

# Y entonces la mujer de Lot miró...

**Mirta Yáñez**

*Escritora. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).*

*Y entonces la mujer de Lot miró atrás,  
a espaldas de él y se volvió estatua de sal.*

*El Génesis*

Desde hace varios años, en algunos círculos de estudio de literatura comparada se ha puesto en uso el término de «frontera», sobre todo en relación con las llamadas literaturas «periféricas», desde un punto de vista geográfico y político. El concepto de *frontera* implica un fin y un comienzo de algo distinto, un corte entre dos ámbitos, división, y —según yo lo veo— enajenación de un sujeto o fenómeno dado, apartamiento, sobre todo la conformación de códigos de aceptación o rechazo, de inclusión o exclusión; en fin, en muchos casos y ocasiones, la bien mentada marginalidad.

Y así, la *frontera* es una línea que se puede franquear o no, que establece extensiones y alcances. De ahí lo confinante y, por ende, lo confinado. Visto desde este ángulo, no se trata de una argucia o de un simple juego de palabras hablar de la frontera de la ficción en el proceso de la literatura escrita por mujeres, y muy en

especial de la narrativa, como manifestación particular cuyas leyes de apropiación del mundo han sido más susceptibles de confinación, expulsión y limitación. De hecho, la narrativa escrita por las mujeres y la crítica que aborda estos temas bajo —todavía— un universo de supremacía masculina y sexista, puede ser visualizada desde esa imagen tan gráfica de «frontera» que implica, como ya dije, dos dimensiones con una línea divisoria que jerarquiza, subordina... y margina.

También es cierto que en los últimos tiempos se ha puesto en boga sacar provecho —tanto material como intelectualmente— de la marginalidad. Algunos tratan de utilizarla como mercancía o como salvavidas, mas, si se trata de reflexionar con honestidad acerca de estas problemáticas, hay que cuidarse tanto de este peligro como de la simpleza de aceptar la uniformidad posmoderna.

La literatura —la narrativa— escrita por mujeres comparte la misma *sustancia* que la de los hombres, mas con el empleo de su propio lenguaje. Así lo deja bien claro Patricia M. Spacks:

Cuando leemos muchos de sus libros sentimos que las necesidades de las mujeres son idénticas que las de los hombres. Quizás el equilibrio pueda ser diferente, pero la

---

Fragmento del Prólogo a *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-95)*. Comp. de Mirta Yáñez y Marilín Bobes. (En prensa.)

**La colocación del mundo ficcional femenino del otro lado de una frontera imaginaria, trajo como resultado, entre otras cosas, que la narrativa escrita por mujeres, haya sido no solo «la Cenicienta», sino además «la Caperucita Roja» siempre obligada a atravesar un enmarañado bosque donde la acechaba más de un lobo feroz.**

sustancia es la misma: necesidad de trabajo y de amor, de independencia y dependencia, de soledad y relación, de disfrutar de la comunidad y valorar la propia singularidad.<sup>1</sup>

Sin embargo, a la hora de dar forma a esa sustancia, el campo ficcional parecía haberse dividido entre un presunto *canon*, y un formato típico de «lo femenino», de segundo rango. No poco trabajo ha costado llegar a probar que si bien con su característico punto de vista y las particularidades de la perspectiva de género<sup>2</sup>, el discurso femenino narrativo no puede ya colocarse arbitrariamente del otro lado de una línea fronteriza, y mucho menos cuando se ponen en juego otras categorías de índole más general como objetividad y subjetividad, realismo o fantasía, estilo poético o no, tradición o experimentalismo, e incluso, en la misma elección de temas o subgéneros literarios.

Por otra parte, no debe dejarse de lado que todavía mantiene un eficiente ejercicio de poder la eterna inseguridad masculina, siempre con la urgencia de probarse y salir triunfante, actitud que muchas veces se proyecta en una misoginia cultural, a veces tapiñada, otras obvia, otras escudada en la broma, que obliga a los estudiosos desprejuiciados a desenmascarar sus artilugios, que resultarían indignantes sino fueran, a estas alturas, ridículos. Un buen ejemplo de ello es esa insistencia en una identificación de «narrativa masculina» (*sic*, pues de esta manera insólita suelen responder algunos a los estudios de género y a la ruptura del silencio de las escritoras) que aspira a extender las máscaras y contradicciones de la vida cotidiana a la crítica literaria. La existencia entre nosotros de un mundillo “*naij*” a veces muy convencional, da pie a estas actitudes que ya pasaron a la historia en otros lugares; no obstante, es imposible seguir eludiendo por más tiempo el análisis de la escritura femenina desde estos puntos de vista, aun cuando implique el riesgo de cierta dosis de agresión que a veces trae aparejada.

