

El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas

Nara Araújo

Profesora. Universidad de La Habana.

A Salvador Redonet Cook, *in memoriam*

*La mer, la mer
toujours recommencée*
Paul Valéry

Hay un marco, pero el marco no existe
Jacques Derrida

Las novísimas son las narradoras nacidas en Cuba a partir de la década de los 60, y que irrumpen, junto a los novísimos, en el panorama literario cubano en los años 80 y los 90. Vistos en conjunto, los textos de esto(a)s jóvenes han renovado la cuentística nacional y han dado pie a antologías y una sostenida atención de la crítica.¹

Mi aproximación responde a un interés por la escritura de la mujer en Cuba. Soy consciente de la necesidad de un cotejo con la de los hombres, dentro del proyecto de establecer una (eventual) tradición literaria femenina cubana, así como de la posibilidad

Mención en el Premio *Temas* de ensayo 1999, en la modalidad de Humanidades.

incluso de hablar de lo femenino en los textos de los ilustres varones. Por el momento, me coloco en una perspectiva que se ocupa de la producción narrativa escrita por mujeres, como momentos tácticos de una estrategia mayor, en la cual pueda ir precisando sus vínculos con la autoridad, el poder y el canon.

En esta ocasión quisiera retomar, de un texto anterior,² algunas constantes observables en los seis cuentos de las novísimas incluidos en la compilación *Los últimos serán los primeros*: «Parto» de Elvira García Mora, «Elisa o el precio del sueño» de Rita Martín, «El amor oscuro» de Elena María Palacio Rame, «Ernesto II» de Verónica Pérez Kónina, «Las señales y la flauta» de Karina Mendoza Quevedo y «La urna y el nombre (Un cuento jovial)», de Ena Lucía Portela.³ Añado a ese *corpus*, los relatos de Portela, «Como si el ojo gris», «Dos almas nadando en una pecera» (inéditos) y «Sombrio despertar de un avestruz» (1996).

Estas constantes son, entre otras, ausencia relativa de referentes inmediatos explícitos y de conflictos canónicos —relaciones de pareja, padres-hijas, hijas-padres, jóvenes-maestros—; del debate «emancipación de la mujer» —incorporación a la vida social,

obstáculos para lograrlo—; de figuras femeninas emblemáticas —madre ejemplar, esposa sacrificada, amante sufriente, hija incomprendida—; de consignas y paradigmas —políticos, éticos e ideológicos. En estos relatos predominan los espacios cerrados para el desarrollo de la acción, la preferencia por el plano de lo imaginario, el absurdo o lo fantástico: el sueño, la alucinación y la iluminación.

Interpreté entonces esas constantes como la reacción al proceso post-59 —intenso y paradójico—, de incorporación de la mujer a la vida social activa. Paradójico, porque al mismo tiempo que las expectativas de realización, en la esfera de lo público, de las nacidas antes del 60 parecían globalmente resueltas, para las de los 70 perdieron interés, quizás porque al codificarse, tanto en la práctica social como en el discurso, se banalizaron, se trasladaron a otros campos de interés o se resemantizaron.

De manera que algunos de los *topoi* recurrentes de la narrativa anterior —historia y épica colectiva en los cuentos de Olga Fernández, Rosa Ileana Boudet y Mirta Yáñez— fueron sustituidos por otros pertenecientes a la esfera de lo privado. Sustituidos de manera radical, pues en su narrativa de los 70, esas autoras y otras como María Elena Llana, Chely Lima, Aida Bahr y Marilyn Bobes, también trataban conflictos personales. Si en un texto publicado en 1988, perteneciente a una escritora de la generación del tránsito (nacidas entre los 40 y los 50), aún se debatían las relaciones entre la pareja y las fallas en la comunicación afectiva con los padres y las madres, en esos mismos años ya aparecían textos puentes entre la generación del tránsito y la del cambio (nacidas entre los 60 y los 70), en los cuales esos conflictos persistían; pero la mirada de la protagonista era ajena, menos comprometida, a veces cínica.

