

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

EL CUARTO DE TULA. EROTISMO Y SEXUALIDAD EN
LAS NARRADORAS CUBANAS DEL PERIODO ESPECIAL.

ANNA CHOVER LAFARGA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2010

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 17 de juny de 2010 davant un tribunal format per:

- Dr. Juan Miguel Company Ramón
- Dra. Carmen Alemany Blay
- Dra. María del Puig Andrés Sebastià
- Dr. Paco Tovar Blanco
- Dra. Núria Girona Fibla

Va ser dirigida per:

Dra. Sonia Mattalia Alonso

Dr. Jesús Peris Llorca

©Copyright: Servei de Publicacions
Anna Chover Lafarga

Dipòsit legal: V-2062-2011

I.S.B.N.: 978-84-370-7922-6

Edita: Universitat de València

Servei de Publicacions

C/ Arts Gràfiques, 13 baix

46010 València

Spain

Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA**

EL CUARTO DE TULA

**Erotismo y sexualidad en las narradoras
cubanas del Periodo Especial.**

Tesi doctoral presentada per:
Ana Chover Lafarga

Codirigida per:
Sonia Mattalía Alonso i Jesús Peris Llorca

Juliol de 2009

Agradecimientos

En la larga trayectoria de elaboración de esta tesis son muchas las personas a las que quiero agradecer su apoyo. Si hubo un comienzo, fue Eduardo Galiano y *Las venas abiertas de América Latina*. Por ello, en primer lugar, gracias a Sonia Mattalía, maestra y guía, que supo transmitirme su pasión por el feminismo latinoamericano. En segundo lugar, a Jesús Peris, codirector de esta tesis y amigo de verdad, de los que generan los tiempos de vacas flacas. A él le debo que la maraña de ideas y pasiones que forjé junto a Sonia, adquiriera la forma definitiva de una tesis.

A los profesores Nuria Girona y Rafa Beltrán por estar y apoyarme desde el principio. A Carme Manuel, por su autenticidad. A Juan Miguel Company, el divino marqués, por su exquisitez en materias libidinosas.

A las mujeres de mi familia, especialmente al matriarcado de las tres Encarnas, mi madre, mi hermana y mi querida Nebo, que me eligió como madrina, y a Clara, mi pequeña gran mujer. También, a los hombres de mi familia, dueños de sus propias distopías. A mi padre y a mi hermano Pepe, allá dónde estén. A mi hermano Paco y al gran Sigui que está y ha estado siempre.

Gracias a mis amigos de siempre: mis queridos Juan y Pepito Mena. A M^a Dolores Bori, por enseñarme a cocinar y por los ratos en que es Lola. A Susana, Amador y familia, los invendibles de Zaragoza, por todo y, sobre todo, por los ranchos. A mi amiga del alma Marta Górriz que siempre estará en Guadalaviar.

Gracias a Daniel Aldasoro y a su familia por el tiempo en el que fui una de ellos. A mi familia cubana, Marlene, Eli y Vivian Barrios por guiarme en La Habana. A Mabel Cuesta hermana en la distancia. A Ileana Rodríguez por la fuerza que me transmitió. A la profesora Luisa Campuzano por apoyar mi proyecto de investigación en Casa de las Américas. Gracias a ellas y a todos los que conocí en la Isla, orishas en tiempos de búsqueda.

Gracias a Jaume Rolíndez, mi amor en calma, que ha llegado a mi vida con dos soles: Ohiane y Ainara.

Gracias a la gente buena del doctorado, los que empezamos con el ALEPH reivindicando espacios para los jóvenes investigadores y todavía hoy seguimos en el empeño. En especial, a

Anna Chover Lafarga

Jaume Peris porque estoy muy orgullosa de él. A Ximo González, Gema Palazón y José M^a Simó. A César Morón –exiliado en Melilla-. A Yasmina Galán por escuchar mis delirios y entenderme. A Abel por mi renacimiento en Tarifa. A Paula Tusset por ser una luz blanca.

Gracias a Eliseo Valle y Fernando Operé por darme la oportunidad de trabajar y formarme como profesora de español para extranjeros. También, a Fernando junto a Mempo Giardinelli, por compartir conmigo las noches de *Ana en el trópico*. Al equipo de amigos del Hispanic Studies Program, por hacerme fácil el trabajo: mis madrinas, Mabel Richart y Pilar Guitar. Gracias también a ésta última por todo lo que supuso *Bodas de sangre*. A Enrique Peláez, a Agustín Torres, por las risas con los temas obscenos. A Luis Llorens, M^a del Puig Andrés y Ximo. A Jorge Martí, por su ayuda con la edición y las clases en la UJI. A Carol Harris y al equipo de administración, un poquito más a Geraldine, por consolarme el llanto.

Gracias también a la gente de la Universidad de Virginia, por la calidez de su acogida en Charlottesville, en especial a Alicia Operé y a Eglantine Morvant. A los ojos verdes de Sarah Bogard.

Por último, a la princesa Laira, por regalarme a ratos sus dieciséis meses de infancia.

Un ramo de nubes para todos.

Anna Chover

Indice

Prólogo

-El cuarto de Tula. Avenida 31, La Habana.....	9
--	---

1. Travesías

.....	17
1.1 Calle 8, Miami. De la utopía a la intemperie.	19
1.2 Travesías del erotismo.	
- La conquista del cuerpo.	27
- Pornificación cubana.	29

2. Limón limonero, las niñas primero.

La eclosión de la narrativa de mujeres en Cuba.

.....	41
2.1 El cuarto de Tula en la Narrativa de la Revolución.	43
2.2 Va de cuentos.....	46
2.3 Narradoras del 90, las voces del cambio.	49
2.4 Limón, limonero. Surgimiento de los estudios de género en Cuba.	56
2.5. Los ochenta como estética de la interrogación.	64
-Suturas. <i>Adolesciendo</i> , de Verónica Pérez Konina y “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, de Senel Paz.....	68
2.6. Las narradoras del Periodo Especial.	73

3. Antropología del erotismo en las (post)novísimas cubanas.

.....	83
3.1 <i>Erotómanas</i> . Escritoras latinoamericanas a partir de los 80.....	85
3.2 Distopías de lo íntimo en las (post)novísimas cubanas.....	90
3.3 Ana Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial” de Mariela Varona.	95
Secuencias de masturbación femenina..	98

4. El Erotismo Sucio de Anna Lidia Vega Serova.

.....	103
4.1 Las “bad painting” femeninas.	105
4.2 “La muchacha que no fuma los sábados”	111
4.3 “Instalación con basura”.	120

5. Contrasentidos del erotismo. “El olor del desenfreno” de Sonia Rivera-Valdés.	127
5.1 Historias prohibidas.	129
5.2 El olor y el desenfreno.	132
5.3 La contaminación de lo ideal.	137
6. Las miradas del placer. Ena Lucía Portela para una poética del erotismo.	141
6.1 Una extraña de sexo invisible; “Desnuda bajo la lluvia”.....	143
-Fotogramas	143
-Desnuda bajo la lluvia.....	146
6.2 El ojo en busca del placer	161
-Una biblioteca en La Habana, o el castillo de Otranto	161
-Chantal: un caso de <i>voyeurismo</i> femenino	165
-Pandora, Lilith, Chantal	167
- <i>Voyeurismo</i> radical. El ojo para el placer	171
6.3 Solo para mujeres. “Mujer cómica viendo fotos de hombres” de María Liliana Celorrio.	175
7. Portela ante el paradigma heterosexual.	185
7.1 Narradoras del noventa en pos de una ética lesbiana.....	187
-“Dos almas nadando en una pecera”	189
-Si “Alguien tiene que llorar” que sean ellos.....	191
7.2 “Sombrío despertar del avestruz”	197
-Escrito sobre el cuerpo.....	204
7.3 La Revolución cubana y el hombre <i>kitsch</i>	207
Conclusiones	221
Apéndice de autoras	247
Bibliografía	263

Prólogo

Todo libro deja la estela de un camino recorrido a la vez que enmarca un periplo vital. Concretamente éste comienza en una estancia de investigación en la Casa de las Américas (La Habana, 2005). Allí, en su hemeroteca y bajo un tórrido mes de junio, me centré en los ejemplares publicados en la Isla, entre 1990 y el 2000, de las principales revistas culturales: *Revolución y Cultura*, *El caimán barbudo* y *La gaceta de Cuba*. El resultado fue un corpus de artículos que permitía calibrar el estado de la cuestión de la crítica literaria en torno a lo que ya se teorizaba como una nueva promoción o corte de la Narrativa de la Revolución. Este articulado crítico conforma la base teórica del capítulo 2 –“Limón limonero, las niñas primero. La eclosión de la narrativa de mujeres en Cuba”–, en el que se contextualiza el corpus en el panorama narrativo de los noventa.

A su vez, estas revistas incluían apartados específicos de textos literarios que se convirtieron en una mina de nombres de autoras, por otra parte, de muy difícil acceso fuera de la Isla. De hecho, esta fue la parte más complicada de la investigación, articular un corpus literario cubano. En este sentido, la intensa actividad cultural de La Habana fue decisiva para el hallazgo de autoras y textos, editados en su mayoría por las editoriales Unión y Letras Cubanas.

Una vez localizado el corpus y contextualizado en las correrías del cuento cubano noventino, el siguiente paso fue seleccionar los textos que podrían interesar en relación al tratamiento del erotismo y la sexualidad. En este punto, conviene aclarar que en el corpus de relatos seleccionados, los menos son textos de género netamente erótico. Sí existe en la Isla una producción de corte erótico, que puede rastrearse en las antologías temáticas del cuento¹, así como en la trayectoria del premio Farralúque de literatura erótica,

¹ *El cuerpo inmortal* y *El cuerpo inmortal revisitado* (GARRANDÉS 1997a y 2004); *Té con limón o ellas hablan sobre el sexo* (VALLE 2002); *Irreverente eros* (ROUCO NÚÑEZ 2001).

convocado anualmente por la Casa de Cultura de Alamar². No obstante, la última producción narrativa cubana conforma un corpus de alto contenido sexual; una vertiente temática que desdibuja la explicitud del sexo mediante el conflicto psicológico de los personajes. Por ello, la perspectiva de análisis no podía restringirse exclusivamente a textos editados con el rubro de género erótico. Bien al contrario, se priorizaron aquellos relatos que trabajan con lo híbrido, desmantelando roles y arquetipos. Aquéllos también, en los que el sexo nos lleva al conflicto identitario cubano.

² Una de las escasas actividades específicas que se organizan dentro de la Isla en torno al género erótico es el Premio de Literatura Farraluque, organizado por la Casa de Cultura de Alamar. Dado el carácter localista del mismo, debo advertir de la dificultad de acceder a los textos premiados que, por desgracia, no rebasan los topes del localismo y, por tanto, carecen de repercusión editorial. Al mismo tiempo es sintomática la falta de información que existe sobre este premio que se convoca en la Isla cada año.

El cuarto de Tula. Avenida 31, La Habana.

En el barrio La Cachimba se ha formado la corredera.
Allá fueron los bomberos con sus campanas, sus sirenas.
¡Ay, mamá! ¡Qué pasó!
El cuarto de Tula, le cogió candela
Se quedó dormida y no apagó la vela.

Buena vista Social Club

Tula era el nombre con el que Doña Francisca se refería a su hija Gertrudis. Se trata entonces de La Avellaneda. Tula es entonces el estado primigenio, la Avellaneda profunda sobre la que se sustenta el mito y que representa un lugar de excepción en el canon literario latinoamericano. En este sentido, Tula como la Marquesa de Merlín –la primera escritora cubana–, sustenta el peso de haber sido una pionera y con ello, un faro para las escritoras latinoamericanas que finalmente han acabado por superar el canon³. En los primeros capítulos veremos que el proceso de inclusión de las cubanas en el corpus literario, no ha sido menos arduo que para el resto de las escritoras latinoamericanas.

Así pues, Tula creó un personaje modélico de las letras cubanas: Sab, la suma y cifra del perfecto amante romántico. Nada comparado, sin embargo, con ella misma como personaje de la Historia cubana, ya que su feminismo militante fue, asimismo, la concreción de un mito y el *desideratum* de una época. Un mito en el que –como también pasara con escritoras como Gabriela Mistral– interviene su propia personalidad. El ánimo viril al que se refirió Martí, la “masculinidad” de su estilo, con el que, sin embargo, fue

³ Puede seguirse un trazado genealógico de la historia de las letras femeninas cubanas, desde el siglo XVIII hasta la actualidad en Luisa CAMPUZANO (2004), *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*.

una de las primeras en retratar los naufragios del “alma femenina” latinoamericana. Esta es la razón por la que Tula da título a este trabajo, porque representa el exilio forzado que han sido Ellas en la historia de la literatura. También, por la escasez de referencias femeninas que, como señalaron ya Gilbert y Gubar (1998), ha condicionado el proceso creativo de las escritoras del siglo XX. El punto de partida entonces, es el protagonismo definitivo que adquieren las narradoras cubanas durante la década de los noventa. Por ello, esta tesis pretende sumarse al esfuerzo de la iniciativa de las académicas norteamericanas y a la línea de reflexión iniciada en Cuba por la doctora Luisa Campuzano.

El cuarto de Tula es una invitación a la conquista de nuevos espacios para las narradoras cubanas. Por supuesto, es un guiño al clásico de Virginia Wolf; una habitación propia que las Narradoras del Periodo Especial han reformulado desde diferentes propuestas estéticas. De las Novísimas a las (Post)novísimas, la propuesta implícita en el título es asomarnos a la rehabilitación del espacio reivindicado por Woolf, ahora en un cuarto destartalado de la Habana Vieja, en pleno Periodo Especial.

Cuando en la década de los cuarenta Cuba se convirtió en el gran prostíbulo del Caribe fueron los cubanos humildes –en su mayoría, trabajadores negros que vivían lejos del lujo–, quienes se vieron en la necesidad de crear un espacio donde *descargar* el peso de los días. Fue así cómo se fundó en 1938, el Club Social Buena Vista, en un piso de La Habana. Por aquella dirección de la Avenida 31 pasaron músicos de la talla de Benny Moré, el Trío Matamoros, Pedrito Calvo o el Compay Segundo de la época de Los Compadres. Hoy es el centro neurálgico de recuperación del son en la Isla. Ray Codder reunió los temas que se convirtieron en la seña del club, en un LP mítico, con títulos inolvidables como “Chan chan”, “Candela”, “Veinte años”, “Amor de loca juventud”; y cómo no, “El cuarto de Tula, la segunda de las referencias a la que alude el título de este trabajo y a la que pertenece la estrofa del epígrafe: «El cuarto de Tula, le cogió candela. / Se quedó dormida y no apagó la vela.»

Sin duda, ahora son otros tiempos y lo del directivo que velaba por el comportamiento moral de los bailarines ha quedado más que obsoleto. No me detendré en la mística erótica del son, ni en la lubricidad del baile y la música cubana en general, que daría para

mucho. Sí, en cómo han cambiado en la Isla los comportamientos y roles sexuales. La letra de Tula nos da una primera pista para acercarnos al caos. Porque no hay que olvidar que lo de ésta no fue un descuido, sino tal y como aclara el coro: «Que yo creo que Tula lo que quiere es que le apaguen el fuego», por ello el de Tula no se apagaba con el agua, sino con *candela*.

Por su parte, “Candela” es un término que encierra toda una filosofía sobre el sexo. Según el *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas*, editado por Marlene García y José R. Alonso (2001: 46), fue en una guaracha del XIX donde adquiere un valor polisémico de cariz erótico. El cuarto de Tula significa entonces un espacio fundado para la demanda del placer de Ellas. La propuesta es asomarse al habitáculo que han (re)fundado las últimas narradoras cubanas y atender a las maneras en que han conquistado la cama, haciéndola suya a base de secretas perversiones y también de desastres íntimos. Veremos de qué manera el cuerpo se convierte, en los textos noventinos de mujeres cubanas, en una cartografía para la experimentación literaria y erótica.

Un discurso como éste, sobre los fluidos del cuerpo –o el cuerpo como fluido en la praxis sexual– entiendo que se mide en un nivel subjetivo y expresa el sexo como un espejo del Ser, o un mecanismo de búsqueda interior. En otras ocasiones, el nuevo habitáculo de las narradoras cubanas será el escenario para un erotismo lúdico y grotesco. Un escrutinio de las paradojas de los comportamientos humanos y de los modelos estandarizados de género y sexo. El trazado de un mapa visual de perversiones e insinuaciones. La imagen especular de un erotismo que seduce y desestabiliza al personaje y al lector. Se trata fundamentalmente, de una narrativa metaficcional que reflexiona sobre los límites de la expresión del lenguaje, y sobre la construcción de la identidad de las mujeres a través del mismo. Interesa por ello, cómo estas autoras utilizan el decir sobre el sexo, como un instrumento para desarticular su propia identidad como cubanas y como mujeres. Una única constante: en *El cuarto de Tula* el placer permanece en los límites de lo transgresivo.

Antes de atender a los aspectos del erotismo y la sexualidad en la última producción de mujeres cubanas, devenía fundamental contextualizar el corpus en la red de intercambios estéticos, aparejados a las más recientes transformaciones de la sociedad cubana y del

imaginario simbólico de la Revolución. Un proceso de profunda renovación de la cuentística nacional que, en el nivel discursivo de la postmodernidad, se traduce en «un intenso proceso de experimentación formal y de asunción creativa de diversas corrientes del pensamiento y el arte contemporáneo» (Campuzano 2004: 150).

El Capítulo 2 *–Limón limonero, las niñas primero–*, es una incursión introductoria a la cuentística cubana de los noventa y a la eclosión de la narrativa de mujeres. En un primer apartado parto del mapa de excepciones femeninas que había conformado la historia de las letras cubanas, hasta el surgimiento en la Isla de la crítica literaria feminista, vinculada a un discurso de género que quiere dar forma a nuevas representaciones creativas de las mujeres, en el anquilosado imaginario de la Revolución cubana.

Llegaremos así al Capítulo 3 *–Antropología del erotismo en las (Post)novísimas cubanas–* en el que se hacían necesarias algunas aclaraciones terminológicas, no tanto en pos de una definición estándar de erotismo, como de una puntualización del carácter específico del erotismo en los textos del corpus. Cuáles son los rasgos que lo diferencian del tratamiento que adquirió en la narrativa ochentena de mujeres latinoamericanas, y cuáles son sus puntos de conexión específicos con la pornografía son las dos ideas que vertebran, un capítulo orientado ya al análisis de los cuentos seleccionados.

La narrativa de Anna Lidia Vega Serova se vislumbra como una radicalización de la propuesta discursiva noventina. A ella le presto atención en el Capítulo 4 *–El Erotismo Sucio de Anna Lidia Vega Serova–*, en relación al discurso narrativo sobre la marginalidad cubana, que la crítica situación del Periodo Especial parece favorecer. Narraciones en tono realista, pero de un Realismo Sucio –líquido, postmoderno–, en las que el erotismo se perfila en una sucesión de escenas de sexo explícito que, no obstante, se desdibujan bajo el conflicto psicológico de los personajes. Se trata, como veremos, de un fenómeno literario netamente influenciado por la estética norteamericana del Dirty Realism –que hoy ha llegado a una evolución interesante gracias a la obra de Tobias Wolff. Mi tesis se basa en esa coyuntura de asimilación de una estética que, por paralelismo con la norteamericana, he convenido en llamar el Erotismo Sucio. Término con el que no pretendo agotar una descripción temática, sino dar cuenta de las nuevas sensibilidades que proyectan los textos.

En la misma línea, el análisis del cuento “El olor del desenfreno” de Sonia Rivera–Valdés ocupa el capítulo 5 –“Contrasentidos del erotismo”–, en el que la abstracción teórica adquiere formas concretas en el cuerpo de la mujer abyecta. Por ello, la perspectiva del análisis parte de la crítica de la representación, para una deconstrucción de los arquetipos femeninos en la narrativa del corpus. En líneas generales, una propuesta discursiva que se plantea en oposición a la representación clausurada del cuerpo femenino.

De todas las autoras del corpus, la más destacada es Ena Lucía Portela, a la vez, la única de las narradoras del Periodo Especial con una proyección editorial fuera de la Isla muy importante. El conjunto de la obra porteliana se valora hoy como una de las revelaciones de la narrativa latinoamericana más joven. En líneas generales, digamos que los personajes de Portela carecen de los límites preestablecidos por cualquier tipo de convencionalismo social, y responden a una ética personal forjada por la propia autora como sello de su mundo ficcional. Son formas de vida al margen de pautas normativas en las que la violencia, tanto psíquica como física, adquiere un papel fundamental. En este sentido, los aspectos referidos al erotismo y la sexualidad conforman en Portela una poética de altisonancias.

En ello profundizo en los capítulos 6 y 7, a partir de una selección de sus cuentos, sin por ello desatender la referencia a sus novelas. El análisis está organizado en dos grandes vertientes temáticas. Por un lado, el título del capítulo 6 –“Ena Lucía Portela para una poética del erotismo. Las miradas del placer”–, hace alusión al juego de miradas que despliega la narrativa porteliana. La mirada falocéntrica en “Desnuda bajo la lluvia” (1999), y el voyeurismo femenino en “Un loco dentro del baño” (1999). Textos que convergen en un despliegue estratégico de miradas, a partir del cual, el acto de mirar y ser mirado se convierte en una clave de la que dependen las diferentes relaciones de los personajes. Se trata de una perspectiva temática que otorga poder erótico a la mirada de la mujer, tal y como nuevamente veremos en el análisis del relato de otra cubana contemporánea “Mujer cómica viendo fotos de hombres” de María Liliana Celorrio.

Esta tesis no podía llegar a su fin, sin un capítulo específico dedicado al homoerotismo femenino, sin perder de vista las esenciales aportaciones de los escritores varones al homosexualismo literario. Desde Virgilio Piñera –de un modo u otro presente en todo el

trabajo– y Lezama Lima, hasta el corte cronológico que representan Roberto Urías y Senel Paz en los noventa.

Cabe empezar a destacar que el homoerotismo femenino es una de las aportaciones originales del corpus. Por ello, la vertiente que inaugurara Portela en sus primeros relatos la que querido relacionar con la perspectiva de otras autoras coetáneas sensibilizadas con la misma temática. Todavía en Odette Alonso y Marilyn Bobes, narradoras generacionalmente mayores, se observan los respaldos de una ética lesbiana que, en las novísimas, evoluciona hacia un borrado de las identidades sexuales fijas. Digamos que el perfil del sujeto subalterno⁴ caracteriza el plantel personajístico de una producción narrativa en la que la marginalidad no es un reducto, sino una forma de vida. El capítulo se cierra con una reflexión sobre el modelo de masculinidad de la Revolución cubana y las dificultades históricas del colectivo homosexual, hasta la redefinición del modelo mediante lo *kitsch*, en la narrativa noventina.

Por último, he incluido un apéndice de autoras, en el que puede consultarse una breve biografía de cada una de ellas. En ningún caso pretende ser exhaustivo, la inminencia cronológica del periodo literario analizado tampoco lo permite. La idea es dejar constancia de su protagonismo, ensuciar con sus nombres una página que dé cuenta de las principales protagonistas de este viaje.

⁴ Se utiliza aquí el concepto de “sujeto subalterno” en el sentido de Spivak en su artículo “¿Puede hablar el subalterno? La propuesta es pensar desde el postestructuralismo la marginalidad, más allá de las oposiciones binarias impuestas por el pensamiento moderno. (SPIVAK, 2003: 297-364).

Capítulo 1

Travesías

1.1. Calle 8, Miami. De la utopía a la intemperie.

Pero no fue la caída de un féretro sobre la tierra lo que se escuchó, sino el chapoteo de algo que cae en el agua: un agua que además salpicó a todos los que estaban cerca de la tumba recién abierta. Evidentemente, no podía hablarse de un entierro, pues el cadáver no había caído en tierra sino en agua. Al oír el murmullo de aquella agua que corría a unos dos o tres metros de profundidad, todos comprendieron que la isla había sido al fin separada de su plataforma y que aquel chapuzón fúnebre era el aviso de la liberación total

Reinaldo Arenas (1999)

Rodeada de mar por todas partes
Soy isla asida al tallo de los vientos [...]
Soy tierra desgajándose.

Dulce María Loynaz (1947)

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

Homi Bhabha

El primero de los epígrafes corresponde a uno de los pasajes más emblemáticos de la novela de Reinaldo Arenas, *El color del verano*. Un capítulo titulado “La Partida” en el que narra la poco protocolaria despedida de su amigo, el escritor Virgilio Piñera. Despedida, partida, no como eufemismos, porque en verdad, difícilmente se puede llamar entierro cuando la tumba de destino es de mar. Así es como Piñera, tras su muerte, según Arenas, queda preso de su propia maleficencia poética, aquella del poema “La isla en peso”⁵: «La maldita circunstancia del agua por todas partes». La maldición del agua, una

⁵ *La isla en peso* da título a un poemario publicado en 1998 que recogía dos anteriores, *La vida entera* (1969) y *Una broma colosal* (1989), más otros poemas dispersos. El poema original, “La isla en peso” se publicó en edición de autor, en la fecha de 1942.

metáfora que dialoga con la del poema “Isla” (1979)⁶, en el que asistimos a la metamorfosis del escritor en isla:

Se me ha anunciado que mañana/ a las siete y seis minutos de la tarde,/ me convertiré
en una isla/ isla como suelen ser las islas./Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,/y
poco a poco, igual que un andante chopiniano,/ empezarán a salirme árboles en los
brazos,/ rosas en los ojos y arena en el pecho./ En la boca las palabras morirán/ para
que el viento a su deseo pueda ulular./Después, tendido como suelen hacer las
islas,/miraré fijamente al horizonte,/veré salir el sol, la luna/ y lejos ya de la
inquietud,/ diré muy bajito:/ ¿Así que era verdad?

Esta es la propuesta de partida, el muelle de amarre: el cuerpo de Piñera flotando en el mar. La imagen de una isla que pierde sus coordenadas geográficas específicas y se convierte en plataforma terrestre en movimiento. Su metamorfosis, como antes la de Dulce María Loynaz (“Isla”, 1947) en una isla «abierta a mares y ciclones», puede leerse como una metáfora de la noción contemporánea de la identidad cubana, como algo fluido y transportable.

Las tesis del ensayo de Ortiz⁷ “Los factores humanos de la cubanidad”, su metáfora del ajiaco para referirse a la mezcla de elementos humanos, que codeterminan la identidad y la cultura cubana, han sido retomadas recientemente por la crítica postmoderna. Es el caso de Susana Regazzoni (2001)⁸, y antes, de la teoría del Caos o del Efecto Mariposa de Antonio Benítez Rojo (1998), así como la tesis en torno a las formulaciones de la traducción de Gustavo Pérez Firmat (1989). Hay también factores históricos que facilitan nuevos cauces interpretativos de las teorías de Ortiz, sobre todo, por las nuevas mezcolanzas que ha conllevado la dispersión geográfica de la población

⁶ PIÑERA, Virgilio (2000): *La isla en peso*, Barcelona: Tusquets editores.

⁷ Compilación de textos de Ortiz realizada por Norma SUÁREZ (1996: 1-35): «Dos elementos focales y uno de referencia -especificó Ortiz- la cubanidad, lo humano, y su relación», con lo que venía a significar que Cuba no es un concepto igual para todos, entre otras cosas porque la cubana, como cualquier identidad nacional, está determinada por factores humanos.

⁸ En relación a la metáfora del ajiaco de Ortiz, afirma Susana Regazzoni: «La isla representa un mundo caracterizado por la diversidad étnica, lingüística, religiosa, social...lo que comporta una identidad dispersa, ambigua.» (REGAZZONI 2001: 12)

cubana. Una comunidad dividida entre el exilio/insilio, la diáspora y, no menos importante, los efectos de la globalización.

De este modo, el exilio con la llegada de la Revolución y, de forma mucho más intensa, la diáspora desbordada de las últimas décadas –cuando ya se estima que más de un tercio de los intelectuales residen fuera del país–, supone un elemento crucial de dispersión a la ya de por sí múltiple composición de la cultura cubana. Afirma Iván de la Nuez (1993: 17) que quizá sea la tragedia de los balseros la más absoluta metáfora de la Cuba actual: «La balsa –esta vez – como esa pieza perdida en el puzzle del mundo que cada cual quiere insertar a su manera y según su propio mapa». Hoy nos encontramos con una *Cuba cubista*, tal y como Antonio Vera–León la pintó. Una Cuba fragmentada entre los que viven en el país y los exiliados. También entre el exilio de Miami y el “de terciopelo”⁹. La Cuba de postín del turista y la del cubano de a pié. Cada uno de estos grupos humanos conforma, como sugiere el crítico Iván de la Nuez (2001) en otro de sus ensayos, un mapa de sal de la Cuba actual. Es la tierra desgajándose que poetizaba Loynaz, los estragos del poscomunismo y el tránsito de la utopía a la intemperie. Todo ello obliga a integrar la *cubanidad* en una poética diferente: la del viaje –hacia fuera y hacia dentro, la isla flotando en el Atlántico. El dibujo de un mapa cuyos puntos cardinales están marcados con sal –«sal de salar, sal de salir». (DE LA NUEZ: 2001).

