

Humor, violencia y memoria nacional cubana
Aproximaciones a la narrativa breve de
Aida Bahr, Marilyn Bobes y Ena Lucía Portela
by
Solem Minjarez Sesma

A Thesis Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Approved November 2012 by the
Graduate Supervisory Committee:

Emil Volek, Chair
Carmen Urioste-Azcorra
Cynthia Tompkins

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2012

ABSTRACT

With the establishment of “the special period in times of peace” in the nineties, there was in Cuba a series of transformations that affected its artistic and literary production. Therefore, gradually, a thematic opening emerged focused on deconstructing the idealized sociopolitical reality of the island allowing for the reformulation of the ways in which women were depicted.

The main objective of this study is to initiate a dialogue with the short fiction produced during this period in order to shed light on the fragmentary representation of female characters. In regards to said objective, the approach selected centers on the observation and analysis of violence, humor and national memory as recurring thematic elements in the texts. With that finality, the aesthetic proposals present in the work of Aida Bahr, Ena Lucía Portela, and Marilyn Bobes, will be analyzed using current literary and cultural theory. Among these the most noteworthy are Josephine Gattuso Hendin’s theory of violence and the representations of women, Henri Bergson’s theory of humor, and the critical works of numerous scholars specializing in Cuban fiction produced in the last two decades.

As has been concluded, through the protagonists and their discourse, thematic and stylistic components contribute to creating new representations of women allowing for new responses and ways of coexisting that cast doubt on the stereotype of the revolutionary woman.

These components, likewise, question the relationship between the characters in the stories and the concept of nation, which in the words of Nara Araújo, will allow us to reveal the different ways of reading the world of the present generation. Therefore, through the analysis of the configuration of these reactionary representations, a contribution is made to the study of the current narrative produced by women in Cuba.

RESUMEN

Con el establecimiento del “periodo especial en tiempos de paz” en los años noventa, ocurre en Cuba una serie de transformaciones que afectan la producción artística y literaria. Por lo tanto, se produce una paulatina apertura temática enfocada en la desidealización de la realidad sociopolítica, lográndose con ello el replanteamiento de las distintas caracterizaciones de los personajes femeninos.

El propósito central de este estudio es abrir un diálogo con la narrativa breve de este periodo con el fin de lograr un acercamiento a la representación fragmentaria de las figuras femeninas. Al respecto, ha resultado apropiado un enfoque que se centre en la observación y análisis de la violencia, el humor y la memoria nacional como los elementos temáticos recurrentes en los textos. Para ello se ha elegido la cuentística de Aida Bahr, Ena Lucía Portela y Marilyn Bobes, cuyas propuestas estéticas se analizan mediante la crítica literaria y cultural reciente. Entre esta destaca la teoría sobre la violencia y las representaciones femeninas de Josephine Gattuso Hendin; la teoría del humor de Henri Bergson, así como se consideran las aproximaciones críticas de diversos especialistas en la narrativa cubana de las últimas décadas.

Como se ha concluido, en la conformación de las protagonistas y de su discurso se reúnen componentes temáticos y estilísticos en torno a

nuevas representaciones femeninas, logrando con ello respuestas y modos de convivencia que cuestionan el estereotipo de mujer revolucionaria. Asimismo, se aborda su relación respecto al concepto de nación, lo cual en palabras de Nara Araújo, nos permitiría revelar las distintas maneras de leer el mundo de una generación actual. Por lo tanto, mediante el análisis de la conformación de estas representaciones reaccionarias, se contribuye al estudio de la narrativa reciente escrita por mujeres en Cuba.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesores por su paciencia y por su gran labor educativa. Especialmente al Dr. Emil Volek, a la doctora Cynthia Tompkins y a la doctora Carmen Urioste. Agradezco sinceramente sus excepcionales enseñanzas sobre la cultura hispanoamericana, su perspicacia y agudo sentido del análisis, así como su sensibilidad y su gran calidad como docentes. A los tres mi agradecimiento por haber aceptado guiarme con este pequeño proyecto. Agradezco también al Dr. Foster por su generosidad al compartir su interpretación y gran conocimiento sobre la cultura Latinoamericana.

A mis padres por transmitirme su interés por el arte y la literatura, así como por su apoyo económico y moral. A mis hermanos por siempre interesarse en mis proyectos y mis ideas. A mis profesores del Centro de Educación Artística y a mis maestros de la Universidad de Sonora. A mis compañeros y colegas de esta universidad, con quienes estoy en deuda por su carisma y compañerismo.

A Jorge, ya que sin él no hubiese sido posible la experiencia y privilegio de continuar mis estudios en esta universidad.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN.....	2
Presentación y propósito del estudio	2
Metodología y marco teórico del estudio.....	5
CAPÍTULO	
1 CONTEXTO LITERARIO, PERIODOS Y ESCRITORES	
REPRESENTATIVOS.....	10
2 NACIÓN Y DESILUSIÓN: AGRESIÓN Y ESPACIO LITERARIO EN	
<i>OFELIAS Y ESPEJISMOS</i> DE AIDA BAHR.....	20
Análisis de los relatos.....	24
3 HUMOR Y AUTODESTRUCCION EN LA CONSTRUCCIÓN	
DE LA INDEFINICIÓN IDENTITARIA EN <i>UNA EXTRAÑA</i>	
ENTRE LAS PIEDRAS Y EL VIEJO, EL ASESINO Y YO DE	
ENA LUCÍA PORTELA.....	48
Análisis de los relatos.....	53
4 LA DECONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN POSREVOLUCIONARIA.	
RESPUESTAS NARRATIVAS A LA CRISIS DE LOS NOVENTA EN	
<i>ALGUIEN TIENE QUE LLORAR</i> DE MARILYN BOBES	74
Análisis de los relatos.....	74
CONCLUSIONES.....	89
OBRAS CITADAS.....	93

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time
and only fully realize their horizons in the mind's eye.

H.Bhabba, *Nation and Narration*

INTRODUCCIÓN

Presentación y propósito del estudio

A finales de los años cincuenta ocurre en Cuba un proceso de transformación política e ideológica denominado Revolución, el cual incidió de inmediato en la producción literaria y cultural de la isla. El recién establecido régimen que sugería a los escritores formar parte de esta nueva realidad, propició que tanto la producción literaria como su estudio localizasen su atención en torno a este momento histórico. Tres décadas más tarde, con el establecimiento del “periodo especial en tiempos de paz”, el cual fue una serie de reacondicionamientos económicos originados por el colapso de la Unión Soviética en 1991, ocurre una serie de cambios que afectaron la producción artística. Es en este periodo que la creación literaria se torna particular, tal como Barbara Riess afirma en su *Tríptico actual* (1999), donde señala cómo a partir de los años ochenta se da una paulatina apertura temática enfocada en la desidealización de la realidad sociopolítica en Cuba y en el replanteamiento de las distintas caracterizaciones de sus personajes.

En los inicios de este proyecto revolucionario, la mujer se visualizó como parte integral y reproductora de la sociedad, así como elemento de apoyo a los valores e intereses de la nueva nación¹. Como Serra observa en “Frustrated Mothers, Virgin Workers and Masked Whores”, la construcción de figuras femeninas y arquetipos creados en función de la

¹ Ver *La mujer cubana en el quehacer de la historia* (1980) de Laurette Séjourné. Especialmente el capítulo 6 sobre la Federación de mujeres cubanas.

instauración del régimen se observó “methaphorized in the emblem of the FMC, an image of a woman with a baby at her breast and a Kalashnikov slung over her shoulder” (115). De esta manera, la figura de la mujer ideal durante la Revolución se caracterizó tanto por sus cualidades reproductivas como por su apoyo a la lucha de la defensa nacional. Como se observa en el largometraje *Retrato de Teresa*², los deberes patrióticos de la mujer no sólo radicaban en sus labores dentro de la casa, sino fuera de ella como integrante de los distintos comités y asambleas en apoyo a la Revolución. Como Serra apunta, la formación de esta mujer, definida como “future mother of the new generations who will make comunism a reality” (116), traería enormes repercusiones a la imagen de la mujer cubana. Esta figura maternal, trabajadora y patriota que funcionó en sus inicios como enfatizadora de los elementos de conformación para la representación de la mujer revolucionaria, produciría contradicciones capaces de apreciarse en el plano artístico y literario. Tal y como se observó en pleno periodo crítico en 1995 en el sexto congreso de la FMC (Federación de Mujeres Cubanas) celebrado en la Habana, cuando se presentó en el pódium una frase conmemorativa que apuntaba: “Toda la patria está en la mujer, si ella falla morimos, si ella nos es leal somos”³.

² En el filme *Retrato de Teresa* (1979) dirigido por Pastor Vega, se observa en la protagonista el prototipo de la mujer revolucionaria, cuya vida personal transcurre entre los deberes como madre, esposa y como integrante activa del régimen.

³ Ver el apéndice fotográfico en *Mujeres y Revolución*, de Fidel Castro Ruz. Libro publicado por la Federación de Mujeres Habana 2006.

Por lo tanto, estudiar las obras literarias producidas por narradoras de los noventa es una vía de aproximación a las representaciones ficcionales de la mujer cubana, lo cual se puede analizar en base a un reacomodo de elementos que muestran una fragmentación del estereotipo propuesto por la Revolución. Como explica Riess en su estudio, la historiografía literaria del siglo XX se ha centrado mayormente en el estudio de grupos generalmente conformados por escritores, en cuyas obras se observan distintas representaciones de la mujer cubana:

La abnegada Teresa, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la mulata sensual, de Cirilo Villaverde, la que canta boleros, de Cabrera infante, la madre de José Cemí, de Lezama Lima, la que te mira más de la cuenta, de Edmundo Desnoes, la oportunista, de Severo Sarduy, la virgen adolescente, de Senel Paz, se representa estereotípicamente por medio de la óptica masculina. (2)

De este modo resulta relevante para este estudio un acercamiento a la narrativa breve escrita por mujeres a partir de los noventa, con el fin de analizar los elementos que aparecen constantes en el momento de configurar las figuras femeninas en relación con su entorno. Al respecto, resulta apropiado un enfoque que se centre en la observación y análisis de la violencia y el humor como los elementos recurrentes en los textos. Para ello se partirá del análisis de relatos escritos por mujeres tras el

Periodo Especial en Cuba. Por lo que se ha elegido la cuentística de Aida Bahr, Ena Lucía Portela y Marilyn Bobes. Los criterios que se utilizaron para la selección de dichas narradoras fueron principalmente su amplia inclusión en antologías sobre cuento recientes, así como un creciente interés crítico sobre su producción. Asimismo, las tres han experimentado el complicado proceso de publicación e inclusión de una producción narrativa limitada a lo largo del régimen castrista. Estas escritoras muestran una representación simbólica de la mujer posrevolucionaria mediante distintas propuestas estéticas. Sin embargo, las tres mantienen en su obra una fuerte relación con el contexto cubano reciente, respecto al cual se enfrentan mediante la creación de nuevas imágenes que reprueban la conformación femenina en base a estatutos convencionales.

Metodología y marco teórico

Para el análisis del tema de la violencia se utiliza la teoría de Josephine Gattuso Hendin en *Women and Violence in Contemporary Culture and Literature* (2005). Para ello nos servirá su concepto de agresión en relación a la imagen de la mujer como icono agencial. En general, Gattuso Hendin estudia tanto la ficción como el cine y los medios de comunicación en relación a dichas figuras agresoras, quienes para la autora son responsables de las transformaciones en la esfera íntima, la vida social y las actitudes públicas. Por lo tanto, la violencia sería una forma de medir el estrés social, así como funcionaría como barómetro para medir en los relatos las presiones individuales de las protagonistas.

Gattuso Hendin delimita el tema de la violencia en base a ciertos conceptos de interés para este análisis. Entre ellos se señala la *violencia performativa*, la cual se centra en los actos de agresión producidos por conflictos entre los modelos femeninos tradicionales y su negación a reproducirlos. Esto se observa en una problemática representación de las protagonistas, quienes se ven a sí mismas como figuras fallidas que no forman parte de la representación de estereotipos que les han sido heredados. Entre ellos la figura como madre, como esposa y como revolucionaria. Por otra parte, se aborda el concepto de *violencia identitaria*, el cual se centra en juego de roles, ironía y humor negro con el fin de retar las relaciones de poder. Este concepto de Gattuso Hendin nos sirve para adentrarnos en las motivaciones de las protagonistas, quienes forman parte de un juego narrativo en el que fungen como víctimas o como agresoras.

En cuanto al análisis del humor y de sus mecanismos, se utiliza la teoría de Henri Bergson sobre la significación de lo cómico. Bergson explica cómo se da el funcionamiento del humor en el individuo mediante la eliminación de la emoción y sensibilidad. Para Bergson, la risa es un entramado sistema de significación social cuyos mecanismos a menudo son provocados por la contraposición de dos elementos. Entre estos se presenta la flexibilidad, definida por Bergson como la rápida respuesta y adaptación del cuerpo y la mente humana ante cualquier circunstancia. Es decir, la ausencia o limitación de esta flexibilidad es sólo un

intermediario alegórico que revela una problemática profunda del hombre en sociedad. De modo tal que para Bergson, quien dilucida sobre el significado de la risa y su relación con el entorno socio histórico, los eventos que provocan la risa son motivados mediante el reconocimiento de lo incongruente o inaceptable socialmente. De este modo, esta flexibilidad fragmentada y presentada mediante la torpeza, la distracción o la rigidez de un individuo, habrá de provocar la risa en la medida que se conozca el origen y evolución del evento. Es así como la risa representa el eco de un grupo en torno al cual funciona como evidenciadora de los aspectos más crudos e incongruentes del ser humano. De esta manera, Bergson clasifica lo cómico en cuanto a su nivel de “accidentalidad”, ya que como explica el teórico, aquello que nos mueve a la risa tiene una profunda relación con lo espontáneo y con lo conocido de antemano. Según el autor, nuestro grado de identificación con el evento, es lo que garantizará su hilaridad debido a que estamos al tanto su origen y su significante. El humor guarda entonces, un fuerte sentido cultural que podría ser definido en palabras de Bergson, como “un contraste individual o una sensibilización de lo absurdo” (28). Es decir, mientras más entendamos lo que circunda a los elementos que chocan entre sí, mayor será la risibilidad que esta incompatibilidad produzca. Como se observa y ejemplifica en los análisis siguientes, la constante de presentar un contexto socio cultural afectado y parcialmente reconocible puede ser considerado como un medio de exposición de ciertas problemáticas que

se denuncian mediante la risa. Esto reafirmaría la particularidad del humor de observar a través de un ojo analítico, las problemáticas que el individuo y la sociedad enfrentan. La risa para Bergson es una forma de sancionar lo que la sociedad considera fuera de sus parámetros. De modo tal que cualquier actividad o elemento aislante o apartado del centro común podría ser objeto de risa como vía para llegar a su finalidad, es decir, su perfeccionamiento. Como Bergson menciona, la rigidez constituye la fuente de lo cómico, y la risa su medio correctivo. De ahí que las deformidades físicas, así como cualquier tipo de perturbación mental, sean elementos constantemente presentados a través de la caricaturización, lo cual hiperboliza ciertos rasgos y los muestra como alegorías de los defectos sociales. Respecto a los contenidos generales de este proyecto, son de gran utilidad las aproximaciones analíticas y teóricas respecto al cuento cubano reciente. Para ello se observan los análisis de Nara Araújo, Ambrosio Fornet, Alberto Garrandés, Catherine Davies, Luisa Campuzano, Zaida Capote, Barbara Riess y Helen Hernández Hormilla, entre otros académicos, cuyas aproximaciones resultan valiosas para esta investigación.

Tras las coordinadas críticas del cuento posrevolucionario se ofrece un enfoque en el trabajo literario producido por las escritoras seleccionadas. Esto se da con el motivo de encontrar vertientes comunes respecto a la conformación de la figura de la mujer cubana en la narrativa finisecular. El primer capítulo presenta una breve panorámica del estudio

del cuento a partir de la Revolución, así como se consideran las diversas conexiones con la crítica literaria y cultural reciente. Por este motivo, los siguientes capítulos se enfocan en el análisis de la producción de cuento corto de Aída Bahr, Ena Lucía Portela y Marilyn Bobes. A través de la obra de las mencionadas autoras se intenta comprender los elementos que aparecen constantes y que contribuyen a la configuración de las figuras femeninas en relación a su entorno. Por lo tanto, resulta apropiado un enfoque que se centre en la observación y análisis de la violencia y el humor como elementos de permisibilidad narrativa, en torno a cuales se desarrollan los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO LITERARIO, PERIODOS Y ESCRITORES

REPRESENTATIVOS

En la utópica lucha por la unificación social, económica y cultural que supuso la Revolución cubana, las mujeres artistas y escritoras a quienes se pretendía incluir en todos los ámbitos, ocuparon en este nuevo proyecto un lugar limitado por una “escasa producción narrativa” (Campuzano 143). Este restringido posicionamiento corresponde, como menciona José Álvarez IV en “Reescritura de la violencia”, a una continuidad histórica que el régimen tras su instauración no consiguió modificar. Sin embargo, esta búsqueda de acomodo e integración de la mujer en sociedad se observó principalmente en la creación de espacios laborales. No obstante, pese a los aparentes beneficios que trajo consigo esta nueva reorganización social, no se puede afirmar que se produjese instantáneamente un panorama distinto a las narradoras cubanas, cuya limitada publicación de textos se mantuvo supeditada al lente gubernamental⁴. Como Diony Durán expresa en su artículo titulado “El Otro habla”, fueron precisamente los condicionamientos en el discurso sociopolítico los que permitieron una problematización que se reflejó en una narrativa que abordó zonas de conflicto dentro de sus temáticas.

⁴ Luisa Campuzano en su artículo “Literatura de mujeres y cambio social” sugiere que pese a las buenas intenciones del régimen castrista, ha habido a partir de su instauración en 1959 una nula producción narrativa de escritoras que deviene en una carencia crítica, cuestión que se modifica según la autora con la publicación del texto crítico de Catherine Davies *A place in the sun?* (1997).