En los textos de las novísimas desaparecen los padres como figuras emblemáticas, y las viejas expectativas de autorrealización no parecen ser ya prioritarias. La relación con la pareja aún puede ser central, pero esta no se construye sobre el (¿viejo?) canon: pareja estable, independencia económica, maternidad anhelada, sino sobre las bases de un idilio amoroso que se realiza en el sueño o la alucinación; o no es idilio, sino contacto físico, erótico o sin erotismo.

Este cambio en lo ideotemático se refuerza por la alteración de ciertas estructuras formales: la reiteración del texto minimalista, la superposición de planos —realidad/irrealidad, lógica/absurdo, vigilia/sueño—, la transgresión de la linealidad y la fragmentación discursiva del relato, los juegos intertextuales —incluso con un texto propio—, funcionan para unas nuevas semántica y pragmática.

Hasta aquí había llegado mi primer acercamiento a las novísimas. El propósito ahora es pensar ese espacio

privado/cerrado, en una relación oblicua con su referente, y como una posible metáfora de la condición insular, tanto en los cuentos de dicha antología como en textos posteriores.

Narrativa de encierro

En los textos de las novísimas, el espacio de la acción no es propio a lo histórico/cotidiano/representativo; es un espacio otro: un cuarto, un sueño, un cuento. Ese espacio cerrado y su otredad pueden pensarse en la lógica del binarismo, del adentro y del afuera, de la relación entre el espacio público y el privado. Para Gayatri Spivak, la desconstrucción de estos opuestos constituye un cierto programa, al menos implícito, en toda actividad feminista.⁴

En esta narrativa de «encierro», la afirmación de lo privado supone una inversión de su tradicional signo negativo en la oposición binaria, y sobre todo, una acción destabilizadora de lo público. Estos opuestos no son compartimentos estancos, pues la frontera entre ambos es permeable: «Hay un marco, pero el marco no existe».⁵ Para hablar de una «narrativa de encierro», me apoyo en un *corpus* compuesto por relatos breves de la compilación *Los últimos serán los primeros*, los publicados en revistas nacionales, y otros inéditos.

En dicha antología, de treinta y siete autores, seis son mujeres. La muestra, aunque breve, es representativa y se aprecia el esfuerzo del antologador (Salvador Redonet) al incluir estos seis textos y distinguir lo específico de algunos tópicos, como la liberación sexual femenina; aunque aclara que esta se expresa en estos relatos «sin alardes feministas».⁶ La escritura de estas novísimas es feminista —a pesar, quizás, de sus intenciones—, porque destabiliza el binarismo y discute con los paradigmas del patriarcado.

En «Parto» (Elvira García Mora), una mujer embarazada pare una calabaza, mientras su esposo, que ha sufrido los malestares del embarazo y los dolores del alumbramiento, se transforma en el recién nacido. Esta desacralización de la maternidad, «toma revancha al reino de lo biológico, desbaratando su control milenario sobre la mujer».⁷ Pero este significado es viable mediante el absurdo y la construcción de un espacio diferente. Este espacio es la habitación donde se producen el parto «antinatural» y la transmutación. En él participan los protagonistas y una pareja de viejos. Ese otro matrimonio viene a auxiliar, en el extraño acto, como testigos necesarios.

Todo sucede en un espacio cerrado, en el cual ocurre una transgresión del orden «real». La anécdota se circunscribe a un episodio de la vida de la pareja, sin influencias del «afuera», ni tampoco consecuencias. No importa el tiempo ni el lugar, tampoco la identidad

social de los personajes, que solo conservan sus nombres sin apellidos. Sin embargo, en el espacio de lo privado, se invierten los roles tradicionales, significados en uno de ellos, augusto y sagrado: la maternidad.

