

Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy

Luisa Campuzano

Ensayista. Revista Revolución y Cultura / Casa de las Américas.

En 1997 se publicó la primera y, hasta el momento, única historia de la literatura cubana de mujeres.¹ La reciente fecha de aparición de este libro, y el hecho de que su autora no sea cubana, podrían ilustrar en sentido general cuál era, hace muy pocos años, la situación, frente a la crítica nacional, de una producción femenina invisible y paradójicamente contemporánea del gran *boom* mundial de escritoras. Pero además evidenciaba cuán escasísimos eran los estudios de la mujer en Cuba.

Para comenzar por el campo de la literatura, al que remiten explícitamente estas páginas,² y para hablar sobre todo desde mi experiencia, desde mi entorno de vida y de trabajo, no me parece excesivo recordar la primera línea de un texto sobre la marquesa Jústiz de Santana que escribí en 1990: «En Cuba no ha habido crítica feminista: recién ahora intentamos comenzar».³ Y, de hecho, cuando en 1996 Nara Araújo se ocupaba de la crítica feminista del Caribe y recordaba ese artículo, solo podía decir, en relación con lo que se hacía en Cuba, que todavía estábamos en la fase arqueológica de recolección y rescate de textos y autoras.⁴ O sea, nos dedicamos durante algún tiempo —por lo menos,

hasta mediados de los 90— al rescate y recuperación de un pasado a partir del cual construir un legado que nos permitiera comenzar a pensarnos; entre otras razones, porque no existía —por lo menos en la narrativa— una producción literaria que estimulara otro tipo de crítica; pero a eso volveremos más adelante.

A fines de 2000, le pedí a Catherine Davies que nos hablara en Casa de las Américas acerca de cómo escribió *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, y poco después publiqué en el suplemento literario de *Revolución y Cultura* el texto de su conferencia. La breve enumeración de las dificultades que debió salvar para acometer la tarea que se había propuesto, me ahorra el disgusto de exponer este lamentable horizonte de penurias, que se extendía mucho más allá del campo literario. Le faltaron, dijo, para establecer un mínimo contexto de producción a partir del cual abordar ese siglo de literatura de mujeres, «una historia de la vida doméstica cubana, de la familia, del hogar, una historia de las relaciones matrimoniales y sexuales desde el punto de vista femenino», o sea, el entorno adonde tradicionalmente ha sido reducida la mujer. Le faltó también, dijo, «una historia completa (no solo laboral,

ni esto hay siquiera) de la mujer cubana». Le faltó, además, «la Historia [con mayúscula] desde el punto de vista de las mujeres. Y [...] sobre todo, una historia de la política cultural y la cultura política de la mujer».⁵

Podría haber añadido también otras ausencias. Por ejemplo, y no sería lo menos significativo, la ya mencionada escasez de producción narrativa femenina en tres décadas; porque a diferencia de otras literaturas latinoamericanas, por no hablar de otras latitudes, la cubana no se caracterizó en los años 70 y 80 del siglo pasado por el desarrollo de una cuentística y mucho menos de una novelística escrita por mujeres. Remito a lectoras y lectores a los artículos que he publicado sobre esta casi nula producción narrativa y sobre lo que propuse como su causa principal: los conflictos entre las relaciones de género y de clase, y de género sexual y género de discurso, en circunstancias en que un cambio social tan profundo como la Revolución cubana, por lo demás aislada y agredida militarmente, condujo a priorizar no solo la construcción de una conciencia de clase, que garantizara la unidad, por encima de una conciencia de género que se vería como peligrosa y diversionista, sino, consecuentemente, a privilegiar y canonizar el discurso dominante, la «narrativa maestra» del período, es decir, el discurso del nacionalismo épico, marcadamente masculino, jerarquizándolo por encima de cualquier otro tipo de relatos.⁶

En 1996, publiqué en *Temas* «Ser cubanas y no morir en el intento»,⁷ que en su momento causó cierto impacto, porque se trataba de un primer llamado, desde la sociedad civil, a dejar a un lado la autocomplacencia con la que se abordaban, en pequeños trabajos de microsociología, o en informes y discursos oficiales, los avances de las cubanas, para pasar a dar respuesta a la necesidad *política* de promover los estudios de la mujer como estrategia indispensable para salvar estos avances y sortear la grave crisis de todo orden por la que atravesábamos desde comienzos de los 90, ya que esta crisis afectaba principalmente a las mujeres. A pesar de las grandísimas realizaciones de las cubanas en muy disímiles campos, seguíamos siendo un país de rancia y, en más de un sentido, de reforzada cultura patriarcal.

Hoy esa situación no es del todo la misma. Hay, sin duda, avances en la historia, en la sociología, impulsados en gran medida por los espacios académicos internacionales a los que se abre cada vez más el país, y no, lamentablemente, por la magnitud de los cambios de todo orden y, en especial, de muy sociales consecuencias, que se producen indeteniblemente en nuestro entorno, los cuales siguen demandando un viraje —que no acaba de producirse— en nuestras ciencias sociales hacia las grandes interrogantes de la contemporaneidad, y, en general, un abordaje más comprometido políticamente con las mujeres, con su destino.

Pero en la crítica literaria, los avances en el estudio de la producción de las mujeres no solo son incontestables, sino que, desarrollados a partir de una teoría muy bien asimilada del trabajo con textos de otras literaturas, de otros tiempos, encuentran su mayor acicate en una muy reciente y rica producción femenina nacional, que exige un rigor cada vez mayor para su abordaje. Y este, por lo demás, no puede dejar a un lado las circunstancias concretas en que surge la nueva narrativa femenina, porque es también —y sin dudas—, un fenómeno social de relevancia. Lo que ha pasado es que, en medio del Período especial, en pleno centro de los 90, mientras el país experimentaba una drástica contracción económica en todas las esferas de la vida, se ha producido esta eclosión de libros de cuentos y novelas de mujeres, que a finales de esa década ya se había convertido en una de las marcas de la literatura cubana de hoy.