En este contexto de identidades líquidas, como señala Homi Bhabha y reza el tercer epígrafe: «Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind’s eye.» (H. BHABHA 1990: 13). Así pues, los orígenes de la identidad nacional ingresan en una especie de mitología del pasado, que dificulta cualquier intento de sistematización parecido al de Ortiz a principio de siglo XX. En el caso que me ocupa, cabe tener en cuenta también que las nuevas generaciones cubanas han crecido y se han formado con la caída de la utopía revolucionaria. Es así que la Narrativa de la Revolución puede leerse como un proceso de diversificación paulatina del

⁹ Nomenclatura específica para esa avalancha de “casos especiales” que, a partir de los 80, empiezan a protagonizar otro tipo de exilio. Concretamente, el de los que abandonaron Cuba –pintores y escritores de las nuevas generaciones, fundamentalmente– pero que consiguieron incorporarse, por ejemplo, a la vida cultural de México. De la necesidad de emigrar, más que de exiliarse, y de la relativa facilidad con la que han obtenido los recursos económicos para ayudar a sus familiares en la Isla, surge la idea de un “exilio de terciopelo”. A este respecto, puede consultarse en la web, un artículo de Belkis Cuza Malé para el *New Herald*, en 2001: <http://www.cubanet.org/CNews/y01/apr01/04o14.htm>.

mito revolucionario. Como una relectura diacrónica finalmente fagocitada por los preceptos ideoestéticos de los noventa.

Así explica Ruth Behar (2000: 134–154) que el desencanto haya sido el color dominante del último cubanismo, a la vez que una constante temática en la narrativa noventina. Recuérdese que la de los novísimos es la generación de *La nada cotidiana*, ta y como la narrativizó Zoé Valdés (1997)¹⁰. De este modo, el componente de la desilusión se suma como factor desestabilizador y organigrama existencial. Lo que, a nivel formal, se traduce en una intensa experimentación con el formato del cuento, así como en el orden idiotemático y en la representación de personajes y temas hasta entonces inexistentes:

Homosexuales a quienes comienzan a sumársele prostitutas (en la variante metafórica e insular de las jineteras), drogadictos, frikis, roqueros, alcohólicos, voyeristas, exhibicionistas y, más tímidamente, negros marcados por su condición racial, ya no tan en igualdad de derechos como el proyecto de la Revolución y sus discursos oficiales pretendieron con carácter programático» (R.CUESTA 2004: 12).

Todos son habitantes de una misma dirección ficcional –acuñada por Margarita Mateo en un clásico del postmodernismo cubano *Ella escribía poscrítica* (1995). Mateo la verbaliza como Marginalia nº7, y su personaje Surligneur–2 –que habla del fin de la historia (Mateo 1995: 40)– adquiere una suerte de arquetipo generacional. Una «fabulosa ciudadela de secretas claves», una ciudad inventada de difícil acceso para el turista, albergue de los que no salen fotografiados en las postales de la Habana y no son más que resquicios de la visión programática estatal.

Como consecuencia, la propuesta de la transterritorialidad, como proceso migratorio de la identidad y la cultura cubana, conlleva una ampliación de perspectivas para las nuevas generaciones, y nuevas formas de pensarse como cubanos. Así puede verse, por ejemplo, en la propuesta narrativa de la autora cubano–americana Achy Obejas. Para ella –como es común entre las escritoras de la segunda generación en el exilio, Cristina García podría ser otro ejemplo– al haber crecido en Estados Unidos, el fantasma de Cuba es un dibujo a

¹⁰ Fecha de publicación por Emecé, Barcelona.

trazos, entre sus recuerdos infantiles y las memorias de sus mayores. Como tal aparece narrativizado en su novela *Memory Mambo* (1996) en la que el vector temático es la necesidad de encontrar un punto de regreso. Pero el impulso de saber «de dónde viniste, hacia dónde vas y por qué»¹¹, ocupaba también un relato anterior titulado “¿Vinimos de Cuba para que te vistieras así?” (1994)¹².

Contextualizado en 1963, fecha clave de la primera oleada migratoria importante del período revolucionario¹³, el cuento trata el conflicto de una joven que se cuestiona la construcción del imaginario cubano y el rol identitario que sus padres le han inculcado desde el exilio. De este modo, Obejas nos permite adentrarnos en la cara menos amable del sueño cubano–americano y, más concretamente, miamense, por lo que el cuento resulta una interesante crítica a las políticas identitarias del exilio¹⁴.

Por su parte, Flavio Risech (1995: 57–75) se detiene en la metáfora del título, que asocia la vestimenta de la joven con los cambios identitarios que crean el conflicto generacional con los padres. Según el crítico, el «cruce de vestimentas» («cross–dressing») que caracteriza la división del sujeto, le demanda formas diferentes de presentarse ante la sociedad. El cruce de fronteras entre identidades implica la imposibilidad de presentar lo que el crítico denomina «un único armario de identidad». En adición, que la protagonista de Obejas sea lesbiana define una dimensión político–sexual a ese armario de identidad del que habla Risech (1995: 58). En el capítulo 7 veremos que, para el sujeto gay, el conflicto surge eminentemente con el estereotipo patriarcal que el Estado propugna del héroe revolucionario. Lo que plantea el relato de Obejas es esa misma dificultad de

¹¹ Vitalina Alfonso (2002:133 y ss.) entrevista a Achy Obejas junto con otras autoras caribeñas que han crecido en Estados Unidos. Es el caso de Hilda Perera, Mireya Robles, Uva de Aragón, Nicholasa Mohr o Mayra Montero. El tema que las reúne son los procesos de hibridación identitaria y la labor de hacer con lo literario un extenso puente de intercambios culturales.

¹² *We Came All the Way From Cuba So You Could Dress Like This?* Es el relato que da título a la antología de 1994, publicada en Pittsburg por Cleis Press. En este caso, se utiliza la versión traducida al español que se incluye en la antología de Mirta YÁÑEZ y Marilyn BOBES (1998:260-275).

¹³ PÉREZ, Lisandro (otoño/primavera/ 2002-2003): “De Nueva York a Miami. El desarrollo demográfico de las comunidades cubanas en Estados Unidos”, en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, n°26/27 en www.cubaencuentro.es.

¹⁴ El siguiente fragmento da buena cuenta del tono del relato: «Cosas como saber que, muchas veces, dar dinero a los grupos del exilio significaba contribuir a que alguien se comprara un yate para sus vacaciones particulares en el Caribe y no para invadir Cuba, pero sabiendo también que negarse a colaborar sólo provocaría dudas acerca de nuestro propio patriotismo» (OBEJAS 1998: 269).

significarse como lesbiana cubano–americana ante el conservadurismo del exilio miamense que representan sus padres. Esta suma de conflictos identitarios enclíticos de la sexualidad hace que, para la protagonista de Obejas, la disyuntiva entre Estados Unidos y Cuba sea un crucigrama identitario irresoluble.

La escritora Ruth Behar (2000: 134 y ss.) también reflexiona sobre las eróticas del poder, los jóvenes de la Revolución y los nuevos vínculos forjados por la transterritorialidad del cubanismo actual. A este respecto, Behar (2000: 134 y ss) nos permite asomarnos a un nuevo cuarto y contemplar una escena sobre la redefinición del cubanismo. En un edificio de apartamentos de la famosa calle 8 del exilio cubano miamense, un joven celebra una fiesta de bienvenida a su abuela. Ella ha sido la última en salir de la Isla –en convertirse en Isla–, también la que se ha ocupado de la casa familiar y ha visto marcharse a todos. Su nieto es gay y esa tarde bailan juntos rodeados de «locas, travesties who have come dressed as extravagantly beautiful females.» (Behar 2000: 134–135):

The conversation is lively, and there are people dancing to Albita's *Qué manera de Quererte*, with its frank admission *Dónde podré vivir si no en tu sexo?* [...] –an interesting assertion coming from Albita, the recently emigrated Cuban diva, whose public image shifts from *butch* to *femme* to keep her sexual identity ambiguous, floating lesbian and straight (BEHAR 2000: 134–135)

Para Ruth Behar el interés primordial de la escena reside en la comunión que el baile sella entre dos generaciones cubanas, genealógica e históricamente distantes. En ese apartamento del exilio, y en el mismo corte cronológico en el que se constituyen las nuevas identidades, lo interesante es que haya una habitación para esa abuela cubana. Dice literalmente Behar: «Here, at the threshold of new identities and new kinds of attachments, there is a room for a Cuban grandmother» (2000: 135).

Por una breve referencia a la historia familiar sabemos que el nieto ha ayudado a su abuela a salir de Cuba. Se trata de una de las secuelas inesperadas de la Cuba revolucionaria, o del enfrentamiento histórico de un presente insólito para aquella utopía. Acontecimientos como el del Mariel en los ochenta, o la crisis de los balseros en el 94, por citar dos momentos emblemáticos del trágico goteo de cubanos por todo el mundo,

plantean la transterritorialidad como elemento definitivamente constitutivo de las nuevas identidades. A este nuevo estadio que se inaugura en los noventa, Behar lo acredita como post-utópico, concepto con el que traslada a Cuba la idea de la postmodernidad.

Pero la anécdota de Behar (2000: 134 y ss) puede leerse también en el nivel de las identidades sexuales que empiezan a construirse en los noventa. A pesar de los drásticos cambios acaecidos con el nuevo milenio, el discurso postmoderno cubano todavía genera la posibilidad de un asidero identitario. No obstante, la realidad social transita en paralelo hacia la diversidad de voces y conductas. En la anécdota de Behar (2000: 134 y ss), que sea precisamente Miami –centro neurálgico del anticastrismo más radical– donde este joven gay pueda festejar con libertad, no deja de ser una paradoja impactante de la mutante trayectoria de las políticas sexuales en la Revolución cubana.

En la misma escena, Behar (2000: 134 y ss.) hace referencia a la música que suena en la fiesta, Albita, icono de la música guajira durante los noventa¹⁵, con su afirmación sonora: «¿Dónde podré vivir si no en tu sexo?». Digamos que Albita continúa con el juego de subversiones sexuales de la escena, al ser travesti y con todo convertirse en un icono musical de la Cuba socialista de los noventa¹⁶. Albita inscribe entonces la sexualidad en un nuevo juego de mascaradas, que supone la mutación definitiva de los roles sexuales tradicionales.

En ningún caso es algo nuevo. Lezama Lima y Severo Sarduy ya experimentaron con el neobarroco como estrategia de representación basada en la destrucción de los referentes. Ciertamente que Lezama finalmente acaba construyendo una metáfora providencial del homosexual cubano que todavía rescata una historia mítica de lo nacional (E. BEJEL

¹⁵ En la Cuba de 1990, la música campesina tradicional experimentaba un resurgir, una revitalización con la aparición de Albita Rodríguez, quien en poco tiempo se convertiría en la gran embajadora de la música cubana en Colombia. En el mes de mayo llegó a Bogotá al Festival de Salsa y Jazz, convirtiéndose de inmediato en una sensación, al colocar en el pináculo del hit *paredes* nacional, por primera vez, un tema musical de la Cuba Socialista. Los versos de la composición “Parranda, laúd y son” se cantaban incesantemente al punto que la canción pasó a llamarse “La Parranda se canta” y fue el gran éxito de navidades y fin de año.

¹⁶ “La parranda se canta” fue el gran éxito las navidades de 1990, y en el mes de mayo del mismo, por primera vez, un tema musical de la Cuba socialista se convertía en *hit paredes* del Festival de Salsa y Jazz de Bogotá.

2001: 128 y ss.). No obstante, Sarduy en *Cobra*¹⁷ por ejemplo, sí se adentra en la naturaleza metamórfica del travesti y cómo se ponen sobre la mesa, nuevas formas de identidad postmoderna –primero un miembro de un grupo de lamas tibetanos, después un turista indio... En este sentido, el personaje de Sarduy –como Albita en los noventa– puede leerse desde las transformaciones en la esfera de la sexualidad como el simulacro que define a las nuevas identidades. Así lo emblematiza la música de Albita que, con su sexo transgenérico da a entender que el debate sobre la sexualidad está en otro momento. Por lo menos, en cuanto a las esferas artísticas se refiere, si bien en el plano sociológico, el estado de un posible debate es todavía embrionario. Así pues, la literatura testimonia los cambios que empezaron a producirse en Cuba en el fin de siglo, y que ya sabemos que sólo eran un primer bocado de este nuevo milenio, en el que la transición política está produciéndose.

Por último, como en el resto de Latinoamérica, en esta búsqueda de la identidad, tampoco ha faltado el diálogo con los modelos culturales foráneos. Aquellos que, como el Realismo Sucio, provienen de las grandes metrópolis y acaban rebelando las tensiones con el imperialismo –tanto más, si cabe, entre Cuba y la política exterior norteamericana. Diferencia en relación a lo que viene de fuera, pero también con las existentes entre la diversidad del espacio cubano y su transterritorialidad actual. Un proceso hibridatorio, en términos de García Canclini (2004) que –como la cultura cubanoamericana, por ejemplo–, se articula constitutiva del sustrato cultural cubano finisecular. Por todo ello, esta tesis es un acercamiento a los parámetros con los que la intelectualidad cubana está generando teorías sobre su propia cultura y situación sociopolítica.

1.2. Travesías del erotismo

¹⁷ Para Emilio BEJEL (2001:129) el texto ejemplifica que, para Sarduy, la tensión no residía, como para Lezama, entre el mundo y la transcendencia, si no entre el original y su copia. Incluso el referente real dejaría de existir como ente objetivo para convertirse en una perenne caricatura de un referente que nunca existió realmente.

La única diferencia entre erotismo y pornografía es la
iluminación

Gloria Leonard

La conquista del cuerpo

La idea de que toda la literatura cubana es erótica se formula como un tópico más en torno a esta Isla circundada, no obstante, por el mito erótico del mulato/a y sus ancestros africanos. Quizá también por la profusa presencia histórica de la prostitución en la Isla. Coco Fusco¹⁸ documenta que ya en la época colonial, los prostíbulos –la mayoría dirigidos por el clero local–, atendían alivio de las apreturas de la moral católica. No obstante, fueron los derroteros históricos del siglo XX, los que dibujaron la versión de la Isla para la explotación del turismo sexual. Fue así que se perfiló como un centro recreativo para los visitantes americanos y los peces gordos del corrupto gobierno de Batista. En este sentido, y con especial profusión en la actualidad, revistas y agencias de viajes de toda Europa, siguen vendiendo Cuba como paraíso del turismo sexual. Un fenómeno en el que han sido especialmente propicias las graves deficiencias económicas del Periodo Especial, con la aparición de un tipo específico de prostitución con extranjeros popularizada como “jineterismo”¹⁹.

Pese al mito, como digo, la expresión del placer en las letras cubanas conforma, por lo general, la historia de una conquista. Así es como Víctor Fowler se refiere al homoerotismo en la producción cubana del siglo XX, como un corte maldito que, como la

¹⁸ “Jineteras en Cuba” (FUSCO, Coco: 1997).

¹⁹ El término *jineteo*, como *jinetero-a*, hace referencia en Cuba a aquellas personas que ejercen la prostitución con extranjeros, *yumas* para los cubanos. Según el *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas* (M. García 2001: 102-103), se trata de un término que surge durante la crisis del Período Especial relacionada con el hecho de salir a la calle para “resolver” los obstáculos de la vida cotidiana. No hay un acuerdo común sobre cuál es el origen exacto del término, pero en general se relaciona con el modo de las *jineteras* de practicar el coito: “*A horcajadas encima del pene, con la espalda arqueada y los pechos empinados, desarrollando un movimiento de pelvis continuo*”. Esta postura sexual recuerda lo que en la terminología de la equitación se conoce como montar “a la jineta”, es decir con los estribos cortos y las piernas dobladas pero en posición vertical desde la rodilla.

literatura de mujeres, no tiene un desarrollo hasta la década de los noventa. Es por ello que Fowler (2001: 315 y ss.), en otro de sus ensayos sobre la presencia de la corporalidad en la literatura cubana, equipara el fenómeno literario del fin de siglo XX, con el período finisecular anterior. Porque en materia de producción textual y en relación con la sexualidad, la apoteosis narrativa del último fin de siglo XX simula una revancha a la centuria anterior. Fue entonces cuando quedaron perfiladas con claridad tres dolorosas búsquedas, de tres sectores sociales igualmente oprimidos: los negros, las mujeres y los homosexuales.

Por su parte, también para el crítico Pedro Pérez Rivero (2003: 56)²⁰, el erotismo como vector temático tiene una presencia sin precedentes en la última producción narrativa cubana. Ello no significa que la literatura cubana no haya tenido sus picos de sensualidad: desde los albores del Romanticismo, pasando por la genialidad depuradora de Martí o llegando al descarnado naturalismo de *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro. Sin embargo, así puntualiza Fowler (2001: 315 y ss.), la cantidad de literatura para demostrar la dificultad de dicha conquista es apabullante. Y lo mismo incluye la escritura de corte feminista que hiciera eclosión en la década de los veinte, que la literatura del ciclo “afrocubano” que vivió su período áureo en los treinta, o los variadísimos textos dedicados, desde finales del XIX, a problematizar una posible normalización de la vida homosexual en el ámbito público. Así pues, a la eclosión definitiva de una escritura de mujeres –en los términos que se apuntarán en el Capítulo 2–, Fowler (2001: 315 y ss.) le suma la articulación progresiva de un discurso homoerótico, e incluso cierto interés en el abordaje literario de la conflictiva multirracialidad cubana²¹.

Así pues, parece ser que las minorías sexuales que, en el plano sociológico todavía son mutismo y tabú, encuentran un espacio de reflexión en el campo de las letras finiseculares cubanas. En este contexto, la literatura no es entonces un reflejo de la realidad social.

²⁰ También L. CAMPUZANO (2003: 41)

²¹ La importancia de la temática homoerótica me llevará a borderla de forma específica en el capítulo siete, a partir de la obra de Ena Lucía Portela. Sirva de avance el papel tan importante de la producción de mujeres en el desarrollo de la sensibilidad literaria homoerótica, además de romper el silencio con un discurso literario sobre el lesbianismo, a penas existente en la historia anterior de las letras cubanas. A la espera de un abordaje más profundo, atiéndase a figuras como Sonia Rivera-Valdés, Achy Obejas, Odette Alonso o Jaqueline Herranz Brooks; entre las autoras que viven en la diáspora. O Souleen Del’Amico Ciruta y Ana Lidia Vega Serova, junto a la más destacada, Ena Lucía Portela.

Bien al contrario, es el punto de partida para un debate visto como innecesario por parte de las esferas gubernamentales. La inserción de estas voces históricamente deprimidas en el *corpus* literario de los noventa ha supuesto una contribución fundamental en el cambio de sensibilidad que caracteriza esta época.

Pornificación cubana

En un trabajo anterior²² me adentré en las bases filosóficas que históricamente han conectado la plasmación artística del erotismo, con una concepción altamente idealizada del cuerpo. Entoces, me referí a los orígenes profanos de nuestra concepción erótica actual, emparentada con la costumbre –tanto de la Grecia clásica, como de los países del lejano Oriente–, de representar a sus dioses en el ejercicio del coito (M. LEDESMA 2000: 9 y ss.). Surgía de este modo, una visión sacralizada de la unión carnal, a la vez que naturalizada ante la mirada de los ciudadanos. El arte griego nos brindaba pues un compendio infinito de ejemplos, mientras que lienzos como “Venus dormida” de Giorgione (1509–10) y su influencia en la “Andrómeda” de Tiziano eran modelos específicos del tipo de sensualidad proyectada en la pintura italiana del siglo XVI²³. Como en la pintura, en el resto de manifestaciones artísticas clásicas, el erotismo se asume como un ideal de belleza y, sobre todo, como una sublimación de los impulsos sexuales. Se trataba de una formulación teórica que tuvo un impulso decisivo a partir de la concepción platónica, que acabó de dotar al erotismo de una cosmovisión etérea²⁴.

²² Se trata del trabajo de investigación revisado para su publicación en Cuadernos de Filología, con el título *A través de la mirilla. En torno a la literatura de mujeres y el erotismo*.

²³ La escultura del siglo XVII y la representación del éxtasis místico nos brinda otro ejemplo de la pretensión clásica de despertar el deseo. “La Transverberación de Santa Teresa” de Bernini es el ejemplo más conocido.

²⁴ Puede consultarse el estudio y traducción de Luis Gil de *El banquete* de Platón, en “Clásicos del pensamiento”, Madrid, Tecnos, 1998. Este diálogo en estilo indirecto recoge los discursos de los comensales de Agatón, y emprende con la indignación que Fedro profesa por la ausencia de himnos a Eros.

Pero es en boca del médico Erixímaco que expone el mito del andrógino, el que supuso un atentado contra la voluptuosidad pura, ya que desde la filosofía natural, los sentidos aparecían subyugados por el poder supremo del alma. Lo cual, sentenció para Occidente una escisión entre la materialidad y la espiritualidad, origen de una concepción del pecado que llega hasta nuestros días. Cabe atenerse a que tal escisión entre el

En el mismo trabajo también me referí a la influencia platónica en las formulaciones en torno al erotismo de la academia francesa. Concretamente, las de Lou Andreas-Salomé y George Bataille²⁵. La tesis que entonces sostuve se resume en la idea de que el erotismo es, en primera instancia, una dimensión que pone en cuestión al Ser. Esta es la línea de pensamiento que condiciona nuestra concepción del erotismo y de una figuración idealizada del cuerpo –por ende, enfrentada a lo pornográfico. Percibimos así una dimensión existencial en el erotismo que lo define como un ejercicio de subjetividad, y que coloca al sujeto ante la incomodidad de la pregunta sobre su propia existencia.

En el contexto específico de la literatura de mujeres latinoamericanas son escasos los estudios especializados en materia erótica. Sin embargo, en dos de los más destacados –la antología crítica de Margarita Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini–Gebert (1991), y el estudio de Laura Hernández *Escribir a oscuras* (2003)–, puede verse cómo la crítica literaria baraja definiciones del erotismo igualmente idealistas, con las que se codifica la postura escritural de las autoras latinoamericanas del postboom. Es así que las primeras, basándose en el trabajo de Audre Lorde –*Uses of the erotic: the erotic as power* (1978)–, entienden el erotismo como un recurso que permite a la mujer conectar con un nivel profundamente femenino y espiritual. Me parece que estamos ante nuevos postulados

espíritu y la carne, sobre la que se sustentan los tabús en torno a la sexualidad, no tiene su origen en los preceptos cristianos, sino en el intelectualismo griego; el que se verá reforzado, siglos después, por la moralidad eclesiástica, los códigos de honor de los pueblos bárbaros, la incólume ideología burguesa y, como no, las ideologías totalitarias y capitalistas que han encerrado el acto sexual en la institución matrimonial. Por otro lado, el cristianismo construirá su modelo sobre este esquema dual platónico. Incluso la teología de San Pablo y de los Padres de la Iglesia tiene como trasfondo este diálogo entre Platón y Sócrates. *Vid.* Martínez-Collado (2005: 26 y ss).

²⁵ ANDREAS-SALOMÉ, Lou: 1993 *El erotismo*, Barcelona: Editorial Lunas. BATAILLE, George (1997): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Para la primera, existen estadios y estilos más complejos que se desprenden de las múltiples formas del contacto o del enardecimiento erótico. Pero éstas, son propiciadas precisamente por ese sentido primigenio de la existencia al que nos convoca la cópula erótica. Bajo la influencia freudiana, la aportación de Andreas-Salomé reside en entender el erotismo como rasgo constitutivo de nuestra psique; o la sexualidad como vía para un acercamiento al comportamiento inconsciente del ser humano.

Por otro lado, la teoría del abismo o de la discontinuidad de la existencia humana a la que nos convoca el encuentro erótico con el otro, es una tesis que ya formulara Andreas-Salomé, sobre la que después vuelve George Bataille. Efectivamente, la aserción tantas veces repetida de que «el erotismo es la aprobación de la vida hasta la muerte» (G. BATAILLE 1997: 15), implica que, aunque la actividad erótica sea una exuberancia de la vida humana, en el fondo está basada en una necesidad inconsciente de trascender nuestra limitación material como seres humanos. En este sentido, como ya señalaba Andreas-Salomé, aunque el erotismo se define por su independencia respecto de la reproducción considerada como fin, paradójicamente se halla en ésta, la clave del primero.

ecofeministas que no comparto. Sin embargo, el erotismo como fuente de poder devaluada en la sociedad occidental e identificada como signo de inferioridad femenina, otorga a este tipo de discurso erótico una función contestataria que sí percibo en los textos del corpus. Efectivamente, en el ejercicio de una crítica literaria feminista, la expresión sexual en las escritoras deviene un material desde el que interpretar formas manifiestas de desigualdad entre los sexos. De igual modo, aproximarse a la instrumentalización del erotismo en la última producción de mujeres cubanas, conlleva la pregunta de cuál es la estrategia específica que las define como escritoras mujeres en su contexto socio-cultural.

Por todo ello, es necesario contextualizar la noción de erotismo que fundamenta este trabajo, y siguiendo la estela de las lógicas postmodernas, en un estadio posterior al del debate erotismo/pornografía. El campo de las artes plásticas ofrece a este respecto múltiples vías de análisis, a la vez, revisiones de esa concepción de lo erótico que ha idealizado la visión contemplativa del cuerpo femenino como objeto artístico²⁶. En el capítulo 5 parto del ejemplo de Cindy Sherman para analizar la deconstrucción de las formas de sensualidad del cuerpo femenino. Veremos entonces que Sherman trabaja su propia imagen con el formato *pin-up*, para una deconstrucción del estereotipo femenino hollywoodiense. Digamos que la estrategia de Sherman a finales de los 70, se circunscribe en lo que el arte feminista contemporáneo concibe como la crítica de la representación (H. RECKITT 2005), que tuvo un momento de especial expansión en las jóvenes artistas de los noventa.

En su revisión feminista del desnudo femenino, Linda NEAD (1998) resume la idea central de esta línea de reflexión emprendida por la academia norteamericana. Para la autora las formas y convenciones del arte han ido circundando el cuerpo femenino en una metáfora en torno a la regulación del mismo, que lo repara de orificios y rasgaduras, que solidifica las fronteras que dividen el adentro del cuerpo –fluidos y demás polución

²⁶ El estudio clásico de Clark KENNETH (1996: 23) sobre el desnudo en la historia del arte, ejemplifica esta verdad ideal del cuerpo femenino, concebido como «el más completo ejemplo de la materia en forma». El desnudo representa para Clark la transformación cultural que hace posible convertir al despojado “cuerpo sin ropa” en un objeto de culto²⁶. Dentro de esta misma tradición, el desnudo específicamente femenino aparece saturado por una serie de convenciones patriarcales revisadas, en las últimas décadas del siglo XX, por el feminismo, en una línea analítica multidisciplinar basada en la crítica a la representación tradicional.

carnal–, del afuera, sujetando cualquier contorno vacilante. Según Nead (1998), desde la línea discursiva de la crítica de la representación, toda la historia del arte puede leerse a través de las figuraciones del cuerpo femenino como objeto herméticamente sellado. Imágenes que encierran una feminidad obtusa, clausurada.

Concretamente, en la plástica cubana de los noventa, encontramos el ejemplo de Ana Mendieta y el trabajo exhaustivo sobre el cuerpo que emprende mediante las técnicas del *land-art*. Mendieta es, sin duda, el caso más conocido por el impacto de su obra en USA. No obstante, el arte feminista sigue más vivo que nunca en la Cuba actual con artistas como Cirenaica Moreira, o la iconografía homoerótica de la pintora Rocío García. En líneas generales, se trata de un intenso trabajo experimental con las posibilidades representativas del cuerpo femenino²⁷. Su deconstrucción en tierra –Mendieta–, o en revisiones iconográficas de la maternidad –Moreira–, por ejemplo.

Con todo ello, las huellas estéticas de cada una de estas artistas forman un *collage* de nuevos sentidos identitarios del cuerpo, y éste es el punto de intersección con sus coetáneas, las narradoras cubanas noventinas. Porque estas precursoras del arte feminista en la Isla han mostrado un placer visceral por las imágenes y los materiales, pero especialmente por la experimentación con las formas radicales del cuerpo femenino²⁸. Asociada a éstas, la narrativa de mujeres cubanas redescubre nuevas asociaciones entre el erotismo y la obscenidad, que hacen pensar en la necesidad de una redefinición de lo pornográfico. De hecho, así lo muestran también los escasos estudios temáticos que existen sobre el erotismo en la cuentística cubana contemporánea, los que siguen trabajando con parámetros ambiguos y no dan debida cuenta de la complejidad conceptual que, en materia libidinal, caracteriza al corpus.

²⁷ Para un recorrido por las principales figuraciones estereotipadas de lo femenino, puede consultarse: MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2005: 17-63).

²⁸ En una performance de 1980, Diamela Eltit se infligió cortes y quemaduras en brazos y piernas, para significar con su propia mortificación, el rechazo a aceptar el modelo de belleza que cosifica a las mujeres. Después, declamó un fragmento de una de sus novelas, en las que la mujer suele aparecer al límite de quedar excluida del sistema social y su imaginario simbólico. Nelly RICHARD, *The rethoric of the body* (1985) citado por Peggy PHELAN (2005: 128).