El espacio de lo privado sirve a la discusión de funciones que afectan lo público. Para invertir los roles tradicionales del hombre y la mujer, se construye un espacio inmune a la intervención de los referentes del «afuera». Los viejos vienen a viabilizar la transgresión, son sus agentes, y sobre todo dan fe de ella y confirman lo que cuenta, en primera persona, la protagonista. La alteridad del espacio en que la transgresión ocurre es su desvinculación explícita y marcada de la tradición. La ruptura se enfatiza por el hecho de que aquellos que cumplen la función de mediadores y auxiliares tienen una historia convencional —la mujer tuvo ocho hijos, cinco de ellos parteados por el propio esposo.

En una dinámica desconstruccionista, el espacio de lo privado se afirma en su ignorancia de la lógica del afuera, mediante su autoentronizamiento y la validación de lo absurdo; de ahí la necesidad de los personajes testigos. Pero al mismo tiempo desestabiliza el afuera, porque la transgresión afecta roles que se cumplen en lo privado, pero alcanzan lo público.

En «Elisa o el precio del sueño» (Rita Martín) la anécdota cuenta la salvación de su amante y de un pueblo por una mujer. Así enunciada, se puede pensar en una gesta épica o histórica. Todo lo contrario. El espacio de la acción es el de un sueño. Espacio, tiempo, personajes y acontecimientos pertenecen a una atmósfera de irrealidad, descrita por medio de un lenguaje lírico, de una narración en tercera persona que asume el punto de vista de la protagonista. Relato desentendido también de la lógica tradicional del afuera, en él ocurre otra transmutación. La mujer asume la herida del amado, en una fusión corporal, propiciada por las aguas del río, para cumplir una expectativa: tanto la de salvar al amante como a los habitantes del poblado.

La fragmentación interna del relato, mediante epígrafes que marcan sus diferentes momentos, la particular disposición tipográfica de algunos enunciados, que remeda la escritura poética, la constante alusión a lo irreal y lo onírico, subrayan la diferencia del espacio construido. En él, la mujer asume en su cuerpo la función de salvadora, no a la manera tradicional del mito mariano, en la procreación virginal, sino en la asunción de una herida.

El espacio del adentro refuta el reconocimiento de la lógica tradicional; es una construcción diferente que afecta el discurso de lo de afuera. Para salvar a su amante y a los habitantes del poblado —sinécdoque del hombre y la humanidad—, el sacrificio de la mujer es ejemplar y simbólico; pero no en la reproducción de la especie.

En la anécdota, los habitantes del poblado confirman «el milagro», como los viejos, «el parto». La ensoñación en el cuento de Martín, como el absurdo en el de García Mora, permite la afirmación y la transgresión.

En «El amor oscuro» (Elena María Palacio) la voz narrativa privilegia el punto de vista del personaje masculino, en un relato del encuentro con una mujer loca, Victoria. Relato de lo privado donde el desafío es doble. El arquetipo negativo de la mujer alienada se sustituye por otro, afirmativo, y esta sustitución se le adjudica al hombre. Este se aferra a la extraviada por más que todos se lo censuren; piensa «en la rotunda lucidez de la locura». En el espacio interior de una habitación y de la relación hombre/mujer, el personaje repasa su encuentro con «Una mujer sugerida bajo el polvo, la fragancia de una hembra en el último recodo de su juventud, una fragancia diluida en sudores salitrosos y presagios de mar».⁸ En lo privado se altera un paradigma de circulación en lo público.

En «Ernesto II» (Verónica Pérez Kónina), el espacio es el de la escritura. La voz narrativa construye una ficción dentro de la ficción, en la cual la anécdota es el proceso de elaboración de un personaje, Ernesto II, por aquella que pretende introducirse en su propio cuento. Por encima y antes de esa «realidad» ficcional está el intertexto de un supuesto cuento anterior, donde un Ernesto imaginario se hace más real que el del cuento que ahora está en proceso de ser escrito. Autonomía de la escritura, entrega plena al espacio interior de la fabulación, donde la narradora/escritora domina su universo y sus hombres. En ese espacio diferente, el de la ficción, la mujer está frente al dilema de la creación, lo tematiza y se coloca en el espacio del afuera, frente a un dilema de orden público.