En la primavera de 1998, cuando hablé de este tema en un coloquio organizado por la Universidad de Burdeos III, solo comenzaba a asomar la punta del iceberg. En 2001, apenas tres años después, la situación había cambiado de tal modo que pude dedicar todo un trimestre en la Universidad de Stanford a un curso sobre las narradoras cubanas de los 90. Es decir, lo que en el 98 no eran más que optimistas barruntos a partir de unos cuantos relatos aislados, algunos premios nacionales y muy pocos libros, se convirtió a la vuelta de tres años en un *corpus* coherente, que crecía con seguridad y con excelencias renovadas. Hoy, dos años más tarde, este *corpus* sigue expandiéndose, creciendo no solo en títulos, sino en las propias dimensiones de los textos —se escriben más novelas—, y en su repercusión nacional e internacional.

Bien a comienzos del Período especial un grupo de cubanas recién iniciadas en el estudio de la literatura escrita por mujeres —al que se unieron escritoras, escritores y una artista—, fuimos invitadas por el Colegio de México, con el coauspicio de otras universidades mexicanas, la Casa de Las Américas y la UNEAC, a hablar de la obra de autoras cubanas, en el que sería el primer congreso sobre la producción literaria de las mujeres de Cuba. Pero pese a que —como ya he contado—, tanto nuestras huéspedes como nosotras nos preparamos lo mejor que pudimos y los trabajos fueron muy serios, los resultados, en sentido general, no pudieron ir más allá de constatar la realidad: existía una larga e importante tradición de literatura de mujeres en Cuba, pero esta se había interrumpido o congelado en los últimos años, particularmente en lo concerniente a la narrativa.

Poco después, cuando la crisis se manifestaba también en una imposibilidad de publicar libros y

revistas que aconsejó multiplicar las antologías, el malogrado Salvador Redonet había incluido en su recopilación de la «últimísima» cuentística cubana a algunas muy jóvenes autoras,⁸ sobre las que él volvería por esos años, entre otros trabajos, en uno inédito y al parecer perdido: «Doce mujeres en pugna». Recuerdo este título a manera de indicio de cuántas llegaron a ser entonces nuestras noveles narradoras y de cómo coinciden —no casual, sino causalmente, creo— el inicio de la crisis con la revitalización de la cuentística femenina. Y también porque esta fue la contribución de Redonet al primero de los coloquios organizados por el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, que recién estrenábamos en 1994. Al año siguiente, Nara Araújo publicaría en Brasil una especie de esbozo preliminar de la poética de estas «novísimas» y «posnovísimas», en la que establecía un contraste ideológico entre sus textos y los de autoras pertenecientes a promociones anteriores.⁹ Pero, salvo contadísimas excepciones, estas jóvenes no tenían a su haber más que algunos cuentos inéditos, recogidos por Redonet en aquella y otras antologías, o aparecidos en algunas revistas. De hecho —porque no siguieron escribiendo, o por otras razones—, muchas desaparecieron rápidamente del paisaje de las letras de la Isla, donde algunas pocas narradoras de las décadas precedentes hacían muy escasas contribuciones al género o no podían publicarlas por las razones ya aducidas.

A mediados de los 90 aquel mutismo femenino empieza a revertirse también en otros campos relacionados con la cultura. Como he dicho en otra ocasión, por una parte, grupos de académicas, escritoras, artistas y comunicadoras, con apoyo institucional o sin él, comenzamos a organizarnos y a imaginar programas y acciones, convencidas de la urgencia de intervenir con nuestras prácticas culturales y profesionales específicas en la azarosa contemporaneidad de la mujer cubana, para promover la asunción de una conciencia de género, otorgar mayor visibilidad a su historia y sus realizaciones culturales, y reforzar por esta vía la autoestima tan necesaria en momentos de crisis e incertidumbres. Y, por otra parte, casi simultáneamente, comienzan también a manifestarse estos desarrollos en la literatura, particularmente en autoras no ajenas a este proyecto al que acabo de referirme.

Me ha parecido que las más evidentes muestras del cambio en el campo literario son las que se manifiestan —para utilizar un *terminus post quem* bien conocido y consagrado— a partir de la aparición de *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes, libro de cuentos ganador del Premio Casa de las Américas de 1995, en el que las nuevas temáticas relativas a la condición femenina se abordan desde una perspectiva y una sintaxis narrativas *diferentes*;¹⁰ y, por otro lado, con la publicación de *Estatuas*

de sal, primera recopilación antológica de textos narrativos de cubanas, preparada por la también narradora y poeta Mirta Yáñez, y por Marilyn Bobes, y concebida como amplio panorama de una larga tradición que serviría a las autoras contemporáneas como genealogía legitimante, al tiempo que se presentaba como abundante compendio ilustrativo de la producción de las últimas décadas, de la cual no se excluía a las autoras viviendo y produciendo *fuera*, es decir, a la diáspora cubana, ni aunque escribieran en otra lengua.¹¹

Poco después, dos importantes revistas dedicaron sendas entregas a las mujeres cubanas y a la producción cultural femenina: *Temas* (n. 5, 1996) y *Unión* (n. 1, 1997), y jóvenes narradoras comenzaron a obtener los más reconocidos premios nacionales: Ena Lucía Portela, UNEAC de novela, en 1997; Adelaida Fernández de Juan, UNEAC de cuento, en 1998; Anna Lidia Vega Serova y Mylene Fernández Pintado, David de cuento, en 1997 y 1998, respectivamente.

Me resultan evidentes los riesgos de abordar una producción tan cercana, y sobre todo tan marcada por un presente obsesivo. Introducir y comentar, aun sucintamente, un *corpus* que surge y se articula en tan breve tiempo, reclamaría por lo menos un intento de establecer sus relaciones de intercambio con la historia más reciente de Cuba, de revelar las estrategias de su participación, como práctica y producción culturales, en la compleja, dinámica y conflictiva constitución del orden social de estos años, de la producción de transformaciones (y también de resistencias) que están teniendo lugar en la Isla. Pero sobre todo, si pretendiera efectuar una lectura atenta de estos textos, no desconozco que sería de la mayor importancia recordar, siquiera brevemente, las dimensiones de la crisis, su impacto en la mitad femenina de la población cubana, la contradicción entre las condiciones de vida alcanzadas por la mujer en el período revolucionario, su retroceso a comienzos de los 90, y los modos y cambios con que ellas han intentado sortearlas.