Pedro Pérez Rivero (2003), por ejemplo, en su aproximación al cuento cubano de los noventa, dedica un capítulo a la imagen del erotismo y la sexualidad, en el que su posición frente a la pornografía es muy clara:

Si acaso, valdría añadir una pincelada teórica –que no deja de habitar en la intuición para el gusto–, en lo que respecta a esa elipsis capaz de preservar la esencia erótica distanciándola de la explícita plasmación sexual de la pornografía instalada ya como otro tentáculo de los *mass media* contemporáneos (P. PÉREZ RIVERO, 2003: 98).

Tal y como señala Ruwen OGIEN (2005: 48), es la explicitud de la representación sexual la única característica objetiva que se le ha postulado a la pornografía. El único aspecto conciliador en un debate que nunca acaba de delimitar el fenómeno. Sobre todo, en cuanto a la *intención* del autor de estimular sexualmente al consumidor. Así como en los diversos aspectos de la recepción: tanto en relación con las reacciones afectivas o cognitivas del *consumidor*, como con las del *no-consumidor*²⁹. A partir de aquí, son muchos y muy diversos los aspectos que se le objetan y que determinan las diferentes vías de acceso al debate³⁰. Para unos y otros, incluso para los que no le otorgamos ningún grado de malignidad moral, lo que sí está claro es que, como señala Pérez Rivero (2003: 98), la pornografía es una plasmación explícita de lo sexual. De ahí el epígrafe de la vieja gloria del porno, Gloria Leonard: «la única diferencia entre erotismo y pornografía es la iluminación»³¹.

Sin embargo, el calificativo de pornográfico necesita algo más que la mera explicitud de lo sexual para poseer la significación que todos le otorgamos. Así lo evidencia, por ejemplo, toda la literatura médica u obras de educación sexual que requieren de lo

²⁹ R. OGIEN (2005: 51). Para una reflexión sobre las valoraciones moralistas de la pornografía puede consultarse también el capítulo de Ogien “Moral, moralismo y pornografía”(2005: 29-45).

³⁰ En Francia, por ejemplo, como también explica Ogien (2005: 20) los postulados antipornográficos giran en torno al tema de la «protección de la juventud». Mientras que en Estados Unidos, para determinados sectores del pensamiento feminista, el debate se sitúa en torno a la «degradación de la mujer». Concretamente, sobre la conflictiva relación entre el feminismo norteamericano y la pornografía puede consultarse el artículo de Gayle Rubin “Misguided, Dangerous and wrong: an analysis of anti-pornography politics” incluido en el libro de Alison Assister (1993: 18-41). También, *A woman's right to pornography*, (Wendy McELROY: 1995); y *Dirty looks. Women, pornography, power*, (CHURCH GIBSON, Pamela: 1993).

³¹ Citada por Ruwen Ogien (2005: 26).

explícito para resultar pedagógicas. Así pues, aunque es necesario que una representación pública sea explícitamente sexual para ser pornográfica, ello no es suficiente para explicarla. Y es ahí donde entran los factores subjetivos que suscitan la controversia, que no sería tal si se distinguiesen las tareas de definir la pornografía, de la de juzgarla moralmente. Sin duda, existen buenas justificaciones para distinguir erotismo y pornografía, pero hoy el debate estético en materia libidinal está en otro momento – aunque la criminalización gubernamental de la pornografía siga haciendo caso omiso de la demanda social.

Por otro lado, es necesario separar el erotismo literario de los circuitos de producción y consumo pornográficos. Porque, efectivamente, la pornografía en primera instancia es un fenómeno mediático, una industria independiente que genera miles de millones anuales. Por ello, es prioritario diferenciar y no evaluar las esferas artísticas en los mismos términos con los que el debate social se refiere al mercado pornográfico. El problema surge del hecho de que, a su vez, no podemos obviar la influencia de la imagen pornográfica, como producto mediático, en el erotismo literario. Especialmente, en una Postmodernidad literaria que se sabe atravesada temática y estructuralmente por la influencia de los mas media.

Susanna Paasonen (2007) es una de las editoras del libro de ensayos titulado *Pornification*, sobre la representación del sexo y la sexualidad en los mas media. En éste, se refiere a la pornografía como una potente industria que en la sociedad actual ha llegado a generar toda una diversificación de estilos y formas³², llegando a ocupar un lugar preferente en el consumo audiovisual. En este contexto, el término *pornification* es usado por la autora para referirse, de forma específica, a la interacción entre la industria del porno y los *mass media*. Parfraseándola, entre la imagen de Paris Hilton y la de la estrella del porno Jenna Jameson, existen muy diversas tendencias pornográficas que han llegado a ser la característica principal de la cultural popular occidental. Tendencias que engloban lo pornográfico, tanto como mercancía de consumo, como autorrepresentaciones individuales del porno.

³² Paasonen en el capítulo «Pornification and the education of desire» (2007: 1-19) se refiere a la proliferación de discursos en torno a la pornografía y cita unos cuantos: «pornographication (McNair 1996; Driver 2004), pornification (Paul 2005; Aucoin 2006), normalization of porn (Poynor 2006), porno chic (McNair 2002; Duits and van Zoonen 2006) and the rise of raunch culture (Levy 2005) [...]»

Dada esta heterogeneidad actual de las formas del porno que, en distinto grado resultan asimiladas por la cultura popular, y la conexión postmoderna entre la cultura de masas y lo literario, no puede desatenderse la pornografía a la hora de categorizar la representación del sexo en lo literario. Frederic Jameson (1986) es uno de los críticos que se ha esforzado en dilucidar la incorporación de la cultura de masas en las obras eruditas, provocando una reevaluación del concepto mismo de erudición. Como resultado, gran parte de la interpretación del arte postmoderno se hace a partir de la interpretación entre los conceptos de cultura erudita y popular.

De forma más concreta, tal y como explica Lidia Santos (2004), ha sido muy clara la influencia de la narrativa latinoamericana en esta teoría. De hecho, Jameson no sólo cita a los autores del *boom*, también textos como *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, ejemplo de las nuevas formas narrativas latinoamericanas bajo el capitalismo multinacional –sin el que no se entienden los cambios ulteriores acaecidos en la cultura. Incluso Borges y García Márquez han estado presentes, para la crítica norteamericana, como precursores de una Postmodernidad empeñada en agotar el canon.

En la medida en que determinadas formas del porno están instaladas ya como otro tentáculo de los media contemporáneos, y que éstas influyen en las esferas artístico-literarias, se hace necesario revisar el carácter supuestamente antiartístico del porno. Por la misma razón, precisamente porque la narrativa cubana contemporánea –y específicamente la de mujeres respecto al falocentrismo– forma parte de esa literatura del agotamiento canónico que ha llegado con la Postmodernidad, no puede considerarse lo pornográfico como ajeno a la reflexión sobre la representación del sexo que estos textos emprenden.

En el debate que generó el predominio de la temática erótica en la narrativa de las autoras del postboom –Tununa Mercado, Cristina Peri Rossi, Mayra Montero etc.–, Luisa Valenzuela (García Pinto: 1988) volvía a referirse a la necesidad de alejar la pornografía del erotismo literario. Distancia que la escritora considera fundamental para encontrar la voz erótica de la mujer:

La pornografía es la negación de la literatura porque es la negación de la metáfora y de la sugerencia, de lo ambiguo. Es una reacción material en el lector, una excitación

sexual directa; en cambio el erotismo, que puede ser tremendamente procaz y fuerte, pasa por el filtro de la metáfora y por un lenguaje más poético. La pornografía no entra dentro de la disquisición literaria.

Yo creo que las mujeres tenemos que rescatar el lenguaje erótico porque finalmente está dominado por las fantasías del hombre. Cada uno debe decir su verdad de uno, tratando de expresar el deseo del otro porque lo último que quiere ser expresado es el deseo.³³

Luisa Valenzuela expone el destierro literario de lo pornográfico basándose en el valor de la metáfora, la sugerencia y la ambigüedad que, supuestamente, otorga la calidad a lo erótico. A este respecto, sostiene Alberto Garrandés³⁴ que este tipo de argumentación – lugar común en las introducciones del cuento erótico que pueden consultarse³⁵–, conforma un discurso de la disculpa en el que subyacen idénticos prejuicios a los sostenidos históricamente en torno al sexo y su expresión literaria. A menudo, el debate sobre el erotismo literario aparece viciado por este discurso de la justificación del que habla Garrandés que, en el fondo, disfraza de moralidad la verdadera realidad sexual de los textos. Efectivamente, afirma Garrandés, «hay obscenidades muy líricas» y se hace necesario trabajar la paradoja de unir el lirismo con lo que se supone no es lírico, o sea pornográfico. Máxime en un corpus narrativo como éste, en el que hay más procacidad que ambigüedad. A lo que voy es a la densidad conceptual o literaria de la plasmación del sexo, evitando toda diatriba de si esa grafía del cuerpo –ese desnudo, ese coito, etc...–, está justificado artísticamente o no.

Asimismo la propuesta de Valenzuela de rescatar el lenguaje erótico para la mujer, frente al imaginario falocéntrico masculino, guarda relación con la influencia de la escuela francesa en la crítica feminista latinoamericana. Así pudo verse en las jornadas “Mujeres y escrituras” celebradas en Argentina, y editadas en 1989 por Mempo Giardinelli para la

³³ “Entrevista con Luisa Valenzuela” (GARCÍA PINTO, Magdalena 1988: 248).

³⁴ “Obscenidad y pornografía. (Meros apuntes)”, GARRANDÉS, Alberto en *Cuba literaria. Portal de la literatura cubana*: <http://www.cubaliteraria.cu>

³⁵ *El cuerpo inmortal y El cuerpo inmortal revisitado* (A. GARRANDÉS 1997a y 2004); *Té con limón o ellas hablan sobre el sexo* (A. VALLE 2002); *Irreverente eros* (ROUCO NÚÑEZ 2001).

revista *Puro cuento*. En este marco, Ana María Shúa, por ejemplo, identificaba el propósito erótico con el amoroso, y lo caracterizaba como línea de convergencia genealógica de la literatura de mujeres. Un resbaladizo terreno por el que se asimila la sensibilidad amorosa como intrínseca a la psicología de la mujer.

En el mismo trabajo que citaba más arriba³⁶, escribí sobre la responsabilidad de la crítica literaria feminista en la tarea de deconstruir los patrones binaristas o heteropatriarcales. No obstante, ello no debe significar que la literatura erótica de mujeres quede reducida a la ductilidad de los postulados ecofeministas. Si bien, este tipo de feminismo, tuvo el valor de plantearse la identidad de la mujer –aunque fuese en contraposición a la del hombre–, ya en la lógica postestructuralista se aplicó el concepto de alteridad a la mujer. Tal y como explica Neus Carbonell (2001: 31–42), lo nuevo de la “génesis” es que permite hablar de “las mujeres” «como individualidades que también pueden suscribir un contrato de diálogo simbólico entre ellas, sin riesgo a que el feminismo renuncie a su identidad como disciplina».

No puede negarse que la mujer vive la sensualidad de forma diferente al hombre. Sobre todo, debido al tipo de sexualidad genital y reproductiva que se ha impuesto en Occidente. Tampoco, que nuestras limitaciones históricas en lo público fueron determinantes en nuestra forma de mirar el mundo y de escribirlo –la mirada bizca, tal y como la bautizó Sigrid Weigel³⁷. Sin embargo, el requisito de una libido específica para una requerida visión femenina de la literatura erótica, no puede seguir sosteniéndose. Tampoco el compendio de difusas reglamentaciones a las que se espera se ajuste la literatura para ser eróticamente femenina.

Por todo ello, la definición de erotismo formulada en este trabajo depende, fundamentalmente, de las variantes temáticas que muestran los textos del corpus. En este sentido, cabe atender a la actualidad de los textos y leer qué tipo de erotismo proponen. O sea, cómo las narradoras del Periodo especial escriben el cuerpo sexuado de la mujer, y qué poéticas identitarias transcriben el erotismo como específicamente cubano.

³⁶ *A través de la mirilla. Anotaciones en torno al erotismo y la literatura de mujeres* (En prensa).

³⁷ “Double focus: on the history of women's writing” (Gisela ECKER 1985: 59-80).

Para terminar con un nuevo ejemplo de las artes plásticas cubanas, hay un cuadro de Rocío García que dialoga con este tipo de erotismo que la pintora y escritora Anna Lidia Vega Serova radicaliza en materia narrativa, pero que está disperso, de muy diferentes maneras, por todo el corpus. Se trata del lienzo “Satánicamente tuya”:



Satánicamente tuya (2007)

Serie: La Dama de la patica caliente. Óleo sobre tela, 33 x 44 cm

Lo interesante de ésta y en general, de la propuesta plástica de Rocío García es que inscribe el sexo y la sexualidad humana en un discurso reflexivo, en el que el tópico pornográfico se complementa con un fuerte componente psicológico. La plástica de Rocío García abre, en este sentido, una ventana de diálogo con la narrativa del corpus. Puestas en relación y atendiendo al carácter multidisciplinar de la postmodernidad, la suya es una estética de lo narrativo. Un tipo de plástica que encierra múltiples historias en cada lienzo. De igual modo, puede decirse que la narrativa de mujeres cubanas también

trabaja con la plástica. Veremos cómo incluso Anna Lidia Vega Serova, escritora y pintora, trabaja con efectos muy visuales en su libro de cuentos *Bad Painting* (1998), subvirtiendo los límites del discurso narrativo.

Por todo ello, puede afirmarse que en la plástica, como en la narrativa noventina, el sexo se representa como una experiencia de lo subjetivo, que desplaza el arquetipo a partir de una deconstrucción radical del mismo. En relación a los roles sexuales, por ejemplo, la narrativa del corpus va pareja a la plástica de Rocío García. A la vez que se reivindica la homosexualidad, también se deconstruye lo gay de clichés cerrados. Lo mismo sucede con los roles de género. Concretamente, en su serie *Geishas*, Rocío García toma la androginia como punta de lanza contra los dogmas tradicionales del género. Para ello, recrea su pincel en cuerpos musculosos con todos los atributos de la sexualidad femenina. También en *Hombres, machos, marineros*, los estereotipos de sujeto dominante y sujeto dominado son fustigados desde la ambigüedad. Se trata de una desestabilización del arquetipo heterosexual revolucionario del “hombre nuevo” que también se reinventa en los noventa³⁸.

Y en el amplio plantel de arquetipos y roles sexuales, destaca notoriamente el del masoquismo, entendido como la inclusión del dolor en el sexo³⁹. Con ello, aunque Rocío García se sirve de una estética sadomasoquista –en su imaginario de látex, cuero y múltiples juguetes de tortura–, el artificio sexual, como decía, se complementa con un componente psicológico intensamente desestabilizador. Así lo vemos en el lienzo “Satánicamente tuya”, en el que se produce una apropiación específica del dolor en la práctica sexual, que va más allá del carácter contractual que sustenta el ejercicio sadomasoquista⁴⁰. De forma parecida, los personajes femeninos que pueblan la narrativa

38 En relación a los códigos de masculinidad forjados por el discurso revolucionario cubano es especialmente interesante la novela *La sombra del caminante* (2001) de Ena Lucía Portela.

39 Fue Krafft-Ebin quien acuñó el término “masoquismo” a partir de la ficción literaria de Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles*; una novela que trata explícitamente del sometimiento sexual consentido de un varón a una mujer. Basándose en esta ficción, para el psiquiatra, como después para Freud, el vocablo designaría una patología masculina, emparentada con el sadismo, aunque descrita con caracteres considerados propiamente femeninos

40 En términos freudianos (1995: 218 y ss.), el masoquismo deja en suspenso el principio del placer, necesario como influencia protectora y benéfica para la vida mental. Un pulso entre Eros y Tánatos que, en el caso del masoquista, se resuelve fijando libidinosamente el instinto de muerte en su organismo (*masoquismo primitivo erógeno*, según Freud). Annita PHILLIPS (1998: 46 y ss.), sin embargo, se

del corpus mantienen una relación ambivalente con el masoquismo. Quizá la diferencia estriba en que la fruición del dolor no es una búsqueda consciente, sino una consecuencia del Ser.

desmarca de la tesis freudiana del masoquismo como patología y hace especial hincapié en la obtención de placer como clave de toda relación masoquista; por lo que el sujeto sexual deja de ser una víctima complaciente para convertirse en un manipulador consciente. Frente al sádico, cuyo placer se alcanza directamente ejerciendo violencia contra otro o dominándolo, el masoquista necesita la connivencia del otro, debido al riesgo que comporta la sumisión. De ahí que no pueda surgir sin alguna forma de relación, un vínculo contractual o un entendimiento mutuo, por efímero que sea. Todo lo cual explica que el sexo llamado sadomasoquista sea siempre voluntario o acordado, o sea, guiado más por intereses masoquistas, que no sádicos. Nos encontramos, por tanto, con una práctica sexual ritualizada que requiere de un escenario sofisticado y artificial, donde es necesaria la colaboración imaginaria o real del otro. Un artificio sexual controlado que incluye esclavitud y dominación pactadas.

Limón limonero, las niñas primero.

**La eclosión de la narrativa
de mujeres en Cuba**

2.1. El cuarto de Tula en la Narrativa de la Revolución

En opinión del narrador y ensayista Francisco López Sacha (1994: 12–17) uno de los momentos cimeros de la cuentística cubana del siglo XX se produce en 1958, con la edición en Cuba de *El cuentero* de Onelio Jorge Cardoso. El mismo año en México, Alejo Carpentier publicaba *Guerra del tiempo*. Con ambas aportaciones culminaba una etapa en la que el cuento cubano, desde la década de los treinta –mediante la influencia del cuento norteamericano, la vanguardia europea, el afrocubanismo y con autores como Enrique Serpa, Pablo de la Torriente Brau o Lydia Cabrera–, ansiaba una idiosincrasia que rompiera definitivamente con el peso del criollismo y el modernismo.

Según López Sacha (1994: 13), el cuento cubano no empezaría a tener una personalidad distinta hasta 1942, con la publicación de *Luna nona* de Lino Novás Calvo. Se abría una etapa de diversificación de las variantes del cuento, con propuestas como la fabulación poética de Eliseo Diego –*En las oscuras manos del olvido* (1942)–, lo real maravilloso del Carpentier de *Viaje a la semilla* (1944), o el absurdo de Virgilio Piñera –en libros como *Poesía y prosa* (1944). Una rica amalgama de ramificaciones con las que el género despegaba definitivamente como una producción de peso en la historia de las letras cubanas.

No obstante, el verdadero punto de inflexión llegaría en los sesenta tras el estallido de la Revolución, cuando la crítica detecta un alto en el camino en el que la narrativa cubana se había venido consolidando (L. PADURA 1993: 10 y ss). Así fue que la edición habanera de *Así en la paz como en la guerra* (1960) de Cabrera Infante, se resignó en un espejismo de continuidad, respecto al importante ritmo que había alcanzado la narrativa cubana en la década precedente. La hipótesis fundamental que maneja la crítica es la falta de adecuación entre los modelos foráneos –el existencialismo francés, Hemingway, Salinger o la propia tradición nacida en los cuarenta–, y las nuevas necesidades expresivas que se abrían con «la modernidad contemporánea en Cuba», es decir, la Revolución (LÓPEZ SACHA 1994: 12). De ningún modo pueden obviarse las consecuencias que el acontecer político tendría en la producción narrativa escrita después de la fecha de 1959. Sobre todo, en esa primera fase (1959–1960) que Seymour Menton (2002: 349-432) califica

como de «la lucha contra la tiranía». Un corpus de novelas que, según Menton (353), desatendieron las cuestiones estilísticas para explotar la épica del estallido revolucionario⁴¹.

La narrativa insular deberá esperar a 1966 para superar el estancamiento y subirse al carro literario que orientaría la modernidad cubana hacia la Nueva Narrativa Latinoamericana. De este modo, entre 1966 y 1972 –según periodización de López Sacha (1994: 13)–, autores como Jesús Díaz, Norberto Fuentes, Eduardo Heras León, Antonio Benítez Rojo, Reynaldo Arenas, Manuel Cofiño o Sergio Chaple, entre otros, incorporaron y crearon diferentes procedimientos estilísticos, en consonancia con los postulados del *Boom* y con las circunstancias políticas de Cuba. Lo que se produjo entonces fue una reactivación el cuento en todas sus vertientes estéticas.

Incluido en este período, aproximadamente entre 1966 y 1972, el crítico Arturo Arango acuña la nomenclatura “narrativa de la violencia”, para una nueva oleada de novelas sobre la Revolución, aunque desde una perspectiva nueva. Entre los más destacados: *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz⁴², *Condenados de Condado* de Norberto Fuentes, o *Los pasos en la hierba* de Eduardo Heras. Una perspectiva diferente a la que Julio Ortega (1973: 128 y ss.) le ha atribuido el mérito de corregir una tradición temática lastrada por la prolijidad expositiva. Al mismo tiempo, el florecimiento de la narrativa cubana que empezó a percibirse, se explica por la incorporación de la cubana a la narrativa del *boom*.

Efectivamente, el hecho de que Cuba iniciara entonces una nueva política internacional, basada en un intento de independizarse de la Unión Soviética, se traduciría en una apertura paralela para las artes cubanas en general⁴³. Un fenómeno al que se añadía el reconocimiento internacional de escritores del *boom* que, como Julio Cortázar, Gabriel

⁴¹ De acuerdo con los datos aportados por el estudioso (MENTON, Seymour 2000: 350), «del total de siete novelas publicadas en Cuba durante 1959 y 1960, las cuatro realmente significativas tienen que ver con la Revolución desde un punto de vista notablemente parecido: “El sol a plomo” (1959) de Humberto Arenal; “La novena estación” (1959) de José Becerra Ortega; “Bertillón 66” (1960) de José Soler Puig y “Mañana es 26” (1960) de Hilda Perera Soto.»

⁴² A este libro de relatos de Jesús Díaz dedica Julio Ortega un capítulo en su estudio de 1973, en el que le reconoce el haber sido, no sólo, el primer intento válido de asumir la experiencia de la Revolución. Premiado en el concurso Casa de las Américas en el año de su publicación, *Los años duros*, asentaba una perspectiva autoral sobre el hecho histórico que, según Ortega, acabaría influyendo a autores como Norberto Fuentes «*Los años duros* de Jesús Díaz» (ORTEGA, Julio 1973: 127-141).

⁴³ Seymour MENTON (2002:364). También “Abrir el compás de la crítica” (VALLE, Amir 1996: 33 y ss.).

García Márquez o Mario Vargas Llosa, estaban entonces identificados con la Revolución. Surgiría así, en Cuba, lo que Leonardo Padura califica la “narrativa de la violencia”, inspirada por novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, o *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato⁴⁴.

Tras el periodo del *boom* y una vez insertada en la órbita de la narrativa latinoamericana, hay que esperar a la década de los ochenta para volver a dar con el rastro de una producción casi adormecida durante los setenta. Un importante corte cronológico que comprende aproximadamente una década (1972–1982), designado connotativamente por la crítica literaria cubana como el “Quinqueniogris”, y en el que a penas despuntan autores y obras de prestigio⁴⁵. Es así que, tras el hiato que supuso el Quinqueniogris, los escritores de los ochenta afrontaron la escritura con la sensación de pertenecer a otra generación. De lo que se trataba, sin embargo, era de una evolución de los presupuestos estilísticos inaugurados entre 1966 y 1972, hacia otra sensibilidad acorde con los nuevos tiempos:

Todavía se defienden en los cenáculos literarios, y también en algunas oficinas, la contradicción pasado/presente, el personaje positivo, el mensaje adecuado, la solución del conflicto por el escritor, la encarnación de las ideas sociales, el reflejo de la realidad. Y, naturalmente, la narrativa policial cubana. Son los años del pantalón campana, el bigote manubrio, las gruesas patillas, los safaris de hilo, el portafolios, el Lada 1500, los viajes al campo socialista. También de la guerra de Angola, la guerra de Etiopía, la VI Cumbre y el regreso de la Comunidad. Los talleres literarios –a pesar de todo– y la confrontación individual comienzan a quebrar los juicios establecidos

⁴⁴ “La novela de la Revolución Cubana. José Lezama Lima. Guillermo Cabrera Infante. Severo Sarduy. Otros narradores cubanos” (BARRERA, Trinidad 2003: 122-136).

⁴⁵ Sin entrar en los pormenores de este lapsus narrativo, seguimos la noción general de «QuinquenioGris» referida al periodo que media aproximadamente entre 1972-1982. No obstante, habría que señalar que críticos como Ambrosio Fornet (Redonet 1993:11) insiste en desgajar una segunda etapa (entre 1975-1982) conocida como «el periodo menos gris» o «la mala hora» para la cuentística cubana. Una postura secundada por otros críticos como Salvador Redonet (PÉREZ DÍAZ 1994: 23), cuyos detalles exceden el propósito del presente apartado. Del conjunto, solo un apunte que consideramos relevante: en contraste con las más de treinta novelas experimentales publicadas en Cuba entre 1966 y finales de 1970, se computan seis en 1971 y ninguna entre 1972 y 1973. (MENTON, Seymour 2002: 402).

sobre el género, y las Jornadas de la Narrativa Cubana en Santiago de Cuba abren por fin la nueva época (LÓPEZ SACHA: 1994: 14).

Fruto del cambio, libros como *El niño aquel* (1980) de Senel Paz, *Salir al mundo* (1981) de Arturo Arango, *El jardín de las flores silvestres* (1983) de Miguel Mejides, *Espacio abierto* (1983) de Chely Lima y Alberto Serret, o *Casas del Vedado* (1983) de María Elena Llana⁴⁶ empiezan a modificar un panorama cuentístico en el que se gana en diversidad y en el que, a partir de la segunda mitad de los ochenta, comenzarán a darse a conocer los Novísimos. Ciertamente, la crítica coincide en que es en la segunda mitad de los ochenta, cuando se observa el surgimiento de un nuevo signo en la cuentística cubana, en la que los escritores protagonizan una especie de renacimiento del género. Se trata, para Redonet (1993: 20 y ss), de la nueva estética de los Novísimos, anticipados por las líneas temáticas y composicionales esbozadas por Rafael Soler, así como por la publicación en 1983 del libro *Los otros héroes* de Carlo Clacines⁴⁷. Como consecuencia, acudimos a un fenómeno narrativo ascendente que se inicia en los ochenta, pero se extiende durante los noventa, lo que dificulta un corte limítrofe entre las dos décadas.

2.2 Va de cuentos

Acercarse a la narrativa cubana de los noventa implica insertarse en un debate crítico a la caza y captura de conceptualizaciones, que permitan empezar a describir lo que ya se ha definido como el movimiento literario más importante de la Narrativa de la Revolución. El objeto de estudio es una producción convulsa y muy variada. Diferentes voces literarias que reinventan en los noventa la narrativa cubana y que a día de hoy siguen en

⁴⁶ Para un listado más detenido de autores y títulos puede consultarse LÓPEZ SACHA (1994: 14). Se percibe, asimismo, que es a partir de los ochenta cuando empieza a notarse (todavía de forma excepcional) la inclusión de nombres femeninos.

⁴⁷ Según el mismo crítico (REDONET 1993: 20 y ss) Carlo Clacines y con él, autores como Guillermo Vidal, José Ramón Fajardo, Ernesto Santana, Félix Lizárraga o Atilio Caballero (todos nacidos en 1958) fueron el puente entre la promoción anterior y la de los Novísimos.

pleno proceso de expansión creativa, lo que dificulta la perspectiva temporal que facilitaría la labor crítica⁴⁸.

Con todo, la rúbrica de un consenso se hace patente. Una constante avalada por el conjunto de la producción publicada, que también apunta a un giro: la narrativa gana el terreno tradicionalmente copado por la poesía, y se convierte en la protagonista indiscutible de las últimas letras cubanas. Los críticos así lo aseveran y aunque ubican el comienzo del cambio a finales de los setenta, insisten en la primacía numérica y cualitativa de la narrativa noventina.

Pronósticos aparte sobre las causas y al margen de indicios como las reconsideraciones institucionales en pro del rescate editorial de novelas, también existe consenso crítico para poder afirmar que es el cuento, y no la novela, el género que se afianza. En opinión, por ejemplo, de Pedro Pérez Rivero (2003: 8) «no existe un lecho novelístico, publicado en el país entre 1981 y 2000, que desplace la eficacia expansiva del cuento»⁴⁹. Una afirmación reiterada también por Gerardo Soler Cedré, para quien puede medirse como «el más interesante fenómeno creador que ha tenido nuestra literatura en los últimos treinta y siete años»⁵⁰.

Por su parte, Leonardo Padura (1993: 10), compilador de *El submarino amarillo* (una de las primeras antologías sobre los novísimos), reconoce en el cuento de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre” (1990), premiado con el Rulfo de narrativa, un hito histórico de la cuentística cubana. Un punto de inflexión entre la “generación de los ochenta” – protagonista de la “nueva cuentística cubana” que empieza a publicar a finales de los setenta–, y los Novísimos durante los noventa⁵¹.