En «Las señales y la flauta» (Karina Mendoza), la acción ocurre en dos espacios y dos momentos. El primero, la calle y un concierto de rock; el segundo, una casa. Lo privado se realiza en un espacio abierto y otro cerrado, pero se construye como un adentro, mediante el sostenido punto de vista unipersonal, de la protagonista, enunciado por una voz narrativa en tercera y segunda personas. La transgresión en el contexto social cubano, sería la exposición del mundo interior de una muchacha *freake*, que se droga. Otros novísimos han escrito cuentos de *freakes*, pero teniendo en cuenta la circulación emblemática de la imagen de la mujer cubana, en el discurso institucional, resulta desestabilizador validar los conflictos individuales de una marginal.

En «La urna y el nombre (Un cuento jovial)» (Ena Lucía Portela), el espacio es el del encierro virtual. En otro momento he visto la transgresión en su inversión de un famoso pasaje de *La divina comedia*. Dos muchachos y una muchacha se encierran en una

En estos relatos predominan los espacios cerrados para el desarrollo de la acción, la preferencia por el plano de lo imaginario, el absurdo o lo fantástico: el sueño, la alucinación y la iluminación.

habitación porque «la calle no existe». Pasan el tiempo en juegos originales y estafalarios. Comparten un pequeño espacio cerrado y asfixiante de humo y olores ajenos, de hambre y estómagos vacíos. Un entretenimiento puede ser el ayuntamiento carnal que ocurre entre la muchacha y uno de ellos, pero para el otro joven no representa estímulo ni oportunidad de voyeurismo, sino algo tan banal, como que los otros han presenciado su acto de defecar (tan común, quizás, como el de copular).

Las fronteras han sido borradas, la marginalidad ha irrumpido en el centro, autoerigiéndose como una inversión carnavalesca del acto sublime y trágico de la muerte de Ugolino y sus hijos, o de la situación absurda del encierro propio del teatro de Beckett. Lo marginal penetra la cultura canónica para, desde su amoralidad neutralizadora, desde su excentricidad, subvertirla al banalizarla. Espacio de negación, de alienación, se construye un contradiscurso desde la propia cultura, desde la escritura.

El canibalismo no declarado en el relato, pero latente, ha permitido un análisis desde la perspectiva de la antropofagia y la homosocialidad.⁹ Ahora me interesa la construcción de ese espacio aislado como posibilidad para la transgresión cultural —parodia de Dante—; social —cópula eventual, sugerida, entre los tres jóvenes—; y moral —posible acto caníbal, por la situación límite, similar a la de Ugolino y sus cuatro hijos.¹⁰ Me interesa conectar este relato tanto con los anteriores, como con otros textos de Portela.

En los cuentos precedentes, lo privado se establecía en una relación entre dos, un hombre y una mujer. En el de Portela, la transgresión se potencia porque la pareja puede ser «superada», y la propuesta de la muchacha de hacer el amor entre los tres (que no se cumple en la anécdota, pero queda tan sugerida como el canibalismo), si no disuelve los límites «establecidos», los ignora y así los moviliza. El alejamiento de los tópicos referidos a la vida «ordinaria» se enfatiza; énfasis en el espacio interior, no como compartimento estanco, sino como tejido permeable que afecta lo exterior.

En otros textos de Portela la acción se desarrolla en estos mismos esfera y espacio. En «Como si el ojo gris», «Dos almas nadando en una pecera» y «Sombrió despertar de un avestruz», se trata de historias

estrictamente personales. La irreverencia, la transgresión y la ironía son algunos de los rasgos de la narrativa de esta graduada en Letras Clásicas de la Universidad de La Habana.

En «Como si el ojo gris», una mujer asesina a otra —quizás por causa de un amor común— en un apartamento con vista al mar. En esta anécdota, insólita en la narrativa post-59, la ciudad es una constante que marca la progresión:

Detrás y debajo del cristal, ancha y jabonosa, la parálisis de la ciudad simulaba una fantasía de alguna manera también insertable en la infinitud [...] El apartamento 9P con vista al mar, es el filtro de historias y de la Historia [...] Allí se va a no saber, a desmarcarse de la insularidad, de la actualidad.

