los conceptos más nocivos de la nación (cubana), uno de los que más reciamente nos ha golpeado y el que, a pesar de su eviden-

⁴¹ M. Baró, “Crónica de otro interrogatorio”, en *Rialta Magazine* [en línea], 25 de mayo del 2020. Disponible en: <<https://rialta.org/cronica-interrogatorio/>>.

⁴² “¡El Toque sigue adelante!”, en *El Toque* [en línea], 16 julio 2018. Disponible en: <<https://eltoque.com/eltoque-sigue-adelante>>.

⁴³ “Declaración: Principios y valores de la revista ‘El Estornudo’”, en *El Estornudo* [en línea], 18 enero 2021. Disponible en: <<https://revistaelestornudo.com/el-estornudo-principios-valores-declaracion/>>.

te porosidad, las huestes adoctrinadas más esgrimen como definitivo: la territorialidad”.⁴⁴

Rialta. Alianza Iberoamericana para la Literatura, las Artes y el Pensamiento, una asociación civil sin fines de lucro con sede en Querétaro (México), fue fundada en 2016 por intelectuales cubanos con la intención de generar espacios de encuentro e intercambio, así como la promoción del pensamiento crítico y el libre flujo de información. *Rialta* se declara una revista a la que “no [le] interesa vindicar afiliaciones ni adorar entelequias nacionales”⁴⁵ y contempla la publicación de libros de investigación, arte, crítica y ficción, así como la emisión de un podcast y la publicación de noticias cubanas de actualidad.

Periodismo de barrio defiende la libertad de expresión, de prensa y de información. Se distingue de los otros proyectos porque se reivindica como un socialista y muestra también una postura crítica frente a la realidad social de la isla.⁴⁶ Esto le ha valido el acoso de las autoridades y ser objeto de campañas de desprestigio. A diferencia de otros medios digitales independientes, indaga sobre los desastres naturales, el cambio climático, la vulnerabilidad social y la desigualdad. Su enfoque transversal permite relacionar estas problemáticas locales con una realidad más amplia y que se repite en distintas latitudes;⁴⁷ de esta manera logra crear una ventana en la que se pueden ver contenidos locales que tienen interés global.

Por último, *El Toque* es una plataforma multimedia independiente cuyo objetivo es “contar Cuba”. Esta propuesta ha logrado reunir los fondos necesarios para hermanar diversos proyectos de información periodística y difusión cultural, con especial énfasis en género, economía, autonomía, tecnología y cultura jurídica. En la presentación del sitio se puede leer que el contenido pretende ser crítico y contar la realidad oculta y dolorosa de la isla.⁴⁸

Sin duda, estos proyectos periodísticos han permitido la difusión de la escritura de mujeres cuyos intereses escriturales se centran en la construcción del presente, es decir, en la narración de los acontecimientos

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Rialta, “Sobre Rialta”, en *Rialta* [en línea]. Disponible en: <<https://rialta.org/sobre-rialta/>>.

⁴⁶ Periodismo de Barrio, “Código de ética”, en *Periodismo de Barrio* [en línea]. S.f. Disponible en: <<https://periodismodebarrio.org/codigo-de-etica/>>.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ “¿Quiénes somos?”, *El Toque* [en línea] Disponible en: <<https://eltoque.com/sobre-nosotros/>>.

sociales y culturales por los que ha atravesado Cuba en los últimos años. El enfoque de estas formas de escritura y de las plataformas de difusión incluye demandas y reivindicaciones que en otros momentos de la historia no se habían tomado en cuenta. Estas posturas se enfrentan a la represión constante del estado, por lo que podría considerarse que nos encontramos ante el resurgimiento de la disidencia, pero con las reformulaciones que la época y el contexto actual demandan.

CONSIDERACIONES FINALES

La emergencia de medios digitales ha hecho posible la creación de discursos nutridos de la realidad cotidiana de la isla. En Cuba el activismo transmedia, a través del periodismo independiente, ha permitido la articulación de una incipiente sociedad civil. La transformación de la denuncia y la protesta, así como la construcción de plataformas de difusión transmediales han sido alimentadas por la contundente participación de las mujeres. El activismo transmedia también ha traído consigo la creación de nuevos espacios sociales –territorios simbólicos– para la construcción de la memoria colectiva.

Dado que la organización civil está vinculada al cuestionamiento del Estado o la clara oposición al régimen, se puede hablar de un resurgimiento de las disidencias en la isla, siempre y cuando se deslinde del pasado binario en el que únicamente se podía concebir un disenso, generalmente tendiente a la izquierda, y calculado en una sociedad capitalista. Actualmente, estas disidencias se pueden identificar como organizaciones colectivas que defienden la autodeterminación, los derechos humanos y la libertad de expresión, de tránsito, así como diversas libertades individuales.