⁴⁸ Entre las publicaciones cubanas especializadas que han ido recogiendo periódicamente el debate literario sobre la cuentística cubana de los noventa, concretamente, la revista *Letras Cubanas*, entre sus números 2 y 16, ofrece una completa caracterización en torno a estos nuevos narradores y a los pormenores de su producción. El debate crítico que paso a exponer está basado en un rastreo bibliográfico por todos los números de *La Gaceta Literaria de Cuba, Revolución y cultura* y *Letras Cubanas*, publicados en la Isla entre 1990-2000.

⁴⁹ *La formidable coda del cuento cubano* (PÉREZ RIVERO: 2003).

⁵⁰ Soler Cedré (*El caimán barbudo* edición 286: 26), cit. por PÉREZ RIVERO (2003: 8).

⁵¹ Estas son, por tanto, las dos generaciones o grupos estéticos responsables de la evolución del género cuentístico en las dos últimas décadas de siglo. A la primera -más caracterizada por la germinación de una nueva sensibilidad, que por los cambios técnicos experimentados- pertenecen, junto a Senel Paz, autores

El abundante número de antologías aparecidas desde las postrimerías de siglo prueban el dinamismo de esta producción y justifican la importancia atribuida por la crítica literaria cubana, a lo que ya es la línea dominante de la última literatura cubana. Michi Strausfeld (2000: 21–22)⁵² por ejemplo, sobre los circuitos de publicación y distribución de la narrativa cubana de los noventa, apunta una breve enumeración de textos antológicos que tuvieron un éxito notable a escala internacional: las coordinadas por Feltrinelli en Italia *A labbra nude* (1995) y *Vedi Cuba e Pori Muori* (1997), *La isla contada* (1996) en España, el volumen *Cubana* (1998) que atiende a las narradoras de forma exclusiva y que se publicó en los EE.UU., la realizada por Thomas Brovot y Meter B. Schumann en Berlín *Der Morgen ist die letzte Freiheit* (1995), o el volumen publicado con motivo de la Feria Internacional del Libro de La Habana en 1997, *Poco antes del 2000. Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo* (Garrandés: 1997b).

No obstante, para el crítico Gerardo Soler Cedré (Pérez Rivero 2003: 8 y ss), esta propagación internacional del cuento cubano que comienza en los noventa, debe ponerse en relación con la también importante presencia de esta nueva promoción, en los concursos internacionales del cuento. De hecho, partiendo del punto de inflexión que, como dije, marca el lauro de Senel Paz, la lista de cuentistas (hombres y mujeres) que ha ido obteniendo éste y otros galardones de igual envergadura se extiende cuantitativa y geográficamente.

Todo ello evidencia una apertura muy importante, en materia de distribución, de la narrativa cubana en general. Pues si bien, como acabo de decir, se atribuyen al cuento los logros más importantes, también puede rastrearse la exportación del género novelístico en sus múltiples vertientes. Desde el confesionalismo de una Yanitzia Canetti (*Al otro lado*, España: Seix Barral, 1997); al *best seller* de Cristina García *Dreaming in Cuban: A novel* (New York: Alfred A. Knopf, 1992); o al policial de Leonardo Padura, *Máscaras*

como Francisco López Sacha, Reinaldo Montero, Félix Luis Viera, Miguel Mejides, Guillermo Vidal y Luis García Méndez. (GARRANDÉS, Alberto 2002: 65 y ss.). No obstante, es la generación de los novísimos, o sea, la de autores como Ángel Santiesteban Prats, José Miguel Sánchez (Yoss), Ernesto Santana, Raúl Aguilar o Rolando Sánchez Mejías entre otros; la que me ocupará como contexto literario del *corpus*. A este respecto, es importante clarificar que el uso que aquí hago del término masculino «Novísimos» se corresponde con el que hace la crítica cubana. Por ello, dedicaré un capítulo específico al papel fundamental de estas escritoras en la misma generación.

⁵² “Isla- Diáspora- Exilio” (Strausfeld 2000: 11-23).

(España: Tusquets, 1997). Un fenómeno que seguirá activo al traspasar la frontera del nuevo milenio, cuando la Isla importará autoras de la calidad de Ena Lucía Portela, cuyo análisis se prioriza en la presente investigación.

Portela empieza su carrera literaria en los talleres de escritura estatales que tan importantes fueron para esta promoción de jóvenes escritores. Actualmente está considerada por la crítica europea como una de las jóvenes promesas de la literatura latinoamericana actual, junto a la también cubana Wendy Guerra y junto a nombres como Juan Gabriel Vásquez, Lina Meruane, Claudia Amengual, Edmundo Paz Soldán, Andrés Neuman u Oliverio Coelho⁵³. De hecho, su primera novela *El pájaro, pincel y tinta china* ya fue editada en España (Casiopea: 1999) y en 2008 publicó en Mondadori la novela titulada *Djuna y Daniel* –una interesante ficción sobre la biografía de Djuna Barnes y la bulliciosa vida de la bohemia parisina de los años veinte y treinta.

2.3. Narradoras del noventa, las voces del cambio

A la hora de abordar la cuentística cubana de los noventa topamos con un entramado crítico, problematizado por matizaciones referidas a los parámetros cronológicos de cada una de las generaciones y a la tradicional problemática de encasillar en ellas, autores y predisposiciones estéticas. Sin embargo, como vengo señalando, la misma crítica está de acuerdo en observar un largo proceso de cambio en cuanto a la concepción ideoestética

⁵³ Con motivo de la feria de libro de Madrid de este año de 2008, el suplemento del periódico El País publicó un reportaje sobre las nuevas orientaciones de la narrativa latinoamericana actual. Los nombres citados aparecen junto a otros muchos: Yolanda Arroyo, Claudia Hernández o Piedad Bonnett, entre las féminas, que representan un número equitativo del grupo. De este monográfico se extrae una interesante falta de voluntad hacia la homogeneidad literaria que ejemplifica un proceso análogo al que vamos a ver en la última narrativa cubana. En palabras de Winston Manrique Sabogal (El País, Babelia, 24.05.08, pág.8):

Son de linaje absolutamente contemporáneo. Hijos del mestizaje genético, cultural y literario. Viajeros, cosmopolitas que viven en diferentes ciudades del mundo, herederos de toda la literatura universal, de vocación global en sus temáticas, sin mundos totalizadores, con más mujeres que en otras épocas y unidos por la diversidad y la pluralidad de estilos. Estirpe de estos tiempos para quienes hablar hoy de si existe o no una literatura latinoamericana es una entelequia. Comparten pasado e idioma, pero su creación no es homogénea, surge y avanza por una frondosa geografía literaria sin fronteras que atraviesan sus autores en busca del lugar señalado: "Hacia allá".

del cuento que, si bien se inaugura en los ochenta con la Nueva cuentística, tampoco se agota con los Novísimos en los noventa.

Asociada a esta coyuntura renovadora y en el marco del Encuentro Nacional de Narrativa, celebrado en Cuba en 1995, el crítico Salvador Redonet Cook acuñaba el término “Novísimos”. Con él, venía a referirse a un grupo de narradores formados vital y culturalmente en los años ochenta y noventa –momento histórico en que la realidad cubana experimenta cambios más que sustanciales–, en los que percibía una serie de rasgos comunes en la perspectiva estética y autoral, lo que le permitían hablar de grupo o nueva promoción. Pero la intervención de Redonet en este evento sería sólo una aportación puntual de una labor investigadora mucho más amplia, desperdigada en artículos y otros trabajos críticos de la misma índole⁵⁴, que obligan a un ejercicio de rastreo para poder entresacar algo parecido a una definición.

En una entrevista concedida a Mary Luz Borrego (periodista de la publicación cubana el *Escambray*), Redonet vuelve a referirse a las décadas de los ochenta y noventa como contexto cultural y vital del que beben y en el que se forman estos narradores. Lo que denota por parte del crítico una conciencia homogeneizadora de grupo no exenta, sin embargo, de problemas.

En otro momento –la introducción a *Los últimos serán los primeros* (1993: 20)⁵⁵–, Redonet se muestra más específico y habla de una generación de jóvenes cuentistas nacidos entre 1959 y 1972. Con todo, se trata de una periodización que él mismo cuestiona, tanto por la amplitud del corte generacional, como por el hecho de que difiere de los parámetros generales que regulan las manifestaciones del arte cubano en torno a los ochenta. La de Redonet es entonces otra clasificación que viene a sumarse a las ya previamente fijadas y aceptadas. Entre las más importantes, la de Leonardo Padura, que sesga una «Generación narrativa de los ochenta formada por autores nacidos entre 1950 y 1965». También, Gaspar Aguilar Díaz hace referencia a una “Tercera Generación de la Revolución” constituida por autores nacidos entre 1958 y 1972 (Redonet 1993: 18 y ss.).

⁵⁴ El articulado del crítico, que ha ido apareciendo en las principales publicaciones literarias cubanas, viene respaldado por una serie de talleres literarios que le permitieron conocer en primera persona a los protagonistas de estas nuevas promociones.

⁵⁵“Para ser lo más breve posible” (REDONET 1993: 20).

De lo expuesto se desprende una pluralidad de criterios no sólo referidos a la división cronológica, sino también en cuanto a la dificultad de nominar a estos autores como “generación” o, más discretamente, según Redonet, como “promoción” o “grupo”. Lo que en cualquier caso está claro, es que este último tramo de la Narrativa de la Revolución es especialmente complejo. Así lo reconoce Redonet en una entrevista con Enrique Pérez Díaz (1994: 22)⁵⁶, donde se refiere a la cantidad de mutaciones discursivas que se han ido produciendo de forma muy acelerada. Especialmente a nivel temático y en la forma de pensar el peso político de la Revolución sobre el proceso creativo. Es por ello que López Sacha (1994: 12–17), por ejemplo, atendiendo a las preferencias estilísticas, temáticas y compositivas, observa una nueva y rotunda concepción del cuento. Un movimiento pendular ascendente de la cuentística cubana en el que las narradoras tienen un protagonismo indiscutible.

Se trata según el crítico, de un fenómeno perceptible desde finales de los ochenta, para acentuarse de forma significativa con los (Post)novísimos durante los noventa; una suerte de subgrupo especialmente atento a lo discursivo del texto. Por ende, este último tramo del siglo va a caracterizarse por una propensión experimentalista, especialmente acentuada entre los autores y autoras más jóvenes. De ahí que se considere, que la de los Novísimos evoluciona en determinados tramos, hacia una particular estética que Salvador Redonet denomina “(post)novísima”⁵⁷. Por consiguiente, siempre según los dictados de Redonet, habría que deslindar a los novísimos (nacidos entre 1958 y 1972), de esta segunda promoción de narradores más jóvenes (a partir de 1970), también conocidos como “Generación de los noventa”.

Con todo, Redonet es consciente de que los lindes sociológico–generacionales no tienen por qué coincidir con los artísticos. Máxime cuando la contaminación entre promociones es tan acentuada como en este caso. A este respecto por ejemplo, se da la circunstancia concreta (no exclusiva) de que Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) es incluida en antologías de ambas promociones, o sea novísimos y (post)novísimos. De hecho, queda

⁵⁶ “Los últimos serán los primeros” (PÉREZ DÍAZ, Enrique: 1994).

⁵⁷ Las diferencias entre ambos grupos, fundamentalmente, en dos antologías editadas por Redonet en Cuba: *Los últimos serán los primeros* (1993) y *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos* (1999), ambas motivo de cita obligatoria para el resto de la crítica.

incluida en las dos antologías emblemáticas, con las que el crítico participa en la difusión de esta producción y que marcan la diferenciación entre uno y otro grupo. En *Los últimos serán los primeros* (Redonet: 1993), participa con el texto de la misma fecha “La urna y el nombre (un cuento jovial)”. Pero después, en *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos* (1999), se reproduce un fragmento de su novela *El pájaro, pincel y tinta china*⁵⁸.

Por todo ello y para evitar confusiones, la crítica tiende a usar nomenclaturas más generales, “Narradores del noventa”, por ejemplo, que se compagina como sinónimo de “Novísimos”. A su vez, con este último término se suele incluir también a los (post)novísimos, ya que, en definitiva, esa mayor preocupación por lo discursivo del texto que los distingue tiene sus primeros ajustes experimentales en los ochenta, lo que dificulta el corte entre las dos décadas. La idea entonces es ampliar marcos de inclusión que permitan ver la progresión del corpus narrativo, sin menoscabar las diferentes tendencias estéticas que ramifican la producción de los noventa. En consonancia con la solución adoptada por la crítica, en este trabajo se ha preferido el de “Narradoras del Periodo Especial” –término con el que se quiere connotar la trascendencia de la crisis en los cambios ideoestéticos detectados en el corpus–, sin evitar tampoco el de “Narradoras del noventa” e incluso el de “(Post)novísimas” en casos concretos, como el de Anna Lidia Vega Serova, en los que se detecten tintes postmodernos más radicales.

Ya se mencionó que fue Salvador Redonet quien acuñó el término “Novísimos”, en el marco del Encuentro Nacional de Narrativa celebrado en Cuba en 1995. Dos años antes, en el Coloquio Internacional sobre “Mujer y Literatura” (La Habana, 1993), había defendido el protagonismo indiscutible de las jóvenes narradoras, por lo que incidió en la necesidad de editar una antología específica que recogiera una producción cuentística, hasta ese momento inédita o desperdigada por la prensa literaria especializada. Entonces el proyecto no fructificó, lo que, en cierta manera, palió ese mismo año con la inclusión en *Los últimos serán los primeros* (1993) de una nómina de seis narradoras: Elvira García Mora con el texto “Parto”; Rita Martín, “Elisa o el precio del sueño”; Elena María

⁵⁸ No solo eso, sino que en otra antología del mismo crítico *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos* publicada en 1999, es decir, cuando ya se había pronunciado sobre este segundo grupo, Redonet se muestra mucho más parco en una introducción en la que no hay visos de la polémica e incluye como novísimo, el texto de temática gay, “Sombrío despertar del avestruz” de la misma escritora.

Palacio Rame, “El amor oscuro”; Verónica Pérez Konina, “Ernesto II”; Karina Mendoza Quevedo, “Las señales y la flauta” y por último, Ena Lucía Portela con “La urna y el nombre (Un cuento jovial)”.

No obstante la importancia de este primer signo de visibilidad, la realidad de los circuitos de producción de estas autoras es mucho más compleja, especialmente dentro de la Isla. Cabe tener en cuenta que se trata de autoras noveles muy jóvenes (todas estudiantes o recién licenciadas), que entonces intentaban darse a conocer mediante los cauces tradicionales de publicación: los talleres literarios, la prensa especializada y los concursos⁵⁹. Es decir, idénticas dificultades que para los narradores varones, salvo por el agravante de ser mujeres escritoras. Por eso resulta aún más preocupante, el hecho de que de la nómina de Redonet, tan sólo dos, Pérez Konina y Portela, han tenido una repercusión más notoria entre la crítica. Especialmente esta última que, como dije, es la única entre las citadas, con una trayectoria editorial posterior.

No puede medirse, sin embargo, la parte por el todo. En primer lugar, porque la nómina de nuevas narradoras no se agota en la antología de Redonet, aunque ésta constituyera un empuje fundamental. Y segundo, porque a lo largo de los noventa, la producción de estas autoras aumenta y se diversifica. De hecho, nunca antes había habido en la literatura cubana, cifras tan elevadas de volúmenes publicados por mujeres. Además, se sostiene desde los noventa la escalada de narradoras a codiciados podios de premiación, como el Nacional de la Crítica, UNEAC, Casa de las Américas, David, Pinos Nuevos, La Gaceta de Cuba o el internacional Juan Rulfo.

Con todo ello, el crítico Amir Valle advierte del hecho de que la crítica cubana no utilice la terminología de Redonet para esta promoción de autoras, de lo que se desprende que poseen unas coordendas grupales, diferentes a las de sus coetáneos varones. La explicación del crítico es que, definitivamente, se trata de un grupo de autoras de edades

⁵⁹ En la fecha de publicación de la antología nombrada, Rita Martín había publicado su poesía y trabajos críticos en diferentes revistas nacionales; y el libro de cuentos al que pertenece el relato incluido, *Sueño de ciudad grande*, todavía estaba en preparación. Por su parte, cuatro de estas autoras habían obtenido menciones y premios en varios concursos literarios nacionales: Verónica Pérez Konina, fue Premio David de cuento en 1988. Karina Mendoza, obtuvo el lauro del Encuentro-Debate Nacional de los Talleres Literarios en 1990; el mismo año y marco en el que Ena Lucía Portela obtuvo una mención. Y Elena M^a Palacio había obtenido en 1991 el premio Tiempo recobrado, de la Asociación provincial de La Habana Hermanos Saíz, en 1991.

muy diferentes. El volumen *Cubana. Contemporary fiction by Cuban women* (Yáñez: 1998b), pensado como una traducción ampliada del clásico *Estatuas de sal* (Mirta Yáñez y Marilyn Bobes: 1996), reúne dieciséis relatos de mujeres con edades comprendidas entre veintisiete y sesenta y cinco años, por lo que resulta un ejemplo representativo de la realidad de esta promoción. Así pues, escritoras como Ana Luz García Calzada (1944) y Gina Picart Baluja (1956), por ejemplo, ya estaban presentes en los talleres literarios de principios de la década de los 80. Otras, como Karla Suárez (1969) o Ena Lucía Portela (1972) aparecen a finales del mismo decenio. Dos franjas de edad a la que habría que añadir las que empiezan específicamente en los noventa, escritoras mucho más jóvenes, como Aymara Aymerich (1976) o Susana Haug (1983) y de corte netamente postnovísima.

Nos encontramos por tanto, ante un grupo de narradoras procedentes como mínimo de tres generaciones distintas, trascendiendo así los parámetros cronológicos establecidos por Redonet para los autores nacidos entre 1959–1972. Por ello, el criterio prioritario de la crítica es atender a la fecha de publicación de los textos y englobarlas en nomenclaturas como “Narradoras del noventa” –o en este caso “Del Periodo Especial”–. Hay que advertir, por otro lado, que este tipo de nomenclatura viene a funcionar como un saco informe que contiene a toda la producción narrativa finisecular de mujeres. Con ello, a la vez que esboza una mínima coordinada grupal, se evidencia la falta de estudios específicos necesarios para abordar con rigurosidad, la riqueza de esta nueva producción narrativa⁶⁰, lo que asimismo justifica la necesidad de tesis como ésta.

Sin atender a la producción anterior a la Narrativa de la Revolución, así como la crítica ha ido conformando una periodización, más o menos homogénea para los narradores, todavía no existe un seguimiento específico de las narradoras, al margen eso sí, de incorporaciones puntuales e irremediables, como Lydia Cabrera, a la lista predominante de sus coetáneos varones. No obstante, el panorama empieza a cambiar durante los noventa, cuando la presencia de las escritoras ya no es puntual, sino masiva, lo que debe

⁶⁰ Una realidad difícil para las escritoras cubanas, que no obstante, es aun más cruda en el ámbito de las artes plásticas. Según Suset Sánchez (2004: 3), tampoco en este caso existía antes de los ochenta, una producción plástica importante, en el que prevaleciera la voz de un sujeto femenino, como entidad dialógica enfrentada a la razón patriarcal. Pero donde tampoco va a surgir un movimiento crítico, como en el caso de la prosa, que empiece a cambiar esta situación de invisibilidad.

ponerse en relación con el surgimiento de los estudios cubanos de género basados fundamentalmente –y siguiendo la trayectoria de la crítica feminista latinoamericana–, en la relectura crítica de las escuelas francesa y anglosajona⁶¹.

Es por todo ello, que se hacía necesario empezar este trabajo contextualizando la vertiente temática del erotismo y la sexualidad, en una realidad literaria compleja, en la que se mezcla «la siempre precaria situación de las escritoras frente al canon» (Capote 1999: 38), con la no menos precaria situación económica del país. El punto de partida entonces, es el hecho de que, asociada a la renovación de la cuentística nacional que se produce en las últimas décadas, el protagonismo de las narradoras es una de las facetas más destacadas del capítulo literario finisecular cubano.

A partir de aquí, el siguiente paso es abordar este fenómeno desde distintos puntos de vista. En primer lugar, penetrar en el surgimiento de los estudios de género en Cuba y ponerlos en relación con el referente latinoamericano, donde desde los ochenta, ya existía una crítica especializada en esta materia. En este sentido, también abordar la paradoja de que esto suceda, precisamente en Cuba, uno de los bastiones del feminismo latinoamericano desde la década de los treinta⁶².

⁶¹ Zaida CAPOTE (1999: 38) resumía muy claramente esta situación, a partir de una nueva selección de Salvador Redonet, esta vez, junto a Francisco López Sacha:

La selección *Fábulas de ángeles (antología de la nueva cuentística cubana)*» de Salvador Redonet y Francisco López Sacha ofrece una visión amplia, variada, de la nueva cuentística, con el único defecto de que incluye sólo textos escritos por hombres, y excluye, olímpicamente, la cuentística femenina. La siempre precaria posición de las escritoras frente al canon, a las normas de uso común –y eventualmente incluso ante las variantes de renovación o violación del mismo- se hace aquí no solo evidente, sino también lamentable. La subestimación de la narrativa femenina es tal que ni siquiera se le menciona en la nota introductoria. [...] Para no insistir en esta antología, añadiré solamente que el énfasis en ciertos valores apuntados allí –como la virilidad y el tratamiento de los personajes femeninos- resulta, cuanto menos, incómodo.

En este punto, también es importante diferenciar la conciencia netamente feminista y reivindicativa de la crítica literaria, con la postura esgrimida en sus textos por las narradoras cubanas. Así como en países como Argentina o México, son las propias escritoras las que han promovido una crítica literaria feminista, de acorde a los postulados de su propia obra; en el caso cubano, como tendremos ocasión de ver, la estrategia de las escritoras suele ser contraria a postulados abiertamente reivindicativos, llegando a lo que se ha denominado un “antifeminismo feminista”.

⁶² En la época republicana, las cubanas ya lucharon por una representación en la vida pública, que ayudó a una temprana toma de conciencia feminista. Los primeros síntomas de un movimiento feminista cubano son, sin embargo anteriores, visiblemente localizables en las últimas décadas del siglo XIX y asociados al importante proyecto educativo que emprendería la sacarocracia criolla del país en relación a la nación cubana. La educación, concebida como un medio para acceder a la independencia y premisa naturalmente

En segundo lugar, y segunda paradoja, como acontecimiento histórico-literario pueden esgrimirse algunas razones que ayuden a explicar por qué se produce esta eclosión de narradoras, precisamente durante los noventa, cuando el país afrontaba una de sus más drásticas crisis económicas.

2.4. Limón, limonero. Inicio de los estudios de género en Cuba

En 1997 Catherine Daves publicaba *A place in the sun? Women writers in twentieth-century Cuba*, la primera y hasta ese momento única historia de la literatura cubana de mujeres. Tal y como señalaría la profesora Luisa Campuzano (2003: 38 Y ss.) esta reciente fecha de publicación constataba, no la inexistencia de una tradición de escritoras cubanas. De hecho, esta promoción de narradoras viene respaldada de una sólida genealogía de literatas, con aportaciones como las de la Condesa de Merlín, inauguradora de la prosa cubana escrita por mujeres⁶³. Lo que sí constataba Daves era el vacío crítico en torno a las mismas hasta bien entrado el fin de siglo. Así pues, como decía hace un momento, hay que esperar a la década de los noventa para ver fructificar por primera vez una promoción de autoras conciliada por ciertas afinidades ideológicas. Puede afirmarse

ligada a toda noción de progreso, había sido durante todo el siglo XIX, un espacio privilegiado para la discusión de las ideas; pero adquirirá una relevancia específica y se convertirá en uno de los temas más fecundos de la primera mitad de los noventa, a partir de figuras como la educadora, María Luisa Dolz.

⁶³ Sobre ello, apunta Mirta YÁNEZ (1998: 20):

En Cuba, al igual que en otras literaturas, las figuras de relevancia dentro de la narrativa han aparecido aisladas, más su presencia, cubre un amplio registro de propuestas temáticas y estéticas. Desde Gertrudis Gómez de Avellaneda, nuestras antepasadas han ido fundando un corpus del *discurso femenino* dentro del proceso literario cubano. (El subrayado es nuestro).

En el mismo ensayo, Yáñez seguirá hablando sobre cómo «la escritura de las antepasadas y buena parte de la narrativa más contemporánea, ha expuesto una perspectiva *desde la mujer*» (1998: 20). A este respecto, es el momento de volver a dejar claro que me interesa el sexo desde la perspectiva de las mujeres, aunque no creo en la existencia de un *dicurso femenino*, como tal, porque el objetivo de la crítica literaria feminista actual –sin perder de vista los ochenta- ya ha superado las fases de rescate genealógico, primero, después de normalización de las esferas creativas de la mujer.

Desde luego, en Cuba el proceso ha sido diferente al del resto de Latinoamérica. Porque aquí, la crítica del tipo Gilbert y Gubar que influye en Mirta Yáñez, prácticamente es contemporánea a estudios como éste, que se debate entre los pormenores del Eros postmoderno que desdibujan los textos del corpus. No dudo que la presencia etérea de antepasadas, como Tula, esté en el imaginario de las (post)novísimas. El título del trabajo, precisamente reclama esta presencia. No obstante, mi motor inicial fue el pensar que estas escritoras jóvenes merecían estudios específicos y que el gesto primero, debía ser el de reivindicar el cuarto del que se han apropiado para su propio disfrute y goce.

entonces que con la marejada finisecular se desata en Cuba un movimiento literario de mujeres, equiparable al ya existente desde los ochenta en otras latitudes latinoamericanas.

Por otro lado, tampoco es de extrañar que fuera una investigadora norteamericana la encargada de abrir la brecha de la periodización histórico-literaria de las cubanas, ya que, efectivamente, pueden rastrearse precedentes de los estudios cubanos de género en los círculos académicos norteamericanos desde finales de la década anterior. Por ende, comienza a gestarse un movimiento crítico caracterizado por esta lógica ramificación geográfica. Desde el norte, Eliana Rivero⁶⁴ –ella misma una académica cubana desterritorializada– llamaba la atención en 1989 sobre la necesidad de atender de manera específica a las escritoras cubanas en Estados Unidos, con lo que estaba reivindicando la circunstancia doblemente marginal de este sector poblacional desplazado. Paralelamente, desde la Isla, Luisa Campuzano advertía sobre el estado de la narrativa cubana de mujeres en un texto hoy clásico, “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia” (Campuzano 1998: 351–372). Un trabajo con el que, a la vez que daba cuenta de la precaria situación de las escritoras durante el periodo revolucionario, sentaba las bases para el desarrollo de una crítica feminista en el país⁶⁵. De este modo, los estudios de género cubanos empezaron a establecer puentes de reflexión entre la Isla y EEUU, hasta el momento, impensables en el plano político.

Todo ello, confiere al caso cubano un desarrollo tardío y disímil, en relación al *boom* de narradoras latinoamericanas que empieza a notarse ya a principios de los setenta. Sonia Mattalía (2003: 23) indaga en los factores sociales que sustentan el despertar de la narrativa latinoamericana de mujeres y privilegia una toma de conciencia generalizada, a la vez que desgarradora «del fracaso de la Revolución continental, entendida como un macro proyecto, [...] que se mantuvo como línea reflexiva y como práctica política desde los 60 y parte de los 70»⁶⁶. Como consecuencia, lo que se produce es una disociación creciente entre los aparatos estatales y la sociedad civil, que desemboca en el progresivo

⁶⁴ “La literatura cubanoamericana: Cristina García y su trilogía novelesca” (Murrieta, 1989: 135).

⁶⁵ Este va a ser también un punto de intersección fundamental entre las autoras de ambas orillas, y pronto daría origen a trabajos indispensables como: *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, (Michigan, 1995); y *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, (La Habana, 1996).

⁶⁶ También en “El saber de las otras: hablan las mujeres” (MATTALÍA, Sonia 1995: 21-30).

descrédito de las instituciones orgánicas. Por consiguiente, en el mayor relieve de grupos sociales, como las mujeres, hasta entonces marginales.

En el complejo caso cubano, la fecha de 1989 resume no sólo el momento del abandono del apoyo popular a la Revolución. También, el del inicio de una etapa post–muro, en el que las escritoras contribuyen en los drásticos cambios socioculturales, en los que se debate el país. Porque, efectivamente, advierte Sonia Mattalía (2003: 23), este macro proceso va acompañado por «el ascenso de la presencia social y política de las mujeres latinoamericanas, empeñadas en participar en las democratizaciones y en el diseño de modelos igualitarios». Sin duda, con la llegada del socialismo estatal a Cuba se abría una nueva era, en la que los principios de igualdad y justicia social se oponían a las formas tradicionales del patriarcado como parte de un proyecto orientado a modernizar, en general, las relaciones sociales. Como señala Maxine Molineux (2003), bajo el ordenamiento socialista de género:

Las mujeres debían emanciparse de la opresión que habían sufrido bajo los estados y los ordenamientos económicos anteriores, y debían movilizarse al servicio del estado como trabajadoras remuneradas y voluntarias, activistas políticas y madres (MOLINEUX 2003: 100 y ss.)