Después del crimen, la narradora/protagonista/asesina piensa: «Esto en fin, también es el amor [...] es la escritura [...] Este el único tiempo que existe». Aquí se produce un efecto doble: se banalizan el crimen, el amor y la escritura, al equipararlos; pero al mismo tiempo se eleva el crimen al estatuto del amor y la escritura. Ese efecto es doble en otro sentido: ayuda a «desmarcarse» de una insularidad infinita, al tiempo que reinscribe el «instante»: la historia en la Historia. Se trata de una nueva insularidad y una nueva historia/Historia, en un espacio marcado porque «desmarcado». Hay un marco, pero el marco no existe.

En «Dos almas nadando en una pecera», un amor homosexual no correspondido, al parecer conduce a una muchacha al suicidio. Es historia de amor frustrado, no de goce, y sus límites o fronteras son la relación de amistad entre dos mujeres, dos almas nadando en una pecera. El título, retomado dentro del relato, construye la imagen de una caja transparente, de un espacio acuoso, que se conecta metafóricamente con el afuera a través del cristal, como el apartamento con la ciudad, en el relato del crimen.

En «Sombrió despertar...» (1996) —hasta donde sé el único cuento de Portela publicado, además de «La urna...»¹¹ — se trata de un *rapport* homosexual entre dos muchachas. La potencialidad del texto de Portela, de nuevo, es doble. Por una parte, ficcionaliza con transgresor desenfadado una esfera no transitada por la literatura de asunto homosexual en la Cuba post-59 (pues los hombres no lo han hecho hasta ahora),¹² e invade lo público con el goce femenino del cuerpo

homólogo. Una escritura compleja, de juego intertextual, desacraliza tanto la visión agónica de un texto patriarcal como el de Senel Paz, como la apología triunfante del *rapport* homosexual femenino.

En «El bosque, el lobo y el hombre nuevo» de Paz,¹³ la anécdota se construye con dos personajes: uno, homosexual, el otro, heterosexual; entre ellos surgirá una amistad, pero no un avenimiento carnal. La ausencia de marcas homosexuales en la relación entre los dos personajes es requisito imprescindible, pues se necesita que funcionen en una construcción siempre efectiva: las dos cabezas de un águila bicéfala, que miran en direcciones opuestas. Pero en este relato, se trata del conflicto intelectual de quien anhela la aceptación de la unicidad, pues aun siendo parte, se considera todo —aun siendo homosexual, se considera cubano. El conflicto se establece al nivel del discurso de la totalidad y la mismidad.

En el texto de Portela, dos personajes femeninos, después de búsquedas no confesadas y oblicuas, se encuentran y sostienen un intercambio erótico. Los personajes no están marcados por una preferencia sexual definida, pues ambas sostienen relaciones con muchachos, lo cual no impide que se busquen para comprobar certidumbres de la otra y de sí misma, y de hecho, experimentar.

En una narración fragmentada, no lineal, con avances y retrocesos, de sintaxis discursiva compleja, se narra la historia de un encuentro homoerótico donde las partes se intercambian y producen el goce alternado en esa zona de contigüidad existente, que para Luce Irigaray es ese sexo que no es uno.¹⁴ No es tanto afirmar y negar, ser o no ser, como ser y ser. Y al mismo tiempo que se afirma la homología del goce, cualquier mística se disuelve por el tono antiolemne que, por momentos, asume el diálogo entre los personajes.

En el texto de Portela no hay agonía porque no hay oposición, sino intercambio, tránsito de uno a otro lado, con libertad y goce. No hay ideologización del discurso, sino discusión de ciertos paradigmas masculinos y sus formas de poder: la autoridad y la Historia. Lo literal y lo figurado, el lenguaje directo —senos, cuello, nalgas, espalda— se alterna o coexiste con el figurado —«cálido riachuelo»—, en una trama que avanza por fragmentos de extensión variada —un párrafo de cuatro líneas o un largo período de veintiuna. Fragmentos que alternan la narración —dentro de la cual ocurre el diálogo en estilo indirecto libre—, y el monólogo, el diálogo directo y la descripción. Construcción de alternancias, tanto de formas elocutivas como de personas gramaticales, en una trama que no avanza linealmente, sino en círculos concéntricos.