Para la mujer latinoamericana, escribir no ha sido solo un modo de expresión o comunicación. Como bien dice Helena Araújo:

Para ella [la latinoamericana] la escritura ha sido siempre un síntoma de defensa contra la opresión [...] Nadie ignora que «la letrada» y «la poetisa» merecían hasta hace pocos años una reputación equívoca y debían aliarse al poder masculino para contrarrestar el peso de la censura social.<sup>3</sup>

Tomando en cuenta lo anterior, ¿podría seguirse explicando la abundancia de poetisas en comparación

con el real poco número de las narradoras tan solo por las exigencias del género literario? ¿O por el tiempo que absorbe la narrativa? ¿O con otra razón por el estilo? La colocación del mundo ficcional femenino del otro lado de una frontera imaginaria, trajo como resultado, entre otras cosas, que la narrativa escrita por mujeres, haya sido no solo «la Cenicienta», sino además «la Caperucita Roja» siempre obligada a atravesar un enmarañado bosque donde la acechaba más de un lobo feroz. El hábito literario sexista —y su crítica— que trazaba tradicionalmente una línea divisoria entre LA NARRATIVA y «la narrativa de las mujeres», dio pie a una absurda paradoja que ha signado esta raya ominosa: por una parte se ignoraba la existencia de un discurso femenino y el raserio de estudio eran los valores del poder en activo, y por otra se hablaba de una peculiar «narrativa femenina» que se solía circunscribir a lo subjetivo, lo poético, lo íntimo confesional, conceptualizaciones que en la mayor parte de las ocasiones escondían la intención de calificarla como “trivial”, por decirlo ya en forma franca. En lenguaje popular, habría que preguntarle a esa crítica hegemónica con la clásica frase —muy de acuerdo con lo que esa misma crítica considera como discurso “femenino”—, de «¿te peinas o te haces papelillos?».

A ese juicio que daba por descalificados dentro de la «gran literatura» a los ejemplares de ficción intimista o subjetiva (hasta la propia Virginia Woolf rechazaba esa perspectiva llamándola «egotista»), se sumaba la ausencia de paradigmas. Al mirar hacia atrás, la mujer escritora latinoamericana se encontraba con que la tradición implicaba, en gran medida, mutilación y pérdida de la identidad. El desconocimiento, la invisibilidad o la ausencia de precursores prominentes restaba seguridad a la hora de enfrentar la posibilidad de hacer una obra creadora al costado de un discurso oficial. Si se observan los antecedentes de la narrativa ficcional durante los siglos pasados, esta era una actividad prácticamente proscrita, casi nula, entre las escritoras latinoamericanas. Abundaban, eso sí, las epístolas, los libros de viajes o las autobiografías, todo ese conjunto considerado, hasta hace muy poco, como de segunda categoría. Algunas ensayistas que han abordado estos temas catalogan esta selección como una forma de eludir la represión. Fuese como fuese, el ámbito de introspección confesional se fue conformando como el único accesible para las escritoras y, en definitiva, como el lado de la frontera exclusivo para la ficción femenina. El mundo objetivo

y su contrapartida, la fantasía total, parecían quedar dentro del terreno llamado “masculino”.

Junto a ello, cabe estar de acuerdo con Jean Franco cuando dice que no hay UNA escritura femenina, pero sí un discurso «donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado». Jean Franco es aún más definitiva sobre estos asuntos cuando afirma:

No se trata de averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente a los hombres, sino de explorar las relaciones del poder. Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los «maestros» del pasado.<sup>4</sup>

Para cualquier escritor, enfrentarse con sus antepasados es, ante todo, una cuestión de disyuntiva estética. Para las narradoras, esta mirada hacia sus antecesores estaba fracturada de antemano por el rechazo a los patrones hegemónicos del poder masculino, con un carácter que rebasaba lo puramente estético.