Entre estas destacan la migración, el exilio/insilio, las dificultades económicas, domésticas, laborales, educativas y las relaciones interpersonales, de los cuales el erotismo y la experimentación sexual⁵ formaron parte significativa de las nuevas tendencias literarias. No es sino hasta la década de los noventa, “bajo sombras y borrascas” como José Prats señala en “Literatura cubana 1999”, que la producción narrativa observó un incremento en la publicación de cuento escrito por mujeres. De esta manera y acaecida ya la euforia por la panacea revolucionaria, la producción literaria se vio provista de una separación del servicio ideológico que proponía en sus inicios el régimen⁶. Asimismo, se produjo una considerable inclinación hacia el relato como género debido en parte a su brevedad y facilidad de publicación en dichos tiempos de crisis económica y comercial. Este género resultó un medio favorecedor que dio apertura a lo que Alberto Garrandés define como la representación individual de los personajes a través de un énfasis temático y estilístico novedoso. Por lo tanto, el cuento se visualizó y funcionó como un espacio de permisibilidad donde las construcciones de personajes, especialmente los femeninos, incurrieron en la narrativa cubana con una configuración

⁵Respecto al erotismo, la subversión sexual y la experimentación homoerótica en el relato cubano reciente se pueden observar los cuentos escritos por Zoé Valdés, Aymara Aymerich y Ena Lucía Portela. Asimismo, en el panorama crítico, Alberto Garrandés se sitúa como uno de los más relevantes estudiosos del relato en torno a dichas temáticas.

⁶Alberto Garrandés señala la misión social inmediata de la cultura como determinante para los asuntos y temáticas que marcaron la literatura después de la instauración del régimen castrista. Véase “El cuento cubano en los últimos años”.

característica por su reflexión ético-filosófica. Asimismo, las figuras femeninas, generalmente desde un entorno privado, modificaron la constitución de su imagen, caracterización psicológica y sus relaciones interpersonales. De esta manera se identificó el relato como un género de experimentación y como plataforma de inserción de nuevas cosmovisiones, especialmente aquellas introducidas por los Novísimos.

El relato cubano escrito por mujeres en la isla tiene una historia relativamente nueva. Anteriormente a la Revolución cubana se observaron las aportaciones de escritoras como Dulce María Loynaz, Dora Alonso, Esther Díaz Llanillo, así como de Lydia Cabrera, quienes formaron parte de una creciente producción literaria, de la cual destacó mayormente la novela⁷ y en menor medida el relato. Es tras el 59, con dicha incorporación de la escritura femenina al panorama literario en la isla, que el cuento como género empieza a ver su desarrollo de forma masiva. Sin embargo, éste estaba marcado por el ya mencionado énfasis en la creación del “hombre nuevo”⁸ cuyo fin estaba centrado en el apoyo a la Revolución.

⁷ La novela, destacada por ser un género que imperaba en el panorama artístico del momento, es para Nara Araújo un espacio donde se aprecia “un interés por demostrar las capacidades de la mujer; sus protagonistas aspiran a igualarse a los hombres, en actitudes típicas al feminismo liberal de entonces” (165).

⁸ Como Mette Louis Berg menciona en *Cuba's Diasporic Children of the Revolution* “After the Cuban revolution in 1959, the government set out to create a new kind of political subject, the Hombre Nuevo, or New Man (note the gendering), who was to be a socialist and a patriot. For Ernesto Che Guevara, Fidel Castro's close collaborator, constructing the Hombre Nuevo was as important a part of constructing communism, as was the transformation of the material base of Cuban society” (305).

Para observar la escasa inclusión de la escritura femenina en la isla, basta con recorrer los distintos estudios que periodizan por décadas la producción de narrativa cubana. Entre estas destacan las publicaciones Amir Valle, quien señala el *Periodo de Oro* como el momento de esplendor literario en la isla, el cual coincide con la instauración del régimen de 1959. Este periodo, que finaliza para Valle en 1972, estuvo representado por narradores en su mayoría hombres, entre los cuales destacan José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera. Estos escritores se encargarían de llevar a cabo una gran proyección literaria dentro y fuera de Cuba, al igual que instaurarían una notable influencia en las generaciones posteriores.

A fines de los años setentas aparece en el relato un énfasis en el desarrollo de los eventos cotidianos a través de una escritura más reflexiva y anecdótica que dejaba de lado la experimentación. Según Mirta Yáñez en *Estatuas de sal* (1996), es a partir de la década de los ochenta que se inicia en la narrativa breve la caracterización de personajes y conflictos en base a una mayor interiorización y complejización psicológica. En este periodo se presentan cuestionamientos de las protagonistas sobre el mundo personal y su relación con la sociedad y sus instituciones. Es así como la representación del conflicto como tema central funciona como medio de exteriorización del mundo interno de los personajes. Para Yáñez, las aportaciones a la literatura cubana escrita por mujeres a partir de este

señalado decenio pueden identificarse como “una ampliación del rango de la realidad, la recuperación del sentido de eticidad, la personalización del conflicto y la integración cotidiana a la fantasía y el humor” (37). A partir de esta década se da el despegue de una nueva generación caracterizada por el desarrollo de conflictos individuales expresados a través de la focalización de personajes psicológicos y reflexivos, como es el caso de la producción de escritores como María Elena Llana, Aida Bahr, Senel Paz y Leonardo Padura. Sin embargo y como Mirta Yáñez menciona, la historia literaria cubana ha contado con una presencia limitada de la narrativa escrita por mujeres desde varias décadas previas a 1980. Para Yáñez, este periodo favoreció el desenvolvimiento de la creación narrativa, cuyo estilo literario se veía caracterizado por un realismo que ponía en evidencia las contradicciones de la recién impuesta ideología de la Revolución. Asimismo, con el crecimiento de talleres, grupos, concursos literarios y asociaciones, tales como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y Casa de las Américas, se promueve la incorporación de la narrativa breve al panorama cultural del país. Esta se da en su mayoría mediante la publicación de antologías, entre las que destaca *Los últimos serán los primeros* (1993) de Salvador Redonet, donde se da a conocer un emergente espacio para el cuento escrito por mujeres.

A inicios de los noventa, un grupo de escritores también conocido como *Promoción de los novísimos* aportó una considerable publicación de

relatos cuyas temáticas y estilos narrativos se desarrollaron a través de un carácter testimonial, generalmente de tono pesimista. A esto se agregó, según Rogelio Rodríguez Coronel en “Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual” una buena dosis de erotismo tropical. En los escritores del momento, esta fórmula lograba la posibilidad editorial de publicar o vender sus obras en el extranjero. De este modo, la cuestionada presentación de la mirada marginal, así como la traumática visión femenina de una realidad catastrófica, vinieron a ser constantes dentro de la literatura de los noventa, tal es el caso de la popularidad narrativa de los diarios devastadores sobre la vida en Cuba, tales como *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra y *La nada cotidiana* (2001) y *La ficción Fidel* (2008) de Zoé Valdés⁹. Rodríguez Coronel caracteriza la narrativa de finales de los noventa como “antropocéntrica”, ya que para el autor, la creación de esta década se distinguía en sus inicios por la presentación de personajes en base a un conflicto con el exterior. Es decir, los personajes comúnmente eran las víctimas de un entorno (físico, político, social) con el que se dialogaba o refutaba. De esta manera, el debate interno del personaje era presentado en función de la problemática contextual que aparece como *leit motiv* de los textos. Por

⁹ El éxito editorial de los textos disidentes de los noventa se dio mayormente fuera de Cuba, sobre todo en España. “En la búsqueda de espacios editoriales los autores han encontrado valoraciones extraliterarias que tradicionalmente han gravitado sobre la literatura y el arte que se hace en la isla y en las que el factor político juega un papel cada vez más importante, y que a veces se traduce, incluso, en la facilidad editorial para los autores que abandonan la isla y la dificultad para los que aún viven en ella, con independencia, muchas veces, de la calidad artística”.

consiguiente, el desempeño estético del escritor, así como la experimentación, eran comúnmente relegadas a un segundo plano, ya que la exposición testimonial referente al país en crisis de “esquizofrenia económica” (173) constituía el enfoque común.

El estudio de la literatura cubana contemporánea ha contado con grandes aportaciones críticas, entre las que se destacan estudios previos a los años noventa, tal y como es el caso de *La narrativa de la revolución cubana* (1978) de Seymour Menton, así como las teorías de Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1989). No obstante, la crítica sobre narrativa reciente ha contado con limitadas contribuciones, entre las que destacan los enfoques en el desarrollo de la cuentística cubana de los últimos años. Entre estos académicos sobresalen los estudios de Madeline Cámara, Jorge Fonet, Nara Araújo, Luisa Campuzano, Zaida Capote, María del Mar López Cabrales, Alberto Garrandés y Amir Valle, entre otros académicos, quienes coinciden con definir los años noventa como un periodo de transiciones que marcó la literatura en términos de producción y recepción. Como Denia García Ronda señala, en esta década se añadió un énfasis en el enfoque femenino y una mirada más al individuo que al conflicto social” (168). Tal y como se analiza más detenidamente en los siguientes capítulos, la presencia del conflicto interno continúa siendo una constante en los cuentos cubanos escritos por mujeres en los últimos años. Esto quizás sea una persistente forma de diálogo con una realidad que se cuestiona desde la óptica femenina. Asimismo se observa que las

diversas manifestaciones respecto al entorno físico y al enfrentamiento con el ser individual se dan a través de este mencionado “antropocentrismo”. Este se sugiere en los textos como una negativa de los personajes a formar parte de una estructura social colectiva y al transcurrir las narraciones generalmente desde espacios cerrados e intimistas.

Jorge Fonet en el prólogo de su *Cuento cubano del siglo XX* (2002) señala que los escritores de esta última década “han tenido la oportunidad de vivir un equilibrio entre la desdicha y la fortuna” (54). Marcados por los acontecimientos y cambios sociopolíticos de los cuales han sido testigo, estos escritores, menciona Fonet, lucieron aflorar un entusiasmo crítico que logró un sobresaliente conjunto de narradoras. Para Fonet no es extraño ver en esta generación la experimentación con los “tabúes temáticos” que funcionan en torno a la fórmula: sexo, drogas y rock and roll. Asimismo, se incluyen temas como el crimen, la prostitución, el suicidio, el feminismo radical y el homoerotismo, los cuales se exploran bajo nuevos enfoques y formas narrativas tales como la fragmentación, la abstracción, el anacronismo, el uso de la ironía y el sarcasmo. De esta manera y como Ana Chover señala, se observa “la experimentación del orden ideotemático y la representación de personajes y temas hasta entonces inexistentes” (22).

Hay también en la literatura cubana de los noventa, una constante tendencia a la exageración de los temas referentes a la sexualidad y la

autonomía del cuerpo. Como Carlos Uxó señala, los noventa se destaca por ser una década “marcadamente irónica, morbosa por momentos, febrilmente sexualizadora, antifetichista, pero también obsesionada por un *épater le bourgeois* que, en el fondo, suele resultar un tanto provinciano” (194). Por lo tanto, podemos argumentar que dicha constante que se menciona en los relatos pertenece a la fragmentación erótico-sexual a la que se refiere Alberto Garrandés en su ensayo “La humedad del discurso”, en donde esta tendencia es definida como “retramientos del individuo hacia zonas privadas” (183). Esto corresponde a lo que Araújo señala en referencia a la joven generación de escritoras actuales, en la cual Araújo indica la presencia de un debate teórico sobre identidad, género y nación.

Hay en las escritoras de los noventa una ruptura con la reminiscencia romantizada y asociada a la construcción de espacios de pertenencia y legitimidad. Esto significa que la noción de cubanidad relacionada al sentido de pertenencia no se sustenta bajo la creación literaria de estas escritoras, para quienes la indefinición nacional parece ser el punto de partida. Con esta reubicación del sentido de nación en el relato, y respecto al haber mermado los referentes reconocibles, Araújo ve en la narrativa actual, una ausencia de orden espacio-temporal. Asimismo, señala una profunda problematización vista en la interiorización de los personajes, lo cual regularmente se transfiere a la presentación dicotómica temático-espacial de interior/exterior,

público/privado, prohibición/permisibilidad. Por lo tanto, las protagonistas, foco central en este análisis, regularmente aparecen como seres solitarios, desconectados de la realidad social, y poseedores de un sentido crítico ante un entorno definido por la imposibilidad y la contradicción cotidiana. Siguiendo a Barbara Riess en “Telling the Revolutionary Tale”, la conformación de personajes posrevolucionarios definidos como “los que no se quedaron pero tampoco se fueron,” focalizan una identidad en el limbo, lo cual es visto como producto de la fragmentación ideológica y geográfica causada por el exilio y por las condiciones particulares de la isla.

Finalmente, se puede afirmar que la problematización de la definición de cubanidad se ve en gran parte influida por la concepción del espacio como símbolo determinante para la construcción identitaria de los personajes. Por consiguiente, la continua interrogante sobre la conformación nacional e individual crea un conflicto en las protagonistas, quienes manifiestan su falta de conexión con un entorno desarmonizado respecto a los ideales de la Revolución. Por lo tanto, la importancia de analizar la narrativa breve de Aida Bahr, Ena Lucía Portela y Marilyn Bobes radica en la contribución al estudio de la cuentística cubana reciente, de la cual el diálogo intertextual de cada una de las autoras, así como sus propuestas narrativas, resulta vigente y necesario para comprender el rumbo de la literatura cubana en nuestros días.

CAPÍTULO 2

NACIÓN Y DESILUSIÓN: AGRESIÓN Y ESPACIO LITERARIO

EN OFELIAS Y ESPEJISMOS DE AIDA BAHR

¿Cuántas veces al día merecemos la muerte?

Aida Bahr, *A merced de mí*

The decision to die was also a way to register dramatic communication,
to respond to unhappiness, pain, betrayal or disappointment,
to proclaim honor and dignity, to affirm self-esteem,
to act out of duty and decorum.
Louis A. Pérez Jr, *To Die in Cuba*

La representación del concepto de identidad cubana en la narrativa breve de las últimas décadas, especialmente a partir de los noventa, se construye mediante la yuxtaposición de escenas que revelan las dificultades cotidianas de los individuos, quienes mediante su focalización recuperan una visión compleja y crítica sobre su entorno. Por lo tanto, es común encontrar personajes que manifiesten la agresión como una herramienta habitual que les permite subsistir en un contexto problematizado. Es así como el suicidio, el crimen y la violencia, se presentan como vías de diálogo simbólico con la realidad, en la que la destrucción del individuo enfrenta y evidencia los estatutos represores de los personajes. Derivada de esta relación entre personaje y espacio narrativo analizaremos el uso de la violencia como medio de resistencia de las protagonistas, quienes en su búsqueda por sobrevivir en su medio, utilizan la agresión como instrumento de permanencia en un mundo que

se presenta como caótico, derruido e incluso inhabitable¹⁰. No obstante, es importante mencionar que esta tendencia aparece considerablemente alejada de las temáticas vinculadas a la primera ola de violencia en la narrativa cubana, las cuales según Francisco López Sacha en “Crónica de antaño”, se basan en un realismo documental apegado a la historia y a las referencias bélicas del país, tales como la instauración del régimen, Playa Girón, el Escambray e incluso la intervención angolana¹¹.

En este estudio, enfocar y analizar la narrativa de Aida Bahr resulta pertinente debido a ser ésta una de las figuras literarias fundamentales para el estudio de la literatura cubana de las últimas décadas. Bahr pertenece a una serie de escritoras cuyas obras literarias siguieron el proceso de este nuevo orden social, analizando a través de una mirada crítica, el transcurso del sistema cubano. Esta narradora y guionista nacida en 1958, ha sido una de las escritoras cuya prolífica y constante obra ha transcurrido por una serie de evoluciones acorde a las etapas artísticas y movimientos literarios en la isla. Sus relatos, en los cuales se

¹⁰ Para Luis Manuel García Méndez en ‘*Crónica de la inocencia perdida*’, la primera ola de la violencia en la narrativa está “caracterizada por conflictos de alto dramatismo, lo cual evade la mitificación de la guerra mediante una disección participante y crítica a la vez de la realidad narrada.

¹¹ Respecto a la narrativa de escritoras de esta nueva ola, es interesante anotar que la violencia en la obra de escritoras como Ena Lucía Portela, Anisley Negrín, Mariela Varona, Marilyn Bobes, María Elena Llana y en la analizada en este capítulo Aida Bahr, coinciden entre sí en cierto tratamiento referente a la violencia llevada a cabo en determinadas construcciones espaciales limitadas que raramente sobrepasan la ubicación geográfica del país. Asimismo se ha observado que esta cuestión aparece de manera similar en la narrativa en el exterior de la isla, teniendo como ejemplo las publicaciones de cuento de Achy Obejas, Ruth Behar, Aymara Aymerich, Zoé Valdés, entre otras cuentistas.

percibe una revaloración del sentido de pertenencia a instituciones como el hogar, la familia y la nación, han sido publicados en diferentes etapas históricas. Sin embargo, el aporte principal de Bahr a la narrativa cubana reciente sigue una línea temática que comúnmente ha sido opacada por temas referentes al erotismo o la diáspora: el enfrentamiento diario ante el absurdo de la Revolución¹².

Nos centramos básicamente en *Espejismos* (1998) y *Ofelias* (2007), sus dos libros de relatos cuya particularidad reside en la compleja caracterización psicológica de sus personajes, quienes se encuentran involuntariamente inmersos y confinados a un espacio físico. En general, los relatos de Bahr se centran en situaciones ordinarias y dificultades cotidianas a través de una narración que intenta reconstruir y dar forma a una realidad señalada como caótica e infortunada. Tanto en *Ofelias* como en *Espejismos*, las protagonistas aparecen en situaciones límites y logran escapar de su entorno problematizado mediante la creación de espacios imaginarios alternos. Como se observa más detenidamente en el análisis de los relatos, los personajes se enfrentan a su realidad inmediata a través de la agresión, la violencia y la ensoñación como medios posibilitadores de una existencia marcada por el desencanto y la negación de un presente problematizado. En los relatos de Bahr, como se

¹² Amir Valle señala en “Marginalidad, violencia y realidad social en la narrativa cubana actual” que Aida Bahr “pone sobre el tapete crítico la falsedad de los logros de la Revolución en materia del desarrollo social de la mujer, a través de una cotidianidad tan bien reflejada en sus cuentos que nos golpea y aturde”.

verá a continuación, se distingue un dramatismo que incide en lo trágico y desde el cual se realizan cuestionamientos que logran presentar a las protagonistas como personajes analíticos y conscientes de su realidad. Asimismo se da la presentación de la historia individual como centro del discurso, lo cual corresponde a lo que Álvarez IV define como “la necesidad literaria de plasmar la relación del hombre particular con su historia” (89).