Por otra parte, también sería imprescindible conocer el rico proceso de la cultura y la narrativa insulares en la última década, marcado por la experimentación formal y la asunción creativa de corrientes del pensamiento y el arte contemporáneos, así como por el desarrollo de una crítica más documentada y polémica, en cuya dinámica han intervenido protagónicamente las revistas literarias y culturales, que no solo han alcanzado mayor rigor en la selección de lo que publican, sino también una apertura en el diapasón de las ideas y de los nuevos temas que abordan, entre los que la producción textual de nuestras autoras y la condición femenina comienzan a ocupar un espacio mayor. Todo lo anterior resulta aún de mayor importancia si confieso mi intención de

leer estos cuentos y novelas como espacios de contradicción y de lucha por el poder interpretativo, como hechos literarios cargados de historicidad, como formas artísticas en dinámica relación con las transformaciones sociales, porque, como sabemos, las formas culturales no solo reproducen, sino también *producen* la realidad.

En sentido general, 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 todas no centran su interés en referentes fácilmente localizables en la cotidianidad de las relaciones familiares o del trabajo, súbitamente trastornada por el Período especial; todas no proceden a un abordaje directo de hechos acaecidos o vidas que se viven en la zozobra de un día a día calamitoso, 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. Y, por otra parte, también 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.

Como ha señalado la crítica, las escritoras más jóvenes por lo regular eluden toda referencialidad al contexto social y a un ámbito que no sea el más inmediato, personal, o de grupo; y asumen un discurso de lo individual, de un autoconocimiento que permanentemente se niega o se cuestiona. Son las llamadas posnovísimas. Su producción, expresada a través de formas de poderosa y notable creatividad, se inscribe en una poética transgresora y desestabilizadora que se explayará en los textos de las novelistas que publican en estos años y en un libro *sui generis* de ficción y ensayos.

Casi todas abordan temas antes apenas tratados o considerados tabúes —las sexualidades, el erotismo, la prostitución, la violencia doméstica, la pedofilia, la drogadicción—, en textos que en las más jóvenes se pueblan, como decíamos, de personajes «raros», *otros* que se mueven sin rumbo cierto por espacios cerrados y marginales —pero solo hasta cierto punto.

Al mismo tiempo, lo fantástico discursivo —tanto en estado «puro» como «instrumental» (en narraciones que lo relacionan con la religiosidad afrocubana o con la ciencia ficción: Gina Picart, *El druida*)²— vuelve a hacerse presente en un buen número de escritoras, quizás señalando, en el contexto de los 90, hacia esa especial relación analógica entre los sujetos de la literatura

fantástica y de la literatura femenina, que solo pueden hablar desde un margen: el que separa de la explicación racional, en el caso del fantástico; o del discurso hegemónico masculino, en el caso de la escritura de mujeres.¹³ De hecho, el fantástico reaparece en conocidas autoras de promociones anteriores (Esther Díaz Llanillo, *Cuentos antes y después del sueño*, y *Cambio de vida*; María Elena Llana, *Castillos de naipes*); comienza a ser practicado por otras (Aida Bahr, «Tía Emma», «Soñar», *Espejismos*, 12-22 y 34-6); Ana Luz García Calzada, *Historias del otro*) y aun por las posnovísimas (Karla Suárez, «El ojo de la noche» y «En esta casa hay un fantasma», *Espuma*, 7-18 y 80-4; Anna Lidia Vega Serova, «Alguien entró volando», *Catálogo de mascotas*, 11-5).

Para el recorrido temático que ahora comenzamos, he decidido solo tomar en cuenta la obra de autoras que hayan publicado libros, dejando a un lado, en ocasiones, excelentes textos aislados de jóvenes y no tan jóvenes escritoras cuya producción narrativa aún no se ha recogido en volúmenes. Este recorrido no aspira a ser más que una de las posibles cartografías de este *corpus*; la que pretende, primero, indicar someramente —sin entrar en las complejidades de su urdimbre— las relaciones de estas narraciones con su contexto inmediato de producción y, después, anotar los nuevos caminos que abren las narradoras de fines de siglo a la indagación de la condición femenina cubana actual; es decir, de estos verdaderos y nada épicos «años duros», cuya severidad han sufrido fundamentalmente las mujeres. Porque considero que es uno de los aspectos más característicos del paisaje social contemporáneo, y por el significativo espacio que ocupa en estas narraciones, me detengo un poco más en aquellas que tratan la emigración o aluden significativamente a ella.

Así pues, las carencias, el resurgir de las diferencias económicas —con los beneficios que ofrecen (no a todos) las remesas familiares, el turismo y las empresas de capital mixto— y, particularmente, el deterioro moral y las incertidumbres que ellas (las carencias y las diferencias económicas) pueden generar, se abordan realista y enfáticamente (Nancy Alonso, «No renegarás», «La paja en el ojo ajeno», *Tirar la primera piedra*, 27-35); o, en mayor medida, se tratan desde una perspectiva sesgada o distante, en la que el humor y la ironía subrayan las paradojas que todo esto implica en una sociedad que había sido programáticamente equitativa (Aida Bahr, «Ausencias», *Espejismos*, 78-80; Adelaida Fernández de Juan, «Antes del cumpleaños», «Ay, Carlos», *Oh vida*, 31-8 y 68-71; Mylene Fernández Pintado, «Alejandro Magno», *Anhedonia*, 41-6; Anna Lidia Vega, «La encomienda», *Catálogo...*, 16-22; Nancy Alonso, *Cerrado por reparación*).

Las escritoras más jóvenes por lo regular eluden toda referencialidad al contexto social y a un ámbito que no sea el más inmediato, personal, o de grupo; y asumen un discurso de lo individual, de un autoconocimiento que permanentemente se niega o se cuestiona.

Vinculada con la crisis y tratada por casi todas las narradoras directa o tangencialmente, de modo explícito o alusivo, la emigración, en sus diferentes dimensiones, parece constituir el motivo dinámico que articula textos de factura e intenciones muy variadas. Así, la tematización de la retirada, a comienzos de los 90, de ciudadanos de otros países que llevaban muchos años de residencia en Cuba, como la rusa de «Clemencia bajo el sol» (Fernández de Juan, 9-17), o la argentina madre de la protagonista de *Silencios* —novela en la que nos detendremos más adelante—, quienes con mayor o menor dolor deciden regresar a sus lugares de origen; o que, comprometidos con el proyecto revolucionario, vinieron a trabajar en la Isla después del 59, y ahora ven escindida su familia entre los que se quedan y los que se van —como en «Ofrecer el corazón» (Alonso, *Tirar...*, 36-43)—, conduce al lector tanto a contrastar el presente con el pasado, como a indagar en los desafíos emocionales e identitarios que experimentan los personajes.