Uno de esos círculos es el intertextual. El personaje que narra es escritora, y en el relato se hace referencia a

un cuento anterior, «Dos almas nadando en una pecera». Esta intervención de la «autora real» (Ena Lucía Portela), que le otorga cierta identidad a una narradora innombrada, parece más un artificio de la escritura que una pretensión autobiográfica; el aprovechamiento de un material que entra en el juego combinatorio de la intertextualidad autorreferativa. En este juego interviene el tejido de un cuento anterior y el de otro cuento posible, que es ese que está siendo construido y leído.

Autonomía de la escritura, autosuficiencia de un espacio cerrado pero permeable, sujeto al desplazamiento, a la intertextualidad, a la discusión con los paradigmas de la cultura patriarcal. Texto de goce, de *jouissance*, «que hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector»,¹⁵ incluso por encima del diálogo, sostenido con el binarismo, dentro del código de la cultura; lo que está en juego es el juego de la escritura.

De adentro a afuera

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

Pero el espacio otro no sirve a un propósito teleológico; ese espacio cerrado, de lo de adentro, no se autoconsume, ni se resuelve en sí mismo, pues lo privado se conecta con el afuera. Hay un marco, pero el marco no existe. La metáfora del aislamiento, de lo de adentro, al mismo tiempo que pudiera remitir a la condición insular, trasciende lo territorial reconocible y prioriza lo local sobre lo nacional.

Efecto doble, metáfora encadenada y circular, la isla puede ser la nación, pero la nación es lo privado y resulta ser, como una isla, un territorio con fronteras de mar. Ya Dulce María Loynaz, maestra del encierro y lo privado, se veía a sí misma como una isla, precisamente en un libro de viaje a otra isla, *Un verano en Tenerife*.

Este espacio pudiera ser una metáfora del aislamiento, vinculada a un rasgo del *locus* cubano, de su condición insular —pedazo de tierra rodeado de agua—, y del peso del logos binario mar/tierra, afuera/adentro, público/privado, bloqueo/resistencia. Aislamiento literal —horizonte infinito del mar—, y metafórico —encierro y soledad. Pero ese encierro es virtual. La frontera del mar es movimiento perpetuo.

Rodea y al mismo tiempo conecta, en flujo constante: «...la mer, la mer, toujours recommencée», decía Valéry; el mar, el mar, una y otra vez.

En los textos de las novísimas el sujeto femenino define sus fronteras en lo de adentro, para afirmarlo, pero también para afectar a lo de afuera, para desconstruirlo. Osmosis y permeabilidad desestabilizadora del microrrelato local, que discute y subvierte el gran metarrelato hegemónico, unitario y moderno de la identidad nacional —que no distingue la especificidad del género. Contranarrativa que borra los límites totalizantes de la nación y perturba las operaciones ideológicas mediante las cuales se dan identidades esencialistas a comunidades imaginadas.¹⁶

Esta sería una relación conflictual con un espacio físico que define una autopercepción, pero también una acción, en el espacio de la escritura. Movimiento circular, de flujo y reflujo, de erección y erosión, que se inscribe en el imaginario femenino del agua y la isla, pero que no es esencia sino posición, dentro de un tejido simbólico. Hay un marco, pero el marco no existe. El mar, el mar, una y otra vez.