En los relatos de Bahr está presente una visión melodramática que señala la agresión como medio de acción de los personajes en un contexto espacial caótico. Las protagonistas se encargan de focalizar una visión crítica de los sistemas sociales, entre los que se destacan cuestionamientos en torno a la familia, la educación, el matrimonio y la maternidad. La reflexión que suscita la representación de la mujer posrevolucionaria en la narrativa de Bahr, lleva al lector a repensar la división moral entre personajes protagónicos y antagonicos, quienes a diferencia de los personajes del melodrama como género, no aparecen como prototipos fijos establecidos. El uso del melodrama en las narraciones se vale de historias sentimentales que reflejan una dura crítica a la racionalidad y a los posicionamientos de la figura de la mujer en el texto. Por lo tanto, analizar las figuras femeninas de Bahr resulta útil para comprender las visualizaciones y conceptualizaciones que los personajes, ya sea como agresores o víctimas crean en relación con su representación y a su espacio. Especialmente las protagonistas, quienes

en su totalidad son mujeres cuyas edades y caracterizaciones son diversas¹³, afrontan conflictos y cuestionamientos respecto a su contexto y a su relacionamiento con otros individuos. Es así como se derivan problemáticas y acontecimientos presentados como irresolubles, los cuales serán analizados en función de los personajes y su diálogo con el mundo ficcional. Como veremos en el análisis de los textos de Bahr, las figuras femeninas desafían sus límites espaciales y geográficos finalizando en los relatos como personajes solitarios sin mayor objetivo que el desenvolvimiento posible de su individualidad.

Análisis de los relatos

Espejismos contiene una serie de cuentos en los que el espejo es el elemento simbólico que posibilita la reflexión y el enfrentamiento con el ser individual¹⁴. La segunda realidad devuelta por el espejo funciona como punto clave para la introspección de las protagonistas, cuyo reflejo

¹³ En *A place in the Sun?*, Catherine Davies señala que estas tendencias literarias en el relato escrito por mujeres en los años noventa en Cuba tienen enfoques muy diversos:

The lives of women; women from the recent past until today, young and old, rich and poor, black and white. Set in the city or the country, but usually in the home, or in other everyday locations frequented by women, the stories narrate young girls' hopes and old ladies memories, everyday lives and fantasies (132).

¹⁴ Este juego de las realidades resulta una fuerte influencia de María Elena Llana, quien en relatos como *"En familia"* utiliza la temática de los espacios sincrónicos. En Bahr al igual que en Llana, las realidades que se presentan en los relatos como bifurcaciones espaciales, las cuales se configuran comúnmente como oposiciones antitéticas que desdibujan el entorno de los personajes para formar un espacio literario intermedio. Este tercer espacio es para Caridad Tamayo señala en la revista *Lectoras*, se aprecia "su alto nivel metafórico y su profundo análisis de la problemática femenina" (198).

produce una serie de interrogantes y cuestionamientos que muestran una aguda percepción sobre los conflictos internos del individuo en sociedad. Estos relatos, algunos de los cuales ya habían sido publicados previamente en otras recopilaciones tales como *Hay un gato en la ventana* (1984) y *Ellas, de noche* (1989), centran sus temáticas tal como Lidia Santos afirma en “Melodrama y nación en la narrativa femenina del caribe contemporáneo” en “el desespero delante del terror de la absoluta imposibilidad de expresión en la vivencia de lo banal y ordinario de la vida cotidiana” (955).

En “Ritual de la despedida”, el encuentro con el espejo confiere a la protagonista la reafirmación de un estatus sin importancia dentro del hogar. El argumento del relato muestra como temática principal la desmitificación de la remembranza del pasado y la vacuidad del presente como una realidad deleznable. La historia relata la vida cotidiana de una mujer cuyas reflexiones ante el espejo la llevan a reconocerse a sí misma como un ser sin importancia. Para este personaje, la representación terrible que le proporciona su imagen en el espejo le confiere el desconocimiento de ella misma y de su entorno. Asimismo, se señala una ausencia de identificación del personaje femenino con los roles de esposa y madre. Como respuesta a esta conexión quebrantada entre el personaje y su contexto, el suicidio se presenta como una solución posible a sus dificultades y conflictos. Sin embargo, la idea de la muerte en este caso, sólo aparece de forma transicional en la imaginación de la protagonista:

Buscar escoba y recogedor para retirar los vidrios del vaso roto. En una película, tal vez, la protagonista trataría de cortarse las venas con uno de ellos, en la realidad una los barre, los echa a la basura, los mira con dolor porque el vaso era un regalo de aniversario.”(28)

Como se observa, la idea del autoexterminio atraviesa la mente de la protagonista, a quien no se le permite en el texto la finalización de su labor como esposa, amiga y madre. Sin embargo, es interesante que se presente el suicidio como vía inmediata de solución a la realidad que la protagonista experimenta. Asimismo ocurre la anulación de la identificación su propia voz en el diálogo con su esposo: “-Nunca más-dije y no reconocí mi voz” (33).

La protagonista, para quien la negación de su entorno ha sido su medio de defensa, desmitifica la relación marital al mismo tiempo que se define ésta por su hipocresía y falsedad. Asimismo, señala a través de una actitud desesperanzada, la imposibilidad de mejoramiento de su papel como madre, compañera y esposa. Para el personaje, la nula correspondencia entre ella y su vida cotidiana se evidencia en el reconocimiento del pasado como un periodo irrecuperable, y en la visión del presente como una realidad de hastío y soledad. Finalmente, en el texto hay una perspectiva desencantada¹⁵ de un entorno que se observa

¹⁵ Al respecto de esta perspectiva desencantada, Ambrosio Fornet menciona en *Los nuevos paradigmas*, cómo se da esta tendencia sobre todo en escritores nacidos antes de 1959, cuyas publicaciones se dieron en los ochenta.

a través del espejo, elemento que devuelve al personaje, una vívida estampa de su mediocridad.

En “Imperfecciones” la memoria individual forma parte del reconocimiento de la tragedia humana. En este relato, el principal conflicto está representado a través de la senectud y su complicada relación con el espacio. El continuo tránsito de la anciana por la casa, sus tropiezos y caídas catastróficas la llevan a su encuentro con el espejo, símbolo máximo de la angustia: “siempre que encuentra el espejo hay gritos, manos que la arrastran, protestas, maldiciones; los espejos se vuelven negros huecos donde la abuela se hunde llorando” (9). Como se observa en el pasaje citado, el reflejo que el espejo produce en la anciana, logra la existencia de una realidad alterna en la que es posible la recreación de la historia de su pasado y el reencuentro con Santos, su enamorado de antaño, en una especie de regresión carpenteriana¹⁶: “primero es una sombra, después como una mancha, el espejo crece y se redondea, ella se peina y sus manos desaparecen bajo la oleada negra que todavía conserva surcos de las trenzas” (10). Este espacio de permisibilidad funciona como posibilitador de la felicidad temporal de la protagonista a través de la fugaz vuelta a la juventud y el vívido encuentro erótico amoroso. Finalmente, el tránsito del encuentro con el pasado devuelve súbitamente a la protagonista a su realidad inicial de

¹⁶ La inversión del tiempo lineal y lógico es una característica particular de la obra de Alejo Carpentier, quien en relatos como “Viaje a la semilla”, reta las nociones de orden narrativo del lector a través de una elaborada cronología.

imperfecciones, lo que le da título al relato. Esta imposibilidad de integración del personaje con su presente obstaculiza sus deseos individuales, cuestión que determina su posición en desventaja a través de la relación caótica con la casa, espacio primario del texto:

La abuela es vieja y arrugada y busca frenética, tumba el sillón y la mesita, choca con la cama y se cae, arranca las sábanas, se convierte en un grito sin pausa hasta que la agarran, la sacuden, la levantan, la tiran en la cama. Se deshace en sollozos sin lágrimas, sin sonidos, puro gesto que busca su reflejo. La abuela es una mueca de dolor infinito. El espejo era fijo y muy pequeño. (11)

Como se observa en el pasaje, hay una concepción de la inmovilidad como máxima representación de la angustia del personaje, quien atrapada en los propios límites de su corporalidad, busca su otro espacio de ensoñación. Sin embargo, estos límites marcados por realidades anacrónicas, se intensifican más con la mano agresora sin remitente que devuelve a la anciana a su espacio primario.

“Pequeño corazón” es un relato que se centra en la crítica del posicionamiento de la mujer en el contexto posterior a la Revolución. En el texto aparece como protagonista una joven guajira de Oriente, cuya pobreza, orfandad, falta de educación, problemas familiares e ideales románticos respecto a su destino, le confieren un limitado espacio dentro de la ficción. El relato se aleja considerablemente de los cuestionamientos

identitarios, nacionalistas e históricos en relación al régimen, dándose con ello apertura al desarrollo del plano individual y psicológico de los personajes. Para la joven protagonista, el principal obstáculo es la imposibilidad de integración física en los espacios en los que se desenvuelve. Asimismo, se señala como conflicto la dificultad de mejoramiento en un contexto que imposibilita el progreso. Esto lleva al personaje a plantearse el suicidio como vía posible de escape o solución. Sin embargo, como en la gran mayoría de los relatos de Bahr, la idea suicida sólo se presenta como una alternativa que jamás se lleva a cabo y que pone en evidencia, en este caso, el limitado posicionamiento de la mujer en el entorno provinciano.

Pese al general carácter de aflicción en los textos de Bahr, “Soñar” se presenta como un relato positivo. En esta historia, la figura principal, una joven bailarina, se da cuenta que su reflejo en el espejo de la sala de danza, le devuelve una imagen alterna, dúctil y obediente. Esto le indica al personaje la presencia de una segunda realidad que le provee el ideal de perfección que ella carece en su vida. Perseguida por su reflejo humano en el espejo que parece cobrar vida al final de la historia, la joven hace una reflexión que explica su necesidad de mantener la ensoñación que le produce esta segunda realidad: “Ella podría haberse resignado a ser una estudiante mediocre, a casarse y tener hijos, deformarse y trabajar en una oficina. Podría haber dejado de soñar con ser bailarina de no ser por esa cotidiana visión de sí misma como perfecta ejecutante”

(35). Como se observa en este relato, la búsqueda de perfección señala la realidad primaria como un espacio de limitación que le imposibilita al personaje alcanzar la armonía estética. Sin embargo, es a través del espejo que a la joven se le conceden sus aspiraciones, eliminándose así cualquier error o imposibilidad de ejecución coreográfica.

Ofelias, premio de cuento Alejo Carpentier 2006, se distingue por ser una compilación de relatos en los que se observa la lucha que las protagonistas enfrentan entre la vida cotidiana y la ensoñación. Como Zaida Capote menciona en *La nación íntima* (2008), *Ofelias* es un “inventario de situaciones límites, donde las mujeres deben enfrentarse a un mal que las acosa y que, en todos los casos, se cierne sobre ellas irrecusable, avasallador” (2009). Como Caridad Tamayo señala, la imaginación en los textos de Bahr es un recurso que funciona como elemento de liberación en la configuración en los personajes:

Es en el mundo imaginario de los deseos profundos, de las ensoñaciones, donde estas mujeres consiguen liberarse, dejarse ir, alcanzar otros ámbitos de más satisfacción. Estas *Ofelias* no llegan a morir (al menos no todas), una, incluso, llega a matar. Sin embargo, las vidas vicarias que imaginan no llegan a salvarlas, son como muertas andantes, desahuciadas de un mundo al cual no pertenecen. (197)

El pesimismo, así como la ausencia de resolución, son una constante que se mantiene presente a lo largo de la producción de Bahr.

Generalmente tras las reflexiones críticas de las protagonistas, siempre desde el contexto interno del hogar, se evidencia la imperfecta relación de éstas con su entorno, el cual es caracterizado por sistemas sociales deteriorados. Por ejemplo, en “La mirada del tigre” la figura principal se enfrenta a una serie de cuestionamientos que la sitúan en una posición desventajada en la esfera familiar, laboral y personal. El odio y reprobación de su madre se manifiesta como voz principal de señalamiento constante: “eres tan buena y tan sacrificada que perdiste a tu marido y vas a perder a tu hijo por una universidad de mierda donde te humillan y se ríen de ti” (16). Tras el discurso reprobatorio de la madre, sucede el acto de agresión que será el punto clave de este relato. La madre, armada con un cuchillo de cocina hiere premeditadamente a su hija, logrando en la perpleja joven el despertar de una serie de interrogantes de las cuales se deriva la confirmación negativa de la figura materna: “pensó que la madre debía sonar arrepentida, pero no era así. Sonaba irritada y nerviosa; se movía de un lado al otro sin alejarse del fregadero, las manos prestas a tomar de nuevo el cuchillo” (16). La receptora de la agresión, quien aparece en un estado físico pasivo que le imposibilita su defensa o mejoramiento en cualquier espacio, cumple a través de su cuerpo herido, la función catártica de la frustración de la madre. Por su parte, el descreimiento de los compañeros de trabajo también juega un papel determinante en la construcción del personaje como figura marginal. Ellos, en conjunto, son encargados de poner en

entredicho la validez de la joven como profesional en el ámbito laboral donde toma final este relato. La universidad en este caso, funciona como el sitio expiatorio de la protagonista, quien herida, mal vestida para la ocasión y llena de cuestionamientos sobre su situación presente, enfrenta a sus colegas que la observaban con “una expresión malévola aflorando en sus rostros” (21). La protagonista, quien aparece desprovista de discurso propio, revela mediante un narrador externo su auto percepción como “chivo expiatorio”. Poco antes de su desvanecimiento a consecuencia de la pérdida de sangre y de la abrumadora situación, se revela una reflexión final que sitúa a la joven como víctima de un ámbito cruel y animalizado: “su último pensamiento fue que no debían llevar animales al sacrificio en los días de visita” (21). Como se observa en este y otros relatos, la descripción de los espacios resulta de interés al mostrarse cada uno de ellos como sitios de señalamiento y desaprobación de los personajes principales. En “La mirada del tigre”, por ejemplo, la casa de la madre se señala como un área de castigo ante el cual la protagonista tiene que rendir cuentas sobre su fallida vida personal y la de su hijo. La universidad, por su parte, se presenta como corte jurídica que enjuicia al personaje colocándolo en una posición inferior. Como se observa en este relato, y en general en la narrativa de Bahr, no existe un espacio de liberación para la protagonista, quien finalmente y como medio de escape, se abstrae en su desmayo, sacrificio metafórico, para escapar así de su desventajada posición.

“Madrugada” es otro relato que cuestiona el papel de la mujer como receptora de la agresión dentro del ámbito de la casa. En esta historia la protagonista se encuentra repentinamente con un desconocido que duerme de noche en su cama. La joven, incrédula y atemorizada por encontrarse en esta extraña situación, sufre la desapropiación de su cuerpo mediante la relación sexual forzada: “ha dejado de ser ella para convertirse en un cuerpo que un desconocido puede usar” (11). En el clímax del relato, la protagonista, escéptica, se encarga de revelar un fuerte descreimiento ante la figura divina y ante la concepción de la madre como ente protector: “Dios, Dios, es todo lo que logra pensar, pero en el fondo sabe que eso tampoco significa nada, Dios no vendrá en su ayuda. Mamá, piensa. Solo que ahora su madre está muerta y ella no duerme (9). Paulatinamente en el relato, que finaliza con la consumación de la violación, se observa la verdadera identidad del sujeto como el esposo de la joven. La violencia, en este caso se presenta como elemento integral en la vida cotidiana dentro de la casa, espacio señalado como carente de resguardo y privacidad. En este relato, la espacialidad se reduce sólo a los límites de la casa, cuestionando así la connotación del hogar y el cuerpo como áreas privadas y pertenecientes al espacio íntimo del individuo.

En “Juegos de mujer” encontramos los roles invertidos en cuanto al papel de la mujer como agresora. En este relato, la protagonista, decepcionada de su vida y su matrimonio, enfrenta la idea del suicidio

como acción liberadora de un entorno que la descalifica. El personaje, introspectivamente se observa en el espejo e intenta reconocer en él su rostro contrastándolo con la belleza de su hija. Con el perfil deformado por el llanto que la asemeja a una máscara contraída y desfigurada, el personaje reflexiona sobre su vida, matrimonio y la falacia del éxtasis y el deseo sexual que observa en las historias de amor de las telenovelas:

En la vida real uno se levanta de la cama con el pelo revuelto, la cara hinchada y la saliva dormida; la vida real es platos por fregar, colas y apagones, y por eso la gente se inventa las ilusiones y mira las telenovelas, para emocionarse con la muchacha pobre que engancha al millonario, y el corazón se les acelera con toda la besuqueadera horrible y estúpida que muestran, para que uno se olvide que en verdad no es así. (59)

Tras esta reflexión crítica y desencantada sobre su entorno, la protagonista revela el origen de sus sentimientos de culpa, a lo cual atribuye un previo acto de infidelidad. De esta manera, la mujer decide que el suicidio es su justo castigo por haber roto con su affaire los lazos de familia. En “Juegos de mujer”, esta segunda realidad revela un acto adúltero que da al matrimonio una connotación repulsiva e insoportable:

Ese ser extraño que se agita casi en convulsiones no puede ser ella, es sólo un animal que habitaba su cuerpo y ha despertado, y no importa cuán injusto haya sido ignorarlo

hasta hoy, lo real, lo cierto es que no tiene cabida aquí en esta casa, frente a ese espejo concebido para reflejar rostros de mujer. (62)

Con la desapropiación de la corporalidad del personaje, se cuestiona su identidad como mujer a partir de una realidad animalizada que el espejo le muestra y ante la cual ella no está conforme. Esto le confiere un estado de insatisfacción personal en el que aparentemente concibe el adulterio como ápice de su fracaso. Es así como el suicidio se presenta como acción expiatoria capaz de redimir esta imagen no deseada. No obstante, pese a la determinación del personaje de terminar con su vida, esta acción como posible solución al conflicto nunca se lleva a cabo. De esta manera, la acepción negativa del adulterio se modifica mediante la anulación del acto suicida como castigo, el cual no es consumado. Con el sorpresivo cambio de planes de la protagonista, el suicidio no cometido viene a reconfigurar la relación entre pecado y castigo. Esto ocurre en el relato al desestabilizarse la connotación del acto adúltero como acción inmoral cuyas consecuencias inicialmente se prevén como negativas e inaceptables. Con ello se permite una posibilitada existencia después del error, lo que quizás sea referencia a una reorganización de los códigos familiares y a la reformulación narrativa de nuevos paradigmas femeninos. En el relato, la permisibilidad existencial adquiere un carácter lúdico con el auto perdón del personaje mediante la reflexión final, la cual contiene una fuerte carga irónica al no

presentarse, como parecería indicar, condena alguna: “la vida a veces no es más que un juego. Lo terrible es cuando nos toca perder. Siempre hay un castigo” (63).