Del mismo modo, los viajes, ya no en misión internacionalista o en función de trabajo, sino destinados a sortear provisional o definitivamente las penurias del Período especial, ponen en evidencia los derrumbes morales y las incertidumbres ante el futuro, desencadenados por la crisis. En «Falsos profetas» (Alonso, *Tirar...*, 44-61), un cuento epistolar integrado por cerca de veinte cartas que dos amigas se cruzan a lo largo de tres años, la autora presenta, con el tránsito del viaje en misión internacionalista al viaje buscado como solución personal a recortes y carencias, todas las miserias de la condición humana y un variado muestrario de oportunismo y doble moral. En «Viaje a Pepe» (78-85), Fernández de Juan aborda las incertidumbres y quiebras identitarias consustanciales a la crisis, a través del diálogo entre una médica, que percibimos como internacionalista, y un taxista que también parece haber realizado alguna misión de este tipo. Ambos van en búsqueda de siete trabajadores de la salud que solo ocho años antes habían coincidido con ella en otro país. Los resultados de la indagación, entre patéticos y cómicos —uno se fue hace cinco años para Miami, otro es vendedor en el Mercado Único, Pico de Oro «se metió a cantante del Trío Cubazul y anda de gira por Burundi»—, conducen a una

conclusión: «[todos] pasamos de moda», y a una pregunta con la que termina el cuento, la cual, aunque en boca del taxista, no tiene que ver, por supuesto, ni con calles, ni con barrios: «¿adónde vamos ahora?». En «Una nueva estación» (*Espuma*, 49-63), cuento de Karla Suárez que narra la vida, por unos meses, de una especialista cubana en casa de una familia de São Paulo, revela los contrastes entre los valores humanos de dos sociedades sustentadas por distintas prioridades.

Por otra parte, sendos cuentos de Fernández Pintado y Alonso tematizan la ansiedad que provoca en los cubanos la posibilidad de viajar, y los trámites de todo tipo que esto implica. El primero, titulado «El día que no fui a Nueva York» (Fernández Pintado, 47-50) es la narración de un viaje imaginario por esa ciudad, anterior a la realización de aquel para el que está invitada su protagonista en tanto escritora: es la escenificación de sus sueños y de sus lecturas literarias y filmicas, pero también de las gestiones —burocráticas, mánticas y religiosas— que se realizan para lograrlo. El segundo, titulado «El viaje» (Alonso, *Cerrada...*, 70-82), aborda también la ansiedad de emigrar, aun temporalmente, de decenas de jóvenes, a la postre engañados por un timador que se finge funcionario del Ministerio de Cooperación. El escenario en que se inicia el cuento —la tumba de La Milagrosa en el Cementerio de Colón—, también señala hacia esta dimensión sobrenatural en la que se coloca la esperanza de lograrlo, al tiempo que la organización que asumen los auxiliares, reclutados por el falso funcionario, apuntan hacia el fetichismo de una burocracia supuestamente imprescindible para la realización de cualquier viaje.

Personaje y presunto autor de *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*, las dos novelas de Portela en que él aparece —y en las que nos detendremos más adelante—, Emilio U es, además del objeto del deseo de protagonistas de ambos sexos y aquel a quien persigue «La Persona que Busca», un escritor que emigra a Francia y que, tanto en las estrategias que presiden su viaje como en las páginas de sus cartas o de su diario, va a mostrar, desde su perspectiva y desde la de otros personajes, nuevas facetas en lo referido a la práctica y la «metafísica» de la emigración. Emilio U, cuyo apellido pudiera ser la transcripción fonética al español de *ou*, el adverbio de lugar francés, es para casi todos los demás

personajes un ausente, cuyo vacío se percibe como una pérdida, pero es también, desde la perspectiva más popular y pragmática de Bibiana, el «inteligente» que se casó con una francesa para facilitar su partida. Y para sí mismo, por una parte, un cínico «[cuyos] problemas con la Isla y su mitología no son de índole política, sino más bien de naturaleza, digamos, térmica» (*El pájaro...*, 196); pero, por otra parte, alguien que no puede dejar de ser corticalmente cubano y no logra encajar en ningún lugar (*La sombra...*, 215). Este mal-estar permanente —o mejor, este no-estar-del-todo— del emigrante, es decir, esta autorrepresentación suya desde el otro lado, desde el allá, desde el espacio de los nómades, de la diáspora, en «el entre-lugar», en el *in-between*, se encuentra también en dos narraciones cuyas protagonistas se inscriben en el mundo de la cultura: la escritora ya mayor de «Una extraña entre las piedras», de Portela (*Una extraña...*, 91-122), que al cabo de cuarenta años de estancia en Nueva York rememora su vida en esta comunidad multiétnica y transcultural; y la joven intelectual de «Mare Atlanticum», de Fernández Pintado (51-8), ambas nunca acaban de pertenecer del todo a su nuevo entorno, pero ya tampoco podrían volver a sentirse en su lugar si regresaran a sus espacios de origen. La remisión intertextual al poema «Para Anna Velfort», de Lourdes Casal, tanto en el título como en el epígrafe del cuento de Portela, orientan inequívocamente una lectura en este sentido.