No era nada sencillo conseguir el visado para ir al otro lado de la frontera, pero las mujeres terminaban por violar los cotos. La «peor de todas», Sor Juana Inés de la Cruz, fue de las primeras en borrar los límites entre los géneros considerados «menores», entre lo literario «serio» y lo no literario o «menor», visto como lo único posible o como supuestamente preferido por la literatura femenina. De hecho, siempre existió una corriente narrativa que se proyectaba en forma paralela a la escritura oficial. Generalmente ignorados, cuando algunos de estos textos lograban salir de la invisibilidad, se convertían en esas obras que «asombraban» a los críticos por su audacia o por «participar» del llamado canon; en algunos casos eran presentadas como el «botón de muestra», el llamado *token*, «que convenientemente se utiliza para representar los esfuerzos de las mujeres»<sup>5</sup> en las generaciones y escuelas literarias, ese nombre solitario en las antologías, o la referencia pasajera en las historias de la literatura. La explicación más fácil consistía en decir que era la clásica «excepción de la regla». ¿Cómo explica entonces la crítica que la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda haya sido una de las fundadoras de la narrativa social latinoamericana? Mejor era no explicarlo mucho y dar a conocer sus «cartas de amor». Todo esto sin entrar en pormenores de cómo muchas de las grandes obras latinoamericanas del siglo XIX salidas de mano masculina son más confesionales y subjetivas que las más empeñosas escritas por nuestras literatas o de cómo otras narradoras continentales del siglo pasado —como Clorinda Matto de Turner o Juana Manuela Gorriti—, realistas o fantasiosas, quebraron con sus textos el ámbito de la llamada literatura intimista.

La evolución de este discurso narrativo femenino en América Latina es caracterizado, con mucha agudeza, como la sistematización en tres etapas, propuesta por la ensayista dominicana Daisy Cocco de Filippis quien define que, en este difícil itinerario de la creación

ficcional, las mujeres narradoras han pasado de *combatidas* (bajo la autocensura) a *combativas* (con rabia) a *combatientes* (ganancia de la seguridad del propio ser, que permite el abordaje de la realidad con humor, ironía y accesibilidad al diálogo).<sup>6</sup> Actitud que ya permite incorporar de manera definitiva la confianza en la identidad, la defensa equilibrada del espacio de creación y una óptica desacralizadora del sistema dominante.

Por su parte, en su ensayo *De la intimidad a la acción*, Aralia López resume este proceso, ya llegado el siglo XX:

En el orden temático, pues, la literatura narrativa escrita por mujeres en América hispana presenta, a través de sus nombres más representativos, una secuencia clara y lineal desde la represión y opresión sexual en las narradoras de los primeros momentos después de las vanguardias de la primera posguerra —Teresa de la Parra, María Luisa Bombal y Clara Silva—, hasta la opresión por la reproducción y la crianza de los hijos donde aparece ya la actitud de liberación, conforme nos acercamos a nuestros días, en escritoras como Silvina Bullrich y Albalucía Angel.

Y más adelante añade:

empezando por una concientización personal, y desde esa concientización de sí mismas en «su lugar» y «en el mundo», van ampliando sus perspectivas de identidad, afirmándose en lo individual, de ahí a lo nacional y luego se proyectan a lo universal.<sup>7</sup>

Los tiempos en que Virginia Woolf podía caracterizar a la narrativa femenina únicamente como priorizadora de la realidad subjetiva han quedado ya muy atrás. Pero primero las narradoras han tenido que enfrentar a los múltiples jinetes del apocalipsis de la frontera entre los géneros: el canon hegemónico y su aparato crítico; la vulnerabilidad, el aislamiento, los roles sexuales, el espacio tradicional, la censura del cuerpo, la falsa atribución de subjetividad y la invisibilidad. Y el peor: la autocensura.

Es cierto que en la narrativa escrita por mujeres las grandes figuras han sido las excepciones. Y es que para rebasar aquella frontera y escapar a la marginalidad había la obligación de ser contundente. Hay que agradecer a esas fervientes antepasadas, algunas todavía vivas, que traspasaron, a todo riesgo, la frontera.

## ¿Estatuas de sal?

Nos enseñan las historias bíblicas, siempre con esa intención tan aleccionadora, que la primera desobediencia de importancia fue compartida, y ambos, hombre y mujer, se vieron expulsados del bienestar. El segundo castigo lo recibió solo una mujer por el mero delito de la curiosidad. La *Mujer de Lot* (ni siquiera conocemos su nombre) se atrevió a mirar, y por ello fue convertida en estatua de sal.

La primera cubana que se aventuró a mirar fue la Condesa de Merlín. María de la Merced Santa Cruz y Montalvo, conocida como la Condesa de Merlín, yace

enterrada en Père Lachaise y, aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer.

Desde los lejanos tiempos en que la Condesa de Merlín escribía sus célebres crónicas de viaje, mucha agua ha caído, lluvia de fuego también, y no son pocas las estatuas de sal que han penado por infringir el ancestral decreto que prohibía mirar, y por ende contar.