En el relato “Fugas” ocurre un acto de violencia que sí se exterioriza y que posiciona a Yilian, la pequeña protagonista, como culpable. Este personaje, quien sufre del descuido y escasa atención de su madre, es llevada a Oriente a casa de Matilde, su bisabuela, con el pretexto de esperar ahí a su madre una semana y posteriormente emigrar ambas a Italia. El viaje al interior de la isla resulta una odisea para Yilian, quien abandonada por su madre, tiene que usar su ingenio para alimentarse y protegerse de la anciana, cuyo estado mental se encuentra desequilibrado. Finalmente y en busca de su liberación, la niña mata indirectamente a Matilde causándole una fuerte caída que le produce la muerte. Yilian, tras este acto letal que no parece haberle causado ninguna consternación, tranquilamente termina de comer su plato y se sienta en el patio “con la sensación de haber olvidado hacer algo” (85).

La presentación de las distintas generaciones en los relatos de Bahr evidencia la falta de conexión entre mujeres de distintas edades y su contexto. La anciana, figura constante en los relatos de Bahr, se presenta como una entidad abstraída de una realidad que no reconoce; la joven madre, por lo general es enfrentada a un espacio cruel y crítico que la señala y del cual busca escapar. La niña, en cambio, y como se observa en el relato anteriormente analizado, posee una aguda comprensión del

entorno que la transforma en agresora. En este caso, la violencia es para la menor el único medio posibilitador de su existencia. Como se observa, en *Ofelias*, cuyo título no casualmente hace referencia al personaje de Shakespeare, se presenta la desaprobación e inadaptación de varias generaciones de mujeres para quienes la creación de espacios alternos, resultan necesarios para enfrentar agresiones, desilusiones y dar de esta manera soluciones a conflictos relacionados a su representación y diálogo con el mundo. La abstracción frente al espejo, elemento determinante en la obra Bahr, ocurre en cada uno de los relatos de *Ofelias* como posibilitador de la transformación de los personajes. Por lo general, esto produce un gran cambio en las protagonistas a partir de la memoria, facilitada por esta segunda realidad que muestra el espejo, la cual ocasiona conflictos que logran su desestabilización y su visualización como figuras fragmentadas.

Como se observa en ambas compilaciones, *Espejismos* y en *Ofelias*, la configuración de las protagonistas se presenta determinada por la esfera individual de los personajes dándose así una visualización despreocupada por el destino de la Revolución y sus propuestas. Como Serra señala en *The New Man in Cuba* (2007): “The “new women” were supposed to work outside the house, but would continue to be excellent homemakers and model mothers who cultivated their appearances as well” (112). Como Serra señala, citando a Vilma Espín en su “Informe Central”: “The ideal of the new woman is that of a healthy woman, full of

the joy of life, future mother of the new generations who will make comunism a reality” (116). Por el contrario, en Bahr aparece esta imagen desfasada por una realidad narrativa en la que no sólo se cuestionan las nociones de feminidad basada en roles tradicionales, sino que se invalida su imagen mediante la caracterización de personajes solitarios, desilusionados, introspectivos, agresores, y con un nulo sentido de pertenencia a la familia y a la nación.

Olga García Yero apunta en *Espacio literario y escritura femenina* (2010), cómo tras la instauración del régimen de 1959, la mujer seguía sin formar parte como figura paradigmática en el ámbito literario ya que “no resultaba un emisor competente y aceptado por una cultura en la que dominaba el sello masculino”, cuestión que según la autora afectó posteriormente a las escritoras en la isla (186). Asimismo García Yero señala la importancia del espacio literario como un componente cuya validez radica en sus connotaciones e interpretaciones como un nexo entre el texto ficcional y la cultura en la que se produce la obra. Para García Yero, quien concibe esta relación en términos de lo que podríamos denominar como frontera narrativa¹⁷, la importancia de analizar el espacio se halla en la necesidad de comprender el discurso femenino en la literatura cubana. Es así como la autora observa el espacio narrativo como un canal comunicativo en el que se registran las evoluciones y

¹⁷ Olga García Yero señala esta frontera narrativa como un límite espacial que se ubica entre la realidad y la fantasía. Esta “esfumación de los deslindes” como ella llama a este espacio intermedio en las narraciones, es atribuido según la autora a María Elena Llana.

reconfiguraciones femeninas en relación a la identidad y memoria nacional. Como Araújo señala, estos espacios se presentan a través de locaciones variadas y alejadas de lo reconocible: “the location of the action is not the historical/everyday/representative; it is an alternative space: a room, a dream, a short story” (“The Sea” 232). La abstracción frente al espejo, elemento determinante en la obra Bahr, ocurre en cada uno de los relatos de *Ofelias*, como creador de espacios alternos y como posibilitador de la transformación de los personajes. Por lo general, esto produce un gran cambio en las protagonistas a partir de la memoria y de la segunda realidad que muestra el espejo, la cual ocasiona conflictos que logran la desestabilización de los personajes.

Por lo tanto, resulta de interés examinar en los relatos de Bahr cómo se perciben las figuras protagónicas y cuál es su relación con un espacio cotidiano que aparece conflictuado¹⁸. En estas locaciones se observa la presentación de la dramatización melodramática que permite una reescritura de los roles de la mujer en la narrativa cubana reciente. En este sentido, la presentación de la mujer como símbolo anárquico se manifiesta en Bahr mediante actos de violencia, los cuales funcionan como un medio de enfrentamiento de las protagonistas ante una realidad individual que se desaprueba y que se busca modificar. La agresión

¹⁸ Es importante destacar que cuando hablamos del espacio en la obra de Bahr nos referimos al conjunto de componentes que conforman la realidad ficcional. Entre los que destacan elementos (identificables o no) correspondientes a la vida cotidiana en la isla, tales como la ubicación geográfica, la locación donde ocurre la acción, el gobierno, las instituciones, las problemáticas, dificultades y las relaciones interpersonales que los personajes experimentan.

señalada en los relatos tiene su referencia en lo que Serra denomina como la ficción dominante¹⁹. Este término, que se retoma del análisis de Kaja Silverman, sugiere que las figuras femeninas en las distintas manifestaciones artísticas, cuestionan a través de la agresión, su configuración como depositarias de una sociedad disfuncional. Como señala Serra, en las propuestas narrativas, se presentan elementos de configuración de los personajes principales, los mismos que permiten analizar un arduo cuestionamiento personal y del entorno. Al respecto y como se ha visto en los relatos analizados, las mujeres protagonistas generalmente aparecen inmersas en situaciones límite, en donde se sitúan inconexas en relación con su representación y límite espacial. Como Catherine Davies señala en *A Place in the Sun?* (1997): “Aida Bahr (b.1980) writes lively gripping sketches of single moments or episodes in an ordinary woman’s life and thus presents an invaluable insight into the inner workings of society from a woman’s point of view”(150). No obstante, lejos de incorporar un intento radical de reivindicación femenina, estos personajes agresores y agredidos solamente sugieren y evidencian los conflictos habituales en un plano personal, que pese a tocar sólo oblicuamente la temática del régimen, no llegan a constituir éste como argumento central de las narraciones.

¹⁹ La ficción dominante, según Silverman, es la ideología sobre la cual se asientan las diferencias de género, la familia y todas las estructuras sociales derivadas de ellas.

El discurso mediante el cual se externa este deseo de modificar el contexto y situaciones desaventajadas de las protagonistas, generalmente se revela a través de monólogo interior, lo que contribuye a la formación de personajes aislados, introvertidos y con un bajo índice de relaciones sociales. Asimismo, el exterminio o destrucción se señala también como mecanismo que aparece en los textos y que funciona como una vía radical hacia la liberación de las protagonistas, cuyas agresiones posibilitan su supervivencia en entornos problematizados. Sin embargo, al contrario del crimen y al asesinato que acontece en los relatos, es interesante anotar que las acciones suicidas que se planifican, nunca se llevan a cabo.

Como observamos en los relatos, el transcurso de la narración se lleva a cabo básicamente a través de la creación de espacios narrativos alternos con la performance del acto violento. Ambos elementos funcionan como indicadores de que las figuras femeninas llevan a cabo un cuestionamiento referente a sus configuraciones de la cual se deriva un análisis que evalúa su relación con el concepto de nación y como sistema fragmentado. En este sentido podríamos afirmar que este juego narrativo en torno a la agresión corresponde a lo que Josepine Gattuso señala en *Woman and Violence in Contemporary Culture and Literature* (2006). En este estudio la autora define la violencia como un medio de entretenimiento a través de la ficción, cuestión que generalmente toma lugar en el espacio y ambiente familiar. Esto cumple la función de

reestructurar las formas convencionales en torno a las figuras femeninas para darles nuevos significados: “even a serious fiction of manners are exploited to seize control of stereotypes of women as victims and to reinvent them as aggressors” (211). Para Gattuso, en la ficción literaria, el cine y los medios de comunicación, aparece la mujer violenta como un ícono que dramatiza en formas extremas las transformaciones sociales e individuales. Es decir, la violencia sería como la condensación de las presiones sociales llevadas al plano personal de las protagonistas, cuyas dramatizaciones se llevan a cabo en “plataformas públicas” tales como los textos narrativos. No obstante, como Lidia Santos afirma, la principal característica de esta comunicación discursiva en las narraciones “no es una teatralidad excesiva, sino el desespero delante del “terror de la absoluta imposibilidad de expresión” en la vivencia de lo banal y ordinario de la vida cotidiana (“Melodrama” 955). En los relatos de Bahr, esta necesidad de exteriorización de la trasgresión que se lleva a cabo tiene su correspondencia con el deseo de manipulación del discurso. Es decir, al ser las protagonistas las emisoras de los eventos, aseguran el poder discursivo que presenta su versión y orden de los eventos, lo cual según Gattuso, es positivo en cuanto a que permite evidenciar la lógica de una personalización narrativa. El escenario ficcional es así mostrado a través de una sofisticación del discurso dirigido al narratario, a quien se revelan los distintos juegos de poder que circundan las temáticas en torno al la agresión y la conceptualización de nación.

La ensoñación o creación de realidades alternas es en Bahr una constante que revela la necesidad y búsqueda de las protagonistas de librarse de sus conflictos cotidianos. Al respecto, Zaida Capote define esta creación de realidades alternas, en las que las mujeres, quienes se encuentran “sumergidas en sus propias miserias” nunca son capaces de lograr su cometido y por lo tanto, tienen que crear realidades ilusorias para mantenerse con vida:

La violencia, en ocasiones, aparece velada por lo imaginario, en una exploración gananciosa para la voz narrativa, demorada en escenas irreales cuya ensoñación permite a quien imagina sobrevivir hasta la próxima agresión. Muchas veces, la imaginación es el espacio de la emancipación. Mujeres sumergidas en sus propias miserias, soñando con librarse de su vida actual, imaginan un gesto brutal, desesperado, que las libere. Casi ninguna se atreve.

(89)

Capote señala cómo en los textos recientes de las escritoras cubanas hay una tendencia a la trasgresión temática y un rechazo a la presentación de referentes nacionales identificables. Asimismo y como se observa en Bahr, la figura emblemática de los padres desaparece y las expectativas de autorrealización dejan de ser prioritarias. Sin embargo, respecto a la falta de atrevimiento de los personajes sobre el curso de su destino, podríamos afirmar que los textos de Bahr, si bien no son en su

mayoría radicalmente trasgresores, sí constituyen una muestra de las evoluciones que las figuras femeninas han sufrido en los últimos años.

Finalmente, es posible afirmar que una de las aportaciones de estas heroínas contemporáneas de Bahr a la literatura cubana reciente, es entre otras, la apropiación del discurso literario, el cual reta al canon narrativo posterior a la Revolución, el mismo que proponía, según Nara Araújo, parámetros inamovibles de apoyo al régimen. Como Gattuso explica, estos personajes ficcionales que aparecen con nuevas perspectivas y menos ideales, narran desde un ángulo dramático que se da en conjunción con relaciones sociales que desestabilizan la imagen paradigmática femenina. En estas “musas inquietantes”, como Marilyn Bobes define a las figuras femeninas cuyos enfrentamientos ideológicos se presentan a través de cuestionamientos internos, se encuentra la búsqueda por resituar literariamente a la mujer de acuerdo con una separación de los paradigmas sociales, respecto a cuales la mujer aparece inconexa. En ambas compilaciones de relatos de Bahr encontramos una variedad temática que muestra la marginalidad y violencia como vertientes de interés analítico²⁰ para la comprensión de

²⁰ Alberto Garrandés en el prólogo de *Aire de luz, cuentos cubanos del siglo XX* (1998) realiza un breve pero conciso recorrido por la genealogía del cuento desde principios de siglo, cuando las vanguardias tomaban un papel preponderante en la construcción literaria cubana. Como el autor señala, las tendencias de interés en lo *avant gard* son retomadas a finales de los ochenta con la producción de los *Novísimos*, para quienes las temáticas se constriñen “al universo del rock, al mundo de la mujer, a los espacios imaginarios, al minimalismo, a la filosofía occidental y al orbe del sexo y la noche” (13). Como Garrandés explica, lo marginal y subversivo vinieron a formar parte de la

las figuras femeninas en la narrativa cubana de los últimos años. Como Iván Rubio Cuevas señala en “Lo marginal en los novísimos narradores cubanos” y entre otras aportaciones de los escritores cubanos de las últimas décadas, se presenta “el escepticismo y la ausencia de expectativas de una juventud alejada de los discursos grandilocuentes” (87). Por lo tanto, lo subversivo y marginal en los relatos de Bahr se observa como una tendencia generalizada en la que la narración desde la casa, funciona como punto de partida de los personajes principales, de quienes existe una fuerte crítica que permite reconfigurar el papel que desempeña la mujer como individuo en la cotidianeidad posrevolucionaria. Finalmente, el tratamiento de temáticas sobre la violencia en relación al melodrama y al espacio literario se posiciona en los relatos de Bahr como una constante forma de diálogo con una realidad que se cuestiona y sobre la que se construyen nuevas aportaciones. Como Araújo apunta en “The Sea, the Sea, Once and Again”, la contribución reciente más significativa de la narrativa cubana, dentro de la cual podríamos ubicar la narrativa breve de Bahr, radica en el debate de tres conceptos conectados entre sí: identidad, género y nación. Según Araújo, es a partir de los noventa que surgen estos espacios narrativos dentro y fuera de la isla, en los que se muestran

identidad literaria del grupo, el cual se inclinaba en mostrar la ausencia de una línea común. No obstante, este tono iconoclasta, pueril e irreverente, lejos de observarse como un aporte, ha sido considerado por críticos como Iván Rubio Cuevas, quien define la tendencia hacia lo marginal como una estrategia comercial.

cuestionamientos en torno a dichos conceptos mediante la representación de los personajes. Esto ocurre también en las artes plásticas con el complejo proceso de redefinición de las identidades y grupos sociales²¹. Por ejemplo, obras como las de Cirenaica Moreira, Sandra Ramos y Tania Bruguera muestran nuevas perspectivas en torno a la desmitificación de aspectos en torno a la Revolución, por lo que se puede decir que conjuntamente a la literatura, las artes visuales contienen un carácter innovador y rupturista. Para concluir, se puede afirmar que en los relatos de Bahr, la configuración de las protagonistas se da mediante la construcción de figuras femeninas cuya función detrás de la agresión revela construcciones desdibujadas y centradas en la diversidad de identidad. Esto se evidencia en los relatos mediante una notable tendencia a la reivindicación y a la anulación de las funciones tradicionalmente atribuidas al género femenino, entre las cuales se señala la maternidad y la función marital como herramientas de apoyo al proyecto de la Revolución²². Las elaboradas narraciones de Bahr son testimonio de una realidad literaria cuyas temáticas van más allá de las fronteras del espacio y del tiempo. A ello corresponden, entre otros

²¹ Dannys Montes de Oca y Dayamick Cisneros dilucidan sobre la historia de la visualidad en Cuba reconociendo el impulso de la dirección literaria y sociológica para la representación de la mujer en las artes plásticas.

²² En "Wife Battering and the State Response in Cuba" Claudia Hasenbegovic afirma que: "In the '90s, Cuba is experiencing an economic crisis with strong negative impact on women's lives due to their reproductive roles as wives and mothers in the home"(3).

elementos, la tendencia casi unánime a contar en primera persona y el anonimato de sus narradoras protagonistas.

Como se observa, en la ficción de Bahr aparece una serie de temáticas en torno al mundo cotidiano de las protagonistas. Los conflictos y limitaciones dentro de la narración se dirigen a presentar la inconexión de la mujer en sus distintas etapas generacionales, así como se cuestionan los roles que desempeña, dentro de las cuales se observa la desaprobación de la mujer en el contexto posrevolucionario. Como Santos señala, es tras las guerras independentistas, que se particularizan las figuras femeninas en la literatura en base a las necesidades de la nueva nación. Sin embargo, la narrativa breve utiliza el melodrama como vía principal de presentar una inversión de perspectivas y modelos. De esta forma y como se muestra en los dramas familiares y amorosos de los relatos analizados en este capítulo “el sentimentalismo se reevalúa a través de la parodia y la sátira, el romance se transforma de épico en trágico, y el marido en antagonista” (Santos 958). Finalmente, es posible afirmar que la narrativa breve de Aida Bahr se caracteriza por la articulación del espacio como un punto de partida para el desarrollo de un nuevo discurso anti revolucionario. En los relatos se presenta la construcción de personajes que no tienen más alternativa que la agresión o la muerte, lo cual funciona como medio de subsistencia de un entorno carente de privacidad y resguardo.