Una premisa básica sobre la que Fidel Castro se ha pronunciado en múltiples ocasiones, como en la Quinta Plenaria de la FMC celebrada en diciembre de 1966, donde le escuchamos decir: «Si a nosotros nos preguntan qué es lo más revolucionario que está haciendo la Revolución, responderíamos que [...] es la revolución que está teniendo lugar en las mujeres de nuestro país». Y en la misma Plenaria un epígrafe hoy célebre: «una Revolución dentro de la Revolución»⁶⁷.

En contrapartida y a diferencia de otros proyectos socialistas que, como el nicaragüense, contaban con un contexto político pluralista que toleró la incorporación de las mujeres a

⁶⁷ CASTRO, Fidel (diciembre de 1966): “Discurso en la Quinta plenaria de la FMC”, Cit. por CAMPUZANO: (1996: 353). Para otros documentos de Castro sobre la mujer en la Revolución cubana, CASTRO, Fidel (1974): *La revolución tiene en las mujeres cubanas hoy día una impresionante fuerza política*, Cuba: Instituto Cubano del Libro; y (1995): *Salvar toda la justicia conquistada. Clausura del VI congreso de la FMC*, La Habana: Editorial política.

la política estatal; la Revolución cubana –acaecida antes de la segunda ola del feminismo– nunca adoptó abiertamente las ideas del feminismo internacional. Es más, desde el principio y hasta la fecha de hoy, la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), organismo que representa los intereses y demandas de la población femenina– está plenamente identificada con el aparato ideológico estatal y, por tanto, supeditada a las directrices del mismo.

Aún con todo, Norma Vasallo (2002: 19) atribuye al proyecto revolucionario cubano, la responsabilidad de haber asumido la lucha contra la discriminación de la mujer, a diferencia de otros países, en los que las transformaciones necesarias en la vida de las mujeres han sido fruto del activismo feminista. Un proceso efectivo contra la subordinación a la que estaba relegada la mujer cubana sostenido, en líneas generales, por las campañas de alfabetización, el sistema nacional de la salud o la promulgación de códigos jurídicos como el de la Familia (1975), que estipulaba la igualdad de derechos y deberes entre hombres y mujeres en lo relativo a la vida doméstica⁶⁸.

Sin embargo, como señala la misma Maxine Molineux (2003: 100–101), aunque el socialismo cubano ha promovido la igualdad ante la ley, ha conseguido una mayor incorporación de las mujeres a la esfera pública y es el único estado latinoamericano que ha garantizado sus derechos reproductivos, también ha dedicado muchos menos esfuerzos a resolver las persistentes desigualdades de género en la esfera social. Por ello, pese al menor número de impedimentos legales y el compromiso estatal con la igualdad, puede decirse que las cubanas, a efectos reales, siguen siendo ciudadanas de segunda clase⁶⁹. En este sentido, argumenta también Mirta Yáñez (1996: 22 y ss.) que de la suma de los prejuicios de raíz católica, acuñados durante la etapa colonial española y los patrones de conducta tribales heredados de la emigración negra esclava, se conformó un sustrato patriarcal fuertemente arraigado en todas las capas de la sociedad cubana, muy difícil de erradicar, aún tras las medidas legislativas y sociales adoptadas a partir del estallido revolucionario.

⁶⁸ FLEITES-LEAR, Marisela, “Paradojas de la mujer cubana” (Nueva Sociedad Nro. 143 Mayo - Junio 1996, pp. 41-55). También en: www.nuso.org/upload/articulos/2500_1.pdf.

⁶⁹ AGUILAR, Carolina (1999: 191-206).

Por ello, aunque ciertamente se ha trabajado por una transformación global de la sociedad que ha abierto múltiples vías para el progreso de la mujer; la realidad es que la ideología marxista que asume la Revolución cubana, privilegia la conciencia de clase sobre la de género. O sea, que paradójicamente el mismo contexto de cambio revolucionario que desde su inicio apostó por la no discriminación de las cubanas, en verdad

Nunca tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, sino la modificación radical y económica del país, a la que todo se subordinaba, y para la cual la categoría fundamental era la de clase y no la de género (CAMPUZANO 1996: 6-7).

No obstante, una mirada retrospectiva de la Historia del feminismo cubano da cuenta de que, lo acaecido desde 1959 no es más que una continuación del desajuste entre las esferas formal y efectiva que ha caracterizado al feminismo cubano durante todo el siglo XX. Luisa Campuzano (2004: 120 y ss.) relaciona las primeras muestras de activismo político, con el largo debate sobre la educación de la mujer que se inicia en Cuba durante el siglo XIX. Un proyecto incipiente que, sin embargo, ya tuvo que cambiar de rumbo con el estallido, en 1895, de la Guerra de la Independencia⁷⁰. Y esta va a ser, precisamente, la gran paradoja que va a frenar las demandas del colectivo feminista cubano durante este último siglo. Me refiero al desajuste entre el carácter formal de las conquistas obtenidas y el rol tradicional que socialmente sigue desempeñando la mujer cubana.

Así fue también en la década de los cuarenta, cuando tras la obtención de importantes resultados en fechas verdaderamente tempranas (Leyes de Patria Potestad (1917) y de divorcio (1918), o el Sufragio femenino (1934) bajo el mandato de Gerardo Machado), se

⁷⁰ A diferencia de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) en la que la presencia femenina en las zonas de operaciones obedecía principalmente a vínculos de consanguinidad con los insurrectos, en la Guerra de la Independencia las cubanas tuvieron una participación activa muy importante, optando incluso, en no pocos casos, a altos grados militares. Salvando diferencias, ambas guerras se convirtieron en tempranos escenarios donde las cubanas postularán por la igualdad de derechos; lo que lleva a Norma VASALLO (2002: 14) a asociar el origen del pensamiento femenino cubano a esta etapa y, quedando por tanto asociado a las luchas que se libraron por la independencia política y económica, primero de España y después de EEUU. Un contexto bélico en el que injustamente han quedado en el anonimato muchas mujeres que destacaron en estas luchas, con la excepción del reconocimiento histórico de una mujer como Ana Betancourt que protagonizó la primera vindicación feminista del continente.

Pero es, sin duda, el acceso de las cubanas a la educación la nota más definitoria del feminismo cubano. Una esfera a la que se mantendrá vinculada durante todo el siglo XX y en la que la Revolución castrista hará especial hincapié.

tuvieron que volver a supeditar las demandas feministas a tareas como la participación en campañas antifascistas y de socorro a los exiliados españoles. Por eso argumenta Norma Vasallo (2002: 18) que los logros alcanzados gracias a la Constitución de 1940⁷¹ nunca pasaron a ser efectivos. De hecho, la larga trayectoria de dictaduras que nos deja la historia cubana ha propiciado que, una y otra vez, se subordinaran los objetivos feministas a la lucha contra el régimen imperante. Así lo volvimos a ver en los cincuenta, cuando se desató la lucha política tras el golpe de estado de Batista. Y así ha vuelto a suceder durante los últimos cincuenta años con el proyecto revolucionario.

Asimismo se explica hoy la escasa representatividad artística que arrastran las jóvenes autoras cubanas. Si bien es cierto que la Revolución ha contribuido a la formación de nuevas generaciones de artistas, mediante muy numerosas e importantes instituciones culturales, no lo es menos que sólo la cuarta parte de los artistas reconocidos por la UNEAC sean mujeres. Estamos por tanto, ante una política cultural cuya planificación, como afirma José Quiroga (2002: 9)⁷², «borró las huellas de los silencios sobre los cuales estaba sustentada». Claramente, la figura del intelectual con la que se comprometió la Revolución fue masculina. Y el paternalismo de su discurso, señala Madeline Cámara (2002: 10), imposibilitó la aparición de una voz de mujer «que pudiera plantear una política cultural, en la cual el enfrentamiento se pudiera dar de forma alterna, distinta».

Afirma Julia Kristeva que la escritura de mujer (yo puntualizaría, feminista) es intrínsecamente disidente del Poder, planteamiento que Madeline Cámara (2002) viene a constatar en el ámbito cubano cuando titula su estudio sobre la escritura de mujeres en Cuba *La letra rebelde*. Razones, desde luego, no le faltan: «En el círculo de Del Monte, la condesa de Merlín amenazó a la burguesía del siglo XIX; Juana Borrero, más tarde, tronó contra el nacionalismo» (Cámara 2002:9); y ya he hecho referencia a las campañas feministas presentes en el foro de la República, de cuyo núcleo intelectual surgirán dos figuras nacionales de la magnitud de Lydia Cabrera y Dulce María Loynaz⁷³.

⁷¹ Consecuentemente, una constitución como la promulgada en 1940, se haría eco de todas las conquistas legales que, en materia de sexo, se habían ido consiguiendo fundamentalmente durante las décadas del veinte y treinta.

⁷² Introducción de José Quiroga a Madeline CÁMARA (2002: 9-13).

⁷³ Para una genealogía femenina de la literatura cubana, puede consultarse (CAMPUZANO, Luisa: 2004).

No es de extrañar, por tanto, que ya en el período de 1923 y 1928 –sin duda relacionado con el alto nivel educativo que siempre ha caracterizado a las cubanas –, topemos con una primera tentativa de la narrativa escrita por mujeres que, aunque no contó con una repercusión literaria importante, aportó un primer conjunto de novelas de contenidos radicales en consonancia con las aptitudes del feminismo liberal de entonces. Entre la estrategia discursiva de éstas (se dice que de escaso valor estilístico) y la de las recientes narradoras, media casi un siglo de ostracismo literario femenino. A pesar de ello y de la paulatina metamorfosis de lo narrativo, un mismo logro aún y acorta distancias: me refiero al tratamiento abierto y desprejuiciado de temas (como el lesbianismo o la defensa del aborto) de una inconveniencia tal, que no habían vuelto a plantearse hasta la llegada de estas últimas narradoras.

Pero no es lo único, porque unas y otras, aunque con estrategias narrativas y estéticas muy diferentes, también comparten una respuesta disidente al rol patriarcal ejercido tradicionalmente por el Padre y el Esposo. Figuras asimiladas por el papel estatal en el modelo revolucionario actual. En este sentido, es el mismo concepto de una identidad nacional sintética promovido por las instancias de poder –contrario, por tanto a cualquier libre expresión de la diferencia y obstáculo fundamental para el desarrollo de un discurso feminista cubano–, el que dota al ejercicio literario de sus escritoras de un contenido subversivo. No obstante, como bien señala Madeline Cámara (2002: 44), el ánimo insurrecto de estas narradoras en ningún caso pasa por un pronunciamiento político de oposición, como por una estrategia deconstructiva del discurso oficial en el sentido teorizado por la feminista chilena Nelly Richard:

[...] una teoría de la escritura abierta a la heterogénea pluralidad del sentido como resultado de una multiplicidad de códigos [...] capaz de poner en acción una lectura destotalizadora; y por ende, de movilizar lo femenino como pivote contrahegemónico de los discursos de autoridad (RICHARD 1987: 51)⁷⁴

⁷⁴ RICHARD, Nelly (1987): *Escribir en los bordes*, Santiago de Chile: Editorial de mujeres, Cuarto Propio, cit, por (Cámara 2002: 144).

Esta lectura destotalizadora a la que se refiere Nelly Richard se traduce en la literatura adquiere, en el contexto cubano, varios sentidos. En primer lugar, se trata de una labor asumida por los escritores de la Narrativa de la Revolución, que desemboca en un proceso de *destotalización* del discurso épico revolucionario y en una narrativa que, paulatinamente, va modificando su objeto ficcional hacia una mayor atención de los conflictos internos del sujeto postmoderno. En la misma línea, la táctica textual de las novísimas filtra el abordaje de lo político por un tamiz de cotidianidad en el que, sin embargo, subyace una demoledora crítica a los cimientos del patriarcalismo oficial. En los márgenes del régimen de Verdad monológico del gubernamentalismo cubano y bajo una definición sincrética de la identidad nacional, como “sujeto para la Revolución”, que acaba de diluirse definitivamente en el Periodo Especial; la narrativa de mujeres tiende a la distensión de lo discursivo, a la deconstrucción como treta de la escritura. Digamos que frente a la mujer “sujeto–para–los–otros” –según concepto de Madeline Cámara (2002: 45) –, construida desde las instancias de poder, los textos de las novísimas apuntan contra el cuerpo femenino productivo–reproductor e indagan en el goce sexual, como camino para la experimentación de nuevas representaciones femeninas.

Una estampa para cerrar apartado. En el relato “Las ventanas” de Anna Lidia Vega Serova (2004, una joven agorafóbica se debate entre la muerte simbólica del encierro y la pulsión sexual como una fuerza centrípeta, representada por su amante. La fabricación en serie de muñecas, con las que se gana la vida, las franjas horarias que estructuran y marcan el compás del relato (las 10:00, las 11:00, las 12:00...), junto a la disposición de párrafos en que se alterna el fluir de su conciencia y la realidad mecánica de sus manos, conforman un texto casi esquizofrénico sobre los estragos psíquicos de un sujeto literalmente aislado. De ahí, la necesidad de abrir ventanas por la que la protagonista, hacha en mano, abre un hueco en una ventana tapiada por el que, si bien no cabe su cuerpo, sobra espacio para sus manos. Acto seguido, con el mismo hacha sajará de cuajo cuatro de los cinco dedos de su mano y los irá echando uno a uno por la ventana:

Tiras un dedo, el meñique y este cae a la calle y se pone a hacer ejercicios aeróbicos [...], Lanzas el anular y este aprende inglés, francés, alemán, se casa con el extranjero que lo lleva a París y le regala el vestido violeta y las rosas y un hijo y un perro y una casa con ventanas a la calle...Arrojas el del medio y comienza a pintar y llena el

mundo de cuadros inigualables y piezas de cerámica jamás vistas y se hace millonario y reparte los millones.[...] Reúnes las últimas fuerzas, tus últimas fuerzas para dejar caer tras la ventana el dedo índice y miras cómo tu dedo índice pasea lentamente por el Bulevar (VEGA SEROVA 2004: 46).

Cada uno de esos dedos forma parte de una identidad fragmentada que finalmente consigue traspasar el espacio vacío de la ventana y corporeizar diferentes realidades anheladas por la protagonista. En un orden textual más amplio, la vivencia del aislamiento ficcionalizada por Vega Serova representa la necesidad explícita de las nuevas narradoras de abrir ventanas y volar.

2.5. Los ochenta como estética de la interrogación

Graziella Pogolotti especifica que un aspecto crucial para entender la nueva sensibilidad que se estrena en los ochenta, pasa por la elección de sus temáticas: «más relacionadas con conflictos del individuo, en contraste con sus predecesores, que estuvieron mucho más involucrados en la perspectiva del acontecer social»⁷⁵. Así pues, es la narrativa de los ochenta –inserta en los cauces evolutivos de una modernidad cubana con raíces históricas en el estallido revolucionario– la que determina el cambio de perspectiva, en la que se profundiza durante los noventa. Se trata de una evolución en el interés temático, que lleva a desplazar el foco de atención del devenir externo al acontecer interno del sujeto. López Sacha lo bautizará como una «estética de la interrogación»:

A medida que transcurre la década [de los ochenta] los nuevos autores abren otros caminos para el género, entran de lleno en lo cotidiano, encuentran fisuras sociales, históricas y existenciales, y se acercan de nuevo a una estética de la interrogación. Desde luego, las circunstancias no son las mismas que en los años sesenta, y ahora se

⁷⁵ “El teatro cubano en vísperas de una nueva década” (Graziella POGOLOTTI 1991: 23) cit. por REDONET (1993: 18).

empieza a mirar los acontecimientos épicos con la distancia que imponen los años.
(LÓPEZ SACHA 1994: 14)

De la cita de Sacha se desprende que, a partir de los ochenta, la narrativa asume la distancia temporal que permite la desmitificación de lo épico. Sin esta ruptura con lo exterior, que imponía en los estadios anteriores la revisión histórica como espina dorsal del cuento, no hubiera sido posible que en la cuentística de los noventa, ya no se plantee la existencia de fisuras sociales, sino que éstas se tengan asumidas como males endémicos generacionales. Se llega a los noventa con la certeza de que es un tipo de cuentística, en la que el héroe deja paso al antihéroe y el conflicto externo permuta en las marcas psicológicas que éste deja en el sujeto narrativo.

Como consecuencia, aparecen cuentos como “Infórmese, por favor”, de Roberto Urías Fernández (1993)⁷⁶, sobre las dificultades del diálogo con las instancias oficiales. En términos generales, cuentos sobre la problemática diaria del que dejó de ser aquel “Hombre Nuevo”, para el cual la patria estaba por encima de sus conflictos personales. Digamos que se adopta una actitud desautomatizadora de temas y personajes. Parafraseando a Redonet (1993:22) se trata ahora de pensar por cuenta propia, de afirmar su personalidad y sus ideales éticos y estéticos.

Todo ello enmarcado ya en una época que anticipaba la inestabilidad de los noventa:

[...] Para nosotros los cubanos fueron años extremadamente convulsos y lo siguen siendo los noventa. Hay que recordar el Mariel, la famosa causa Uno; estremecimientos sociales, culturales, políticos, enmarcados en un entorno internacional, en el llamado campo socialista. Esto lo respiran los Novísimos y están sudando, transpirando nuevos contextos, nuevas circunstancias y, por supuesto, hay algo que influye mucho y es lo que significó para las modificaciones, los matices y el cambio en nuestra vida cultural, la creación en 1976 del Ministerio de Cultura.
(REDONET 1994: 23)

⁷⁶ Roberto URÍAS FERNÁNDEZ en *Los últimos serán los primeros* (1993: 33-36).

En realidad, la aparición del Ministerio de Cultura, a fines de 1976, constituyó un hecho importante para el desarrollo cultural del país, ya que supuso una inyección vivificadora, después del lastre del Quinquenio gris. Sin duda, la relevancia de este acontecimiento – junto a otros eventos, como la celebración del Coloquio de Literatura Cubana en 1981– se tradujo en una ampliación efectiva de las posibilidades del desarrollo cultural, en todos los órdenes. Un conglomerado de factores que condicionan el giro de la narrativa, específicamente de la cuentística, y que se suman a la dinámica creativa alcanzada en estadios anteriores, de la que lógicamente se nutren estos narradores⁷⁷.

Para explicar este nuevo tipo de narrador ochenteno imbuido en una realidad mediática o cotidiana., Begoña Huertas Uhagón⁷⁸ mira hacia el resto de Latinoamérica donde percibe, tras el periodo del *boom* y la tecnificación de las formas escriturales que conllevó, cierto efecto de espontaneidad, en pos de un mayor acercamiento al lector. Un aspecto que, por otra parte, ya había sido observado por Ángel Rama⁷⁹ (1982: 129), quien alude al repliegue de las formas narrativas del *postboom* frente a la «auténtica sacralización de las técnicas» en los sesenta.

Como consecuencia y en contraste con el experimentalismo anterior, la producción de la Isla, en correlación con otras latitudes latinoamericanas, incorpora de forma masiva el habla coloquial a la voz narrativa. También, en Cuba como en el resto de Latinoamérica, «se introduce en la obra el lenguaje de los medios de comunicación masivos, y la parodia de diferentes modos lingüísticos está marcada por un tono predominantemente desenfadado» (HUERTAS, Begoña 1995:44).

Pero la exploración de lo cotidiano que caracteriza a la narrativa de los ochenta también se revela en consonancia con una tendencia continental enfrentada al carácter enciclopédico –de grandes relatos, diría Lyotard– de la novela del *boom*. Asimismo, ese

⁷⁷ De forma más específica, los críticos coinciden en el valor concedido a la figura del narrador Rafael Soler, cuya narrativa se interpreta como puente entre el período transicional que suponen los últimos años del «Quinqueniogris» y la nueva narrativa de los ochenta.

⁷⁸ Begoña Huertas ganó el Premio Casa de las Américas de ensayo en 1993 con *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los ochenta*. Junto con *La nueva cuentística cubana*, de Francisco López Sacha y *Vivir del cuento*, de Salvador Redonet, ambos de 1995; conforman el principal corpus crítico sobre la promoción de narradores cubanos de los ochenta.

⁷⁹ *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, RAMA, Ángel (1982:126).

abordaje de los conflictos del presente que incide en lo banal lleva aparejado un importante componente desmitificador de la realidad y de la Historia, lo que se convierte en una estrategia vital desde la que abordar la escritura. Se supera así aquella narrativa “sinflíctiva”, decía Arturo Arango (1989), del Quinquenio gris mediante una mirada “des-idealizadora” (dice ahora) que «intentará un acercamiento a las contradicciones más íntimas del ser humano»⁸⁰.

En franca correspondencia con los postulados ideoestéticos de sus coetáneos varones, las narradoras también entran en la dinámica de una ruptura definitiva con el modelo cuentístico del *posboom*, mediante la adopción de un punto de vista que antepone la interioridad del sujeto como prisma para interpretar la realidad. Como señala Nara Araújo (1995: 167) refiriéndose a las narradoras del noventa, el foco narrativo convierte ahora lo periférico en lo central, solo que en este caso, lo periférico adquiere un relieve especial o de doble sentido. Por un lado, porque en su conjunto se trata de una narrativa que incluye esferas de la realidad que –como el *heavy metal*, el consumo de estupefacientes o el desenfado de la promiscuidad– apuntan a un desorden de los órdenes tradicionales pautados desde lo histórico. Por otro, porque las propias narradoras –marginales tanto en el orden simbólico como en lo social– materializan una producción enfrentada al carácter monolítico y falocéntrico de los estamentos oficiales político– culturales.

De este modo, la de las narradoras del Periodo Especial constituyen una parcela más, siguiendo con el concepto de García Canclini (2001:25), de un complejo proceso de hibridación cultural que distiende las barreras dicotómicas por las que se regían como disímiles las esferas de lo culto y lo popular, las del discurso único imperante –la Revolución y el nuevo papel del intelectual– y las de los supeditados como de segundo orden –la mujer– de cara a los intereses del Estado. E incluso aquéllos, que podríamos denominar de tercer orden, la homosexualidad por ejemplo. Durante mucho tiempo prohibida, en la medida que considerada contrarrevolucionaria, o en franca rebeldía moral contra el “deber ser hombre–militar–heterosexual” que representan los padres de la patria: desde Martí hasta el Che.

⁸⁰ *Reincidencias* (ARANGO, Arturo 1989: 16 y ss.).

Suturas. *Adolesciendo* de Verónica Pérez Konina y “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz

Sin ánimo de establecer una genealogía femenina equiparable a su homóloga masculina, junto al papel de puente entre la generación de los ochenta y los novísimos que, como se dijo, ejercen coetáneos como Guillermo Vidal, Carlo Calcines, Félix Lizárraga o Atilio Caballero, habría que señalar la importancia de una autora como Verónica Pérez Konina, quien se alzó con el premio David de cuento en 1988 con su libro *Adolesciendo*⁸¹. No es la única pero sí a la que se le reconoce el mérito de inaugurar la zona “marginal” de la narrativa cubana⁸².

El relato “La costa” de Sergio Cevedo predeciría, en realidad, a la compilación de Verónica Pérez Konina, en cuanto al tanteo de los sectores sociales marginales; siendo un enfoque que adquiriría conciencia verdaderamente marginal con la conversación entre un grupo de frikis y un policía en la novela *Vientos de cuaresma*, de Leonardo Padura. Sin embargo, lo más interesante de la propuesta de Konina es, como señala Pérez Rivero (2003: 44), «el deseo de alienación que impulsa todas las acciones de los personajes» y que ubican a los jóvenes de Konina no tanto en la diversión como en el desarraigo:

Las referencias a fiestas y depuradores baños de mar constituyen en el cuaderno un telón de fondo para escenas donde una muchacha es violada en una guagua o espantada, por su propia inhibición, en medio de una hipocresía conyugal (PÉREZ RIVERO 2003: 44).

⁸¹ Ese mismo año, pero en la especialidad de ciencia-ficción, otra mujer conseguiría el David. Se trataba de M^a Felicia Vera con el libro titulado *El mago del futuro*. Se trata de otra de las narradoras de las que, como Konina, se pierde el rastro una vez fijan su residencia en el extranjero. En este sentido, jugamos con varios factores, demasiado importantes, en nuestra contra; ya que no solo se trata de una extensa ramificación de autoras noveles con aportaciones puntuales, e incluso a veces únicas, sino que también está el factor económico que, como en este caso, demasiadas veces se resuelve con el abandono del país y la entrada definitiva en el anonimato literario.

⁸² Pérez Rivero considera que, en realidad, Sergio Cevedo con el relato “La costa” precedería a Konina en cuanto al tanteo de los sectores sociales marginales, con un modo de encarar el asunto que sólo después adquiriría conciencia verdaderamente marginal con la conversación entre un grupo de frikis y un policía en la novela *Vientos de cuaresma*, de Leonardo PADURA (2001, Barcelona: Tusquets).

La intención de la autoras pudiera ser entonces, la de ofrecer un retrato colectivo de zonas de la realidad pseudoexistentes a la vez que modela un personaje tipo, hasta entonces ausente en el corpus ficcional de la Isla que, aunque no opuesto frontalmente al sistema, sí escapa a la cobertura y protección de sus redes⁸³. Zonas conflictivas que Konina empieza a mirar como a través de un *zoom* y que anticipan el panorama narrativo de los noventa, cuando las nuevas condiciones económicas acarrearán también nuevas formas de pensar. Pérez Rivero se refiere a esta juntura de tránsito en los siguientes términos:

Las suciedades rozan la pureza, contaminación sutil y aceptada, lejana todavía de la confesión “tremenda” erigida desde la individualidad más feroz y aniquilante que se producirá algunos años después. Las condiciones económicas de los noventa echarían por tierra este y otros edenes, pero cristalizó su real sepultura en nuevas formas de pensar, en desesperanzas emergentes y ajustes de cuentas con un tiempo perdido –la modernidad tal vez –de los que Verónica y sus héroes no tenían muchas sospechas. (PÉREZ RIVERO 2003: 45).

Puede verse en las palabras del crítico que da cuenta tanto de la incidencia decisiva que va a tener el desajuste económico en la adopción de una voz autorial y estética diferente; como de la cristalización durante los noventa de una narrativa que, aunque parte de la experiencia del medio social, propende hacia una individualidad de sujetos desestructurados. Un cambio estructural que Pérez Rivero percibe en los relatos “adolescentes” de Verónica Pérez Konina, pero que debe ponerse en relación con un cambio generalizado en las formas estéticas de la Isla y, de forma más concreta, con el compromiso de otros proyectos culturales transgresores como el del grupo artístico El Establo.

Conformado en torno a 1987, a él pertenecieron en algún u otro período, Ena Lucía Portela y Karla Suárez como autoras destacadas, entre autores como: Ricardo Arrieta, José Miguel Sánchez (Yoss), Daniel Díaz Mantilla, Julio César Moracén, Ronaldo Menéndez o Raúl Aguilar. Una lista que se ampliaría más tarde. Otro de sus integrantes, Ernesto Pérez Castillo, afirma (2005) que El Establo fue un importante grupo

⁸³ <http://www.cubaunderground.com/arte> - Cuba Underground - Espacio de expresión artística.

multidisciplinario de jóvenes a quienes «unía la pasión por el rock, la nueva trova y las guerrillas, unos deseos enormes de cambiar el mundo y una voluntad tan inocente como sincera de reflejar nuestras vivencias y problemáticas a través de la expresión artística o literaria»⁸⁴.

A pesar del carácter multidisciplinar que lo caracterizaba formado por poetas, dramaturgos, fotógrafos, pintores y hasta arquitectos— se dieron a conocer sobre todo, a través de la creación literaria. Acorde con la estética generacional, al principio, la escritura del Establo tenía un carácter casi testimonial de las vivencias del grupo y las problemáticas de la sociedad. Un nodo temático común que, sin embargo, llevaba el sello estilístico original de cada uno de los escritores. De este modo, a través de premios nacionales como el David, el grupo empezó a ganar visibilidad hasta lograr abrirse un lugar en un medio literario entonces deslucido y “sinflictivo”.

Para Ernesto Pérez Castillo (2005) la importancia fundamental del grupo:

Fue que hicieron emerger con fuerza, por primera vez en la literatura cubana, muchas temáticas y personajes (el sexo, la marginalidad juvenil, las drogas, la prostitución) que hasta ese entonces eran considerados tabú dentro de la narrativa cubana. Muy pronto, ya abiertas las puertas dentro del campo literario, estos temas se pondrían de moda hasta la saturación. Con el tiempo el objetivo testimonial dejó de ser la premisa básica de sus historias, y un poco influidos por las teorías filosóficas, artísticas y literarias posmodernas que esgrimían sobre todo los pintores de grupos como Artecalle y los integrantes del grupo literario Diáspora, los escritores del Establo se dedicaron entonces a tratar de dominar el lenguaje y las técnicas narrativas y fueron adquiriendo una mayor capacidad experimental y crítica. ‘Los violentos se van haciendo cada vez más exquisitos’, diría algún crítico.