Mirar y contar, la sencilla fórmula de la narrativa... ¿Será por aquella vieja sanción bíblica que la narrativa ha sido poco frecuentada por las mujeres? Fuese por la razón que fuese, también en Cuba, al igual que en otras literaturas, las figuras de relevancia dentro de la narrativa han aparecido aisladas, mas su presencia cubre un amplio registro de propuestas temáticas y estéticas. Desde Gertrudis Gómez de Avellaneda, nuestras antepasadas —muchas de ellas todavía en activo— han ido fundando un *corpus* del discurso femenino dentro del proceso literario cubano.<sup>8</sup>

Como tantas veces se ha dicho, el arte, la literatura, el lenguaje, no tienen sexo; pero la experiencia vital sí, y quien la trasmite también. La escritura de las Antepasadas —uso este término para insistir en la herencia, el patrimonio, la cuantía del legado— y buena parte de la narrativa más contemporánea, han expuesto una perspectiva *desde la mujer*. Aun cuando en algunos casos reprodujeran los códigos del discurso hegemónico masculino, de una manera u otra se pueden rastrear indicios vulneradores, intencionales o no. Si bien en las primeras décadas de este siglo existieron algunos pocos textos de cierto enfoque «feminista», sus ineficacias formales y su leve trascendencia dentro del conjunto, hacen que apenas nos sirvan para armar esa «arqueología» de que se habla, certificadora del quehacer continuado y de la representación femenina. Esas autoras que tomaron a la mujer como asunto, insistiendo sobre todo en sus reivindicaciones sociales, fueron las golondrinas que no podían hacer el verano.<sup>9</sup> Mas la presencia femenina en nuestra narrativa es considerable, y su huella transita por los momentos más significativos de la trayectoria literaria cubana, desde el criollismo de Dora Alonso al ámbito fantástico y filosófico de Dulce María Loynaz, pasando por la recreación de la tradición afrocubana de Lydia Cabrera.

Pero presencia femenina no es conciencia femenina. La conciencia del ser femenino que intenta apoderarse del mundo de manera propia, con conocimiento, sin cólera ni sentimientos de inferioridad o de culpa, y contar la realidad o la fantasía sin cortapisas o linderos de «mundo exterior» y «mundo interior», es una conquista reciente.

Con los cambios socioestructurales que sucedieron en Cuba a partir de 1959, las generaciones que estaban ya maduras y con una obra asentada, así como los escritores que empezaban con sus primeros borradores, se vieron ante el conflicto de congeniar las exigencias de un nuevo proyecto social y las necesidades propias del acto de creación. Y aunque todo esto ha sido ya bastante dicho y contradicho, una recapitulación me obliga a

repetir que desde entonces, y de forma más o menos general, la narrativa cubana se escindió entre una tendencia experimentalista, subjetiva, hermética y otra reproductora de un realismo, con distintos grados de complejidad. Esta antítesis no era novedosa, de hecho se mantenía una trayectoria semejante a los años anteriores y parecida a lo que estaba sucediendo en el resto del continente. Lo distinto consistía en la complejidad de las nuevas proposiciones ideotemáticas, de acuerdo con una reestructuración social que la mayor parte de los creadores estaban dispuestos a compartir.

En la elección entre esos dos polos —que de una manera básica se pueden catalogar como «lo fantástico» y «lo real concreto»—, a veces los extremos de esas opciones se llevaron a realización de una manera primitiva o ingenua, incluso antinómica y exclusivista. Como se sabe, desde los años 40 se había iniciado la reacción contra la tendencia a la imitación simplista de la realidad. Autores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Ezequiel Vieta, entre otros, marcaron las pautas para la instalación de *otro* imaginario. Por su parte, los nuevos «realistas», impulsados a veces por motivos extraliterarios (o paraliterarios), terminarían por quemar en una hoguera (simbólica) todo lo que se saliera de sus rígidos preceptos.

La crítica parece estar ya de acuerdo en que aquella «estética» de las décadas del 40 y 50, con hallazgos notables, se prolongaría todavía unos años más, hasta un punto de giro que la mayoría de los estudiosos coincide en ubicar en 1966, con la aparición de algunos libros que imprimirían la tónica general de los tiempos que vendrían después, e incluso el nombre de toda una corriente dentro de la narrativa: *los años duros*.

Entre las escritoras que habían publicado una obra sólida en la primera parte del siglo, unas continuarían escribiendo, otras se inclinarían por géneros como la literatura para niños, otras optaron por el silencio. El cuento no había sido entre ellas un género muy concurrido como sí lo fuera la poesía o el ensayo. Pero con la irrupción de las primeras promociones de escritoras, de inmediato las jóvenes quisieron mirar... y contar.

Mas la abigarrada problemática social y estética trajo muchas consecuencias, entre ellas la casi total exclusión de la voz narrativa femenina.<sup>10</sup> Las autoras aspiraron a poner su pica en el Flandes de la narrativa desde los mismos principios de los años 60; pero no solo por razones de «invisibilidad» sexista, sino por la propia inclinación salvaje de la balanza temática hacia los temas de la «dureza», las narradoras se convirtieron con rapidez en estatuas de sal.