CAPÍTULO 3

HUMOR Y AUTODESTRUCCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA INDEFINICIÓN IDENTITARIA EN *UNA EXTRAÑA ENTRE LAS PIEDRAS* Y *EL VIEJO, EL ASESINO Y YO* DE ENA LUCÍA PORTELA

Entonces, algo terrible me ocurrió:
comencé a reírme y no podía parar.
Leonora Carrington, *La trompetilla acústica*

Y nada destruirá jamás esta fuerza explosiva de la risa, que pulveriza y dispersa los prejuicios y errores humanos. La risa es uno de los más fuertes y eficaces instrumentos contra los prejuicios y errores. La sátira es un medio que contribuye a la democratización y el progreso de la sociedad.

Iuri Bórev, *La sátira y la democracia*

El uso del humor en la narrativa de escritoras contemporáneas se ha presentado a lo largo de la historia de la literatura cubana como una estrategia de resistencia ante la tragedia, como un mecanismo que logra a través de los conflictos ficcionales “reconfigurar unos sujetos femeninos transgresores que se niegan a hundirse en los momentos de crisis” (López Cabrales 104). Asimismo, el humor funciona como una especie de anestésico cuyos fines diversos son la denuncia, el castigo, la evidencia, así como el simple acto hedonista de la presentación del placer que produce la risa.

La estética literaria en la Cuba posrevolucionaria de los años sesentas y setentas, demandaba una prosa social políticamente comprometida, por lo tanto, el humor era algo fuera de contexto²³. Los

²³ Fernández Retamar se enfoca en “Algunas nociones sobre la cultura de la Cuba revolucionaria” en considerar el proyecto de la Revolución como una

escritores trataban de retratar la decadencia de las dictaduras de Machado y Batista para exaltar el supuesto éxito de la Revolución en un estilo que llegó a llamarse “el realismo socialista cubano” (Pérez 33). Como Sara Cooper señala en “Irreverent Humor in Postrevolutionary Cuban Fiction”, a la par del discurso revolucionario surge también una voz literaria contestataria que fragmenta la división establecida entre lo formal y lo irreverente, lo nacional y lo disidente. Ante este fenómeno, Ana Chover señala que “como consecuencia, lo que se produce es una disociación creciente entre los aparatos estatales y la sociedad civil, que desemboca en el progresivo descrédito de las instituciones orgánicas” (58). Estas voces emergentes, que pese a su censura y limitaciones han estado siempre presentes, han cobrado gran fuerza presencial en el campo de los estudios literarios actuales, sobre todo al reevaluarse las relaciones entre el régimen y su intrínseca relación con la producción literaria. Por lo tanto, al abordar la narrativa cubana de las últimas décadas es necesario observar cómo se ha conformado el proceso evolutivo del relato, el cual incluye nuevos tópicos y estilos como parte fundamental de las distintas perspectivas literarias respecto al individuo y la nación.

ideología expresada en las manifestaciones culturales y su desarrollo, evidente incluso en la actualidad a lo largo de la isla a través de los muros ideológicos gubernamentales presentes en los espacios públicos. No obstante, y como era de esperarse por su carácter intimista y reflexivo, la literatura posrevolucionaria difiere con la marcada ideología de la Revolución, cuya escritura, a menudo condicionada, busca estar al servicio del régimen.

La brevedad y “eficacia expansiva del cuento” (Pérez 8) como género literario, se presenta como la mejor alternativa para conducir este estudio y de esta manera establecer comparaciones y llegar a conclusiones que no sobrepasen la pertinencia y extensión de este análisis. Como parte de dicho interés, este capítulo se centra en explorar la visualización y la percepción narrativa de los últimos años dentro de la isla. Para ello, se lleva a cabo un análisis de los textos de Ena Lucía Portela, lo cual nos permitirá tener un mayor acercamiento reflexivo a su producción y aportaciones a la narrativa cubana reciente.

En este capítulo se analiza únicamente la narrativa breve de Ena Lucía Portela, a través de cuya obra se intenta discutir la especificidad del discurso literario mediante el uso del humor y la violencia²⁴ como herramientas subversivas. Se pretende analizar cómo estas herramientas se relacionan entre sí y cuál es su función dentro del texto. Para dichos objetivos se analizarán los dos textos de relatos de Portela: *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos* (1993) y *Una extraña entre las piedras* (1999).

Como parte de la trasgresión en la que incurren las narraciones de Portela, tanto en lo temático como en lo estilístico, aparece la reconfiguración de paradigmas femeninos como un segundo nivel no de

²⁴ Tanto Arturo Arango como Leonardo Padura se refieren a la narrativa de la violencia como un periodo fuertemente influido por el periodo del Boom, en el que novelas como *La muerte de Artemio Cruz* lograrían ser canónicas en el tratamiento de la violencia en la narrativa de la Isla. Como ejemplo está *Los años duros* de Jesús Díaz y *Condenados de Condado* de Norberto Fuentes.

menor importancia. Al respecto, José Quiroga explica cómo la ideología triunfante desde la instauración de la Revolución estaba liderada por figuras masculinas²⁵, tales como José Martí, el Che Guevara, Camilo Cienfuegos y el mismo Fidel Castro. Al respecto, Cámara señala en *La letra rebelde* cómo “la figura intelectual con la que se comprometió la revolución era masculina, y el discurso social era producido y dirigido hacia el hombre: el guerrillero, el buen revolucionario, el patriota” (10). Por lo tanto, analizar el discurso narrativo desde la perspectiva de las cuentistas actuales como Portela, quienes conforman estos nuevos sujetos femeninos, no sólo resulta de interés, sino que abre la posibilidad de reevaluar la literatura cubana posrevolucionaria desde una perspectiva integral no limitada sólo a la producción masculina.

En la historia reciente de la literatura en Cuba, es a partir de los llamados *Novísimos* que la producción narrativa femenina contribuye de manera importante al bagaje cultural cubano, colaborando con nuevas voces que rechazan y cuestionan tanto a la historia como una verdad única e incuestionable²⁶. Como se verá a continuación en Portela, a menudo el humor y los actos de violencia son utilizados con una intrínseca relación entre ambos, lo cual ha sido estudiado en términos de

²⁵ Ver “Palabras liminares” en *La letra rebelde* de Madeline Cámara.

²⁶ Celia Peris señala cómo en los años noventa en la isla se vivía una especie de encierro provocada por el eliminado apoyo de la Unión Soviética y en general por el sistema totalizador y represor. Esta situación, como señala Peris, logra en los escritores la producción de una respuesta narrativa que cuestiona la realidad de su presente.

choteo cubano²⁷. Esta resistencia ante la crisis, según Ana María Zubieta, “sirve para desenmascarar situaciones intolerables, tiene un carácter de protesta y una naturaleza rebelde” (75).

Respecto al uso del humor, Cooper afirma en base al periodo posrevolucionario: “some literary voices emerged that challenged the necessary division between serious revolutionary literature and humor, bringing the Cuban genius for hilarity back to the island” (34). Siguiendo la cita de Cooper, se observa la importancia del humor como elemento transgresor que cumple una función más allá del divertimento. Esto se señala íntimamente relacionado con la “utopía del desencanto”, lo cual Fernet define como la aparente despreocupación de los escritores de los noventa por el proyecto revolucionario y su destino²⁸.

López Cabrales en *Rompiendo las olas durante el periodo especial* (2007) señala cómo el humor se vuelve elemento imprescindible de la literatura cubana sobre todo a partir de los años noventa, cuando éste forma parte de la resistencia a la crisis del periodo especial. Esta dura etapa se manifiesta en la creación literaria, a través de las temáticas, entre las cuales destaca la incertidumbre ante el progreso individual y nacional que prometía en sus inicios la Revolución. Es así como surge un mecanismo de sustitución, un intercambio simbólico que se observa en la

²⁷ Este término es definido por Jorge Manach como “un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad”. Ver para ello *Indagación del choteo*, citado en la bibliografía.

²⁸ Ana Chover señala en su tesis doctoral, cómo en los años noventa se presenta una relectura diacrónica que ve la narrativa de la Revolución “como un proceso de diversificación paulatina del mito revolucionario” (21).

contextualización de los textos a través de referencias y críticas al sistema, llevadas a cabo principalmente a través de la ironía. Los nuevos discursos literarios, afectados por la censura y el dirigido apoyo a la ideología revolucionaria, logran a través de una sagaz crítica bajo la aparente narrativa comprometida, dirigir duras críticas al entorno de los personajes, en quienes se instala un discurso analítico, reflexivo y por lo tanto antirevolucionario.

Se observa en los relatos la presencia de la hiperbolización simbólica, la cual consiste según Henri Bergson, en *La risa*, en la presentación de la exageración, rigidez o la deformidad de los acontecimientos o de los personajes. Estas características toman fuerza cuando conocemos la causa o entendemos el proceso evolutivo por el cual la referencia o situación ha transcurrido. Asimismo, Bergson afirma que “para que la exageración sea cómica es menester que no se le tome como objeto, sino como simple medio que emplea el dibujante para representar a nuestros ojos las contorsiones que ve en la naturaleza” (28)

Análisis de los relatos

En “El viejo, el asesino y yo” de Portela, la protagonista, enamorada de Amelia, transfiere su amor platónico al personaje que ella nombra como “el viejo” quien aparece como un símbolo del pasado con el que la protagonista se obsesiona y se identifica. Sin embargo, la distancia intelectual y generacional entre ambos personajes no permite su acercamiento y mucho menos el diálogo abierto: “Nadie como él para

instalarse en el pasado: justo donde no puedo alcanzarlo, donde él puede reinar y yo no existo. Cierro los ojos en busca del pasado, no puedo. Tu generación, mi generación, dice” (63). En este pasaje del relato, lo cómico resulta de la extrema fijación que la protagonista experimenta por alguien con quien no comparte temporalidad ni historia. La protagonista, quien se describe a sí misma como representante de la nueva época, se ve a sí misma y es vista por los otros personajes como un ser perverso y de mala reputación que representa las nuevas ideas disociadas de la tradición. El discurso humorístico en este relato radica en la expresión de su discurso a través del monólogo interior, mediante el cual le es revelado al lector, aquello que a la protagonista le hubiese gustado expresarle al “viejo” y no le es permitido. Por ejemplo, se muestra en el texto el discurso sobre el amigo fallecido que la protagonista dirige internamente a su receptor:

¡Ay viejo! Querría decirte que a mí también me gusta tu muerto -quizás menos que a ti: querría decirte que me gusta sobre todo la relación que hubo, que hay, entre ustedes, un viejo y un muerto, que me fascina tal y como la describes en tu libro, que los envidio a los dos porque yo nunca tuve amigos así.(79)

En el mismo relato, la joven protagonista narra sus desventuras como escritora, así como sus métodos de recopilación de datos para su obra literaria. En su obsesión con el viejo, quien ya había formado parte anteriormente de sus páginas novelescas, el subconsciente de la joven

planea su conquista radical que jamás es llevada a cabo, la cual se va revelando al narratorio del cuento, a medida que se intercala la musicalidad de un bolero como intertexto escenográfico²⁹, el cual se encarga de enfatizar la distopía del encuentro entre las dos generaciones:

Lllamarlo para decirle que no hago más que pensar en él.
Que me voy a suicidar y suya será la culpa. Acercar el
auricular al tocadiscos: *Yo te miré / y en un beso febril / que
nos dimos tú y yo / sellamos nuestro amor...* Obligarlo a
cambiar su número, pesquisar el nuevo número. Volver a
llamarlo. Mandarle cartas. Insistir, insistir hasta el vértigo.
Perseguirlo hasta su casa, gemir, dar golpes enloquecidos
en la puerta como en una habitación de la torre de Yaddo:
“Katherine Anne, te quiero, déjame entrar”. Permanecer
tirada en el quicio toda la noche hasta que él salga y pase
por encima de mi cuerpo. (74)

Hay que puntualizar que los discursos de los personajes principales de Portela nunca son comunicados a su receptor, poniendo con ello en evidencia lo que Madeline Cámara denomina como enfrentamientos generacionales, y que podrían simbolizar el carácter rupturista de los Novísimos³⁰ en relación a la tradición, ante la que

²⁹ José Quiroga tiene un interesante estudio titulado “Boleros, Divas and Identity Motels”, en donde señala la importancia de este género musical en la literatura cubana, en donde funciona enfatizando los aspectos que se buscan destruir.

³⁰ Para una dilucidación más extensa sobre la categorización de esta definición ver introducción de *Los últimos serán los primeros* de Salvador Redonet.

escritores como Portela mantienen una actitud irónica, sarcástica y de negación. Por lo tanto, la censura discursiva, vista en el limitado diálogo de la protagonista tiene su epítome en su asesinato a manos del “muchacho”, personaje secundario encargado de impedir el encuentro entre los personajes. Tras presenciar el intento de liberación de la joven, quien está a punto de ir en busca de su nueva obsesión, “el muchacho” le provee un golpe que le produce una mortal caída por las escaleras: “me suelta para propinarme la bofetada más grande que haya recibido en mi vida. Tanto es así que pierdo el equilibrio. Con la última frase mis dedos resbalan por el pasamanos. Mármol frío. No hay nada bajo mis pies” (84). Como se observa, la protagonista, quien desde su estado agónico continúa narrando, se muestra a sí misma como símbolo máximo de la imposibilidad de acción, pues es su pretensión de seguir sus propios deseos, lo que le confiere su trágico final.

En el relato titulado “El huracán”, aunque no se muestra un intento dirigido al exterminio de alguno de los personajes, sí se observa en la protagonista la idea de un plan organizado para suicidarse por medio de un huracán que se acerca a la costa. Tras salir a la calle en plena manifestación del desastre natural, la joven sufre el embate de este evento sin ninguna consecuencia letal. Sin embargo, pese a la organizada planificación suicida, este propósito no sólo no es obtenido sino que la protagonista recibe por ello su escarmiento. Al inicio y desarrollo del cuento, la corporalidad de la joven aparece intangible, casi etérea, hasta

parecería ser un personaje guiado por su configuración psicológica a la usanza de los héroes trágicos. En cuanto a su aparente firmeza y determinación en proporcionarse esta especie de eutanasia, originada en la decisión de no habitar un universo que no le place, es la intervención y manipulación de su cuerpo físico lo que provoca comicidad.

La planificación del suicidio y las arduas reflexiones en cuanto a su presente cotidiano resultan inservibles al momento de la llegada de la joven al hospital. Adusta tras haber sobrevivido al huracán, la protagonista es en vano interrogada y cuestionada policialmente por el enfermero cuya misión es no recibir pacientes anónimos. De esta manera, se muestra la rigidez del acto voluntario con la desapropiación corporal que revela la caída en la presentación del personaje. Este deterioro parte de la alusión a la fallida heroicidad de su auto aniquilación como muestra de un alto grado de dependencia física y emocional. Es tras su fracasado suicidio que es acusada por no revelar su identidad en la sala médica, en donde su castigo consiste en ver en un canal televisivo los discursos exacerbados de la gente que ha sobrevivido a la catástrofe y que agradece por ello a la “triumfante Revolución”.

Siguiendo la teoría de Bergson, la eliminación del libre albedrío de la joven resultaría graciosa debido a la mecanicidad presentada en conjunción con el acto correspondiente a la elección de morir, acontecimiento que de estar ligado a cualquier aspecto emocional, resultaría conmovedor. Es decir, el hecho insólito de la supervivencia de

la joven supera nuestras expectativas de lo que debiera suceder, por lo que hay una inversión en cuanto al proceso de autoeliminación que se lleva a cabo en el desenlace. Esta artificialidad del acontecimiento revela un fuerte sentido negativo en cuanto a la libertad individual. Parecería que a la protagonista no le es concedida su aspiración de morir debido a que habita un cuerpo que no le pertenece a ella sino a una colectividad que la acusa y la rechaza y a la que ella a su vez se resiste.

La flexibilidad corpórea y espiritual son características necesarias de los seres humanos según Bergson. Es cuando se carece de esta elasticidad en los personajes que se les califica de inadaptados o enfermos. Por lo tanto, la rigidez, la involuntariedad, y la imposibilidad de control del ser humano sobre el cuerpo produce lo cómico. En “Alguna enfermedad muy grave” se puntualiza como padecimiento la inadaptación de la protagonista en la sociedad en la que vive. Esto presenta a un individuo aislado, aparte del centro común. Ante este distanciamiento, señala Bergson, la sociedad más que reprimir o agredir físicamente al individuo, lo oprime a través de la risa con un propósito de perfeccionamiento. Otro elemento en la construcción de la comicidad en la narrativa de Portela es la repetición. La reproducción de un evento e incluso su presentación en el diálogo de los personajes resulta graciosa porque simboliza un acto mecánico que en ocasiones interrumpe la acción. Sin embargo, esta repetición, no es del todo una aportación reciente, ya que hay que tener en cuenta que asimismo forma parte del

sentido del humor caribeño y de la concepción de la formación de la nación cubana, gobernada repetidas veces por dictaduras, afectada continuamente por los recurrentes eventos migratorios y climáticos. Ya se conocen los múltiples chistes sobre balseros que embarcan en un punto y regresan tras su navegación al mismo lugar de partida. Ante esta regresión al punto de origen, Bergson señala que es factible que un mecanismo produzca risa cuando “todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverle al mismo sitio” (66). A lo largo de la narrativa breve de Ena Lucía Portela se muestra la repetición como elemento enfatizador. Por ejemplo, en “Hay un loco dentro del baño”, Chantal, una joven voyeurista³¹ acude cada noche a una biblioteca a observar un *Ménage à trois* de ciertos jóvenes. Su acto obsesivo, secreto y diariamente llevado a cabo es reemplazado por un suceso majestuoso que da pie al desenlace del cuento: Chantal, quien yace desnuda en el baño de la biblioteca, donde espera el momento para unirse al trío de amantes, es encontrada inesperadamente por una mujer visitante que pide permiso al bibliotecario de usar el baño, pese a éste encontrarse cerrado. La mujer, petrificada por haber visto a lo que ella cree ser “un hombre encuero en pelota, delante del espejo y restregándose la cosa con las dos manos” (25) se dirige hacia el vestíbulo para referir al empleado de este extraño acontecimiento. “Tras la

³¹ Ana Chover señala sobre la utilización del cuerpo femenino en los textos de las novísimas, cómo existe la indagación del goce sexual “como camino para la experimentación de nuevas representaciones femeninas” (63).

revelación que descubriría la presunta actividad secreta y mal interpretada de Chanel, la protagonista, azarosamente, un búho, desde lo alto del tercer piso, arremete contra la mujer y la ataca agrediéndola repetidamente: “con las garras se sujetó de las greñas y la emprendió a picotazos contra la cabeza en nada semejante a la de Palas Atenea” (27).