Pero en esta narrativa de mujeres hay un énfasis particular en el tratamiento de los conflictos de la emigración en quienes se quedan, los que pueden ser aún más complejos cuando regresa de visita quien se fue. Esto es lo que proponen dos cuentos de Anna Lidia Vega. En «Erre con erre» (*Catálogo...*, 99-115), desde sus propias voces, un niño pequeño, su madre y su abuela paterna narran el cúmulo de violencia, odios y desamores por los que aquella emigró dejando a este hijo traumatizado por su partida y por la existencia de la nueva familia que ella ha constituido en el Norte y de la que él ha sido excluido. En el epílogo, titulado aviesamente «Escena prescindible», y contado por un narrador extradiegético, el regreso de Marlén, la madre, con sus maletas emblemáticas, parece cancelar todos los horrores de la confrontación con su suegra, que la recibe alborozada en medio de los gritos de bienvenida de los vecinos. Solo el niño no sale de su estupor. En el otro texto de Vega, «Tan gris como su nombre» (*Catálogo...*, 31-6), una anciana revive la crueldad del padre que le arrancó a su único hijo cuando pequeño, y el sufrimiento ocasionado por la pérdida que en aquel entonces era «definitiva», cuyo duelo no ha podido elaborar. Por eso, cuando su hijo regresa de visita tras muchos años de ausencia, cargado de regalos y feliz de

encontrarse con mujeres de verdad, ella rechaza desconcertada y obsesiva su retorno.

Otro regreso mucho menos traumático que estos es el que Alonso desarrolla en «Yo te voy a explicar» (*Cerrado...*, 83-8), donde dos primos que no se ven desde la infancia nos brindan la ocasión de comprobar desde la ironía, las dimensiones de la distancia no tanto geográfica, ideológica o cultural, sino meramente de la cotidianidad y el confort, que separa y casi incomunica a quienes se fueron hace varias décadas y a quienes se quedaron. Pero el haberse quedado o el regreso también redimensionan una dinámica contrastiva de presente y pasado, en que se abordan ocultos conflictos familiares a partir de la historia de una prima que se queda y una hija que decide escapar para no irse con su madre (Bahr, «Blanco y negro», 57-77); o, cuando súbitamente regresa con una caja de huevos de regalo alguien que salió por el Mariel, se reflexiona sobre las circunstancias que rodearon, hace veinte años, aquellas salidas, y sobre los modos de pensar y actuar —léase mítines de repudio— «entonces» (Alonso, *Tirar...*, 62-72).

El tema de los balseros, ampliamente presente en la cuentística masculina, encuentra en las autoras que lo tratan un nuevo enfoque a partir de la perspectiva de personajes femeninos. En «El séptimo trueno» (Alonso, *Tirar...*, 73-9), la protagonista narradora presencia desde el litoral la salida del que cree su viejo amante, la cual juzga al principio como irracional, a pesar del recuerdo de la severidad de medidas y decisiones que lo habían afectado años atrás cuando autorizara que un hijo suyo se fuera al extranjero con la madre; pero al día siguiente, cuando el balsero regresa tras el fracaso de su intento, la narradora se compromete a escribir sobre todo lo que lo ha conducido a aquella desesperada salida y, como este es el texto final del libro, su compromiso podría asumirse como el de la escritura del volumen que acabamos de leer. En «Espuma» (Suárez, *Espuma*, 67-79), la compañera del balsero ahogado no puede asimilar una muerte inaceptable y le escribe, enloquecida, la carta que leemos. En *Silencios*, la protagonista no solo opta por permanecer al margen del proceso de construcción y salida de la balsa en que se va su novio, sino que considera todo: el malecón, las balsas, las despedidas, «tan kafkiano que hasta daba risa» (Suárez, *Silencios*, 219). Pero el tema de los balseros también es tratado episódica e irónicamente cuando la presunta salida clandestina del marido que asediaba a la hija sirve de segura coartada —rápidamente aceptada por la policía— a una madre muy decidida a protegerla a toda costa (Bahr, 81-97); o la desaparición de un joven realmente asesinado por su amante, es acogida por sus desasidos familiares con gran tranquilidad, como posible incorporación de su pariente a la flota de balseros (Portela, *El pájaro...*, 215-6).

Por otra parte, con los avatares de emigrantes llegados a los Estados Unidos, Mylene Fernández Pintado ha conformado todo un ciclo cuentístico —a él volveremos más adelante— que, al tiempo que traduce la fascinación que, parejamente con una vieja repulsión, este país ejerce sobre el imaginario nacional, desconstruye la mitologización popular de la «Yuma»: «El vuelo de Batman», «Cosas de muñecas», «Vampiros» (*Anhedonia*, 59-79) y «Vivir sin papeles». ¹⁴

Al presentar, hace cinco años el libro de Marilyn Bobes y comentar uno de sus textos, «Pregúntaselo a Dios» (*Alguien tiene que llorar*, 61-9), decía que el resurgir y la reconceptualización de la prostitución en Cuba, con la aparición de las jineteras, podía entenderse como una suerte de emigración, de salida, que no siempre conducía —como en el caso de la protagonista de este cuento— fuera de las fronteras de la Isla —aunque este es en muchos casos su objetivo último—, sino que, sobre todo, se dirigía hacia el país virtual formado por esas zonas *otras* de la geografía nacional surgidas recientemente y destinadas al turismo y, en general, a los extranjeros. Provenientes muchas de ellas de las más apartadas zonas, y, por tanto, migrantes internas, no solo fue el impacto del turismo, sino también el deseo de comer en grandes restaurantes, de comprar en las nuevas *boutiques*, de pasear en autos como los que aparecen en las películas, lo que condujo a estas jóvenes no a la emigración ilegal, a las balsas —de hecho, se calcula que solo tres por ciento de los balseros de 1994 fueron mujeres—, sino a ejercer la prostitución en torno a esos ámbitos, y que por su gran visibilidad permiten que se magnifiquen dentro y fuera de la Isla las dimensiones de este fenómeno.

En «Aniversario» (*Espuma*, 40-6), Karla Suárez explora crudamente las motivaciones y las fantasías de las jóvenes que se dejan tentar por esos rutilantes y engañosos enclaves, desde la ambigüedad de una narradora estudiante de Periodismo que desde un hotel de cinco estrellas —al principio creemos que está en el extranjero— llama a una amiga para contarle las maravillas que la rodean en este edén, al que ha venido «acompañando» a un periodista extranjero. Pero también aparecen jineteras, con carácter protagónico, en otros de los textos, como *La sombra del caminante*, novela de Portela a la que Aimée, la jinetera negra y narcómana, uno de los personajes más complejos de esta autora, proporciona el desenlace; o en «Erre con erre», de Vega, ya citado, porque Marlén, la madre del niño abandonado, pasa por jinetera en su camino hacia la emigración; o en «Mare Atlanticum», de Fernández Pintado, donde la protagonista en su viaje a España lamenta verse confundida con una jinetera por el funcionario de inmigración; o en «Tirar la primera piedra», de Alonso, donde la protagonista es víctima

de una confusión similar por empleados de un hotel (*Tirar...*, 7-14).