Dio comienzo así al desgarrador proceso de ruptura y continuidad, de asimilación y superación, de acomodamientos y osadías, de endiosamientos pasajeros y «ninguneos» notables. El «realismo», a ultranza y ordenanza, fue la divisa de la constatación del «cambio»; de ahí el énfasis sociologista de buena parte de los textos. Paradójicamente, el mayor desconcierto empezaría por

**La conciencia del ser femenino que intenta apoderarse del mundo de manera propia, con conocimiento, sin cólera ni sentimientos de inferioridad o de culpa, y contar la realidad o la fantasía sin cortapisas o linderos de «mundo exterior» y «mundo interior», es una conquista reciente.**

sufrirlo aquellos porfiados en una modelación estrechamente copista, que terminaron por asfixiar sus intenciones literarias o de otro tipo.

La búsqueda de una identidad, quizás el único rasgo unificador, señaló la continuidad con la narrativa anterior a 1959, e imprimió el carácter inmanente de la narrativa de las décadas siguientes, tanto de la escrita dentro de Cuba como de la escrita en el exilio.

Según la generalidad de los críticos, el cuento, el relato corto, ha constituido el género más popular y representativo a lo largo de estas últimas casi cuatro décadas.<sup>11</sup> Dentro de las espinosas coordenadas contextuales y el agudo debate social que se generó, fue en la narrativa —y en la cuentística sobre todo— donde primero y de forma más nítida se pusieron en carne viva las contradicciones de una nueva ideología, sin que hubiesen desaparecido los prejuicios y la moral de la anterior. Ello creó nuevos conflictos de oposición; muchos repercutieron sobre la obra literaria, aunque no en el sentido de crear textos imperecederos, sino en mutismos obligados y excomuniones editoriales, de los cuales, por supuesto, los grupos tradicionalmente marginados —como los *gays* o las mujeres— llevaron el fardo más pesado, por decirlo de una forma eufemística. Perdón no quiere decir olvido.

La actitud predominante en la cuentística —y también, claro, en otros géneros— consistió en reproducir mecánicamente sucesos de la historia o del acontecer diario que se identificaba con la circunstancia heroica, en exacerbar los atributos épicos con una romantización idílica del mundo, y así se simplificó el lenguaje y se rehuyeron las complejidades tanto en el plano formal como en el de las ideas. Para las mujeres, sin mayores modelos, y enajenadas de la temática «dura», la circunstancia fue aún peor.

De todas formas, al costado de esta tendencia predominante, empezó a mostrar sus armas la primera promoción que comienza a publicar después de 1959. Surgieron por breve tiempo algunos escritores y escritoras jóvenes que, desde la esquina de lo experimental y fantástico, hicieron una obra que no fue aceptada por los cánones preponderantes. Algunos publicaron sus libros en la polémica editorial El Puente o en arguciosos proyectos que se escapaban por la tangente, como la colección «Dragón». El polo maldito del absurdo, del humor negro, la aceptación de las influencias borgianas y cortazianas de insertar lo irreal o la pesadilla en lo cotidiano, el existencialismo, tuvieron su voz (aunque no su voto) entre las narradoras.

Como es de suponer, algunos trataron de ir contra el esquematismo imperante, pero las tinturas más o menos comunes de esta etapa —en que el “realismo” se balanceaba entre la crónica de acción y la verificación crítica del pasado en «cambio»— fueron la insistencia en la simplificación del habla (al punto que a veces parecen cuentos mal traducidos) y de las estructuras narrativas; la adopción del sincretismo de culturas como recurso identificativo (o sustitutivo) de la cubanidad; la recuperación de la tradición oral y el tema rural; la tendencia a no ir a las esencias, a la elusión de los conflictos y al encartonamiento de los personajes; la romantización ingenua del mundo; influencias poco elaboradas de la narrativa ruso-soviética, de los narradores norteamericanos de posguerra, de los narradores latinoamericanos (el mexicano Juan Rufo principalmente); lenguaje hipercoloquial; ensayo (y abuso) con la segunda persona; anécdotas muy visibles sin inquietudes filosóficas; perances estilísticos de los cuales, por supuesto, no se librarían las narradoras.