De forma lógica, con el tiempo y la propia evolución de sus integrantes, llegó la disolución del grupo como tal y cada uno tendió a buscar su visión personal acerca del arte, la sociedad y la literatura. Eso sí, para aquel entonces ya habían esgrimido una pauta

⁸⁴ Se trata de una entrevista fechada en 2005 con el escritor, que puede consultarse en la web de la revista electrónica HYPERLINK "<http://www.cubaliteraria.com>”, “Ernesto Pérez Castillo, un escritor friqui”

estética lo suficientemente autónoma del grupo como para que se convirtiera en el sello literario de los nuevos tiempos, y de forma más concreta de la promoción de narradoras noventinas. En la revista electrónica *Cuba Underground*, uno de sus integrantes del proyecto, José Miguel Sánchez (Yoss), se refiere a la influencia de Konina sobre el grupo:

Agua tibia, o sea, medio cubana media rusa, la prosa de Verónica tiene esa curiosa cualidad sintáctica híbrida y congelada de las que están a medio camino entre Arbat y La Rampa, (como Anna Lydia Vega Serova, por ejemplo). Los del Establo le debemos no solo haber oído mucho buen rock en la lengua de Pushkin (Café negro, Nautilus Pompilius, Máquina del Tiempo, entre otros) sino también nuestro primer contacto con esa especie de Silvio eslavo y ronquésimo que fue Vladimir Visotsky. [...] su único libro publicado en Cuba –se refiere a *Adolesciendo*– tiene como protagonista a Liz, heterónimo, casi alter ego, de la autora. Narra desde una perspectiva típicamente femenina, casi contemplativa, la evolución hacia el rock de una muchacha más o menos románticamente fascinada por uno de sus melencos gurús callejeros más que por el aspecto musical del fenómeno.

Con todo ello –por un lado con los relatos de Pérez Konina; por otro, con la propuesta estética de El Establo en la que se insertan– la idea es ver cómo se va construyendo una marginalidad polivalente. Resulta así un discurso, como señala Mirta Yánez (1998b: 12), «de recomposición de los valores y las costumbres hasta ahora dadas como inamovibles», o inherentes de la sociedad cubana, mediante el abordaje de temas «conflictivos» por los que lo marginal revierte en una crítica a la sociedad a aquellas instituciones aceptadas como sagradas.

En segundo lugar, siguiendo con textos que marcan una sutura entre las dos décadas, no puede pasarse por alto la trascendencia del relato de Senel Paz, “El lobo, el bosque y el hombre” (1990). Un texto clave de la nueva estética novísima, que plantea también, por primera vez, la conflictiva relación del homosexual con la institución revolucionaria. Pero no es su único interés, ya que también permite empezar a pensar en los no menos nuevos roles sexuales que empiezan a visibilizarse en los noventa.

Sin entrar en la repercusión internacional que tuvo la versión cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea (1993), el relato “El lobo, el bosque y el hombre” de Senel Paz⁸⁵ (1990), es sin duda y gracias al filme, el acontecimiento más popular de la nueva cuentística cubana. A su vez, es también una muestra fehaciente de que cómo los noventa continúan y acrecientan esa sensibilidad “otra” deudora de la década precedente. Y lo es en varios aspectos a cuál de todos más importante. En primer lugar, porque el texto permite apreciar plenamente la inversión producida a la hora de afrontar el conflicto histórico. Un revés en los intereses argumentales del cuento cuyo foco de atención se centra en el individuo y, solo desde su perspectiva concreta, acudimos al desplazamiento hacia lo histórico. Deviene, por tanto, un ejemplo fundamental de la transformación del referente literario, en la que la realidad política y social aparece tamizada por la experiencia concreta, el recuerdo y la reflexión artística e intelectual que conforman el peso del personaje de Diego.

La construcción del texto, en principio se basa en lo antagónico irreconciliable: David frente a Diego / el discurso revolucionario frente a la disidencia/ la metáfora de la fresa y el chocolate. No obstante, ese antagonismo acaba cediendo o diluyéndose. Esta misma fisura en los roles tradicionales que humaniza al disidente y al revolucionario y que, finalmente, imposibilita el arquetipo, supone una ruptura brutal con las expectativas a las que estaba acostumbrado el lector cubano.

Pero aun más importante es el encuentro de David con lo marginal que representa Diego por su condición de homosexual, en una Cuba patriarcal y machista como ninguna. El encuentro y la defensa de lo distinto mediante la epifanía de la amistad emprendida entre los personajes permiten, primero, reflexionar sobre los valores de la sociedad y la cultura cubana. Segundo, supone la inclusión de la diferencia, el acercamiento a lo subyacente y lo prohibido, lo que va a suponer un precedente en cuanto al tratamiento del erotismo y la sexualidad, en la narrativa cubana de los noventa. Si para la crítica el relato de Paz abre los dispositivos para una nueva forma de entender la narrativa, para este trabajo marca el punto de inflexión que inaugura, a través del homoerotismo, el debate a nivel textual de los roles sexuales en la Isla.

⁸⁵ Sigo la edición de Garrandés: *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX* (GARRANDÉS, Alberto 1999: 442-464).

Vistos los posibles antecedentes y los modos en que se va gestando el cambio estético que se destapa en los noventa, es indispensable atender ahora al componente histórico, y a cómo los estragos generales de la crisis se narrativizan en forma de pequeños desastres íntimos que le dan un característico tono cotidiano, a la vez que duro, a las vivencias sexuales. El marco de lo que pasaré a definir como Erotismo Sucio es el derrumbe habanero que conllevó el Período Especial.

2.6 Las narradoras del Período Especial

Aquello que Fidel Castro denominara, en el Congreso de la FMC de 1990, como “Período Especial en tiempos de paz” preveía una serie de medidas cautelares para una situación en principio transitoria que, no obstante, tenía sus antecedentes en los síntomas de agotamiento que mostró la economía cubana durante los 80⁸⁶. Sin lugar a dudas, el desencadenante fatal fue la fractura económica y política, en la antigua URSS y el resto de los países socialistas de la Europa del Este, desde 1989. De este modo, Cuba queda inmersa en el capítulo del Período Especial, caracterizado por una crítica situación económica, que llevó aparejada un grave deterioro de todas las instancias de la vida cotidiana. Lo cual supuso «un franco retroceso en sectores prioritarios como la

⁸⁶ Como señala Isabel HOLGADO FERNÁNDEZ (2000: 23-48), el descenso de la productividad, el desequilibrio de las finanzas internas, el aumento del desempleo, el desarrollo del mercado negro o el creciente éxodo de los jóvenes rurales hacia las ciudades, fueron durante los ochenta, señales de alarma que cuestionaban la eficacia de la gestión política y económica del gobierno. En 1986, con el “Período de Rectificación de Errores”, el gobierno pretendió, a través de una mayor estatalización económica, favorecer la recuperación de la productividad, mediante la diversificación de la economía e incrementando el control y la disciplina laboral. Bajo tales objetivos, se eliminan los mercados libres campesinos y se apela de nuevo al trabajo voluntario del pueblo incentivando así, el primigenio espíritu revolucionario, basado en el altruismo ciudadano. Pero la diversificación era un proyecto poco viable debido a las exigencias de especialización y los restringidos intercambios comerciales con el bloque socialista, del que dependía casi en su totalidad la producción cubana. Por ello continuó, como históricamente, el monocultivo, la monoexportación y la monoproducción.

Por otro lado, y sobre las relaciones exteriores de Cuba, Joan DEL ALCÁZAR (1996: 281-311) señala que la dependencia económica extrema que la Isla estableció con la URSS, recordaba mucho a la mantenida en otro momento con Estados Unidos. La cuestión es si se trataba simplemente del cambio de un estigma de dependencia por otro. La respuesta es compleja porque si a grandes rasgos podríamos responder afirmativamente, en realidad, los lazos con la Unión Soviética no ocasionaron, según del Alcázar, la reacción violenta contra la penetración económica estadounidense hasta 1959.

alimentación y el empleo y poniendo en peligro la salud y la educación consideradas las dos grandes conquistas de la Revolución» (CAMPUZANO 1996: 6).

Los altibajos en la cotización del dólar, el encarecimiento de las importaciones y las altas tasas de interés en los créditos comerciales también fueron determinantes antes de que, finalmente, en 1991 desapareciera la URSS, principal proveedor de una Cuba que, como consecuencia, se queda sin mercado donde vender y, sobre todo, donde comprar para poder abastecer a su población. Por añadidura, con el desamparo soviético y la anulación de la mayoría de acuerdos comerciales con la Isla, se agudiza el impacto del embargo comercial y económico que EEUU mantiene con Cuba desde 1961, endurecido mediante las leyes Torricelli y Helms–Burton en los años noventa⁸⁷.

Desde una perspectiva puramente económica, el gobierno debía afrontar la precariedad económica que fustigaba a la población, para lo cual se tuvieron que adoptar reformas de los postulados revolucionarios que facilitaran la recuperación económica. De ahí medidas como la dolarización paulatina de la sociedad, la autorización del empleo por cuenta propia en un número restringido de actividades –lo que se traduciría en un grupo creciente de ciudadanos que, legal o ilegalmente, funcionarían por cuenta propia–, o la apertura a inversiones extranjeras. Toda una serie de disposiciones que se tradujeron en una disminución del control estatal sobre la economía y sobre la sociedad⁸⁸. Es decir, en un proceso de disociación creciente entre el aparato de Estado y la sociedad, en los términos de Sonia Mattalía que cité en párrafos precedentes, y que precisamente favorecerían el mayor relieve de grupos sociales minoritarios.

De hecho, las reformulaciones en lo económico (con las que se mantiene bien apuntalado el sistema), serán solo la punta del iceberg de una serie de transfiguraciones en lo social que también dan cuenta de cierta pérdida de control estatal sobre la población. Sobre

⁸⁷ La ley Torricelli, aprobada en 1993, castiga con sanciones económicas a filiales de empresas estadounidenses afincadas en terceros países. La Ley Helms-Burton, aprobada en 1996, amenaza con sanciones a empresas extranjeras que mantengan relaciones comerciales con el país. (HOLGADO FERNÁNDEZ 2000: 156 y ss).

⁸⁸ “La transición pendiente. La Cuba actual y su legado” (DE MIRANDA, Patricia 2003: 155): www.estudios-economicos-cubanos.org/capitulo-2

todo, a raíz de acontecimientos como el sonado “maleconazo” en 1994⁸⁹, que evidenciaba el alto grado de crispación popular. De este modo, el gobierno se vio obligado a distender ideológicamente los férreos postulados revolucionarios, en un momento en que ya quedaba lejos aquella conciencia popular que durante los sesenta permitió una eficaz política de movilizaciones.

Todos estos factores se van sumando al complejo puzzle que conforma la realidad sociológica cubana de los noventa. Un momento de consecuencias críticas para la calidad de vida de la población cubana que, no obstante, va a tener secuelas mucho más específicas en el caso de las mujeres cubanas, estuvieran o no empleadas. En este sentido, pese a los esfuerzos del gobierno revolucionario contra la discriminación femenina – instrumentalizados por la FMC–, los roles sexistas siguen plenamente vigentes y las mujeres siguen siendo las responsables de la organización doméstica y de la familia en todas sus demandas.

En consonancia con la inoperatividad estatal, que ha tendido a delegar parte de sus responsabilidades en la familia, se inicia en los noventa una redefinición de los ámbitos público y privado (HOLGADO FERNÁNDEZ 2000: 167 y ss.)⁹⁰. Un desacuerdo en paralelo al hecho de que, pese a los estragos de la economía, las cubanas siguieran protagonizando, durante los noventa y respecto al resto de Latinoamérica, las más altas proporciones de participación en sectores como la educación superior y el empleo.

Como tendremos ocasión de ver, el corpus narrativo que presento participa en este debate que apunta a la trasgresión de los márgenes de la privacidad. Pero antes de llegar a los

⁸⁹ “El maleconazo” puede interpretarse hoy como la mayor manifestación en Cuba contra el régimen de Castro. Acaecido el 5 de agosto de 1994, se trató de una muestra de desobediencia civil espontánea a la que se sumaron residentes de todas partes de la capital. Aquel día, la presión por la situación económica y social era tal que se desbordó la ira contenida y las calles de La Habana se inundaron de gente reclamando sus derechos, mientras rompían vidrieras y gritaban consignas opositoras.

⁹⁰ Precisamente será la crisis económica una de las constantes temáticas en la narrativa de la promoción de mujeres del noventa. En general, se trata de un tipo de ficción muy arraigada en su contexto histórico y las huellas de la situación económica descrita, de un modo u otro, están siempre presentes. Pero además, existe un importante corpus cuentístico que aborda de forma directa los estragos de la crisis sobre la población femenina. Entre los muchos que podrían citarse, podemos dejar constancia por ejemplo de relatos como “La cólera de los Dioses” (2003) de Mabel R. Cuesta; enmarcado en la venta ambulante e ilegal de productos como una forma precaria de subsistencia para algunos cubanos. O “Antes del cumpleaños” (1999) de Adelaida Fernández de Juan; sobre los sinsabores que pasa una madre cubana para preparar sin medios económicos la fiesta de cumpleaños de su hijo. Sin duda el tema es lo suficientemente extenso como para ser tratado con muchísima más amplitud.

textos y a sus ricas particularidades, es necesario exponer la paradoja de que la voz de la Narradoras del noventa se afiance y reverdezca el desierto femenino de la Historia literaria cubana, a la par que el país sufría una de sus más graves contracciones económicas. Sin embargo, es justamente la particularidad de la crisis la que facilita el impulso no sólo de la escritura de mujeres, sino en general, el de una serie de voces, hasta ese momento marginadas por el discurso único revolucionario, que sólo a través de las fisuras que entonces empiezan a abrirse en el sistema pueden empezar a fluir. Desde la visita de Juan Pablo II en 1992, con la que Fidel quiso recaptar el apoyo de la población católica cubana, hasta la progresiva dolarización del país⁹¹. Se trata de síntomas que hablaban ya de una apertura que culmina con la retirada de Fidel, en 2001, de sus funciones como mandatario y el comienzo de lo que se estima como el desenlace del comunismo cubano al frente de Raúl Castro. Se inicia entonces el largo letargo, en el que todavía andamos sumidos, del día después en la Isla⁹².

De ahí la raigambre realista de su prosa, aunque sin entrar tampoco en generalizaciones. Porque, aunque es una producción determinada por la depresión económica del país no es ésta una narrativa pensada sólo para dar testimonio. Bien al contrario, este es el contexto social en la que se produce, pero no en el que se estanca esta generación. Digamos que, a su vez, la historia socio-económica de la Isla madura durante los noventa el contexto cultural necesario para encauzar la estética postmoderna que orienta en lo literario todos estos cambios estructurales.

Amir del Valle (2000: 15 y ss) explica por ello que la de los noventa haya sido calificada como la generación más amplia de todas las que se han desarrollado dentro de la Narrativa de la Revolución. Incluso una de las más importantes en la historia de la

⁹¹ Afirma Néstor García Canclini (2001:25) que América Latina se está quedando hoy sin proyectos nacionales. Y que la pérdida del control sobre las economías de cada país puede leerse a través del síntoma de que las respectivas monedas como emblemas nacionales «ya representan poco la capacidad de las naciones de gestionar soberanamente su presente» (CANCLINI 2001: 25). De este modo, la desaparición de la misma en países como Ecuador o El Salvador, sus devaluaciones frecuentes (Brasil, México, Perú, Venezuela), así como la dolarización que afecta a países como Argentina y Cuba; no son sino estragos en lo económico que pueden interpretarse en relación a los también esquemas hibridatorios que hoy vertebran el orden sociocultural latinoamericano.

⁹² Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Emma Álvarez-Tabío, Omar Pérez o Ena Lucía Portela, entre otros intelectuales cubanos, se pronunciaron en torno al futuro de Cuba en un interesante número de Almanaque, editado por Iván De la Nuez, en 2001, con el título *Cuba y el día después*.

narrativa cubana, tal y como se atreven a señalar algunos críticos. La diferencia respecto a estadios anteriores está relacionada con el hecho de que, en los noventa, se conjugan una serie de condiciones determinantes para que se produzca ese auge. Condiciones entre las que del VALLE (2000: 16) recalca una mayor libertad a la hora de crear a partir de la «desaparición de dogmas y prejuicios sociopolíticos sobre qué es, debe ser y hacer un escritor». Un aspecto vertebral que, a su vez, guarda estrecha relación con un panorama editorial amplio que desafía las vicisitudes del Período Especial. Digamos que junto a los suplementos culturales de periódicos y revistas especializadas –tanto provinciales como nacionales–, sólo en la década del noventa, existen más de un centenar de editoriales y sellos que han permitido materializar un movimiento creativo de tales dimensiones (A. VALLE 2000: 16). Las consecuencias de todo ello no podían ser menos importantes en el orden simbólico de los discursos, que comienzan a discurrir por zonas y temáticas, como el erotismo, tradicionalmente mucho menos transitadas y que deben leerse como síntomas concretos de una importante renovación estilística. García Canclini (2001:25) se refiere a un flujo de actividades de signo hibridatorio emparentado con nuevos saberes que superan los esencialismos identitarios nacionalistas. Como consecuencia, se encauzan las definiciones de sujeto fuera de los roles sexuales y políticos establecidos. Un aspecto que en el caso de las mujeres deviene trascendental. En esta misma línea de reflexión

En la misma línea de reflexión, para Margarita Mateo (1995) toda esta transformación lleva aparejada, también en el orden estilístico, un discurso “Postcrítico” que atiende a las peculiaridades del postmodernismo cubano⁹³, definido como igualmente «polémico,

⁹³ Margarita Mateo (1995: 5- 18) es una de las voces críticas que se plantea las dificultades de analizar la Postmodernidad desde la perspectiva latinoamericana. Desde luego, la primera resistencia que Mateo apunta al término, proviene de la naturaleza económica, de un fenómeno que surge ligado al desarrollo del capitalismo tardío. Por ello, se entiende que la Postmodernidad es una característica de las sociedades postindustriales, y la realidad económica de las mismas, está muy lejos del desarrollo industrial latinoamericano. En este sentido, Mateo se opone a un sector de la crítica, que ha vuelto los ojos sobre la literatura del *boom*, o sobre la Vanguardia, en busca de significantes postmodernos. La propuesta de Mateo es huir de la incorporación de una moda, para generar un pensamiento vivo, a partir de la problemática concreta latinoamericana (postmoderna o no). Un pensamiento que articule con mayor coherencia los cánones postmodernos de la producción literaria, ya que existe el riesgo de estar re-vendiendo una etiqueta, que solo se corresponde, parcialmente, a la realidad latinoamericana. Es así que comparto con la autora, que la perspectiva de análisis idónea tiene que pasar por la contextualización específica de los textos, y por el intento de precisar la función de las distintas estrategias literarias, evitando la búsqueda *per se* de procedimientos postmodernos.

Esta es, en definitiva, la idea que conforma los dos primeros capítulos de esta tesis. Me refiero a la contextualización de las autoras del corpus, en el panorama literario en el que se ubican. Y a partir de ahí,

subvertidor de valores, revocador de dogmas y verdades absolutas que han demostrado contundentemente su frágil andamiaje. [...] Ese que problematiza, subvierte y destrona» (MATEO PALMER 1995: 22) y que, como quiero demostrar, encuentra en el erotismo un calidoscopio de inversiones ideológicas.

Este es el andamiaje ideológico que ha encontrado en el cuento, el formato para la experimentación y con ella, la renovación del género. Otro tema sería cómo el sincretismo afrocubano y la peculiaridad de sus formas precoloniales han resultado especialmente atractivos para un mercado editorial, en el que Cuba es claramente una moda apetecida. Pero ese es otro tema que posee una magnitud propia. La cara más visible, desde Europa y Estados Unidos, insisto, de un verdadero movimiento que se inicia en Cuba en los ochenta, y que se ha empeñado en transformar las bases ideológicas de la cultura insular.

Margarita Mateo (1995: 23) hace referencia a lo que es para ella uno de los signos más evidentes de esa nueva sensibilidad que ya se advertía en Cuba, en el intenso movimiento plástico de los ochenta. En este sentido, grupos del tipo Hacer, TTVV, Arte Calle o Pílon se volcaron hacia los lugares públicos de la ciudad reescribiendo con sus *performances* el texto urbano. De este modo, la habanera calle G –transitada esencialmente por jóvenes y escoltada, en su principio y final, por los grandes templos de la ciudad letrada (la Universidad de La Habana y Casa de las Américas)–, fue uno de los escenarios en el que los jóvenes artistas iniciaron un intenso debate con la institución de la cultura. Este empeño por dinamizar estructuras en función de un nuevo saber artístico no es, en absoluto exclusivo de los artistas plásticos. Las últimas narradoras cubanas son un ejemplo de cómo ese intenso debate con la institución cultural ha conseguido modificar también el perfil de un canon literario tradicionalmente masculino.

Vamos a ver cómo se va gestando así una poética de múltiples poéticas, cuyo denominador común es el de no atender a ningún tipo de barreras: ni geográficas, ni estilísticas, ni tampoco feministas. Una poética de poéticas deudora del contexto literario al que se debe, múltiple y caótico como la época misma en que surge. Más que modos

ver cómo la especificidad de la postmodernidad cubana, pasa por la disolución de la Revolución, como punto de referencia político cultural. Puede consultarse también Jorge FORNET (2006: 10 y ss.). O el artículo de George YÚDICE (1989), “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?”.

entonces *contramodos* del cuento. Ejercicios experimentales que destacan por la «rica subversión ideoestética» (PÉREZ RIVERO 2003: 9) que define a esta producción.

Entre los primeros años de los ochenta y lo que va de los noventa, en que se inscribe la formación de estos jóvenes narradores, pueden apreciarse determinadas constantes temáticas: el deterioro y la cosificación de las relaciones humanas; las relaciones no siempre placenteras con las instituciones; el predominio de «lo periférico» y no «lo central»; distintos matices de la sexualidad y la sensualidad; el cuestionamiento de utopías y mitos lexicalizados; una diferente mirada hacia la violencia (la guerra incluida), que toma máscaras parabólicas, metafóricas, mitológicas; una profunda indagación de las deformaciones de nuestro presente, de nuestra vida político-social (REDONET 1999: 10).

El párrafo citado permite ubicar esos «matices de la sexualidad y la sensualidad» a los que se refiere Redonet, en el contexto de las lógicas postmodernas que articulan la narrativa (post)novísima. En este sentido, es imprescindible no perder de vista, que el espectro de representaciones erótico-sexuales que se estrena en los noventa, se inserta en un mapa global de profundas transformaciones literarias. De ahí que los textos se impregnen de nuevas texturas postmodernas:

La atracción por el minirrelato, los textos fragmentarios, los juegos intertextuales y de lo autorreflexivo, la textura poética (lírica) del relato, la utilización de los procedimientos de la sátira, del absurdo, del humor negro, de lo fantástico (y sobre todo, la integración –hasta disolverlos –de «lo realista» y «lo fantástico»), y –de manera marcada –la preocupación por la escritura tanto en la elaboración textual del relato como en el abordaje de la escritura, y, en general, la creación como tema. (REDONET 1999: 11).

Dicho de forma, si cabe, más sintética «se desplaza la atención de lo narrativo hacia lo discursivo del texto» (REDONET 1999:11). Pero en los resortes del nuevo escenario hay mucho más que parámetros estéticos. Ya que éstos son tan sólo parte de una sintomatología generacional que surge desde una nueva forma de vivir y entender Cuba,

por parte de las generaciones más jóvenes, tal y como vimos ocurría en los relatos de Pérez Konina. Como decía antes, la perspectiva de las generaciones cubanas más jóvenes es otra, y acudimos a la disolución de la Revolución, como punto de referencia político-cultural. Así lo explica, la investigadora María Isabel Domínguez:

Los cambios en la Isla son vividos de manera desigual, por las distintas generaciones. En el caso de los jóvenes, de manera más intensa, por los límites que impone a su inclusión actual y a su proyección de futuro. La incertidumbre acerca del futuro marca su sistema de valores, lo que los diferencia de generaciones anteriores y hace más difícil el encuentro con interlocutores que despejen sus incógnitas. (DOMÍNGUEZ GARCÍA 1995: 57).

Porque efectivamente, las difíciles coordenadas históricas del Período Especial en plena década de los noventa, resultaron devastadoras para las expectativas vitales de los más jóvenes. De ahí, una turgencia literaria de remedos y resistencia. Crisis, desajustes, valores en movimiento... toda una sintomatología social que se repite insistentemente en los textos finiseculares: fragmentación, indeterminación, duda, escepticismo, cinismo, ironía... características todas del postmodernismo, tal y como lo entiende Jorge Ruffellini (1999: 38): «como un intento de renovación y sacudimiento de las capacidades expresivas del arte y la literatura.»

No significa esto que los ochenta cubanos vinieran señalados por el signo de la modernidad frente al talante postmoderno de los noventa. Es más, del mismo modo que algunos de los novísimos cuentos cubanos de los ochenta incorporan los presupuestos de la postmodernidad, también son muchos los textos de los noventa exentos de tal concepción estética. Lo que sí es cierto –en ello coincide la crítica, en especial Margarita Mateo (1997) –, es que los códigos artísticos atribuidos a la postmodernidad recorren con mayor intensidad, en comparación con los ochenta, la producción cuentística de los noventa.

Como consecuencia, conjugando el molde del cuento breve, –por ejemplo los textos de Ángel Clausell, María Cristina Fernández o Adrián Valdés– con otros relatos de mayor extensión, –Ronaldo Menéndez Plasencia, por ejemplo– con el minimalismo narrativo de

textura poética de autores como Ernesto Pérez Chang o Ena Lucía Portela, se va conformando un entramado narrativo que traduce la inestabilidad de la década en una escritura también inestable, líquida. Lo amorfo como forma. Una escritura enquistada por el drama social de la Cuba de los noventa, una nueva vuelta de tuerca a la realidad cuyo proyecto social ha permutado en pautas de subsistencia. Acorde con un marco fluctuante, una narrativa sobre:

Los descompases de la vida social, la recurrencia de vidas conflictivas, desajustadas (o ajustadas al ritmo finisecular nacional) y las desarticulaciones en el seno familiar y crisis sexo–sentimentales (en sus variantes hetero–, homo–, bi–) en los que el amor (por H o por B) se va del aire transitoria o definitivamente (REDONET 1999: 21)

En este contexto, la creación artística se convierte en materia de reflexión, en bagaje metadiscursivo, en instrumento decodificador del desorden social. Compases perfectamente instalados desde la modernidad que enfilan rumbo a la postmodernidad en el sentido trasgresor y desestabilizador del término. Se abre así la veda, como señala Campuzano(2003:41)⁹⁴, que permite rastrear temas antes apenas tratados o considerados tabúes, como la sexualidad, la prostitución, la pedofilia, la drogadicción...en un sin fin temático que reta al canon y explicita lo sobreentendido. Una auténtica revolución temática en la que, como apunta Pedro Pérez Rivero (2003: 56), el ingrediente erótico se impone como un destape sin precedentes.

⁹⁴ “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy” (CAMPUZANO, Luisa 2003: 38-47).

Capítulo 3

Antropología del erotismo en las (Post)novísimas cubanas

3.1 Erotómanas. Escritoras latinoamericanas a partir de los 80

La publicación de la novela *Ifigenia. Diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba* (Venezuela: 1926) de Teresa De la Parra no sólo levantó críticas feroces, también adquirió un valor referencial en la medida que reivindicaba un discurso del fastidio femenino, del malestar como motor para la creación y pulsión de la escritura de mujeres. Digamos que la autora, a través de su protagonista, erige en su propia necesidad de escribir, la de admitir el caudal creativo de las mujeres. Se trataba de una novela sobre las contradicciones, las virtudes y, sobre todo, las pasiones de la protagonista, considerada por la crítica feminista como inauguradora del discurso sobre la(s) subjetividad(es) femenina(s) latinoamericana(s)⁹⁵.

No obstante, De la Parra todavía pertenece a una tradición narrativa en la que la expresión del deseo de la mujer estaba mediatizada por una serie de enmascaramientos simbólicos y subordinada además a las temáticas de rebeldía social. Como señala Juan Armando Epple (1999: 383)⁹⁶, en relación a la narrativa de mujeres chilenas anterior a la dictadura (María Luisa Bombal, Marta Brunet, Elisa Serrano, Chela Reyes o Mercedes Valdivieso, por ejemplo), el erotismo se expresaba «en interdicción conflictiva, no resuelta, con los modelos discursivos de lectura masculinos». Una línea ideológica frente al deseo que, siguiendo con Epple, evoluciona en torno a los ochenta, en un tipo de erotismo más dinámico y trasgresor de las propuestas de identidad genérica y social de la mujer.

Efectivamente, es en el periodo del *boom* latinoamericano de mujeres, cuando el erotismo empieza a delimitarse como una temática intrínsecamente ligada a la(s) subjetividad(es) femenina(s). Digamos que, en ésta que fue una producción en respuesta

⁹⁵ Sonia MATTALÍA (20005: 148 y ss.) explica que esta venezolana, socialmente, representaba el prototipo de mujer criolla de clase alta, refinada, religiosa y a la vez sensual, heredera de la tradición de las damas mantuanas del XIX. Desde esta construcción, la escritora perfila el personaje de María Eugenia Alonso cuestionando su propia educación, su clase social, y poniendo además en jaque la moral convencional del régimen gomecista.