La conjunción de los elementos humorísticos y los actos de violencia funciona de tal manera que logran la puesta en marcha de lo que Josephine Gattuso define en *Women and Violence in Contemporary Culture and Literature* como “agresión entretenedora” y que radica en el triunfo individual de los personajes al establecerse fuera del anonimato con sus actos delictivos. Para Gattuso, las mujeres violentas tanto en la ficción como en los medios de comunicación, constituyen un ataque a los discursos políticos que han frustrado los deseos de autonomía de la mujer. De ahí, explica Gattuso, en el performance del acto violento la principal víctima contra la que se atenta no es el personaje opresor, sino que por lo contrario, se infringe contra la misma protagonista como forma de auto exterminio. Esta aniquilación corresponde en la narrativa de Portela, a la crítica de una existencia limitada que se desapruueba y se busca destruir. Gattuso señala lo atractivo que resultan los actos violentos en la narrativa ficcional. Para la investigadora, “Youth culture is the site for the development of styles of transgression that can be represented as performance art in which women are projected as cartoon images” (210). Esta mecanicidad con la que se caricaturiza la imagen de la mujer es

parte de su configuración como personaje nihilista y desinteresado cuyo acto agresor podría funcionar según Gattuso como reivindicador del estereotipo de la mujer como víctima, a lo que se aúna su sustitución como agente agresor.

En los relatos de Portela lo trágico de la cotidianeidad es presentado a través de recursos humorísticos como la ironía³² y el sarcasmo, mismos que permiten en los personajes el enfrentamiento y supervivencia ante el problematizado entorno de la narración. El discurso de la protagonista se presenta regularmente provisto de una agudeza crítica y en ocasiones de una sutileza casi imperceptible. En “El huracán”, la protagonista aparece físicamente disconforme con el cálido y húmedo clima de verano, al que ella detesta y por el cual pierde su concentración y tranquilidad. Satíricamente, pese a la humedad, el apagón eléctrico³³, la ausencia de agua y la imposibilidad de acceso a internet, la narradora señala las mejorías que este periodo posee en comparación al Periodo Especial: “Ah, hubo un tiempo muy difícil en que ni siquiera tenía esas cosas. (Refiriéndose a los cigarrillos) Ahora, al parecer voy prosperando” (13). También es recurrente la movilización del discurso crítico, el cual es traspasado a la voz de los personajes secundarios En “Alguna

³² La ironía para Gabriela Reyes tiene una función persuasiva relevante ya que “puede y suele eximir al hablante de hacer afirmaciones categóricas que lo comprometan o que no sabría expresar con exactitud.” (156-158).

³³ López Cabrales afirma que el apagón funciona como elemento regulador de equidad entre los ciudadanos: “El apagón -como la Revolución- iguala a los ciudadanos” (99).

enfermedad muy grave”, la protagonista señala continuamente el discurso de su vecina para enfatizar la situación:

Un clima para bichos, según mi vecina Juanita, quien acto seguido procede a culpar al gobierno. Sobre todo al presidente, ese viejo malvado, rufián, sinvergüenza, hijoeputa, que no acaba de partirlo un rayo, etcétera (es Juanita quien lo dice, no yo). (12)

En este mismo relato, la protagonista conoce a Jurjen Derwig, un holandés que viaja a la Habana con el propósito de estudiar su obra. Es a través de este personaje y su intento de adaptación a la vida cubana, que se revela una crítica a las incongruencias del sistema:

Él nunca se quejó de nada. Ni de los apagones, ni del ron barato, ni del ruido, ni de los mosquitos, ni del calor asqueroso, ni del gobierno. Bueno, del gobierno sí. No entendía todas esas prohibiciones absurdas. Yo tampoco las entiendo, qué voy a entender, pero no me rompo la cabeza con el asunto”. (25)

En el desenlace de este relato, la protagonista, tras sus viajes por distintas ciudades de Europa, llega a la determinación de que no hay un sitio en el mundo al que ella pudiese sentirse pertenecer. Esta inadaptación geográfica que da también título al relato es señalada por

ella misma como “alguna enfermedad muy grave, seguro incurable, fatal” (32).

El nulo sentido de pertenencia del personaje a su nación contribuye a integrar la indefinición identitaria conformada principalmente por una eliminación de sentido de conexión a un espacio físico³⁴. Ante estas condiciones de exilio simbólico, Madeline Cámara señala cómo la generación de escritoras a la que Portela pertenece se caracteriza precisamente por la despersonalización de los personajes cuya función es “desterritorializar las anécdotas y permitir la funcionalidad de las referencias intertextuales” (90). Las narraciones de Ena Lucía Portela presentan un intento por desdibujar ciertos elementos referentes al tema de Cuba. Esta cuestión corresponde al cambio referencial al que Nara Araújo se refiere en su artículo “The Sea, The Sea Once and Again”: “In the texts of the novísimas, the location of the action is not that of the historical/ everyday/ representative; it is an alternative space: a room, a dream, a short story” (232). Para Araújo, Portela se distingue por la evasión a las referencias ordinarias y reconocibles de la Isla. Este desdibujar permite una transgresión ideológica de los preceptos revolucionarios a la vez que un rompimiento limítrofe con espacio físico. Celia Peris afirma en su tesis doctoral “In the middle of all these circumstances, Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) develops an eclectic

³⁴ Al respecto, Ambrosio Fornet en *Narrar la nación* señala que “el sentido de pertenencia a una nación o una cultura, inseparable de los que solemos llamar Identidad, empieza a verse como un fastidioso anacronismo” (18).

literature, full of universal references that avoid the perpetuation of the most stereotypical concept of cubanidad (3).

Casamayor Cisneros en “Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa” considera la capital cubana como una ubicación catastrófica que corresponde al desarrollo urbano de la sociedad cubana. El barroquismo³⁵, menciona Cisneros en referencia a Carpentier, es la visualización de un espacio como una confluencia caótica en la que la pobreza, la movilidad de la gente y los edificios históricos en ruinas, crean un collage de nebulosidad característico de las ciudades latinoamericanas. Casamayor señala este mundo como: “a mitad caído y renaciendo constantemente como si bajo cada derrumbe se escondiese la semilla de la ciudad futura, el porvenir radiante” (65). Desde esta perspectiva, Casamayor Cisneros argumenta la existencia de una mitificación en torno al espacio físico de la Habana. En palabras de Casamayor, la representación de Cuba vendría a ser “la apocalíptica inmovilización de una catástrofe, la imagen de un espacio contradictorio situado en medio de la destrucción y la tradición, la barbarie y el progreso”³⁶ (65). De esta manera, Casamayor comprende la “nueva

³⁵ Este “barroquismo” señalado como la exaltación del caos urbanístico está presente en la narrativa de figuras literarias como Lezama Lima, Alejo Carpentier y Reinaldo Arenas.

³⁶ Un puntual ejemplo de esta destrucción renovadora se observa en el largometraje producido por Sara Gómez Yero en 1974, *De cierta manera*, el cual al inicio y en ciertos momentos claves del filme se presenta las imágenes de edificios habaneros que están siendo derruidos por una gran máquina demolidora. Asimismo, la visión de la Habana en ruinas continúa siendo un tópico actual, tal y como aparece en el reciente filme *Juan de los muertos*

generación” de escritores quienes parecen cuestionar el pensamiento revolucionario martiano y olvidar sus ideales pioneriles³⁷, entre los cuales se incluyen la veneración a los héroes de la patria, el conocimiento de hechos importantes de la historia del país y el reconocimiento de la nación como símbolo afectivo propio. Para Casamayor, esta nueva tiene presente el caos republicano y no otorga gran importancia a la colectividad, sino que, por lo contrario, posee una visión individualista y trágica que se mantiene escéptica ante los conceptos de unidad y nación. Como se observa, la visión de Casamayor concierta en gran medida con la perspectiva presentada en los relatos de Portela, en donde las múltiples alusiones al caos, al insoportable calor y a la incongruencia característica de sus habitantes logran una focalización en la isla como un espacio derruido y angustiante, en el que se es preciso una resistencia más allá de los límites humanos ejemplificada en “Alguna enfermedad muy grave”:

Hoy para colmo hay apagón. Estoy harta. Cualquier

día de estos me afeito la cabeza y ya. Como los budistas.

Desnuda, me siento en el sillón de la sala y me abanico con

(2011) de Alejandro Brugués, en donde el derrumbe no connota un cambio favorable, sino que por el contrario, evidencia el atraso económico del país

³⁷ La organización de Pioneros José Martí se remonta a 1931 cuando la liga Juvenil Comunista, bajo la orientación del primer partido Marxista Leninista, creó la liga de los pioneros. Esta organización se dedicó, fundamentalmente, en reunir niños en torno a la lucha revolucionaria, repartir propaganda, ayudar a los presos políticos, participar en mítines, manifestaciones y otras misiones encomendadas por la liga de jóvenes comunistas (LJC).

una revista. Qué conmovedora estampa la mía. Ahora mismo debo tener tremenda cara de loca. (85)

Hay ciertos espacios específicos que se presentan a lo largo de la narrativa cubana y que resultan emblemáticos en la construcción de las historias. En los nuevos escritores se presenta la tendencia vigente de la desaparición del país como telón de fondo de las narraciones. Es decir, el espacio en los relatos, no es ocupado exclusivamente por sitios populares como el Malecón, Coppelía, Centro Habana o el Vedado. De la misma forma, no se muestra la Habana como epítome del triunfo colectivo y el antiimperialismo. Esta ausencia del marcado territorio nacional y su connotación positiva se ejemplifica en el relato de Portela “Hay un loco dentro del baño” el cual ubica su espacialidad en Manhattan y que elimina, a excepción del habla de los personajes, cualquier rastro de identificación con el Caribe.

Sin embargo, aunque ingeniosa, esta eliminación espacial no es una aportación novedosa. En décadas atrás, escritores como Reinaldo Arenas, presentan el entorno físico como un espacio inexplicable y absurdo al que no es preciso intentar definir. En “El reino de Alipio”, por ejemplo, el protagonista, encerrado en su habitación, no quiere salir de ella por temor a enfrentarse ante un entorno que rechaza. Alipio, al verse seducido por un astro, sale por primera vez de su resguardada habitación, lo que traerá como consecuencia el pánico que lo lleva a su limitación

física desde donde se refugia del exterior: “En el preciso instante en que el sol desaparece, Alipio, de un salto, entra en el cuarto y se acuesta, cubriéndose todo el cuerpo”. Desde ese escondite inútil, sudando a chorros, llorando, “no se decide a abrir la ventana” (Burgos 67). Este intento de desaparición del espacio exterior se observa asimismo en el relato de Portela titulado “La urna y el hombre, un cuento jovial” cuya espacialidad se mantiene dentro de los límites de una habitación debido a la negación del exterior que se representa mediante el claustro voluntario de los personajes. Respecto a la limitación del espacio, María del Mar López Cabrales en referencia a Alessandra Ricio señala que:

Los escenarios en que se mueven y actúan los personajes de Portela son en general claustrofóbicos, pero es justamente en el espacio cerrado de esos mundos pequeños, limitados donde los comportamientos asumen un relieve ejemplar analizable, donde es posible intuir la grandeza de un gesto, incluso el gesto extremo del canibalismo y del delito. (77)

La narrativa breve de Portela contribuye entre otras aportaciones a la cuentística actual, a una nueva reformulación espacial, estilística y temática. Por lo tanto y acordando con Lidia Santos en “Novísimas y rarísimas; melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres” se puede afirmar que la obra de Portela no recae en el

esencialismo de la nación, ni en los límites geográficos de la isla para la construcción de sus relatos. Santos señala la imposibilidad de referirnos a la aportación de los novísimos como un conjunto de reivindicaciones vanguardistas. Por el contrario, hay en las autoras un sentido de universalidad y un intento por transferir y conectar pasajes cotidianos que recaen en la dirección individual y la desvinculación de los destinos de la nación. Janet Reinstadler menciona en “Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular” cómo la capital fue intencionalmente presentada tras la Revolución, como “una ciudad unida, igualizada, armonizada” (92), cuestión que como la autora señala, ha sido en los últimos años contrariada mediante la presentación de una localidad diversa y en constante cambio, misma que se mantiene alejada del referente connotativo del Caribe.

La visión crítica de Ileana Álvarez en su artículo sobre el humor y subversión en la narrativa de Ena Lucía Portela se centra en visualizar el humor como “una coraza contra un sistema de normas y creencias que limitan su libertad o tuercen su destino” (9). Es decir, la apariencia ligera que refleja la comicidad en la narrativa de Portela funciona como eufemismo de lo trágico, lo que para Álvarez es demasiado evidente para poder ocultarse. Álvarez cuestiona el humor como reflejo de la vacuidad e indiferencia de una sociedad individualista y despreocupada de su entorno. De esta manera el humor funcionaría como la cubierta de un trasfondo histórico. Como la autora señala, el humor en Portela es una

forma de parodiar su contexto y problematizar el ámbito político e histórico mediante las representaciones de sus personajes. Es decir, la satirización del entorno es mostrada en base a inversiones y sucesos ilógicos, los cuales confieren el carácter lúdico a los textos. De esta manera, la risa para Álvarez funcionaría como un evidenciador de los excesos de la sociedad y la rigidez de normas que la constituyen. El humor, por lo tanto, presentaría lo trágico y devastador del entorno de los personajes, quienes se debaten entre la construcción identitaria a nivel individual, eliminando con ellos el sentido de pertenencia a una sociedad determinada. José Álvarez IV señala como aportación de Portela, el manejo de temáticas dicotómicas, entre ellas la presentación de lo culto y lo popular, el juego de la conciencia e indiferencia del entorno y la presencia de lo lúdico y lo reflexivo. De esta manera, el buen manejo de las transiciones entre estas oposiciones tópicas, es lo que da un carácter único a la obra de la escritora estudiada en este capítulo, la cual se caracteriza por la presentación de la cultura popular y la elite.

Como se observa, la conjugación del humor y la violencia aparecen constantes en la narrativa de Portela. Los eventos que se desarrollan siempre aparecen inmersos en un escenario trágico-cómico, en donde la insensibilidad funciona como posibilitadora de la risa. Esta supresión de la emocionalidad facilita la presentación de sucesos trágicos como el suicidio, la agresión y el asesinato, mismos que mantienen una relación intrínseca con una reflexión irónica profunda sobre la condición humana.

La risa en este caso, tiene una función útil que es la de evidenciar la rigidez y las inconsistencias de la sociedad que imposibilitan el desenvolvimiento del individuo.

Para Nara Araújo en “Escenarios del cuerpo” la narrativa de Portela utiliza como escenario la violencia y las identidades sexuales polimorfos, los cuales son elementos emblemáticos en la narrativa a partir de la década de los noventa, generación a la que Victor Fowler define como característica por su “explosiva corporalidad”. Como Araújo menciona, el cuerpo para Portela es visualizado como escenario que responde según al “establecimiento conflictivo de relaciones entre victimario y víctima, y por tanto, de relaciones de poder” (4).

La violencia que forma parte del campo semántico narrativo de Portela ha sido considerada por Ileana Álvarez como alegórica en torno a la pretendida destrucción del totalitarismo. Esta cuestión no resulta descartable ya que como se ha visto en los ejemplos anteriores, la excentricidad y trasgresión de los personajes de Portela radica principalmente en su oposición a las normas sociales. Ana Chover señala que “los personajes de Portela carecen de los límites preestablecidos por cualquier tipo de convencionalismo social, y responden a una ética personal forjada por la propia autora como sello de su mundo ficcional” (15). Esta característica es continuamente manifestada en un sentido lúdico que parece acompañar los sucesos o personajes más oscuros, lo cual cumple una función desestabilizadora manifestada generalmente a

través de la violencia. Por lo tanto, la agresión funciona como una forma de relacionamiento e intercambio de discursos en esferas espacio temporales similares. Estas conexiones señaladas tanto por Victor Fowler como por Nara Araújo, se ven complementadas por Alberto Garrandés en *La cuentística cubana del siglo XX*, donde señala en los nuevos escritores una tendencia a la rebeldía que el autor define como una vuelta a la vanguardia.

En los últimos años, la creación literaria de escritoras como Portela ha contado con un reconocimiento transnacional considerable. Su fama sin duda proviene de la presentación de elementos trágicos o actos de violencia que logran presentar al lector una serie de acontecimientos en conjunción con su agudo sentido humorístico. Por lo tanto, se puede afirmar que Ena Lucía Portela es la escritora de los novísimos que responde “con una intensidad mayor y sostenida, al conjunto de temas y preocupaciones formales que caracteriza la narrativa cubana en la década 1986-1996” (Cámara 169).