Del discurso de la «dureza», y en general de buena parte de la problemática en debate, la narrativa de la mujer quedó excluida, del otro lado de la frontera. Los asuntos preponderantes, basados, como se ha dicho, en la violencia, colocaron el discurso narrativo femenino en una situación preterida, no solo de la experiencia y de la anécdota, sino del propio cuerpo narrativo hegemónico y prioritariamente publicado por el gusto oficial. Mas, contra ventoleras y marejadas, las cuentistas empezaron a hacer sentir su presencia con libros, premios y publicaciones en las revistas. A principios de los años 70, la oposición entre las tendencias se exasperaría hasta extremos tales que llegarían a desencadenar, como es de sobra sabido, crisis extraliterarias. Es el momento de mayor agudización de la lucha ideológica y el conflicto que provocaron las dos actitudes polares —aquella eminentemente reproductora de un realismo primario y la otra que reclamaba el tratamiento de zonas más complejas de la realidad— se resolvió, como era de suponer, en favor de la primera. Desaparecieron las antologías de cuentos fantásticos, se borraron nombres de diccionarios y de cursos académicos, en los talleres literarios se inculcaba a los educandos la «mejor manera de escribir acerca de la realidad real». Muchos de los adalides de estas cacerías de brujas —y de brujos, por cierto!—, han desaparecido de la vista. Lo asombroso es que la búsqueda de literatura popular y “realista” creó la paradoja de un realismo inverosímil. De entrada eran dos experiencias válidas por sí mismas, mas llevadas a

sus extremos se volvían carenciales, sobre todo desde un punto de vista estético. La gestión oficial amparó al primero de estos polos, lo cual inclinó la balanza hacia la pobreza de la literatura *publicada*.

En esos años 70 salió a la luz mucho libro mediocre, de caricaturesco maniqueísmo, enrolado en un «realismo socialista» tropical que no logró captar tantos adeptos como algunos hubiesen querido. Reiteración temática, exceso de «leyenda», explicitéz y salgarismo, diálogos estereotipados, insistencia en modelos “aceptados” por su eficacia o por su ortodoxia, fueron muchos de los maleficios colectivos de la narrativa —naturalmente con sus brillantes excepciones. Algunos de sus teóricos y practicantes escudaban sus incapacidades formales en el quehacer de una literatura para una supuesta mayoría o en un falso didactismo. Se aferraron a la retórica que demostraba tener éxito o fácil aceptación. El lector, que no se equivoca nunca, los ha olvidado.

A finales de los años 70 fue apareciendo ya una segunda promoción que continuaría con el énfasis en lo cotidiano y que iría transitando de manera gradual desde un modo discursivo hacia una interpretación más reflexiva. No obstante, la confrontación latente entre los dos universos y la casi general inmadurez para asumir nuevos modelos literarios, mantuvo todavía a la mayoría dentro de las sujeciones de un realismo rasante, que algunos justificaban por lo difícil que resultaba la aprehensión de una realidad tan convulsa. Alternando ya con otros asuntos y otras libertades estilísticas, siguieron apareciendo narraciones que acudían más a lo externo anecdótico que a la interiorización del mundo. Por otra parte, había desaparecido casi por completo el afán de experimentación formal que, aunque a veces no haya cuajado, al menos ventilaba la narrativa en la década de los 60.

Por estos tiempos, ha empezado a darse a conocer la literatura cubana escrita en el exilio, con la otra cara de la moneda de la literatura del «cambio».<sup>12</sup>

Poco tiempo más tarde, la segunda y ya también la tercera promoción de narradores —nacidos en la primera mitad de los años 50—, iniciaron una apertura hacia temas distintos, de los cuales algunos aparecían por primera vez en la narrativa cubana. Por ocuparse de la revelación de sucesos nuevos con una mirada subjetiva que se colocaba generalmente en un personaje niño o adolescente, y también por adjudicarse recursos del llamado «realismo mágico», los críticos llaman a esta etapa «cuentística del deslumbramiento».<sup>13</sup>

Algunas narradoras publicaron en este momento sus primeros libros, en algunos casos abriendo el espacio del «asombro». Si bien todavía sin una conciencia clara del punto de vista femenino, estas narradoras comenzaron a conjugar problemas colectivos con los particulares de su género y —al igual que algunos de los mejores entre sus colegas masculinos— desmantelaron los extremos en conflicto, sin asustarse por el hábito tradicional que se movía en la vieja solicitud de heroísmo y épica.

La década de los 80 fue otro momento llamativo de la narrativa cubana contemporánea. Los antiguos conflictos se habían ido disolviendo en la corrosión de los errores repetidos. Los nuevos narradores —y algunos que recuperan su sendero después de algunas vacilaciones—, no tienen que buscar intencionalmente un lenguaje popular o probar a toda costa que son «cosmopolitas».