Notas

1. Parto de la clasificación de Salvador Redonet, quien calificó como novísimos al grupo de narradores que se forman en Cuba en los años 80. A él se debe la primera compilación de novísimo(a)s *Los últimos serán los primeros*, Letras Cubanas, La Habana, 1993; una segunda, *Doce nudos en un pañuelo*, Ediciones Mucuglifo, Mérida, 1995; y otros textos fundamentales y fundacionales: «Problemas ideotemáticos y composicionales de la más reciente cuentística cubana», *Vivir del cuento*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, pp. 65-71; «Vivir del cuento (y otras herejías)», *Temas*, n. 4, 1995: pp. 112-20; «Otro final promisorio: (post)novísimos ¿y/o qué?», *Unión*, n. 22, 1996, pp. 68-90. Margarita Mateo también se ha ocupado de esta narrativa joven en «Literatura latinoamericana y posmodernismo: una visión cubana», *Temas*, n. 2, 1995, pp. 123-34, y en *Ella escribía poscrítica*, Casa Editora Abril, La Habana, 1995, pp. 151-83.

2. Véase Nara Araujo «La escritura del cambio: novísimas narradoras cubanas», *Medio siglo de literatura latinoamericana. 1945-1995*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 213-20.

3. De la edición citada de *Los últimos serán los primeros*, se incluyen en este trabajo: Elvira García Mora, «Parto», pp. 76-8; Rita Martín, «Elisa o el sueño», pp. 138-43; Elena María Palacio, «El amor oscuro», pp. 198-206; Verónica Pérez Kónina, «Ernesto II», pp. 216-19; Karina Mendoza, «Las señales y la flauta», pp. 242-60; Ena Lucía Portela, «La urna y el nombre (un cuento jovial)», pp. 261-70.

El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas

4. Gayatri Spivak, «Explanation and Marginality», *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Routledge, Nueva York, 1987, p. 103.

5. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 103.

6. Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros*, op. cit., p. 29.

7. Madeline Cámara, «Feminismo vs. totalitarismo: notas para un estudio de textos y contextos de mujeres en Cuba contemporánea (1989-1994)», *bordes*, n. 2, 1995, p. 59.

8. María Elena Palacio, «El amor oscuro», en *Los últimos serán los primeros*, op. cit., p. 204.

9. Madeline Cámara, «Antropofagia de los sexos como “metáfora de incorporación” en “La urna y el nombre (Un cuento jovial)” de Ena Lucía Portela», *Torre de Papel*, n. 3, 1997, pp. 167-87.

10. El pasaje de Ugolino en el Canto XXII de la *Divina Comedia*, por su ambigüedad ha dado pie a la posibilidad de un acto canibal, no consumado, pero sugerido en el texto. Encerrado en la Torre de Pisa, por motivos políticos, Ugolino ve morir a sus cuatro hijos, uno de los cuales le ha pedido al padre que sacie con ellos su hambre. Al final de su relato Ugolino, cuyo castigo en el infierno es roer el cráneo de otro condenado, cuenta a Dante cómo, ya ciego, buscó a tientas a cada uno de sus hijos muertos, los llamó durante dos días y luego, «más que el dolor pudo el hambre». En el texto de Portela hay una alusión explícita a ese pasaje: «Correr la suerte de Ugolino fue decisión de los tres...».

11. Ena Lucía Portela, «Sombrio despertar de un avestruz», *Unión* n. 22, 1996, pp. 83-7. Portela ha publicado también en la compilación *Doce nudos de un pañuelo*, el relato «Últimas conquistas de la catapulta fría», pp. 9-15; y obtuvo el Premio Novela Cirilo Villaverde de la UNEAC en 1998 con *El pájaro: pincel y tinta china*.

12. Digo hasta ahora porque ya se ha publicado el libro de cuentos de Pedro de Jesús (1970), *Cuentos frígidos (maneras de ser en 1830)*, Ed. Olalla, Madrid, 1998.

13. Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Ediciones Era, México, 1991.

14. Luce Irigaray, «This Sex Wich Is Not One», *New French Feminisms*, Elaine Marks y Isabelle De Courtivron, eds., Schoken Books, Nueva York, 1981, pp. 99-106.

15. Roland Barthes, «El placer del texto», *El placer del texto y Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Siglo XXI, México, 1993, pp. 8-111.

16. Homi K. Bhabha, «Dissemination», *The Location of Culture*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994, p. 149.

© TEMAS, 1999.