Como señala Lidia Santos en “Novísimas y rarísimas”, la particularidad de Portela radica en la percepción crítica en torno a la Revolución. En este sentido, Portela va más allá del uso del melodrama en la deconstrucción literaria del momento cubano contemporáneo” (Santos 205). Asimismo, el aporte literario de esta narradora, radica en la experimentación de narrativas multidimensionales que se encargan de crear nuevas realidades que deconstruyen y cuestionan a través de la risa

y la violencia los paradigmas establecidos en torno a lo heterogéneo de una sociedad dirigida por la utopía revolucionaria. Tal y como Peris afirma:

Se trata, por lo tanto, de la fragmentación del mundo, del collage de realidades que no se superponen sino que se acompañan y de la comprensión de un mundo incomprendible desde su única mirada, desde una única perspectiva que cobra sutilidades, versiones de la cultura marginales y localismos tan veraces como apartados. (136)

Como se observa en la narrativa breve de Portela, la repetición, la ironía, el sarcasmo, la rigidez, la hiperbolización y la involuntariedad, son algunos de los elementos contribuyentes para la deconstrucción y desmitificación tanto del universo como de la identidad de los personajes. El intento de autodestrucción que se lleva a cabo generalmente por las protagonistas, debate el orden impuesto de “determinados conceptos como la libertad y la vida” (Peris 146). Esta aniquilación que constantemente se presenta como fallida, agudiza el sentido de hilaridad hacia la crítica de la tragedia cotidiana y su imposibilidad de mejoramiento. La búsqueda de autonomía del cuerpo y la reformulación de la identidad individual se centra en la narrativa breve de Portela en la posibilidad de anonimato que redefine al individuo y su espacio. El desarraigo, así como la negación ante lo nacional que se ha observado

en los relatos, se logra mediante seres que con su perspicaz percepción cuestionan los estatutos de una nación que se procura como ausente. Una nación que se quiere desdibujada y con la que se intenta romper nexos, presentándose así como un *locus amoenus* derruido, en donde los personajes afrontan obstáculos a través del humor y la violencia, entre otros entramados métodos de supervivencia cotidiana.

CAPÍTULO 4

LA DECONSTRUCCIÓN DE LA NACION POSREVOLUCIONARIA. RESPUESTAS NARRATIVAS A LA CRISIS DE LOS NOVENTA EN LA CUENTÍSTICA DE MARILYN BOBES

Este capítulo se centra en la narrativa breve de Marilyn Bobes con el propósito de analizar el discurso de los personajes femeninos y los elementos que componen su configuración como representaciones ficcionales. Bobes, quien ha sido considerada una de las escritoras representativas de la narrativa de las últimas décadas, revela en base a la focalización de los personajes femeninos, una concepción distópica de la nación cubana. Para este propósito se analiza la compilación de relatos *Alguien tiene que llorar (1998)*, cuya importancia radica como Luisa Campuzano señala en “narradoras cubanas de hoy: un mapa de bolsillo” en mostrar “la novedad temática respecto a la condición femenina desde una perspectiva y una sintaxis narrativas totalmente diferentes” (26).

Análisis de los relatos

“Pregúntaselo a Dios” es un relato que parte de la configuración espacial para presentar la incompatibilidad entre el individuo y la ciudad. A través del señalamiento de una sociedad caótica que no permite la integración del individuo, se relata la historia de Iluminada Peña, una joven que emigra a Francia a raíz de su reciente matrimonio con un

extranjero. Iluminada³⁸, quien mantiene comunicación epistolar con su amiga Yanai desde su nueva casa en Toulouse, relata en sus cartas el enfrentamiento que sufre ante una nueva realidad diaspórica³⁹. La protagonista, alejada de su natal Habana, reconoce la imposibilidad de formar parte de un contexto que la aburre no sólo por su incapacidad de hablar francés, sino por la diferencia cultural que para ella resulta este lugar en relación a su país: “Si en Cuba hubiera cosas y se acabaran los apagones, sería un país mil veces mejor que este Tulús, lleno de gente egoísta y mala que lo miran a uno por lo que tiene y no por lo que vale” (137). La falta de conexión de Iluminada Peña con su nuevo entorno, conlleva al personaje a una serie de comparaciones entre la capital cubana y la ciudad francesa. No obstante, pese al anhelado regreso de la protagonista a la isla, lo cual finalmente acontece en el texto, no se observa en el relato la restitución del sentido de pertenencia a este lugar, el cual es descrito como un espacio irrecuperable. Por el contrario, se sitúa al personaje en un intermedio que la ubica como parte del grupo de “los que no se fueron pero tampoco se quedaron”⁴⁰. Cabe mencionar que

³⁸ El nombre de la protagonista se puede interpretar como una referencia ironizada al “iluminado” por el matrimonio con un extranjero, lo cual en el caso de la protagonista es el medio que le permite salir de la isla.

³⁹ Este término pertenece a Bordes-Benayoun en su artículo “Diásporas y movi­lidades” página 109.

⁴⁰ Ver referencia al artículo de Barbara Riess “Telling the Revolutionary Tale”, donde se define de este modo a la conformación de personajes en un “limbo posrevolucionario”.

“Pregúntaselo a Dios” tiene su contraparte en “La infamia”⁴¹, relato en el que se cuentan los eventos anteriores al viaje de Iluminada a Francia, así como se señalan los motivos que logran en la protagonista su deseo de migrar. En “La infamia”, Iluminada se describe como víctima de la pobreza y del abuso físico del “Bebo”, su enamorado. Es entonces que la protagonista resuelve salir de la isla como método de modificar su precaria situación. Sin embargo, en “Pregúntaselo a Dios”, donde esta esperada salida se lleva a cabo, se observa una fallida restitución del espacio perdido. Es decir, desde un doble plano diaspórico, a la protagonista le es imposible tanto integrarse al país al que ha emigrado como encontrar su estabilidad en su regreso a Cuba. De este modo y como Landy Machado señala⁴², éste relato constituye “una ruptura con la cuentística precedente al abordar otra faceta de la realidad migratoria cubana que empieza a proyectarse como una nueva tendencia” (15).

En “La feminista, la posmoderna y yo, el burlador prevenido” se señala el conflicto en las relaciones interpersonales, lo cual evidencia en el texto, la desventajada posición social de la figura femenina. Narrada desde la perspectiva del personaje masculino, esta historia relata las peripecias de Milena, una joven posmoderna de inclinación feminista, cuya búsqueda radica en evidenciar al esposo de su amiga como un hombre desleal y repulsivo. Esto la lleva a elaborar un plan para destruir

⁴¹ Este cuento no está incluido en esta compilación, sino en la revista cultural *La jiribilla*, de la cual Bobes es asidua colaboradora.

⁴² Ver de Machado su artículo titulado “El tema migratorio en el cuento cubano contemporáneo” que aparece citado en la bibliografía

su reputación y destituir a dicho personaje de toda posición social y económica. A través de una serie de artificios y provocaciones sexuales, Milena logra no sólo el divorcio entre la pareja, sino la obtención de todos sus bienes materiales.

“Esta vez tienes que hacerme caso” es un relato que señala un cuestionamiento al desenvolvimiento social de las figuras femeninas, cuya perspectiva está enfocada en la búsqueda de una felicidad que se sugiere como inexistente. Este cuento se centra en dos discursos principales, el de Cary y el de Alina, dos amigas cuyo diálogo indirecto se da en torno a problemáticas triviales. Cary vive una vida dramática y llena de conflictos amorosos. Por el contrario, Alina se señala como el personaje estable cuyas ideas moralistas se contraponen a las de su amiga. A través del flujo de conciencia se señala la visualización crítica de cada personaje sobre la vida de su compañera. Por ejemplo, Alina califica a Cary como un ser totalmente perdido y desviado del camino correcto debido a sus relaciones interpersonales: “Como si fuera poca la basura con la que se ha tropezado y todos los líos en que se ha visto envuelta por soñadora, por comemierda” (64). Cary se encarga mediante su discurso y sus acciones, de presentar algunos dilemas de la sociedad cubana actual, entre ellos, el matrimonio y el aborto. Ella, como figura de liberación del estereotipo femenino tradicional que representa Alina, hace varios señalamientos que sitúan a su compañera como un símbolo del pasado. Alina es caracterizada en el relato de acuerdo con los ideales de la figura

femenina que trajo consigo la Revolución: “una mujer que no se casó por la iglesia para no perder su militancia, pero que estaría más dispuesta a colgarse un vestido de tu y hasta un velo aunque parezca un globo de cantoya” (56).

Uno de los textos que mejor muestra el tono intimista de Marilyn Bobes, así como la alienación y los conflictos en el relacionamiento de sus personajes femeninos⁴³ es “¿Te gusta Peter Handke?”. Este cuento, que parte del discurso de la protagonista, quien a su vez es escritora en el cuento, se presenta como una narración fragmentaria y sin orden cronológico que señala pasajes mnemotécnicos de la protagonista. El enfrentamiento y problemáticas del personaje ante su entorno cotidiano, está dirigido a la reorganización del concepto de ciertas estructuras sociales, entre las cuales se destacan la familia y el matrimonio. Estas significan para la protagonista “una respuesta ante el absurdo de fabulación que pretende reproducir o representar la realidad y el salto a un vacío incitador, lleno de estimulantes potencialidades (134).

“Ella” es un relato que se centra en el suicidio como vía de solución ante un contexto desfavorecedor. Beatriz, el personaje principal es una mujer de 45 años que mantiene una relación con Mario, un hombre casado y polígamo cuya dependencia con la protagonista es meramente

⁴³ Diony Durán se concentra en el estudio de la literatura de mujeres y el interés por parte de la crítica en las últimas décadas del siglo XX. Entre las muchas tendencias de este periodo, Durán destaca la focalización de las narraciones hacia una interiorización. Esto vendría a reposicionar la escritura femenina como juicio crítico sobre la sociedad cubana actual, dirigiéndose hacia temáticas relacionadas con la vida privada de los personajes.

sexual. Beatriz, decepcionada por su propia historia, cuya preocupación recae en los estragos que ha causado el envejecimiento en su cuerpo, así como por la falta de resolución en su fallida vida amorosa, decide poner fin a su vida y a su vientre abultado prendiéndose fuego en su apartamento:

Acercó la botella de alcohol y la vació sobre su cabeza hasta sentir que se le mojaban los pies. Puso un énfasis en su vientre abultado con aquel líquido etéreo e inflamable. Extendió la mano hacia la caja de fósforos y dejó que la cerilla volara (110).

“Alguien tiene que llorar” es uno de los relatos centrales en la narrativa de Bobes debido a que enlaza los elementos que se repiten a lo largo de su obra. En este texto se destaca el discurso crítico sobre la realidad ficcional de los noventa mediante un conjunto temático en el cual la percepción distópica del espacio aparece focalizada mediante la perspectiva femenina. En este relato se desarrolla la historia de la protagonista mediante la perspectiva de cuatro amigas, quienes dilucidan posibles razones para justificar el suicidio de Maritza, la protagonista, respecto a quien Myriam Chancy señala en *From Sugar to Revolution* cómo su conformación reflexiva sobre el presente, conlleva a la joven a una determinada eliminación en la historia basada en su caracterización como personaje fuera de lo común:

So many people needed houses and she worried about diversity, about reconciling functionality, available resources and esthetics. Maritza clung to her thesis because she felt that getting up every morning and looking at identical buildings makes people intolerant, predisposes them against differences. (27)

Como se observa en el relato, el debate ideológico de la protagonista señala su perplejidad en torno a una realidad que no corresponde a sus expectativas. Esto de algún modo “puntualiza las alteraciones políticas y económicas de la Cuba actual como la capitulación catastrófica de la utopía social del sistema revolucionario” (Tezanos 28).

Los personajes principales de Bobes se caracterizan tanto por su discurso crítico como por los actos suicidas que llevan a cabo, los cuales son observados como necesarios para el desarrollo de la historia. Estas dos vertientes conjuntas en los relatos de Bobes conducen a la reflexión de la visualización literaria en torno a la figura de la mujer de los noventa. Por lo tanto, se puede afirmar que a través de los relatos de Marilyn Bobes, se analizan respuestas y modos de convivencia en torno a un contexto socio histórico ante el cual las protagonistas generalmente aparecen inconexas.

En *Mujeres en crisis: Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventas*, Hernández Hormilla, explica cómo

en las generaciones anteriores a esta década, ya se advertía en la narrativa cubana una preocupación por el ámbito privado, familiar y social. Asimismo señala Hernández cómo se observa una complicación en las relaciones interpersonales, los cuestionamientos sobre la identidad femenina y los roles de la mujer dentro y fuera de casa. Sin embargo, con la llegada de la crisis de los noventa, como la autora explica, se da en los textos una relación dinámica entre las figuras femeninas y las transformaciones sociales, lo que favorece la (re) producción de la realidad cultural cubana. Como Hernández añade, el estilo narrativo de la gran mayoría de las escritoras de los noventa, reside en aspectos como “la alteración cronotópica, la experimentación técnica, el uso de recursos simbólicos y el juego con la verosimilitud de la historia narrada” (141).

Para concluir, se puede afirmar que en *Alguien tiene que llorar*, se observa “un viraje hacia la subjetividad femenina, una denuncia a los prejuicios sociales que pesan sobre el comportamiento y la sexualidad de las mujeres” (Hernández 130). De modo tal que es posible afirmar que la particularidad del estilo de Bobes reside en las caracterizaciones psicológicas de sus personajes. Asimismo, la ubicación espacial en la autora resulta de interés para observar cómo se compone la ficcionalización del espacio ciudadano de la Cuba de los años noventa. Este lugar funciona como punto de partida para las protagonistas, quienes se distinguen por sus complicadas relaciones interpersonales, sus interrogantes sobre el destino de la Revolución y el papel que en ella

desempeña el género femenino. Como Tazanós Pinto señala en su artículo sobre la Cuba revolucionaria en la narrativa, los textos en los últimos años se pueden definir como un “espacio de resistencia, de restitución y de deliberación del concepto de nación abordado con la utopía como génesis y método del debate ideológico” (29). Al respecto, Luisa Campuzano en “Literatura de mujeres y cambio social” señala que:

Los textos de estas autoras de finales de los 90 tematizan de modo más o menos explícito las distintas dimensiones sociales y, en particular, morales de la crisis, y su repercusión en el ámbito público y privado. Pero no todas centran su interés en referentes fácilmente localizables, sino que los tratan sesgadamente, desde el humor y la ironía, los rozan o los aluden lateralmente en textos que a simple vista no parecen tener relación con estos referentes. (41)

Leonardo Padura Fuentes en su artículo sobre la imagen literaria de la Habana señala cómo a finales de los años ochenta se da un “proceso de desintegración física y moral de la ciudad que dominaría en la narrativa de la década de los noventa y hasta la actualidad” (19). La ciudad de la Habana para Padura es un espacio único que se desarrolla en los relatos, lo cual en la obra de Bobes refleja el estado físico y emocional del periodo:

Los relatos ficcionales reflejan la deconstrucción, las ruinas, el apocalipsis y la marginalidad como procesos

preferenciados y como imagen de la urbe. Transitando la ruta marcada por las obras de Reinaldo Arenas, una imagen de caos y difuminación se advierte como representación de una ciudad en decadencia física y habitada por personajes que cada vez más se desentienden de preocupaciones éticas, arrastrados por el torbellino de la realidad cotidiana que los arroja a la supervivencia entre las ruinas.

(20)

Esta decadencia citadina que menciona Padura se observa a lo largo de la producción literaria de Bobes, ya que la capital cubana se presenta como una urbe omnipresente que resume el concepto de nación. Como se ha visto, los elementos que contribuyen a la deconstrucción de la imagen femenina posrevolucionaria en los relatos, por lo general se presentan a partir de los conflictos que los personajes enfrentan. Estas dificultades se encargan de presentar un contexto caótico que revela las imperfecciones de un sistema social en decadencia. Como se ha señalado, en estos elementos que conforman la deconstrucción de la imagen femenina posrevolucionara se encuentra la representación del espacio citadino, con el cual las protagonistas no aparecen identificadas. Al respecto, Campuzano añade que:

hay autoras que sobrepasan las expectativas de los lectores con extraños personajes, espacios y problemáticas que parecen emerger de pronto en estos años; y en especial

con todos esos marginales, imaginables e inimaginables que, desde sus distintos espacios de exclusión, construyen el extraño fresco social con el que visten una ciudad siempre adversa, siempre extraña: ajena. (41)

Asimismo, está presente una serie de fragmentaciones entre la figura femenina y las instituciones sociales, tales como la familia, la educación, la política y la religión. Estas fragmentaciones señalan una ruptura con el prototipo de mujer revolucionaria, el cual se ha detallado ya en la introducción de este trabajo. De esta rotura que surge del enfrentamiento que producen las nuevas representaciones en un contexto desfasado, se deriva la constante temática en torno al conflicto entre las relaciones interpersonales de los personajes. De la misma forma, se señala en las protagonistas la inconformidad y desconcierto ante su propia imagen, lo cual generalmente deriva en la búsqueda de escape ante la realidad que las circunda, ya sea a través de migración o en el suicidio. Esto tendría su correspondencia en lo que Jorge Fornet refiere en *Los nuevos paradigmas* (2007) como la multiplicación del desencanto, lo cual él define como una tendencia común en los narradores de los noventa, en quienes se observa una perspectiva que más allá de mostrar el desánimo de una generación, historiza el proceso revolucionario en sus postreras etapas.

Ruth Behar en *Contemporary Fiction by Cuban Women* (1998) menciona un paulatino descubrimiento narrativo a través del cual va

siendo posible hablar de momentos de la cuba socialista, los cuales ella define como “phantasmagorical, even absurdist” (19). Para Behar, autora también de *Puentes a Cuba*, la nueva narrativa femenina constituye precisamente un puente en una nación dividida y aislada, en la cual: “women are turning to their own internal resources, family and neighborhood ties, immense intelligence and in some cases, the allure of their own seductiveness to survive”(14).

En Bobes esta búsqueda de supervivencia se observa en la confrontación del conflicto que oprime a los personajes. De la misma manera, las contradicciones que generan los espacios cotidianos en las protagonistas, revelan aunque de modo oblicuo, un contexto narrativo respecto al cual los personajes se disocian. De modo tal que los relatos postulan un panorama posrevolucionario del cual las protagonistas se disgregan, mostrando así un presente más centrado en problemáticas e intereses de carácter individual, lo cual contribuye con la construcción de nuevos modelos femeninos. La misma Marilyn Bobes en el prólogo de *Los nuevos caníbales* (2000) señala cómo los narradores cubanos de los años recientes han creado una narrativa que:

Ofrece su mayor esplendor en el relato breve donde la ausencia de maniqueísmos, la preocupación por el lenguaje, el poder de sugerencia y el rico espectro temático y formal parecen ser características de cualquier muestra posible.