La otra vertiente temática fundamental de la narrativa femenina de estos años es la que se ocupa, por una parte, de todo aquello de lo que antes no se hablaba, de los tabúes vinculados a los cuerpos silenciados o escamoteados en décadas —y siglos— precedentes; y, por otra parte, de la reflexión, en ocasiones metatextual, sobre la escritura como espacio de duda y realización de las mujeres. En ese sentido este segmento del *corpus* otorga visibilidad tanto a las formas más violentamente sutiles de represión «privada» de la mujer, como a sus estrategias letradas de rebelión frente a ellas.

Víctor Fowler ha estudiado el retorno a las letras cubanas de los 90 de un tema cancelado drásticamente en los 70: el homoerotismo, ¹⁵ que a partir de su entrada en la narrativa escrita por mujeres, con Ena Lucía Portela, quien ha hecho de la identidad lésbica uno de los principales objetos de su indagación —«Dos almas perdidas nadando en una pecera», ¹⁶ «Sombrío despertar del avestruz», ¹⁷ «Una extraña entre las piedras»—, ha encontrado espacio, en función de distintas búsquedas, en otras autoras: Bobes, «Alguien tiene que llorar» (7-24); Vega, «La estola» y «En familia» (*Catálogo...*, 65-78 y 95-8); Suárez, «La estrategia». ¹⁸ Al mismo tiempo, el incesto y la violencia sexual —siempre ignorados— entran en la narrativa femenina con autoras como Aida Bahr («Olor a limón», 81-97), Anna Lidia Vega («Performance de Navidad», *Bad painting*, 31-4), Karla Suárez («Un poema para Alicia», *Espuma*, 22-36) y Ena Lucía Portela («Desnuda bajo la lluvia», *Una extraña...*, 50-63).

Los «raros» y las «raras» de todo rango, sus relaciones grupales, así como algunos espacios de selectiva marginalidad, pueblan la narrativa de Ena Lucía Portela, unas veces al servicio de ese humor pérfidamente culto que va instalándose como rasgo distintivo de su hacer, y otras, constituyéndose en ejes de la trama de algunos de sus textos: «La urna y el nombre (un cuento jovial)», ¹⁹ «Un loco dentro del baño» y «Al fondo del cementerio» (*Una extraña...*, 10-29 y 64-90).

«Raros» y «raras» —también su dinámica de grupo y espacios particularmente hostiles, solo en cierta medida relacionados con esos bajos fondos *light* de frikis y empastillados, tan presentes en la cuentística masculina desde fines de los 80—, caracterizan, con su torva agresividad, la más temprana poética de Anna Lidia Vega: «Collage con fotos y danzas» e «Instalación con basura» (*Bad painting*, 20-7 y 28-30), «Rara avis» (*Catálogo...*, 137-41), dejando lugar en sus últimos cuentos a cierto humor negro muy bien administrado: «Esperando a Elio» (*Limpiando ventanas...*, 7-18).

En sentido general, 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.

Como dijera Araújo en el artículo antes citado, los temas y conflictos tradicionalmente «femeninos» han desaparecido de los textos de la mayor parte de las novísimas, pero en otras escritoras jóvenes y también en esas —aunque, por supuesto, con otras formas e intenciones—, pueden abordarse, entre otros, las incertidumbres, derrumbes y torpezas de las relaciones de parejas de toda edad: Bahr, «Ritual de la despedida», «Pequeño corazón» (23-33 y 37-56); Fernández de Juan, «El regocijo», «Las aparecidas» (39-40 y 67-7); Fernández Pintado, «El oso hormiguero» (20-5); Suárez, «Elena & Elena» (*Espuma*, 85-102).

Otro tema que emerge en los textos de estas autoras, muchas veces como escenificación, es el de la escritura, dando a la reflexión —tanto en su sentido especular como de pensamiento— sobre el oficio de escribir y el mundo de las letras, un énfasis antes inexistente. Al margen de otras consideraciones, esto sin dudas subraya la importancia adquirida para ellas, en tanto mujeres, por un espacio al mismo tiempo de riesgo y libertad, de indagación íntima y realización personal, de búsqueda formal y proyección pública, de aceptación o rechazo de patrones y autoridades establecidos: Bobes, «¿Te gusta Peter Handke?» (25-32); Fernández de Juan, «Bumerang» (18-23); Vega, «La estola» y «Gente rara» (*Catálogo...*, 65-78 y 89-94); Portela, *El viejo, el asesino y yo*. Ello se hace evidente, además, por el hecho de que muchas de las protagonistas de cuentos y novelas son a su vez escritoras. Tal vez sea este el mejor momento para recordar, en un recorrido tan rápido, ese *unicum* de Margarita Mateo, *Ella escribía poscrítica*, en que se funden ensayo y ficción para exorcizar, desde el abordaje de diversas manifestaciones culturales y el análisis de poéticas y pensamiento contemporáneos, no solo los demonios de la ominosa contemporaneidad en que se producen o se discuten estas textualidades y estos temas, sino del entorno vital desde el que escribe y sobre el que también reflexiona la autora, omnipresente en sus distintas *personae*.

Finalmente, en este breve período han aparecido más novelas escritas por mujeres que todas las publicadas entre 1959 y 1983. Casi la mitad de ellas, mayormente de signo histórico tradicional, pertenecen a autoras de larga trayectoria, como Mary Cruz —*Colombo de Terrarrubra*, *Niña Tula*, *El que llora sangre y Tula*—, y Marta Rojas —*El columpio de Rey Spencer*, *Santa*

Lujuria. Entre las escritoras noveles —aunque con experiencia en los medios—, Margarita Sánchez-Gallinal, con *Gloria Isla*, también sondea el transcurso nacional a través de su imbricación con la historia de una familia. En *Minimal son*, Ana Luz García Calzada escudriña igualmente las relaciones de familia y sus conflictos, pero en un lapso más cerrado y cercano. Mercedes Santos, por su parte, publica una novela que se inscribe en la corriente temática homoerótica: *Monte de Venus*.