⁹⁶ El número 187 de la *Revista Iberoamericana*, en el que se incluye este artículo de Juan Armando Epple, está íntegramente dedicado al erotismo en la narrativa de mujeres latinoamericanas.

a las novelas del *Boom* masculino⁹⁷, la sexualidad se inscribe como una vía para el autodescubrimiento de las mujeres⁹⁸. El deseo como motor, como guía espiritual o cartografía del Ser.

De la aproximación que realizaron para su antología, Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini–Gebert (1991) hay un aspecto central que, según ellas, determina ese nuevo discurso erótico, que se perfila en la obra de las escritoras latinoamericanas contemporáneas. Se trata del valor positivo del erotismo representado por estas autoras como un recurso vital para su afirmación sexual. Un aspecto expresado por la norteamericana Audre Lorde (1984) en los siguientes términos:

There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. (LORDE 1984: 53).

Entender lo erótico como un recurso que permite a la mujer conectar con un nivel profundamente femenino y espiritual, tal y como lo entiende Audre Lorde, es desde luego, una perspectiva esencialista que no comparto. Sin embargo, el erotismo, como fuente de poder devaluada en signo de inferioridad femenina, implica una proyección contestataria de este tipo de discurso erótico en la que sí estoy de acuerdo. Ése es precisamente, como se dijo en el capítulo anterior, uno de los rudimentos de la presente investigación, o sea el doble matiz subversivo de una mujer cuando no solo afronta la

⁹⁷ SIERRA, Ana (2002): *Me gustas cuando callas: los escritores del Boom y el género sexual*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

⁹⁸ Este aspecto puede ponerse en relación con una estrategia postmoderna de las escritoras latinoamericanas a partir de los 80, que tiende hacia una narrativa de lo íntimo. Como señala Julia Daroqui, se trata de un corpus que, siguiendo la genealogía inaugurada por Sor Juana Inés de la Cruz, reinventa los saberes tradicionalmente femeninos y sus espacios. De este modo, lo que antes lastraban la capacidad creativa de las mujeres, se transfiguran entonces en subjetividades de lo íntimo. A este respecto, sin duda, el texto de mayor repercusión mediática fue *Como agua para chocolate*, de Laura ESQUIVEL (Barcelona: Mondadori, 1989; Buenos Aires: Grijalbo, 1993).

escritura, sino que también lo hace sobre un discurso silenciado como el del deseo sexual. La cuestión será ver de qué modo contestan las escritoras cubanas.

Para Fernández Olmos y Paravisini–Gebert (1991: xii y ss.), el poder de lo erótico sobre el que teoriza Lorde se traduce en la literatura latinoamericana de mujeres en una premisa parcial, no taxativa, desde la que acceder a la entidad literaria de las escritoras latinoamericanas. Por ende, el erotismo no es únicamente una temática o un axioma estético, sino ante todo, una dimensión existencial con la que expresar la propia alienación identitaria en la que se debaten las escritoras cubanas en el contexto finisecular.

Es por esta dimensión existencial del erotismo que Fernández Olmos y Paravisini–Gebert lo entienden como un acceso para definir la postura escritural de las escritoras latinoamericanas contemporáneas. En el ejercicio de una crítica literaria feminista, la expresión sexual en las escritoras deviene un material desde el que interpretar formas manifiestas de desigualdad entre los sexos. De igual modo, en la presente investigación, aproximarse a la instrumentación del erotismo, en la última producción de mujeres cubanas, implica delimitar cuál es la estrategia específica que las define como escritoras mujeres en su contexto socio–cultural. En este sentido, la primera y principal diferencia del corpus en relación al de las escritoras del *boom* reside, precisamente, en el contexto que las posiciona en una realidad socio–cultural concreta⁹⁹.

No obstante la variedad de propuestas que van jugando con los límites del género, entre los extremos propugnados por aquellos textos que presentan evidentes reminiscencias al canon erótico falocéntrico –*La última noche que pasé contigo* (1991) de Mayra Montero,

⁹⁹ Bien es cierto que aquí se están barajando parámetros generales no incompatibles con la riqueza de matices de esta producción. Por ejemplo, una novela como *La educación sentimental de la señorita Sonia* (Barcelona: Tusquets, 1984) –inauguradora del premio La sonrisa vertical-, tiene un corte clásico dentro del género. En este sentido, se puede afirmar que es menos ambiciosa desde el punto de vista de la subjetividad pornográfica. De hecho, la trama tiene un corte muy fílmico, basada como está en una sucesión de encuentros marcados por el obsceno vaivén de un vagón de tren.

En contrapartida, *Tu nombre escrito en el agua* de Irene GONZÁLEZ FREI (Barcelona: Tusquets, 1995) ejemplifica un tipo de novela erótica que, sin salirse del género, ahonda en las profundidades sexuales de su protagonista, Sofía, a partir de un monólogo de ésta dirigido a Marina -su amante- y enmarcado por los recuerdos sexuales de su vida, antes y después de conocerla. Esta relación lésbica se completa con la intervención de un oscuro hombre que primero se recrea en el *voyeurismo* para culminar su deseo con las dos mujeres.

por ejemplo— y los que, como Mariela Álvarez, *Textos de anatomía comparada*, son conscientes desobediencias al mismo, pueden trazarse algunos puntos de intersección que dan cuenta del amplio espectro de búsquedas que define hoy a la narrativa erótica escrita por mujeres latinoamericanas. Desde el *collage* de triángulos amorosos, aventuras insospechadas y recuerdos de infidelidades, con los que Mayra Montero da lugar a una obra que responde a las formulaciones del género —sin más novedad que la inclusión de cartas y letras de boleros— hasta lo fragmentario como indagación del cuerpo femenino, que nos propone Mariela Álvarez.

En un ensayo de Zulema Moret (1998) sobre la novela de González Frei *Tu nombre escrito en el agua* (1995) puede leerse una interesante aproximación a los intersticios del goce sexual en la narrativa de escritoras latinoamericanas. En su recorrido, Moret da cuenta de la variedad de propuestas propugnadas, no tanto por las novelas de tapas rosas, como en general, por aquellas que, sin ser estrictamente eróticas, incluyen el sexo como motor temático. Sin embargo, llega también a la conclusión de que se trata, fundamentalmente, de obras en las que acudimos al autodescubrimiento de la mujer mediante la sexualidad. Obras entre las que también destaca aquellos meta-textos que, entre Eros y Tánatos, reflexionan sobre su propia construcción; o las que, como *Nocturna más no funesta* (1987) de Iris M. Zavala erigen la escritura misma como único ritual erótico¹⁰⁰.

La propia variedad de temas y estrategias creativas que proliferan en el imaginario erótico de las féminas latinoamericanas, nos devuelve a la importancia que otorgan las realidades

¹⁰⁰ Bajo los dictados de este último arquetipo la autora puertorriqueña Iris M. Zavala formaliza en *Nocturna mas no funesta* (1987) una sucesión de epístolas sobre la desdichada pasión de Sor Ana de Lansós. Los interlocutores que aligeran el encierro de la novicia forman un esperpéntico espectro que incluye desde inquisidores y escandalizadas monjas a personajes del mundo de la literatura como George Sand, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Sor Juana Inés de la Cruz o Rubén Darío; todos ellos solidarizados con la causa de Sor Ana, víctima del proceso inquisitorial que la confina al suplicio.

El delito: la “escritura de una pasión y la pasión de la escritura”—parafraseando la expresión de Magdalena García Pinto refiriéndose a la novela de Silvia Molloy *En breve cárcel* (1985: 132 y ss.)— La incompreensión de una época ante la sed intelectual de una mujer, ante la fruición femenina del saber. La escritura: las cuerdas para trascender los muros del convento. Estableciendo un paralelo con el texto de Silvia Molloy, la escritura es para el personaje un acto liberador, un buceo, cercano a los efectos del discurso psicoanalítico, por su experiencia del goce sexual. Una justificación de continencia al Inquisidor, una sombra negra tras las rejas del convento y los suspiros de la carmelita, son las únicas huellas del capitán Don Pedro de Villalta en la novela, supuesto objeto del enamoramiento de la protagonista. El resto: las caricias, el éxtasis orgásmico..., ficcionalizado en la pluma de la monja, imaginado por una piel metonimizada en la escritura.

históricas, como perfil específico de cada autora. Fernández Olmos y Paravisini–Gebert (1991: XI) se refieren también a este aspecto. Así por ejemplo, en novelas como *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Albalucía Ángel; o *La casa del ángel* de Beatriz Guido; el tema de la iniciación sexual violenta de dos adolescentes no es ahistórico, sino que ocurre dentro de contextos específicos de violencia, y cambios políticos con énfasis en las diferencias sociales y de clase entre las protagonistas y sus victimarios.

De igual modo, el abuso sexual y la violencia se perfilan como una constante en la última narrativa de mujeres cubanas. Como vamos a tener ocasión de ver, Anna Lidia Vega Serova presenta múltiples ejemplos. Textos como, “Performance de Navidad” (1998: 31–34) “La muchacha que no fuma los sábados” (2001: 53–63), “Opciones para estrenar el aguacero” (2001: 19–22); en los que el abuso sexual y la violencia nos hablan reiteradamente de un sujeto femenino agredido. O en general, de la violencia como algo intrínseco al encuentro sexual, tal y como aparece por ejemplo, en el cuento titulado “Círculos” (2006: 92–99), donde podemos leer:

Hicieron el amor torpe y largamente. Hubo más violencia que deseo, más escape que entrega, más desesperación que placer. Fueron dos animales crueles que luchaban por sobrevivir a cualquier precio. Se revolcaban en la cama aferrándose uno del otro, clavaban a ciegas uñas y dientes en las carnes sudorosas, rugían delirantes (VEGA SEROVA 2006: 97).

Es por tanto, en este punto, en el que las escritoras cubanas se desmarcan de las pautas eróticas inauguradas por sus coetáneas de los ochenta. Porque en estos textos la expresión del deseo sexual y los modos en que éste adquiere forma no pueden desgajarse del contexto finisecular cubano. El descreimiento y la desilusión como marca generacional de la época post–muro determinan un tipo de erotismo más cercano al instinto animal y a la experiencia del hambre, que a cualquier ritual de seducción. Esta será la clave del Erotismo Sucio que desarrollaré en torno a la obra de Anna Lidia Vega Serova.

3.2 Distopías de lo íntimo en las (post)novísimas cubanas.

En el amplio espectro de antologías del cuento cubano que empiezan a publicarse a nivel internacional, a partir de los noventa, son las menos aquellas dedicadas exclusivamente al erotismo. Sin duda, la más destacada es la que editara Amir Valle, con el título *El cuerpo inmortal. Cuentos eróticos cubanos*, (La Habana: Letras Cubanas, 1997). Una recopilación de treinta textos eróticos que, años después, Alberto Garrandés volvería a publicar ampliada, con el título *El cuerpo inmortal revisitado* (La Habana: letras Cubanas: 2004). La más destacada, en primer lugar, porque es la primera que se publica dentro y fuera de la Isla. Segundo, porque junto a la que editara Guadalupe Rouco, *Eros irreverente* (La Habana: José Martí, 2001), conforman el principal corpus del cuento noventino erótico cubano antologado por el momento¹⁰¹.

Si reparamos un momento en la inclusión de las autoras en las antologías del cuento erótico cubano aquí citadas podemos contextualizar la voz de las mujeres en este corte temático. En *El cuento inmortal* (1997), por ejemplo, de veinte autores, únicamente dos son mujeres: Ena Lucía Portela, con “Sombrío despertar del avestruz”; y Elena María Palacio, con “El amor oscuro”. Un desnivel que significativamente parece querer saldarse en la reedición y ampliación de esta antología en 2004 donde la nómina asciende con tres autoras más –Uva de Aragón, con “Juegos de verano”; Anna Lidia Vega Serova, con “*Capirulis Menti*”; y Mariela Varona, con “Una llave para la casa de ladrillos”. En esta segunda fecha de publicación, la distancia temporal y la incidencia de la crítica literaria feminista cubana, ya permitían tener una conciencia de la importancia de las autoras en este periplo cronológico. Sin embargo, cinco autoras de un total de treinta cuentos sigue siendo una cantidad preocupante.

Desde el punto de vista de Víctor Fowler (1998) el placer en la literatura cubana conforma la historia de una conquista. En el caso cubano y como viene siendo habitual en

¹⁰¹ No quisiera llevar al malentendido de que las antologías aquí citadas contienen toda la producción erótica publicada en la Isla. Sabida es la precaria distribución de las producciones editoriales provinciales y de las revistas; a la que es aun más difícil tener acceso desde España. Debe tenerse en cuenta también, como se desprende del contexto esbozado en los capítulos precedentes, que la que afronto es una producción joven, viva, transterritorial y que, afortunadamente, son muchísimas las autoras noveles que funcionan en circuitos de distribución casi familiares.

las letras de mujeres en general, se trata de una conquista que se solapa a la de la inserción de las autoras en el corpus narrativo cubano. Fabular un discurso propio y encaminarlo al horizonte de la expresión erótica constituye entonces un doble reto.

En este sentido, la tercera de las antologías que no podía dejar de citarse es la editada por Amir Valle, junto a Dulce María Sotolongo, *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo* (Santiago de Cuba: editorial Oriente, 2002). Efectivamente, se trata de una curiosa y única antología sobre la producción erótica femenina en la Isla, o sea, una de las pocas muestras específicas del erotismo entre las últimas narradoras cubanas. Sin embargo, pese a la inclusión de voces y textos como Odette Alonso, –“Poema de Renata”–, Aymara Aymerich, –“Ejercicios de escritura”–, Gina Picart Baluja, –“Invisible a los ojos”– o Karla Suárez, –“La historia está en otra parte”–, la antología adolece de la ausencia de las dos autoras más importantes del período. Me refiero al erotismo irónico de Ena Lucía Portela y al grotesco de Anna Lidia Vega Serova que conforman el corpus principal de esta tesis.

Así pues, quizá entre los logros significativos que supuso esta publicación esté el de reconocer en la introducción, la importancia de estas dos autoras (y de otras que en el plano comercial han contribuido a despertar el interés internacional por la narrativa cubana –Zoé Valdés, Daína Chaviano, Chely Lima, Cristina García, etc.–), para dejar paso en los textos, a otras prácticamente noveles y desconocidas como Jaisleen Del’ Amico Ciruta, cuyo cuento titula la recopilación.

Lo que entonces se produce es un desajuste entre la realidad editorial que, en tan pocas ocasiones ha dejado constancia de la importancia del género erótico en la última narrativa cubana, y la palpable presencia del mismo en cada uno de los textos que conforman este corpus generacional. Es decir, que el fenómeno es mucho más amplio y complejo de lo que dan cuenta las antologías temáticas publicadas hasta el momento. De hecho, si bien en *Té con limón* pueden escudriñarse algunas constantes características del tipo de erotismo que gestionan los textos del corpus, como temática, se encuentra diseminado por toda la producción narrativa de los noventa.

En el capítulo anterior se hizo referencia al hecho de que el erotismo y la sexualidad se articulan en el corpus como una herramienta sediciosa con la que abrir suturas a los roles

tradicionales de la mujer cubana. De ahí que la aparición de una literatura homoerótica forme parte de un proceso más amplio, en el que la tendencia no es la de la cara más amable de Eros, por el contrario, la más oculta, la que deambula por el ocultismo de lo perverso. Lo oculto como lado oscuro del Ser, pero también como pulsión del inconsciente. También, a los cambios estructurales en el género del cuento que, volviendo a citar a Francisco López Sacha, podemos resumir en tres ideas principales. Primero, la inversión de la posición del conflicto –de la Historia al individuo–. Segundo, la transformación de los referentes literarios. Por último y de forma especialmente destacada, la aparición de lo subyacente o lo prohibido como material destacado del encuentro de la narrativa con la marginalidad¹⁰².

Han quedado atrás, por tanto, las sujeciones al acontecer social y, en contraste con sus antecesores, esta nueva propensión hacia temáticas relacionadas con el conflicto del individuo es fundamental para entender la decodificación de roles anquilosados, que las escritoras manifiestan a través del erotismo y la sexualidad. En el extremo de la estética novísima, los textos de las (post)novísimas desplazan la imagen pública y la concepción colectiva del sexo al terreno del inconsciente, convocan a la esquizofrenia y desbarrancan la intimidad. El sexo cobra en estos textos un valor incondicionalmente subjetivo que viene a conformar una especie de distopías de lo íntimo¹⁰³.

En 2003, salía a la luz en La Habana (Ediciones Unión) y en México (Lectorum) una curiosa antología titulada *Las musas inquietantes*, prologada por Marilyn Bobes. El denominador común que reunía a este grupo de musas era el tema del adulterio, una temática tradicionalmente tratada por escritores varones. Como bien es sabido, las adúlteras del Realismo decimonónico, a menudo tuvieron que padecer las justificaciones paternalistas de sus autores, los que además casi siempre acaban zanjando el conflicto,

¹⁰² LÓPEZ SACHA (1994: 70 y ss).

¹⁰³ “Distopía” es el término comúnmente usado como antónimo de utopía. En literatura también es uno de los subgéneros más ubicuos de la ciencia ficción, y en el que la vieja frase “esto es lo que podría ser”, constituye la base de la visión de un mundo peor que el nuestro. La más conocida es casi sin duda *1984*, de George Orwell, que refleja soberbiamente un indeterminado futuro de la humanidad dividida en tres megaestados de corte fascista. Mediante una apropiación personal de esta idea, y basada en el corte histórico del fin de la utopía socialista, lo utilizo aquí para referirme tanto al enclave intrasubjetivo que media en los textos del *corpus*, como a los efectos devastadores del Eros que reiteradamente presentan éstos.

con el suicidio de sus protagonistas. Pasajes como el de la ingesta de arsénico de *Madame Bovary* todavía forman parte del imaginario colectivo. A este respecto, la antología de Bobes (1998) deviene un ejemplo de cómo las escritoras cubanas reescriben sobre la versión deomoníaca de la infidelidad desde parámetros bien diferentes, haciendo de ella una forma de transgresión, cuyas motivaciones pueden hallarse tanto en la esfera privada como en la pública.

Lo nuevo que en materia de sexualidad presentan autoras como Mabel R. Cuesta, Aymara Aymerich, Mylene Fernández Pintado o Susana Haug es un acercamiento sin falacias mediatizadoras, ni justificaciones moralizantes. Lo específico de la coyuntura social cubana cala en textos como “La paja en el ojo ajeno” de Nancy Alonso y “Ronda en el malecón” de María Elena Llana. Más centradas en los resortes sociales que en mecanismos psicológicos, estas dos narraciones ejemplifican cómo, en los textos del corpus, lo social se dibuja como un mal endémico que atraviesa las relaciones personales. Incluso en los arranques más radicales de individualidad, lo social –aunque sea en forma de negación– está presente y traspone formas específicas de vivir el sexo.

La variedad es, por otro lado, la nueva tónica general. Mujeres que deciden el límite de sus aventuras (“Tiempo de rosas”, de Adelaida Fernández de Juan; “Ángeles”, de Olga Marta Pérez; y “La maestra y Margarito”, de Susana Haug). Otras, que reivindican el derecho a la felicidad fuera de la disfuncionalidad del matrimonio (“Como si ya supiera”, de Esther Díaz Lanillo; “Cierta rutina”, de Enid Vian; e “Infidel”, de Mylene Fernández Pintado). O narradoras que se adentran también en el inconsciente en busca de respuestas menos racionales (“Interiores”, de Basilia Iapastamatú; o “La mujer del espejo de la columna”, de Aymara Aymerich). Los nuevos personajes femeninos, como señala Marilyn Bobes (2003: 8), pueden glosarse hoy como descendientes inquietas de una Ana Karenina que ya no apela al suicidio como forma de expiación. Por todo ello, esta antología deviene representativa de los cambios que las narradoras cubanas emprenden en materia de sexualidad y erotismo. Además, el tratamiento amoral que vemos aquí del tema de la infidelidad, puede hacerse extensivo al modo en que las (post)novísimas avistan en sus textos la vivencia del sexo.

Siempre partiendo del imaginario concreto que conforman los textos del corpus, sí existen unas marcas eróticas comunes en la última producción de narradoras cubanas. Un tipo de erotismo asociado al contexto histórico–social cubano que puede resumirse en una estrategia desestabilizadora que tiene varias direcciones. En primer lugar, la deconstrucción de los roles tradicionales de la mujer y, especialmente del canon de belleza femenino, históricamente asociado a la clausura del cuerpo en la contención de sus formas. Un cuerpo diseñado a medida de las necesidades expresivas masculinas que necesitaba ser problematizado. Y en segundo lugar, la deconstrucción de la propia vivencia del sexo que, en los textos, se hace corpórea, adquiere forma presente que desafía el silencio histórico que había sumido al cuerpo en el mutismo. En el mismo proceso, por supuesto, el debate de las nuevas identidades sexuales y la normalización del homoerotismo en el nuevo plantel de conflictos y personajes. Se produce entonces la ruptura con el binomio homo versus hetero; incluso con la radicalización del mismo, en el desdoblamiento sexual del personaje que protagoniza la novela de Portela, *La sombra del caminante* (2001).

Esta nueva antropología del erotismo literario cubano no puede entenderse sin las bases ideológicas que también en este contexto inaugura la postmodernidad cubana. En el capítulo 1 ya se plantearon algunas de las claves de la postmodernidad en el contexto socio–cultural cubano contemporáneo, y cómo éstas pasan, sobre todo, por una reflexión sobre las nuevas formas de identidad que se generan en la Isla después del colapso comunista. Como vimos, en realidad, la sintomatología postmoderna que exhuma la vida cultural cubana postmuro es mucho más amplia y pasa por modificaciones tan profundas y variadas como la transterritorialidad de la identidad cubana, la inserción de las escritoras –con el consabido desmoronamiento de la Cuba letrada– o la hibridación y multiplicación de las subjetividades sexuales fuera del binomio heteropatriarcal.

Consecuente con este tipo de enfoque postestructuralista el acercamiento que a continuación propongo a los textos puede resumirse en una intención desjerarquizadora o deconstructiva de los esquemas binaristas que, en la sociedad cubana, todavía mediatizan tanto el género –visto ahora como construcción cultural–, como las experiencias de la sexualidad, también por fin, diversificadas. Digamos pues que, desde esta óptica, el erotismo y la sexualidad se convierten en un vector temático que patentiza el

desmembramiento de la subjetividad moderna. También, la deconstrucción de los roles sexuales tradicionales en pos de la disolución corporal, más que en la de la plétora sexual. En este último sentido, también en materia erótica, puede hablarse de una narrativa de la utopía y el desencanto o de la distopía.

Pero junto a los cambios globales que la postmodernidad cubana actualiza en la base de una nueva idiosincrasia social, se producen también interesantes modificaciones en el orden externo del discurso literario. Búsquedas que permiten hablar de una narrativa experimental que potencia la propia naturaleza lúdica del erotismo. Un primer ejemplo de este Eros postmoderno que propugna la última narrativa cubana, lo encontramos en el relato metaficcional de Mariela Varona, “Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial”.

3.3 “Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial” de Mariela Varona.

Este relato de Mariela Varona trabaja desde el título con la explicitud del imaginario erótico y con las posibilidades experimentales de la trama. Anna Lidia Vega Serova – después, simplemente, “la Serova”– lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial. El título resume la trama pero, a su vez, encierra en sí un relato de posibles relatos, en el que la escritura propende por una espiral de múltiples representaciones eróticas. Tal y como anticipa el título, la voz narrativa nos describe a Serova leyendo ante un auditorio, lo que no explicita es que la otra trama son los efectos del metarelato erótico de Serova sobre sus zonas más íntimas. En realidad, la verdadera trama es la excitación sexual del auditorio adentrándose en el mundo subjetivo de la recepción erótico–pornográfica. Veamos la descripción del auditorio que ofrece la narradora:

La Serova tiene sólo su voz de gata, e imagino a cada cual removerse con los detalles más escabrosos.

En el público hay personalidades de la cultura nacional, personajes, personajillos de la cultura local y aprendices de escritores. Ah, olvido a unas viejitas empleadas del

museo, que asisten a esta «actividad» porque aún no han terminado su jornada, y se espantan como mulas de aldea ante las acrobacias de la profesora de Química, que tiene un enorme pepino introducido en la vagina (VARONA, 2002a: 131).

El auditorio cubano le da al relato un toque localista, sobre el que la autora apunta con sarcasmo hacia la pacatería del funcionariado estatal, con lo que recupera para el sexo su tradicional componente subversivo. De este modo, en el de Mariela Varona hay un empeño transformador, subvertidor de valores y revocador de dogmas absolutos.

Dentro de las lógicas de la postmodernidad está también la estrategia metaficcional, por la que la construcción del relato se convierte en el otro tema prioritario. El lenguaje como sistema de signos, insuficiente para apresar la realidad erótica que crece en el texto y se multiplica en la imaginación de cada uno de los miembros del auditorio. El personaje de Serova irá avanzando la anécdota erótica, protagonizada por una profesora de química y sus elucubraciones onanistas con un enorme pepino –detalle que, por su parte, no deja de resultar hiperbólico y grotesco. Pero el hiperrealismo del detalle no reside sólo en la hipérbole de este falo vegetal, también en una construcción fílmica del relato que nos acerca al porno.

Efectivamente, tal y como sucede en la filmografía pornográfica, la trama aparece totalmente adelgazada, reducida a la mínima expresión o a una sucesión de escenas orientadas a la consumación del placer mediante la prioridad del orgasmo. En la misma dinámica estructural, la sucesión de personajes y situaciones tipo, un aspecto que ha llevado a caracterizar las previsibles tramas del porno. De este modo, la soledad de la profesora que ya pedía ser paliada, se romperá con la llegada al encuadre de una perversa mucama adolescente:

En la pantalla de la Serova las dos mujeres se aman con placer apabullante. Hay varios *close up*: una boca lamiendo pezones erectos; una mano que ayuda a introducir con cadencia de coito el pepino de marras, mientras los dedos de la otra estimulan el orificio anal de unas nalgas gloriosamente tropicales. (VARONA, 2002a: 132)

La cita puede interpretarse desde la influencia del *mass media* pornográfico en la representación del erotismo en el corpus. Los límites entre erotismo y pornografía

convergen y se mezclan en un producto que, en ningún caso, deja de ser literario o artístico. Pero lo interesante del texto no es tanto la anécdota de la profesora en sí, como la estrategia literaria que la sustenta. La ficción narrada por Serova es sólo el punto de arranque, de una escena que se ramifica en los efectos de los espectadores—oyentes. Unas pantallas reproducen y agigantan los pensamientos de algunos de ellos, así que el lector es espectador también, a la vez que la imagen fílmica carga de hiperrealismo las escenas eróticas. La propia Varona se imagina en el lugar de Serova e intercambia opiniones sobre el texto:

Si empezara a narrar algo así, seguro que me saldría como una cita de Helen Kaplan o de Masters y Johnson: la heroína sentiría en primer lugar la frialdad de la superficie del pepino, y lucharía por enlazarlo con sus fantasías eróticas favoritas, hasta lograr, después de ímprobos esfuerzos, una lubricación adecuada. (VARONA, 2002a: 131).

Con esta referencia cientifista a clásicos de la literatura médica como William H. Masters y Virginia Johnson¹⁰⁴, Mariela Varona dialoga sobre las posibilidades expresivas del texto de Serova. El cuento lo conforma tanto el cuerpo textual que lee la autora, como las versiones que no fueron escritas junto a las que propenden en la imaginación de los oyentes—espectadores. Por ende, a lo que acudimos es a una propuesta postmoderna del texto literario basada, como señala por ejemplo Jorge Ruffellini (1990: 38), en «una renovación de las capacidades expresivas del arte y de la literatura». Una versión de versiones por la que el relato pende hacia el infinito del sexo y del texto. Pende incluso a la versión con la que la propia Vega Serova continuaría el diálogo que Varona iniciara con este relato.

Así pues, en la misma antología que Garrandés reeditaría ampliada en 2004, *El cuerpo inmortal revisitado*, Vega Serova contestaba con “Capirulis Menti o efectos secundarios de un cuento anónimo”. La estrategia estructural vuelve a ser la misma: «En realidad, ni siquiera estoy segura de que el cuento comenzara así; con el tiempo he desplegado la historia, me he inventado los detalles, he construido mi propia ficción» (VEGA SEROVA

¹⁰⁴ Recordemos que se trata de los primeros en estudiar, en 1966, los cambios físicos de la vagina durante la excitación sexual. BERMAN, Jennifer y Laura (2002): *Sólo para mujeres. Una guía revolucionaria de la sexualidad femenina*, Barcelona: Planeta.

2004b: 153). Es la voz narrativa que nos cuenta la historia de una profesora de química que encuentra en su escuela, una copia mecanografiada de un relato erótico. El desarrollo principal del relato lo constituyen los posibles efectos que pudo causar la lectura de este texto en la «pobre, profe cuarentona».