(11)

Por lo tanto, se puede afirmar que la particularidad de la narrativa breve de Bobes radica en la configuración de personajes que dirigen preguntas, cuestionan y toman decisiones sobre su existencia y la relación con su espacio. Por lo tanto, está presente la imagen de la mujer posrevolucionaria como una figura individualizada pero consciente de su realidad. Como ocurre con los relatos de las narradoras estudiadas en los capítulos anteriores, en las configuraciones de las protagonistas de Bobes, se presenta una serie de cuestionamientos sobre el papel de la mujer en la sociedad cubana actual, lo cual nos permitiría hablar de una reorganización de la figura de la mujer revolucionaria. Por lo general, y al igual que la narrativa de las escritoras estudiadas en los capítulos anteriores, las obras de Bobes se distinguen por la conformación de personajes cuya característica principal es su agudo sentido crítico sobre su presente. Esto corresponde como Marilyn Bobes señala en el prólogo de su antología de cuentos *Las musas inquietantes*, a una tendencia utilizada por las escritoras cubanas de los últimos años, quienes recrean la Cuba actual como escenario de sus narraciones, las cuales mantienen un tono “que las hace susceptibles de una recepción universal” (8). Al respecto, Luisa Campuzano en *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios* (2004) señala cómo el siglo XXI se ha visto caracterizado por una explosión de narrativa femenina inseparable del transcurso socio político del país. Por lo tanto, es posible observar en la creación de textos narrativos, temáticas en torno a la crisis de los noventa, las cuales se

formulan como una base inherente a los textos. Esta tendencia que conecta historia y creación literaria se logra según Campuzano bajo la dirección de enfocar: “the different social and, especially, moral dimensions of the crisis and its repercussions, on both the public and private spheres of life” (12).

Como se ha visto en los relatos, esta construcción espacio temporal respecto a la mencionada década se muestra mediante una mirada trágica no exenta de recursos como el humor y la ironía. Las voces narrativas en los cuentos de Bobes, características por enfatizar lo paradójico de la sociedad cubana, exploran ciertas dimensiones morales que revelan interrogantes sobre la identidad de los personajes femeninos. Es así como a partir de temas como la migración, la violencia y los conflictos interpersonales, se crea la construcción de un discurso en el que participan figuras femeninas de caracterizaciones diversas. En este sentido, la importancia de la obra de Bobes para el estudio de la narrativa cubana reciente radica en “la creación de heroínas poco comprometidas con las normas sociales al uso” (Capote 17). Estas configuraciones de los personajes femeninos comparten el tema de la crisis de fin de siglo, por lo que resultan para Campuzano, respuestas narrativas ante los tiempos de cambio.

Como se ha analizado en este capítulo, para la conformación distópica de la nación cubana se presentan varias constantes que permiten hablar de una reubicación de los significados de nación. Entre

estos se presenta el enfrentamiento entre individuo y el entorno, el cual por lo general se reprueba o se abandona; los distintos fenómenos migratorios; el conflicto de relaciones interpersonales y la interiorización, aislamiento y suicidio de personajes que cuestionan su identidad en base a una fragmentación con el estereotipo ficcionalizado de la mujer cubana.

CONCLUSIONES

En este análisis se ha partido de un acercamiento a la cultura y literatura cubana reciente con el fin de observar las respuestas de una escritura que busca una reorganización de elementos simbólicos. Como se ha concluido, los componentes reunidos en torno a la figura de la mujer funcionan como motivaciones para la fragmentación del estereotipo de la mujer revolucionaria. Este estudio ha utilizado una serie de teorías y postulados críticos que han surgido mayormente a partir de la década de los ochenta en torno a una reconstrucción de la figura femenina revolucionaria. Como se ha visto en los capítulos, es posible observar que detrás de la búsqueda de individualidad y de rompimiento de relación con el entorno referido, hay en la narrativa breve una crítica hacia la desintegración entre la figura de la mujer y las estructuras sociales. De esta forma y como Albert de Jesús señala en *El nuevo escritor caribeño* (2009), los nuevos narradores “parecerían estar reemplazando la necesidad de hablar de colectividad” (133). Esto, como eje de nuestro estudio, abre un diálogo con la presentación de nuevas formas y tendencias narrativas en la construcción del relato. De esta manera, conceptos normativos en torno al exacerbado nacionalismo y la formación y desempeño de la mujer en sociedad, no sólo aparecen fragmentados, sino que se sugieren violentados o ausentes.

Hay en la narrativa breve de Bahr, Portela y Bobes una tendencia a la reprobación y crítica de la mujer actual, la que regularmente aparece inserta en un mundo señalado como disfuncional. Junto a la idea de nación, se presenta el humor como uno de los mecanismos más utilizados para postular la figura femenina “atrapada” en un mundo incongruente. En este caos que se señala ocurre un enfrentamiento de las protagonistas ante el entorno a través de la violencia, la cual se sitúa como necesaria para la supervivencia cotidiana de los personajes. Al respecto resultan de interés los análisis de Barbara Riess sobre el periodo especial, el cual ella define como una serie de medidas de racionamiento y represión que devino en una fuerte crisis ideológica y económica liderada por “la naturaleza patriarcal” de la Revolución. De este modo, la negación del espacio representa un símbolo de indefinición nacional traspalada al ámbito personal de los personajes, quienes no buscan situarse en los límites geográficos ni en los referentes cubanos inmortalizados en la literatura y el cine.

En términos generales se ha observado que dichas narradoras comparten la utilización de recursos estilísticos y temáticos, entre ellos la fragmentación discursiva, la narración anacrónica y la utilización del humor y la ironía. De igual manera se señala la presencia de ejes temáticos análogos, entre los cuales destacan la recurrente desmitificación de lo nacional, el desempeño diario de la mujer en sociedad y su inseparable conexión con actos de agresión, los cuales se

conciben como ineludibles para la evolución y supervivencia de los personajes. Como se aprecia en su configuración, los personajes femeninos constantemente reprobaban su desenvolvimiento en una sociedad que se presenta incongruente y ridiculizada, por lo que les es preciso conducirse de forma radical para la realización y obtención de sus objetivos dentro de la historia.

La narrativa breve de estas escritoras contiene vertientes significativas de análisis, entre las que se enfatiza la conjunción estudiada entre violencia y humor. Los actos de agresión, entre ellos los destacados crímenes y suicidios, se observan continuamente como actos llevados a cabo en base a conflictos individuales de gran complejidad. Es así como se revela más que una inconformidad vital, una anulación de un acto de sacrificio colectivo en el que el personaje no se encuentra entre la dicotomía de los lemas nacionales “patria o muerte” o “morir por la patria es vivir”. Por el contrario, son los conflictos individuales y las relaciones interpersonales, lo que logran la búsqueda de aniquilación, la cual en pocas narraciones sucede. Por otra parte, el humor, el cual según Bergson tiene un carácter socio histórico, temporal y geográfico, se muestra como una vía indicativa del enfrentamiento del individuo ante la tragedia cotidiana. Es decir, a través de la risa, la realidad es liberada de sus enmascaramientos sociales. En base a la identificación de los elementos que conforman una sociedad caótica, es como se celebra la incongruencia entre las figuras femeninas y el entorno. En palabras de

Rivero Weber: “el individuo se rinde ante la incongruencia a través de la risa en lugar de poner un orden racional” (17).

Estos elementos en torno a la representación de la mujer posrevolucionaria procuran atar los hilos conductores hacia un mayor entendimiento de nuevas conformaciones en los personajes principales. Asimismo, se aborda su relación respecto al concepto de nación, lo cual en palabras de Nara Araújo, nos permitiría revelar las distintas maneras de leer el mundo de una generación actual. De la misma forma se intentan observar dichas nuevas representaciones en torno a la deconstrucción de su configuración en base a formulaciones revolucionarias prototípicas. De estas derivan la problematización de las relaciones familiares, el conflicto entre espacio público y doméstico y el descreimiento de la idea de nación. Como García Yero señala, los protagonistas son ahora sobre todo antihéroes, seres “aislados en sí mismos, en un replanteo de valores que desdeña los cánones, en particular el familiar, y que, solazándose en una especie de visión de cinismo, tiene a menudo como argumento central la desolación y autodestrucción del individuo” (54). Por ende, resulta importante acercarnos al desarrollo histórico y cultural por el que la figura ficcional de la mujer ha transcurrido en los últimos años, considerando así tanto su proceso formativo como su discurso.

OBRAS CITADAS

- Álvarez IV, José B. "(Re) escritura de la Violencia: El Individuo Frente a la Historia en la Cuentística Novísima Cubana". *Chasqui*, Vol. 26, No 2 (1997): 84-93.
- Álvarez, Ileana. "Ena Lucía: humor y subversión de *La sombra del hombre nuevo*". *La Habana Elegante*. 25 de abril. 2012. Web.
- Araújo, Nara "Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela". 9.1. *Caribe* (2006): 75-84.
- . "Los límites del deseo: Sexualidad y erotismo en la literatura cubana contemporánea." Luisa, Ochoa Fernández María. *!Ay qué rico! El sexo en la cultura y literatura cubana*. Valencia: Aduana Vieja, 2006. 203-19.
- . *El alfiler y la mariposa. Género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*. La Habana: Instituto cubano del libro, 1997.
- . "The Sea, the Sea, Once and Again: Lo Cubano and the Literature of the Novísimas". Ed. Madeline Cámara Betancourt y Damián J. Fernández. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2000. 224-40.
- Bahr, Aida. *Ellas de noche*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- . *Espejismos*. La Habana: Unión, 1998.
- . *Hay un gato en la ventana*. Habana: Letras Cubanas, 1984.
- . *Ofelias*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Behar, Ruth. *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*. Boston: Beacon, 1998.
- . *Puentes a Cuba*. Ann Arbor: University of Michigan, 1995.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del norte, 1989.
- Bergson, Henri. *La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 2009.
- Bobes, Marilyn. *Las musas inquietantes*. Habana: Unión, 2003.

- ."La infamia" *La jiribilla*. 2009. Web.
- .*Alguien tiene que llorar*. Córdoba: Ameguinho, 1998.
- . Los nuevos caníbales: Antología más reciente del caribe hispánico. La Habana: Unión, 2000.
- Bordes-Benayoun, Chantal. "Diásporas y movilidades". *Relaciones*. Vol. XXI, 83. 2000) 99-117.
- Burgos, Fernando. Antología del cuento hispanoamericano. México. D.F.: Porrúa, 2009.
- Cámara, Madeline. *La letra Rebelde*. Miami: Universal, 2002.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios*. Bogotá: Unión, 2004.
- ."Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy". *Temas* 32 (2003): 30-40.
- Casamayor Cisneros. "Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa. Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela". *Caribe* 32 (2004) 63-103.
- Capote Cruz, Zaida. *La nación íntima*. Ciudad de la Habana: Unión, 2008.
- Carpentier, Alejo. *Viaje a la semilla*. Santiago de Chile: Nascimento, 1971.
- Castro Ruz, Fidel. *Mujeres y Revolución*. La Habana: Federación de Mujeres Cubanas: Editorial de la Mujer, 2006.
- Chover Lafarga, Ana. *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del Periodo Especial*. Dirigida por Sonia Mattalía Alonso y Jesús Peris Llorca. Tesis doctoral inédita. Universitat de Valencia, Facultad de Filología española, 2009.
- Cooper, Sara. "Irreverent Humor in Post-Revolutionary Cuban Fiction, The Case of Mirta Yáñez". *Cuban Studies* 37 (2006): 33-35.
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun?* New York: Zed Books, 1997.

- . “Surviving (on) the Soup of Signs”. *Latin American Perspectives* 27 (2000): 103-20.
- DeJesus Rivera Albert, *El nuevo escritor caribeño y su puesto en la narrativa latinoamericana contemporánea: A propósito de tres antologías del cuento reciente*. Tesis doctoral inédita. University of Houston, 2009.
- Durán, Diony. “El Otro habla: la escritura femenina en el cuento cubano.” Ed. Reinstadler, Janett y Ette Ottmar. *Todas las islas la isla*. Madrid: Iberoamericana, 2000. 79-91.
- Fernández, Damián y Madeline Cámara Betancourt. *Cuba, the Elusive Nation, Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Fornet, Jorge. *Cuento cubano del siglo XX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *Los nuevos paradigmas*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Fowler, Víctor. *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- García, Luis Manuel. “Crónica de la inocencia perdida”. *Cuba encuentro*. 12 de agosto 2012. Web.
- García Yero, Olga. *Espacio literario y escritura femenina*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.
- Garrandés, Alberto. “El cuento cubano en los últimos años”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 31. (2002): 65-82.
- . *Síntomas, ensayos críticos*. La Habana: Unión, 1998.
- . *La ínsula fabulante: El cuento cubano en la Revolución (1959-2008)*. La Habana: Instituto Cubano del libro, 2008.
- . “La humedad del discurso”. *Cubaliteraria*. 25 de agosto 2012. Web.
- . *Aire de luz, cuentos cubanos del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas. 1998.

- Gattuso Hendin, Josephine. *Women and Violence in Contemporary Culture and Literature*. New York; Houndmills, England: Palgrave Macmillan, 2004.
- Guerra, Wendy. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera, 2006.
- Hasenbegovic, Claudia. "Wife Battering and the State Response". *Claudia Hasenbegovic* (1999). 05 agosto 2012. Web.
- Fernández Retamar, Roberto. "Algunas nociones sobre la cultura en la Cuba revolucionaria" *Hispanamérica* 19 (1978): 43-52.
- Hernández Hormilla, Helen. *Mujeres en crisis: aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*. La Habana: Acuario, 2011.
- Ingenschay, Dieter. "Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana". *Ángulo Recto* 2. (2010): 2-10. Web.
- López Sacha, Francisco. "Crónica de antaño". *La gaceta de Cuba* 3 (1995): 47-49.
- López Cabrales, María del Mar. *Rompiendo las olas durante el periodo especial*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- . "Blogueras, instalaciones y artes plásticas de mujeres en Cuba en las últimas décadas". *Letras Femeninas Vol. 38*. (2012): 137-147.
- Machado, Landy. "El tema migratorio en el cuento cubano contemporáneo". *Anuario digital CEMI*. 2010. Web.
- Menton, Seymour. *La narrativa de la revolución cubana*. Madrid: Playor, 1978.
- Mette Louise, Berg. "Between Cosmopolitanism and the National Slot: Cuba's Diasporic Children of the Revolution". *Identities* 16. 129-56.
- Montes de Oca, Dannys y Cisneros Dayamick. *Labores domésticas, versiones para otra historia de la visualidad en Cuba: género, raza y grupos sociales*. La Habana: Unión, 2003.
- Padura Fuentes, Leonardo. "La urbe hecha de palabras. Imagen literaria de La Habana". *Ábaco* 47 (2006): 12-21.
- Peris, Celia. *Ena Lucía Portela: fragmentación, referencialidad y deseo en El pájaro, pincel y tinta china y El viejo, el asesino y yo. El posmodernismo cubano a finales de los 90*. Tesis doctoral inédita. Athens: University of Georgia, 2007.

- Pérez Rivero, Pedro. *La formidable coda del cuento cubano*. Habana: Ávila, 2003.
- Portela, Ena Lucía. *Alguna enfermedad muy grave*. Madrid: KLICZOWSKI, 2006.
- . *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos*. Doral, FL: Stockcero, 1993.
- . *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.
- Prats Sariol, José. "Cuba, 1991" *The Cuban Center*. 1999. Web.
- Quiroga, José. *Tropics of desire. Interventions from Queer Latino America*. New York and London: New York University Press, 2000.
- . "Boleros, Divas and Identity Motels". *Cuba, The Elusive Nation*. Ed. Damián Fernández y Madeline Cámara. Gainesville: Univeristy Press of Florida, 2000. 116-34.
- Redonet, Salvador. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Reinstadler, Janett. "Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular". Ed. Ette, Ottmar y Janett Reinstadler. *Todas las islas la isla*. Madrid: Iberoamericana, 2000. 91-107.
- Riess, Barbara. *Tríptico actual: análisis del discurso 'feminista' en tres narradoras cubanas en la revolución*. Tesis doctoral inédita. Tempe: Arizona State University, 1999.
- . "Telling the Revolutionary Tale". *Latin American Literary Review* 36. 83-106.
- Rodríguez Coronel, Rogelio. "Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual". *Temas* 24-25. 166-92.
- Rubio Cuevas, Iván. "Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda". Ed. Ette, Ottmar y Janett Reinstadler. *Todas las islas la isla*. Madrid: Iberoamericana, 2000. 79-91.
- Santos, Lidia. "Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo". *Revista Iberoamericana* 205 (2003): 953-968.
- . "Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31. (2005): 195-210.

- Séjourne, Laurette. *La mujer cubana en el quehacer de la historia*. Ciudad de México: Siglo veintiuno, 1980.
- Serra, Ana. *The new Man in Cuba*. Florida: University Press, 2007.
- Tamayo, Caridad. "Espejismos, Aida Bahr". *Lectora* 1999. Web.
- Tezanos Pinto, Rosa. "(Re)visión de la Cuba revolucionaria en la narrativa de María Elena Llana a través de la utopía y la sátira". *Confluencias* 24. Web.
- Uxó González, Carlos. "Los novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución". *Letras hispanas* 7.1 (2010): 186-98.
- Yáñez, Mirta. *Estatuas de sal, cuentistas cubanas contemporáneas*. La Habana: Unión, 1996.
- Yero, García, Olga. *Espacio literario y escritura femenina*. Santiago de Cuba: Oriente, 2010.
- Valle, Amir. *Caminos de Eva, voces desde la Isla*. San Juan, Puerto Rico: Plaza Mayor, 2002.
- . *El ojo de la noche, Nuevas cuentistas cubanas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- . "Marginalidad, violencia y realidad social en la narrativa cubana actual". *Arcolibris*. Web.
- Valdés, Zoé. *La ficción Fidel*. Barcelona: Planeta, 2008.
- . *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.
- Rivero Weber, Paulina. "Homo ridens: una apología de la risa". *Revista De la Universidad de México* 47. Enero 2008. Web.
- Zubieta, Ana María. "El humor y el problema de narrar las diferencias". *Escritura* 33-34 (1976): 61-82.
- Filmografía:
- Retrato de Teresa*. Dir. Pastor Vega. Zafra Video/Productora Internacional ICAIC/Macondo Cine. 1979.
- Juan de los muertos*. Dir. Alejandro Brugués. Producciones la 5ta avenida /La Zanfoña Producciones. 2011.