Pero Karla Suárez y, sobre todo, Ena Lucía Portela, aportan a la novelística cubana de estos años un nuevo decir.

En *Silencios*, Suárez narra con la mayor efectividad expresiva y, al mismo tiempo, con una gran economía de medios, una moderación y una distancia a las que también alude el título, la formación de una joven en las últimas tres décadas del siglo, que se proyectan en la novela a través de los conflictos de su familia y de los amigos más cercanos con la sociedad y con la historia que tanto los ha marcado y que tanto ha demandado de ellos. Pero, poco a poco, la novela comienza a desplazarse hacia otro ámbito, que aunque presente en textos de otras autoras jóvenes, caracterizados precisamente por los espacios y los grupos cerrados en que se desarrollan, aquí se va haciendo explícito: una suerte de exilio interior en que la protagonista se sumerge, presuntamente para escribir, cuando por diversas razones, pero principalmente porque emigran sus parientes y compañeros, se queda sola en su gran casa: «El mundo de afuera continuaba deteriorándose, y entonces determiné que me quedaría dentro» (205). Esta voluntad de aislamiento la subraya el hecho de que cuando excepcionalmente sale a la calle, va «con los audífonos en las orejas» (209).

Por su parte, Ena Lucía Portela, con *El pájaro: pincel y tinta china*, *La sombra del caminante* —a las que ya me referí al abordar el tema de la emigración y la prostitución— y *Cien botellas en una pared* (2002) —que recibiera recientemente el Premio Jaén—, ha otorgado ámbito y aliento mayores a ese *continuum* narrativo que es su obra, sin duda el más nutrido, ambicioso y logrado *corpus* de esta década, por el que desfilan y se intersectan personajes que, en su mayoría, pertenecen a un pequeño mundo intelectual, *undergroundy* bastante sórdido, desde el que, cínica e intensamente, es presentado el entorno social, entre bromas y humor que no perdonan a nadie ni a nada.

Anna Lidia Vega publicó en Islas Canarias su primera novela, *Noche de ronda* (2002), que aún no conozco, y espera publicar próximamente en La Habana otra: *Ánima fatua*, en la que recupera su infancia y adolescencia en la Unión Soviética —tema ya abordado en algunos cuentos de *Bad painting* y *Limpiando ventanas y espejos*—, con lo que incorporará a la literatura cubana una no insólita, pero poco explorada dimensión de la biculturalidad. Por otra parte, se encuentra en proceso editorial la novela que obtuviera el Premio Italo Calvino 2002: *Otras plegarias atendidas*, de Mylene Fernández Pintado, en la que la autora desarrolla, desde la perspectiva de una protagonista narradora, que es también escritora, el tema de la más reciente emigración a Miami —algunos de cuyos personajes y situaciones conocemos de cuentos publicados anteriormente por ella—, enmarcado en una historia sentimental y de formación intelectual.

Por suerte, habría mucho más que decir. Queda todo el capítulo de las escritoras cubanas que viven y producen en otros países: tanto las instaladas en ellos desde hace décadas, como las que se fueron hace poco; las que comenzaron a escribir allá, o las que ya tenían una obra acá. Y, por supuesto, las relaciones de todo orden que se establecen entre su producción y lo que escriben las que viven en la Isla. Estaría también por, al menos, reseñar el amplio espacio que comienzan a ocupar nuestras autoras en la crítica contemporánea, sobre todo en el extranjero: la seriedad con que se abordan, en buena medida, sus textos; pero también, la superficialidad con que a veces son estudiadas en virtud de «la moda Cuba», y no solo en el extranjero, sino también en nuestro entorno. Esto sería aplicable igualmente, tanto en lo positivo como en lo banal y negativo, a las antologías de narradoras, que con frecuencia repiten los mismos cuentos, o recogen la efímera producción de quienes solo han escrito unas líneas.

Hacia las últimas páginas de sus primeras novelas, de 1997 y 1999, respectivamente, Portela y Suárez ponen en boca de sus personajes unas palabras que no dejan de resultar perturbadoras al final de este recorrido y que me apresuro a citar a continuación. En *El pájaro...* Emilio U, ya instalado en París, anota y comenta que:

A él le reprochaban a menudo que dedicara tanto tiempo a pensar en las ideas, a escribir sobre la escritura [...] «Tienes que contar algo», le decían, «¡La realidad cubana es tan rica!» Claro que era rica, riquísima. No había en todo el mundo nada que fuera más sabroso. No por gusto la perseguían tantos editores extranjeros, profundamente interesados en la emigración, las «jineteras», la cosa *gay*, pues ya los rockeros y la guerra de Angola estaban algo pasaditos de moda. (199)

Mientras que la protagonista narradora de *Silencios* escribe:

No sé si sería la carencia de un periodismo verdadero, pero se me antojaba que los escritores hacían periodismo [...] Hablaban de gente fugándose en balsas de la isla, jineteras en las noches de La Habana, el dólar que subía y subía, la esperanza que bajaba y bajaba. Resultaba aburrido. (217)

Pero a pesar de esa doble advertencia, que no solo alude al mercadeo editorial de estos temas, sino también al *fast-food* académico al que invitan, quiero terminar diciendo que si apenas me he detenido a señalar lo que significa la mayoría de los textos de las narradoras cubanas de hoy, en tanto realización estética o como escritura femenina, es porque he preferido subrayar el valor que tiene el universo simbólico vehiculado por ellos para la interpretación, por lectores y lectoras cubanos, de nuestra realidad social contemporánea, y, más allá, su significación como instancia cultural en cuyo entramado son pensadas las transformaciones de los últimos tiempos y se proponen distintas respuestas a nuestra realidad contemporánea.

Y, por último, un regalo de la casa: la bibliografía no completa, pero bastante actualizada, de la narrativa femenina cubana de hoy, tabla de referencias imprescindible para el empleo más productivo de este mapa.

Nancy Alonso (1949)

Tirar la primera piedra, Letras Cubanas, La Habana, 1997.

Cerrado por reparación, Unión, La Habana, 2002.

Aida Bahr (1958)

Espejismos, Unión, La Habana, 1998.

Marilyn Bobes (1955)

Alguien tiene que llorar, Casa de las Américas/ Colcultura, La Habana-Bogotá, 1995.