En el caso cubano, la creación de discursos entretejidos (arte, periodismo, narrativa posficcional, autobiografía, memoria, testimonio) son muestras de desobediencia civil y activismo transmedia donde los límites entre los géneros textuales resultan mucho más flexibles que en el pasado. El rol disidente actual guarda ciertas coincidencias con el intelectual militante de los años sesenta y setenta. Sostienen el compromiso social, pero se deslindan de posturas políticas binarias (izquierda vs. derecha) y proponen terceros espacios para hacer posible la autodeterminación.

El papel de las mujeres en la construcción de alternativas sociales y políticas ahora resulta innegable. Las autoras abordadas mantienen perspec-

tivas inclusivas, donde las minorías (mujeres, comunidad LGBTTIQ+, juventudes, etnicidades) son reivindicadas, descritas y visibilizadas en sus distintos contextos. Asimismo, estas voces consideran indispensable su inclusión para la creación de un nuevo proyecto social en la isla, pero también necesarias para la defensa de los derechos ya conquistados.

Históricamente, el papel de las mujeres ha sido invisibilizado. Esta situación también se replicó en la construcción del proyecto revolucionario y en las distintas disidencias del pasado. Esto contrasta con el papel activo de las mujeres en los procesos disidentes actuales. La cuestión importante que hay que recalcar es que las voces de las mujeres siempre han existido, sin embargo, se les ha borrado sistemáticamente de los diferentes espacios públicos, relegando su papel a los espacios íntimos, privados.

En las escrituras actuales, las voces femeninas se reapropian de los espacios íntimos para enunciar las diversas problemáticas sociales. Las autoras analizadas se encargan de la exploración de temas que no habían sido abordados con anterioridad, como los problemas medioambientales, para contar la historia íntima de las comunidades, las problemáticas sociales y de la administración del Estado. La narración de lo hiperlocal se torna en un recurso para conectar con sociedades de distintas latitudes donde existen los mismos problemas. De esta forma, lo hiperlocal se hace global.

Como característica principal, las narrativas de estas autoras están absolutamente influidas por la realidad, por tanto, se ligan con la narrativa de lo real, la posficción y la transficción para construir un mundo más allá de la crisis del Periodo especial. Los estilos y los temas resultan heterogéneos, salen de los tópicos conocidos antes de la crisis de los noventa y también de aquellos que saltaron a la escena literaria al final de aquella década. Las narrativas contemporáneas no se centran únicamente en la isla, sino en la construcción de espacios más complejos, reales, simbólicos, públicos y privados.

A pesar de que los proyectos periodísticos en los que estas autoras publican son espacios mixtos y diversos, conservan una herencia patriarcal profunda. Esto es notorio porque, dentro de los temas abordados por los varones, no se encuentran incluidas las demandas de las mujeres. Por lo tanto, sin la participación femenina, las nuevas propuestas estarían repitiendo los errores del pasado y quedarían incompletas; tal y como pasó con la Revolución y las disidencias pasadas.

Índice

Presentación, <i>Brenda Morales Muñoz</i>	7
“Algo andaba mal en aquel camino hacia la perfección”: narrativa cubana escrita por mujeres y su crítica literaria en el siglo XXI [A manera de Introducción], <i>Ivonne Sánchez Becerril</i>	11
Narrando al cuerpo lesbiano: deseo y desafío, <i>Mabel Cuesta</i>	31
“Gran sinfonía de las notas falsas”: Poética del silencio en la obra narrativa de Karla Suárez, <i>Julio Rojas Castillo y Brenda Michelle Gutiérrez Guzmán</i>	51
Dos patrias tengo yo: cuatro escritoras cubano-rusas, <i>Damaris Puñales-Alpízar</i>	77
Coordenadas de nuevas estrellas: algunas directrices de la ciencia ficción cubana escrita por mujeres, <i>Ana Fernanda Aguilar Alatorre</i>	99
El selfie y el cuerpo social en <i>Mi novia preferida fue un bulldog francés</i> , de Legna Rodríguez Iglesias, <i>Nanne Timmer</i>	119
La construcción del presente: panorama de la crónica escrita por mujeres en el 15N, <i>Aída Chacón Castellanos</i>	135
Índice	159

Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras cubanas en el siglo XXI de Ivonne Sánchez Becerril, coordinadora, fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir el 26 de mayo de 2025. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección Heúresis así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por Daniela Macías Galván, la familia tipográfica Devagany en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión fueron elaborados por Daniela Macías Galván. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, correspondencia de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Cuidó la edición Daniela Macías Galván. Supervisión editorial de Juan Carlos H. Vera.

HEÚRESIS