La obligación primaria de propasar la frontera de la marginalidad y la urgencia de romper con esquemas ajenos a la literatura, llevó a que las narradoras fuesen de las primeras en rebasar la visión maniqueísta y esforzarse en el empeño de una complejización de la representación imaginal. Entre las cuentistas, junto al «exteriorismo» propio de nuestra cuentística y los tópicos que se han reproducido con mayor o menor eficacia, se presenta un discurso —a veces poético, a veces crudo— de recomposición de los valores y de las costumbres hasta ahora dadas como inamovibles, con develaciones del mundo interior desacralizador de la vida personal, sin que duelan prendas a la hora de hablar del cuerpo femenino (o masculino) y de las relaciones sexuales. Las narradoras en sus cuentos —desafiando a los jinetes del apocalipsis de la frontera entre los géneros y de entre ellos el peor, como ya se ha dicho, la autocensura— abordaron ya temas “conflictivos” como la marginalidad o los desajustes generacionales que rozan la crítica a la sociedad y a instituciones aceptadas o sagradas, entre ellas la del matrimonio.

Con la irrupción de la parodia y la intertextualidad, el mayor interés en las relaciones humanas y la recuperación del entorno urbano, en rechazo al «tojosismo» imperante en las etapas anteriores, la cuentística cubana en general —y en especial la escrita por mujeres— se fue alejando de la épica y de un realismo con demasiadas riberas. Al salir de la estética de «los años duros», de hecho se estaban echando abajo los muros de la frontera entre la ficción escrita por mujeres y «la otra». Lo cual no quiere decir, insisto, en que esta participación en la corriente estética de la época impida la representación literaria específica femenina y de la conciencia de su ser.

Debo hacer alusión en este recuento a la beneficiosa influencia de la literatura latinoamericana —de autores de ambos sexos— y, por otro lado, agradecer al dique de contención del «nuevo periodismo» norteamericano, que advirtió de los riesgos de la falsa mitificación y el abuso de «lo poético». Las mayores virtudes de esta última etapa que comenzó en los años 80 y todavía continúa, 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.<sup>14</sup>

La cuentística cubana contemporánea —y el discurso narrativo femenino como integrante sustancial de ese *corpus*— se ha movido en un ir y venir entre la imagen y la historia, la utopía y el espacio concreto, lo mítico y el realismo directo, del universo cosmopolita a la aldea criollista, de Virgilio a Onelio, de Dora Alonso a Dulce María Loynaz. Las herencias aceptadas de los juegos

intelectuales de Lezama, la densidad temática de Alejo, la estilización del lenguaje popular de Onelio, el desenfado en la anécdota de Virgilio, y otros autores, sirven de pauta magistral para la producción cuentística de estos tiempos finiseculares. Y aunque la prosa de Dulce María Loynaz y la de Lydia Cabrera no han sido todavía suficientemente publicadas o divulgadas, su lectura de trasmano da prueba de que la reflexión filosófica, el dominio del mundo objetivo, la recreación de los mitos o la fantasía no son «solo para hombres», como antaño lo fuera el Teatro Alhambra.

La búsqueda de la identidad ha sido una inquietud y un desafío para todos, y dentro de esos desvelos, las narradoras cubanas como la bíblica *mujer de Lot*, aun corriendo el riesgo de convertirse en estatuas de sal, han abierto los ojos y miran... y cuentan.

## Notas

1. Patricia M. Spacks, *La imaginación femenina*, Madrid/Bogotá: Ed. Debate/Ed. Pluma, 1980: 358.

2. Los llamados «estudios de género» consisten en el abordaje de la mujer, tanto como objeto y sujeto social, como en sus proyecciones culturales. Dentro de las ciencias humanísticas, la crítica literaria feminista ha alcanzado un lugar predominante en los últimos tiempos, en particular para demostrar la peculiaridad del discurso femenino sin que ello implique limitaciones. Según Mária Rusotto («Identidad, espacio y otras afinidades culturales en la narrativa de Margaret Atwood», *Casa de las Américas*, La Habana, (196), julio-septiembre, 1994: 24):

De allí la especificidad de sus intereses [de la crítica feminista] y de su comportamiento crítico ampliamente conocidos: el rechazo de nociones esencialistas o «universales» sobre la mujer (o sobre cualquier otro objeto de estudio), la revisión de códigos culturales que guían la valoración del hecho estético, la reformulación de convenciones y estereotipos —con sus cánones de jerarquía y excelencia— formadora del juicio, la atención sostenida sobre las técnicas de representación artística vinculadas a las ideologías imperantes y a las circunstancias epocales, la revalorización de la experiencia y, finalmente, la arqueología legitimizadora de obras del pasado, de autoría femenina, para desconstruir la serie de imitaciones, desvíos y oblicuidades, pactos y rebeliones, en la constitución —real y simbólica— del sujeto femenino.