Mary Cruz (1923)

Niña Tula, Letras Cubanas, La Habana, 1998.

Colombo de Terrarrubra, Unión, La Habana, 1994.

El que llora sangre, Unión, La Habana, 2001.

Tula, Letras Cubanas, La Habana, 2001.

Esther Díaz Llanillo (1934)

Cuentos antes y después del sueño, Letras Cubanas, La Habana, 1999.

Cambio de vida, Letras Cubanas, La Habana, 2002.

Adelaida Fernández de Juan (1961)

Oh vida, Unión, La Habana, 1999.

Mylene Fernández Pintado (1963)

Anhedonia, Unión, La Habana, 1999.

Ana Luz García Calzada (1944)

Minimal son, Letras Cubanas, La Habana, 1995.

Historias del otro, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000.

María Elena Llana (1936)
Castillos de naipes, Unión, La Habana, 1998.

Margarita Mateo (1950)
Ella escribía poscrítica, Casa Editora Abril, La Habana, 1995.

Gina Picart (1956)
El druida, Editorial Extramuros, La Habana, 2000.

Ena Lucía Portela (1972)
El pájaro, pincel y tinta china, Unión, La Habana, 1999.
Una extraña entre las piedras, Letras Cubanas, La Habana, 1999.
El viejo, el asesino y yo, Letras Cubanas, La Habana, 2000.
La sombra del caminante, Unión, La Habana, 2001.
Cien botellas en una pared, 2002. En proceso por Ediciones Unión, La Habana.

Marta Rojas (1931)
El colupio del Rey Spencer, Letras Cubanas, La Habana, 1996.
Santa lujuria, Letras Cubanas, La Habana, 1998.

Margarita Sánchez-Gallinal (1953)
Gloria Isla, Letras Cubanas, La Habana, 2001.

Mercedes Santos Moray (1944)
Monte de Venus, Casa Editora Abril, La Habana, 2000.

Karla Suárez (1969)
Espuma, Letras Cubanas, La Habana, 1999.
Silencios, Lengua de Trapo, Madrid, 1999.

Anna Lidia Vega Serova (1968)
Bad painting, Unión, La Habana, 1998.
Catálogo de mascotas, Letras Cubanas, La Habana, 1999.
Limpiando ventanas y espejos, Unión, La Habana, 2001.
Noche de ronda, 2003. En proceso.

Notas

1. Catherine Davies, *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth Century Cuba*, Zed Books, Londres, 1997.
2. Las páginas que siguen son, por una parte, una actualización de «Narradoras cubanas de fines de los 90: un mapa temático/bibliográfico», artículo aparecido en Jean Lamore y Omar Guzmán, eds., *Mujeres de Cuba. Actas del Coloquio de Burdeos*, Universidad Michel de Montaigne/Universidad de Oriente/Editorial Oriente, Burdeos-Santiago de Cuba, 2002, pp. 162-74, del que otras versiones han aparecido en distintos sitios de Internet. A ellas he añadido, como ampliación, parte importante de «Emigración y otros desplazamientos según las narradoras cubanas de los 90», ponencia que presenté en el Congreso de LASA celebrado a fines de marzo de 2003.
3. Luisa Campuzano, «Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. XVI, n. 2, Toronto, invierno de 1992, pp. 307-18. (Este artículo también se publicó, entre otras revistas, en *Casa de las Américas*, a. 32, n. 187, La Habana, abril-junio de 1992, pp. 128-35; y fue antologado

Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy en Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo, comps., *Las desobedientes. Mujeres de Nuestra América*, Panamericana, Bogotá, 1997, pp. 65-82).

4. Nara Araújo, «Proyección y perfil de la crítica feminista del Caribe», en Rita Teresinha Schmidt, org., *Mulheres e literatura. (Trans)Formando identidades*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997, p. 14.
5. Catherine Davies, «¿Cómo escribir una "historia" de la literatura de mujeres en Cuba? Algunas reflexiones», *RyC*, Suplemento Literario de *Revolución y Cultura*, marzo-abril de 2001.
6. Luisa Campuzano, «La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia» (1984), *Quirón o del ensayo y otros eventos*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 66-104; «Cuba 1961: los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflictos de género, clase y canon», *Unión*, n. 26, La Habana, enero-marzo de 1997, pp. 52-8.
7. Luisa Campuzano, «Ser cubanas y no morir en el intento», *Temas*, n. 5, La Habana, enero-marzo de 1996, pp. 4-10.
8. Salvador Redonet, ed., *Los últimos serán los primeros*, Letras Cubanas, La Habana, 1993.
9. Nara Araújo, «A escritura da mudança: novíssimas narradoras cubanas», en Márcia Hoppe Navarro, org., *Rompendo o silêncio*, UFRGS, Porto Alegre, 1995.
10. Luisa Campuzano, «La voz de Casandra. Para presentar *Algún tiene que llorar*, de Marilyn Bobes», *La Gaceta de Cuba*, n. 4, La Habana, julio-agosto de 1996, pp. 52-3.
11. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, eds., *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Unión, La Habana, 1996.
12. Los datos editoriales de las obras mencionadas aparecen en la relación final del texto. En lo adelante, solo se señalará el nombre de la autora y la obra, y las páginas si fuera necesario.
13. María Cecilia Graña, «Escribir desde el umbral: lo perturbante en tres relatos femeninos», *Escritos*, n. 21, Puebla, enero-junio de 2000, p. 297.
14. Publicado en *RyC*, Suplemento Literario de *Revolución y Cultura*, edición especial, enero-febrero de 2001, pp. 9-10.
15. Víctor Fowler, «En apenas una década...», *La maldición: una historia del placer como conquista*, Letras Cubanas, La Habana, 1998, pp. 141-60.
16. Inédito.
17. Publicado en *Unión*, n. 22, La Habana, enero-marzo de 1996, pp. 83-7.
18. Karla Suárez, «La estrategia», *RyC*, Suplemento Literario de *Revolución y Cultura*, marzo-abril de 2001, p. 12-3.
19. Ena Lucía Portela, «La urna y el nombre (Un cuento jovial)», en Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, eds., *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Unión, La Habana, 1996, pp. 341-8.

© TEMAS, 2003.