3. Helena Araújo, «Narrativa femenina latinoamericana», *Revista Hispamérica*, 11 (32), 1982: 28.

4. Jean Franco, «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana», *Revista Hispamérica*, s/d: 41.

5. Daisy Cocco de Filippis, «Prólogo», en *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*, s/d: 37.

6. *Ibid.*

7. Aralia López González, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa), 1985: 63,81; (Cuadernos Universitarios; 23.)

8. Las narradoras no han sido tantas como las poetisas, y en eso se sigue la corriente general, como tampoco la tradición crítica escapa de lo habitual en el uso de la «escritora muestra», hecho fácil de comprobar en el rastreo de las antologías, congresos y panoramas literarios.

9. En *La narrativa femenina cubana*, su autora, la investigadora Susana A. Montero hace un recuento de la narrativa escrita por mujeres hasta la fecha tope de 1958, tomando como punto de partida para su investigación el año de 1923, en que se celebra el Primer Congreso Nacional de Mujeres en Cuba. En su tesis, ella considera que sí puede hablarse de una intencionalidad *feminista* en las autoras que estudia —lo cual diferencia de un discurso femenino— que surgió como proyección de la acción de las mujeres dentro de las luchas del movimiento social cubano. Véase Susana A. Montero, *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, La Habana: Editorial Academia, 1989.

10. Basta con pasar revista a las antologías de aquellos tiempos. Y según pasan los años: a los listados de jurados de narrativa, a los consejos de redacción de las revistas e instituciones literarias, a los catálogos de las diversas editoriales, a los diversos textos críticos y ensayísticos, a las memorias de congresos, ferias del libro y otros juegos florales por el estilo. Por ejemplo, en el célebre grito de guerra de los primeros «caimanes», el “Nos pronunciamos” de su primer número, no aparece rubricado por ninguna mujer. Y aunque algo se ha progresado, sin ir más lejos, en el *Anuario* de cuento 1994, editado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en el mismo año en que se estaba terminando este amplio Panorama, aparecen solo cuatro nombres de narradoras contra ¡91 narradores!

11. Numerosos críticos han abordado la narrativa cubana de esta etapa: Seymour Menton, J.M. Caballero Bonald, Liliane Hasson, entre otros del extranjero; junto a los muchos cubanos Salvador Bueno, Rogelio Rodríguez Coronel, Salvador Arias, Madelin Cámara, Leonardo Padura, Salvador Redonet Cook, Francisco López Sacha, Arturo Arango, Gustavo Pérez Firmat, Eliana Rivero, Sergio Chaple y, *last but not least*, Ambrosio Fornet, entre otros. Hay, sin embargo, mucha tela todavía por donde cortar, como esta que ahora queda en la exposición acerca del discurso narrativo femenino o sobre (lo que intuyo se pondrá a los cuatro vientos) acerca de la emigración y la identidad de la literatura cubana escrita en el exterior.

12. No quiero dejar de comentar la presencia de «la otra orilla» de la cuentística cubana, puesto que los autores del exilio pertenecen a la literatura cubana, quieranlo o no. En el caso de las narradoras, la figura más deslumbrante es Lydia Cabrera. Otras autoras que se marcharon jóvenes no siguieron publicando, mas sus textos editados en Cuba pertenecen a ese legado que conforma el actual discurso femenino cubano. Han surgido nuevos nombres y el hecho, entre las más recientes autoras, de escribir en una lengua intermedia, o llanamente en el idioma del país donde se han formado, en inglés. La dilucidación de este complejo fenómeno solo ha comenzado por ambas partes hace apenas muy poco.

13. Todavía es imposible hacer una revisión crítica de la nomenclatura de las distintas manifestaciones: realistas, esteticistas, violentos, exquisitos, deslumbrados, tojosistas, novísimos, del cambio, de adentro, de afuera, los duros, los blandos... Cabe esperar que la sedimentación del tiempo reorganice este *maremagnum*.

14. Por su parte, entre los más jóvenes, muchachos y muchachas, todavía sin madurar estéticamente aunque ya presentes en antologías de juvenilia, los hay que atraviesan por el sarampión de querer romper a toda costa las estructuras con desmontajes a veces no justificados del todo, uso reiterado de claves semiocultas, supercultismos y en muchos casos con un tono de una brutalidad intencional que tiene mucho sabor todavía a adolescencia rebelde. Pero, sin lugar a dudas, algunas de ellas tendrán asegurado su lugar en una supuesta reedición ampliada (¡socorro!) de este Panorama.