Las propias posibilidades del falo también se multiplican en esta segunda versión: una enorme vela, primero; el consabido pepino, después; hasta adquirir la forma del «perro gran danés de su hermano» (175). Todo sin dejar de contar al desfile de personajes que van permutando en un coito eterno: la criada, ahora, rubia y opulenta; «un desconocido o desconocida, hombre o mujer [...], un vendedor ambulante, una vecina en busca de un puñado de sal» (156); un caballero aristocrático; y así sucesiva y eróticamente. Ahora bien, si hay un tema que predomina en este relato es la masturbación femenina. Casi un homenaje a un tabú esencial entre los tabúes: el onanismo femenino, voluptuosidad en torno a mujeres fetiches, pero también soledad del cuerpo femenino y reflejo desnudo frente al espejo.

Secuencias de masturbación femenina

Al principio del relato Paulina se masturba con un cirio de dimensiones exageradas. No recuerdo si estaba durmiendo y al despertar sintió el impulso de meterse la enorme vela en la vagina o si se encontraba delante del espejo peinando sus cabellos que como serpientes se deslizaban entre sus dedos y cepillo. Tal vez se desnudó despacio, deshaciéndose de ese exceso de telas, tal vez no llegó a desnudarse del todo, encima de la cama entre almohadones y cojines bordados, el pelo revuelto, la boca entreabierta y las manos empujando el cirio. (VEGA SEROVA en GARRANDÉS 2004:154)

En este relato la corporalidad femenina tiene una presencia latente a la vez que voluble. La experiencia erótica aparece representada en un juego de espejos que pone en entredicho la realidad de la propia escena; manteniendo así en todo momento la

conciencia de la ficción y el carácter vivo del erotismo. En esta supuesta primera escena del relato la voz narrativa juega con la recreación de un marco, de un posible espacio para el ritual «entre almohadones y cojines bordados». El cirio, un par de páginas después, vela de iglesia aporta un punto grotesco a la irrealidad de la escena.

Pero la realidad de la profesora de química es otra mucho más cotidiana, con lo que la parodia del género erótico prosigue de puertas para dentro:

 Mi profesora de química difícilmente se masturbó con un cirio de iglesia, habrá usado algo menos ortodoxo, un rodillo de cocina, por ejemplo, o el pomo de perfume que le habíamos regalado en el Día del Maestro, o un pepino que luego cortará en rodajas para la cena (VEGA SEROVA en GARRANDÉS 2004: 155)

«Algo menos ortodoxo». Así es cómo la narradora entiende el juego de penetrarse con un rodillo de cocina; después un bote de colonia. La escena creo que es en sí, una parodia de la propia penetración. O más concretamente, del fantasma del heterosexualismo fálico. De hecho, no me parece casual la casi total ausencia de personajes masculinos en ninguna de las dos perspectivas que presenta el relato, la de Paulina y la de la profesora de química. En este sentido, la presencia de lo masculino sólo se atisba en el texto mediante sucesivas metonimias de hombres. Es el fantasma del falo el que rige estas escenas de masturbación femenina, pero lo que en última instancia queda latente es la ausencia del mismo y su representación paródica, bajo formas cotidianas, como la de un rodillo de cocina. A partir de aquí podría acabar leyéndose la banalización y cosificación del pene; una estrategia que a su vez recuerda a la de Tununa Mercado en *Canon de alcoba*.

Como señala García-Calderón (1999: 376) los de Mercado son relatos eróticos que recogen instancias del erotismo en el ámbito doméstico. Ya en “Antieros”, el primero de los textos de la colección, advertimos la inclusión del espacio doméstico, como señala García-Calderón (1999: 377), tradicionalmente excluido de la retórica erótica; imaginario que Vega Serova explotará también en su libro de relatos, *Imperio Doméstico* (2004). Y asimismo, creo que como éste de Vega Serova, son textos que se inclinan hacia un tipo de discurso diferente, que mantiene una negociación constante con los estereotipos sexuales del poder. A su vez, “Antieros” –como ahora “*Capirulis mentis*” de Vega Serova–, «va

más allá al proponer una visión de autosuficiencia erótica en donde la protagonista obtiene la satisfacción recurriendo a su propio cuerpo» y utilizando como estímulos instancias cotidianas. Aunque no dejan de proponer un viaje de exploración a las posibilidades del cuerpo, la colección de Mercado resulta más pudorosa en su exaltación del goce físico.

Muy al contrario, la de Vega Serova es una propuesta que trabaja con la deconstrucción radical del objeto de deseo, deformado en una hipérbole grotesca, cuando menos gratuita. «dentro de un gallinero, o dentro de una cochinería, o dentro de un criadero de reptiles», el espacio carece de consistencia física, subyugado como está al imperio de la penetración. Junto a la inconsistencia de los referentes espaciales, como digo, la de la deformación del objeto de deseo. Primero, el perro gran danés de su hermano; después un portentoso caballo –que, en realidad, para la profesora de química no es más que el auricular del teléfono, usado de consolador. Después, «sus fantasías le brindaban la imagen de un pitón de tres o cuatro metros de largo enroscándose alrededor de su cuerpo, [...] introduciendo rítmicamente la cola por el esfínter del ano y la cabeza entre las humedades vaginales» (VEGA SEROVA en GARRANDÉS 2004: 157).

Por último, otra de las constantes significativas de “*Capirulis Menti*” es la insatisfacción sexual que desespera a la protagonista, a la vez que exaspera el rol de cuarentona fustigada por la soledad. Un aspecto que creo que se puede leer en relación al desenlace: «Paulina palpita y muere y su orgasmo se confunde con su agonía, la agonía dulce y lenta eyaculada por la mente de algún autor, posiblemente ruso, ducho en materia de placeres solitarios» (VEGA SEROVA en GARRANDÉS 2004: 160). La proyección de una posible autoría masculina que planea por todo el relato, implica a mi modo de ver, una deconstrucción de la perspectiva androcéntrica que rige toda la trama. La insatisfacción de la protagonista, podría explicarse entonces por la soledad e inexperiencia de unas manos que penetran obsesivamente su vagina con penes multiformes, carentes de toda subjetividad. De este modo, el orgasmo llega más por exasperación o hiperrealismo de la penetración, que por la vía del placer.

La desjerarquización autorial y en otros niveles del relato, como el protagonismo múltiple, participan como antiestructura de un relato que formula el antiEros, mediante la

puesta en escena grotesca del imaginario sexual heteropatriarcal. En los lindes de la subjetividad de esta estrategia, se gesta el tipo de Erotismo Sucio que, en mi opinión, caracteriza a Anna Lidia Vega Serova.

Capítulo 4

El Erotismo Sucio

de Anna Lidia Vega Serova

4.1. Las “bad painting” femeninas

En 1997, Anna Lidia Vega Serova ganaba el David de cuento con *Bad Painting*. Una primera colección de relatos en la que la autora asume una estrategia narrativa ecléctica, en cuanto a referencias y modelos, así como la heterogeneidad de disciplinas por la que la plástica ingresa en su narrativa¹⁰⁵. “Naturaleza muerta con hierba”, “Collage con fotos y danzas” o “Niña con perro según Picasso o el más dulce de los sueños” son algunos de los títulos de esta colección, con los que esta escritora–pintora¹⁰⁶ se coloca del lado de la subcultura y el rechazo a los criterios tradicionales del buen gusto.

De forma más concreta puede verse la relación entre la técnica pictórica que le da título y la descripción de los personajes como caricaturas o rostros neoexpresionistas. Tenemos un ejemplo en la solterona de “La violinista verde, según Chagall” (1997: 39): «Se le veía con sus pájaros y matas en el balcón por las mañanas. Usaba gafas fondo de botella y un peinado ridículo». Asimismo, a Sandra, protagonista de “Escultura de caballo azul con cuerno” (1997: 42) se la describe del siguiente modo: «Era fea: con boca de rana, nariz larga y la frente hundida». Para Mabel R. Cuesta (2002: 31) este perfil personajístico de Serova establece una especial sintonía con el carnaval bajtiano; recurso que transita entre la hipérbole de estilo manierista y la liberación de la exactitud cruel del retrato realista. Es por ello que pueden leerse estos relatos como un ejemplo de la liberación pictórica de la formulación realista como estrategia de escritura. Ahora bien, caricaturas neoexpresionistas o bajtinianas, el sema que define a estas mujeres monstruos es, fundamentalmente, la alienación o la incapacidad de comprender (se) y ser comprendidas.

Ena Lucía Portela, después editora de la propia Serova, escribía una reseña, en *La Gaceta de Cuba*, a propósito de la publicación de *Bad Painting*, en la que podíamos leer: «En

¹⁰⁵ Proveniente del título de una exposición celebrada en el New Museum de Nueva York en 1978; el término “Bad Paintig” se aplica a ciertas obras neo-expresionistas, principalmente en Norteamérica. La idea fundamental de esto que podemos traducir como “mala pintura” es ignorar todas las ideas convencionales de destreza pictórica. Una estrategia pictórica que, en principio, surge como reacción al expresionismo abstracto y que incide en la búsqueda de una forma pura y poco expresiva. Phillip Guston, Susan Rothenberg y Julian Schnabel son algunos de sus principales representantes.

¹⁰⁶ RUFFINELLI, Jorge (2008): “Anna Lidia Vega Serova: De San Petersburgo a La Habana, de las artes plásticas a la escritura” en *Nuevo texto crítico*, Volumen 21, Números 41-42, págs. 43-50.

Bad painting no hay miedo a los monstruos, se los ignora olímpicamente. Sin rabia y sin espíritu bélico, sin heroísmo» (PORTELA 1997: 57). Es precisamente desde esta privación de miedo, desde este hueco de heroísmo y de una escritura “bad painting”, de donde surge la tipología de la mujer-monstruo –constante asumida por la crítica europea en relación a la escritura de mujeres de fin de siglo, que puede leerse también como un contra-modelo femenino.

Una de las escritoras que se ha dedicado a historiar sobre los monstruos femeninos es Pilar Pedraza (1991). Bellas atroces que, entre la humanidad y la bestialidad, entre la seducción y la muerte, desbordan una feminidad fatal. Efigies, sirenas, ogresas, harpías... Todas pertenecientes al gabinete de lo mítico. Aunque en su mayoría de origen griego, vivieron en épocas renacentistas, manieristas, románticas y por supuesto, en el siglo XX, cuyas huellas Pedraza (1991:12) llega a rastrar, por ejemplo, en el expresionismo pictórico. En este marco general, las de Vega Serova vendrían a ser una actualización postmoderna del contra-mito de la mujer-monstruo. En la tradición literaria representada como arquetipo excluyente junto a la mujer-ángel –dechado de virtudes, proveedoras de pequeñas alegrías, cuyo asesinato ya propuso Virginia Woolf¹⁰⁷.

En relación a esta tipología específica de personajes femeninos en la última narrativa de mujeres cubanas, Amir Valle (1998:18 y ss.) especifica que, en el caso de Vega Serova, sus personajes adoptan una disposición netamente nihilista, o como dice el crítico: «su enfrentamiento con la realidad parte de un no me importa cotidiano» (1998: 19). Precisamente porque la Postmodernidad –como el Realismo, con el que Norbert Lechner (1994: 204 y ss.) encuentra afinidades– rechaza las grandes gestas y atiende a los signos cotidianos, puede afirmarse que las bellas atroces de Serova se miden al pie de la calle y, como señalara Portela, carecen de cualquier tipo de heroísmo. Son antiheroínas urbanas. Figuraciones femeninas sustentadas por una subjetividad alternativa que desplaza el mito, lo revierte y lo diversifica.

Asimismo, los personajes de Serova están circunscritos a un lenguaje de lo violento que dialoga con el referente histórico de las Narradoras del Periodo Especial. Un lenguaje que emerge del choque del individuo con la crítica realidad cubana y que se revuelve contra

¹⁰⁷ “La gemela del horror” GILBERT y GUBAR (1998: 223-257).

ella en forma de venganza. Se trata de un punto de vista común entre las (post)novísimas, o entre las narradoras más jóvenes del Periodo Especial. Un enfrentamiento que, en Serova, adquiere tintes sádicos, por vía de sus personajes femeninos.

En “Performance de Navidad” (VEGA SEROVA 1997: 31–34), por ejemplo, la madre asesina al marido tras descubrir el abuso sexual al que tiene sometida a la hija de ambos: «Ella fue a la cocina y viró con el cuchillo, objeto familiar de tanto cortar, pelar, picar. No recuerdo claro cómo lo hizo, fue muy rápido. [...] luego ella lo metió debajo de la cama» (VEGA SEROVA 1997: 34). La situación narrativa planteada aquí, y sobre todo la reconversión radical del objeto familiar en arma homicida, puede leerse como una evolución del rescate subcultural de la mujer, en su rol primario de esposa y madre, que iniciaron algunas feministas latinoamericanas, en el contexto del *postboom*. “Las tretas del débil” –tal y como Josefina Ludmer definió el gesto fundacional de Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea*– permutan en el contexto finisecular cubano, en una radicalización, física y psicológica, de las formas de respuesta de la mujer. Vuelve a verse nuevamente en este punto, la distancia del corpus respecto al marco de referencia de la narrativa del *postboom*, tal y como se señaló que ocurre con la instrumentación del erotismo. No obstante, se mantiene una conciencia de lo subalterno que, más allá de los vínculos de consanguinidad, conforma una especie de pacto solidario entre mujeres en pos de la supervivencia¹⁰⁸.

Pero lo específico de las Narradoras del Periodo Especial es, sin duda, la marginalidad psicológica de la mujer, que en Serova se articula también a través de la violencia. De este modo, el experimentalismo de su estrategia narrativa es la cama de un diálogo entre el perfil de la mujer-monstruo y los significantes de la violencia. Atendamos un momento al comienzo de “Niña con perro según Picasso”:

¹⁰⁸ Nótese, por otro lado, que el vínculo solidario que se establece entre mujeres a raíz de un crimen tampoco es un perfil personajístico exclusivo de Vega Serova. Bien al contrario, iremos teniendo ocasión de ver, el dar muerte al agresor como última salida para la mujer es una situación dramática, reiterada en diversos enclaves del corpus narrativo que nos ocupa. Así lo hemos visto en Sonia RIVERA-VALDÉS (“Entre amigas” 1998: 33-49). O en una versión similar -homenaje a Ofelia Rodríguez Acosta-, “La vida manda” (2003:2002 y ss.): la que jinetea con un gallego para que la amiga y su hija puedan comer. De igual modo, podremos verlo unos años más tarde en *Cien botellas en una pared* (2003), novela de Ena Lucía Portela, donde Alix -otra mujer monstruo con forma de ángel caído- asesina al maltratador de su amiga para permitir así que ésta tener al hijo del que podía haber abortado como resultado de una de sus palizas.

La locura me daba por afeitarme hasta las cejas. Mi mamá me cogía por los hombros y me sacudía largamente, como si quisiera que la locura, hecha una bolita, me saltara por la boca. No se hacía ninguna bolita; se comprimía, se licuaba y se escondía en la médula para salirse con la suya en el momento menos esperado (VEGA SEROVA 1997: 35).

Se trata de otro de los monstruos femeninos de Serova, la coleccionista de sangre que establece un nexo indisoluble entre la identidad de la protagonista y el acto definitivo de la automutilación, en la que cree encontrar su propia esencia¹⁰⁹. En este punto, en el cuerpo físico se resuelve en primer plano, el relato inicia un diálogo con la demonización de las formas del cuerpo femenino y de la escritura. A su vez, puede interpretarse que la locura que lleva a la protagonista a afeitarse la cabeza y las cejas es una metáfora estética de la propia alienación de la joven. En la misma página podemos leer: «me descubrieron unos muchachos en un barrio, me rodearon burlándose de mi cabeza rapada, de mi insomnio, de mi soledad» (Vega Serova 1997: 35). De este modo, la alienación – entendida como una pérdida del sentido de la propia identidad– es la que convierte al sujeto en monstruo, antes que un atributo físico o un acto, como el crimen en el relato anterior.

Desde luego, no son victimistas sino más bien, como decía Amir Valle, nihilistas: «¿Qué tu quieres que lllore? ¡Pues no voy a llorar! ¡Todo me da igual, todo! ¡No voy a llorar! ¿Por qué tendría que llorar? ¿Por quién?» (1997: 19). Es la voz femenina del cuento “Triple escorzo”, la que no ejemplifica únicamente el nihilismo del personaje, también el tono defensivo que el sujeto adopta en su choque frontal contra la realidad.

A su vez, puede percibirse que tras sus mujeres monstruo hay una necesidad creativa de sorprender con una estrategia de escritura que, como decía hace un momento, surge de un intento de penetrar y comprender la no menos grotesca realidad del periodo cubano del

¹⁰⁹ «Entonces, con una cuchilla, me abrí las puntas de los dedos y llené un pomo de perfume con mi sangre. No pude dormir en toda la noche. Por la mañana le entregué el pomo y le dije: «Es mi esencia». Al comprender de qué se trataba, puso unos ojos muy grandes y comenzó a esquivarme. Se casó con la de Literatura y yo dejé de escribirle. Enterré los papeles en el jardín». (VEGA SEROVA 1997: 35-38).

post–muro y sus tragedias. Un juego de espejos cóncavos y convexos que es, en primera instancia, la fuerza motriz o principal motivación de este último tramo en el que convergen los caminos anteriores de la cuentística cubana.

Por otro lado, también en esta primera compilación, el sexo y el consumo abusivo de drogas se convierten en las directrices principales para la creación de paraísos artificiales, correlativos a la marginalidad de los protagonistas más jóvenes de su narrativa. Entroncando así con la propuesta de Ena Lucía Portela –pero también con la de otras (Post)novísimas como, Aymara Aymerich, Jacqueline Herranz Brooks, Adriana Zamora o Yordanka Almaguer, entre tantas propuestas de una Cuba *underground*– la propuesta de Vega Serova pasa además por un sujeto ficcional hiperestasiado a base de alcohol y marihuana, que se revuelve en su propia marginalidad. Puesto en correlación con el modelo estético que, como se dijo en el capítulo 2, inaugurara Verónica Pérez Konina, fundamentalmente, lo que anima a estos personajes es un claro deseo de alienación, antes que cualquier motivo lúdico que pudiera tener el consumo de estupefacientes. Un ejemplo lo encontramos en la narradora de “Collage con fotos y danzas” (VEGA SEROVA 1998: 20–28) para quien el LSD se convierte en una fórmula proteica para la imaginación:

Me la imagino finita y frágil, con los ojos ligeramente entornados al posar para las fotos. También me la imagino bailando rock en el círculo de amigos, peludos y drogados, o vagando por las calles en soledad, con las manos en los bolsillos, sin rumbo, sin fin. Pero lo que más me imagino es el momento cuando ella voló sobre la ciudad con aquel tonelete blanco (VEGA SEROVA 1998: 20).

En consecuencia puede afirmarse en Ana Lidia Vega Serova una poética de lo (anti)femenino, a través de la marginalidad psicológica de sus mujeres–monstruo. A su vez, una poética de lo antiutópico, tal y como corresponde a los jóvenes que crecieron con la caída de la Revolución. Son las Bad Painting(s) femeninas, libres y agónicas a un tiempo. Mabel Rodríguez Cuesta (2002: 32), también escritora contemporánea de Serova, incide en la necesidad de contextualizarla junto al resto de autoras que empiezan a producir en los noventa, para cualquier intento de sistematización de su narrativa. A los elementos generacionales señalados en el capítulo 2, añade la ausencia de un debate específico en la Isla sobre la emancipación de la mujer que se complementa, en esta producción, mediante la ausencia o la caricaturización de figuras femeninas emblemáticas

—entiéndase tales como la madre ejemplar, la esposa sacrificada o la amante sufriente. Veamos un ejemplo más de ello en “La muchacha que no fuma los sábados” (VEGA SEROVA 2001¹¹⁰: 53–63), un relato que nos introduce en los desvelos psicológicos del Erotismo Sucio. Es importante en este punto circunscribir la idea de cómo viven las mujeres—monstruo de Serova la experiencia psicológica del espacio cerrado. Cómo se convierten en habitantes sufrientes de un espacio distópico que lleva aparejada una vivencia específica del erotismo.

Hablamos por tanto, de dos dimensiones temáticas diferentes. Por un lado, la mujer—monstruo como deconstrucción de los arquetipos que sustentan la formulación de Lo Femenino. Por otro, un tipo de erotismo que responde de forma específica, a la realidad psíquica del personaje y más allá, a la de la sociedad cubana de los noventa. El estilo narrativo, si se quiere, es secundario ante una manera única de ser mujer y al mismo tiempo, ser testigo de su tiempo.

¹¹⁰ De la colección, *Limpiando ventanas y espejos* (La Habana, Unión: 2001).

4.2. “La muchacha que no fuma los sábados”

Hay un marco, pero el marco no existe.

Jacques Derrida

En 1999 Anna Lidia Vega Serova publicaría, también en La Habana, su segundo libro de relatos *Catálogo de mascotas*. Alberto Garrandés, en una reseña para la *Revista Encuentro*, señala la continuidad respecto a *Bad Painting* en cuanto al tratamiento del sujeto –caracterizado en este segundo volumen como un sujeto agredido (GARRANDÉS 1999: 239)– y el estilo congruente con los efectos devastadores de la prosa realista. El enfoque expresionista ha quedado atrás, pero perdura el perfil de conducta de los personajes. O sea, lo que ya será un rasgo definitivo en la narrativa de Vega Serova: el aislamiento del sujeto femenino y su encierro en una especie de distopía de lo íntimo, en la que la única realidad es una suma de gestos cotidianos.

Nara Araújo (1999: 282) ya había reparado en el predominio de espacios cerrados para el desarrollo de la acción, como constante en la última producción de narradoras cubanas. Y en concreto, en algunas novísimas: “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 Konina, “Las señales y la flauta” de Karina Mendoza Quevedo y “La urna y el nombre (un cuento jovial)” de Ena Lucía Portela¹¹¹, entre los ejemplos que sustentan el análisis de Araújo.

La tesis principal propuesta por Araújo es que la vivencia del encierro que patentan estas narradoras puede leerse como una metáfora de la experiencia de la insularidad, lo que guarda relación también con el agotamiento de esta joven generación que ha crecido con el derrocamiento de la utopía socialista. Una experiencia que, en términos estéticos se

¹¹¹ Araújo toma como corpus las seis autoras que fueron incluidas en la compilación *Los últimos serán los primeros* de Salvador REDONET (1993). Una antología que, ya sabemos, establece el corpus que define o da principio a la generación de los novísimos. Es interesante la interpretación de Araújo de esta constante como una reacción paradójica al proceso post 59 de incorporación de la mujer a la vida social activa. Es decir, que se estaría produciendo en narrativa un proceso regresivo desde una épica de lo social –común en autoras inmediatamente anteriores, como Olga Fernández, Rosa Ileana Boudet o Mirta Yáñez- hacia un predominio de la esfera de lo privado.

traduce en una actitud revulsiva de los personajes hacia el entorno social. En este sentido, quizá el cuento de Ena Lucía Portela “La urna y el nombre (un cuento jovial)” sea uno de los ejemplos más representativos del desencuentro entre la juventud cubana y la realidad social. Un relato que ejemplifica la dificultad de la dicción en la claustrofobia de un encierro, elegido como declaración de principios contra el afuera, y de una pérdida radical del sentido de realidad: « ¿Será verdad que la calle no existe?» (PORTELA 1993: 267) se pregunta uno de los personajes de Portela.

Contextualizado como *topoi* generacional pasaremos a abordar la singularidad de un relato como “La muchacha que no fuma los sábados” (VEGA SEROVA 2001: 53–63), a partir del perfil específico de la mujer-monstruo y de la resemantización del Dirty Realism, estética norteamericana que surge en los ochenta¹¹².

En realidad, “La muchacha que no fuma los sábados” es una mujer lobo. Tiene el cuerpo lleno de unos lunares peludos por los que siente una repulsión infinita. Un asco profundo hacia sí misma que la ha llevado a la determinación de no salir nunca de su apartamento. Como los jóvenes del relato de Portela que citaba hace un momento, el personaje vuelve a declararse en huelga contra el afuera y la calle se convierte en una alucinación que carece de contornos reales.

¹¹² El término procede del número de la revista *Granta* que Bill Buford editó en 1983, con el título de “Dirty Realism: new writting from America”. En él, Buford se refería a autores norteamericanos como Raymond Carver, Richard Ford, Tobías Wolf o Jane Anne Phillips. Pero si hay que elegir un autor que represente esta estética es, sin duda, Charles Bukowsky. Venía a significar un tipo de personaje «manchado (machacado) por la vida», proponiendo una escritura de sesgo minimalista, con altas dosis de sexo y alcoholismo. El sentido existencialista es, sin embargo, inherente a esta estética que se expande durante los noventa por España y Latinoamérica. Textos como *Lo peor de todo* (1992) de Ray Loriga’s; o *Historias del Kronen* (1994), de José Ángel Mañas; son tan solo dos ejemplos de esta formulación en el territorio español. Por su parte, en Cuba se conoce a Pedro Juan Gutiérrez, autor de novelas como *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y *Animal Tropical* (2001), como el Bukowski cubano. En ambos casos se trata de novelas estereotipadas en un personaje que deambula por una Habana en ruinas igual de sucia que su propia existencia. No obstante, como vamos a tener ocasión de ver, la asimilación de esta estética por parte Anna Lidia Vega Serova muestra diferencias notorias respecto a la actualización de Pedro Juan Gutiérrez.

Por otro lado, en un ensayo de Christian León sobre el Realismo Sucio en el cine latinoamericano, pueden observarse las similitudes de este corpus narrativo con películas como *Un oso rojo*, *Ratas, ratones y rateros*, o *Amores perros*; en el sentido de que nos encontramos con seres que actúan fuera de los códigos morales establecidos. Películas también como *Perfume de violentas*, *B-happy* o *María llena eres de gracias* protagonizados por personajes excluidos de las normas hegemónicas de la identificación sexual. Pese a la singularidad de cada director y de cada autora, el vínculo reside fundamentalmente en la ambigüedad del concepto de marginalidad.

Decía hace un momento, que el aislamiento del sujeto femenino convierte el encierro del personaje en una especie de distopía de lo íntimo, construida con retazos de cotidianidad. Efectivamente, así lo vemos en el transcurrir de la vida de esta mujer-lobo que ocupa su tiempo en dormir y fumar. Un día al mes recibe la visita de su madre que le lleva comida, cigarrillos y algo de dinero. Pero el día especial no es el de la visita de su madre, sino el sábado, el único de la semana en que no fuma:

Los sábados son días especiales y no tan sólo porque viene Doc. Más bien, Doc viene precisamente porque los sábados son días especiales. Me levanto temprano, pongo el *cassette* de *reggae*, el único *cassette* de *reggae* que tengo, cambio el agua de la pecera y comienzo a recoger, fregar la losa acumulada durante la semana, lavar la ropa. Cuando mi casa queda impecable, paso a ocuparme de mí misma. Me desnudo completa y reviso minuciosamente mi cuerpo. Todavía quedan algunas zonas de piel virgen, en las piernas y en la barriga, aunque van desapareciendo despacio bajo las manchas de pelo. (VEGA SEROVA 2001: 56).

La música, los libros, los peces de colores que un día encontrará boca arriba, una persona que le trae los recados de la bodega y Doc¹¹³, el amante que también la visita los sábados. De lunes a viernes, un fluir macilento y pesado que tiene en el sábado, sin embargo, un punto de inflexión. Es entonces cuando cambia el agua de la pecera, friega los platos, lava la ropa y, sobre todo, cuando se baña y se revisa minuciosamente. Es decir, cuando se enfrenta a la deformidad de su cuerpo.

De este modo, el agua se convierte en un ritual cíclico de purificación, en el que el encuentro con su amante marca el inicio de la nueva suciedad semanal. Hay en todo esto un dato más que interesante. Mientras Doc la visita, todavía quedan zonas de piel vírgenes, pero éstas también desaparecerán el día que él cierre la puerta tras de sí con un portazo. Este aspecto, a simple vista circunstancial, encierra el proceso anabólico de Vega Serova, a partir de las características generales del Realismo Sucio norteamericano.

¹¹³ En realidad su amante se llama Jorge Luis pero ella lo llama así porque es médico. Nótese el punto humorístico que nunca falta en estas narradoras, incluso en las situaciones más trágicas de los personajes.

El impacto que tuvo esta estética en la literatura norteamericana, durante los años de la guerra del Vietnam, no encontró asidero en Cuba hasta que la crisis de los noventa comenzara a dar signos de verdadero deterioro, en todos los órdenes de la sociedad. Es por ello que puede entenderse la influencia del Realismo Sucio en la narrativa cubana como una formulación estética de la crisis del Periodo Especial. Tampoco es casual que esta estética llegue precisamente en el momento en el que la narrativa cubana estaba protagonizando una diversificación del orden ideológico, en los términos que quedaron expuestos en el capítulo 2. La formulación del Realismo Sucio encaja entonces perfectamente en esa nueva dimensión narrativa protagonizada por jinetas, drogadictos, rockeros, alcohólicos y otras faunas del submundo cubano.

Ahora bien, como cualquier otra estética o movimiento literario, el del Realismo Sucio tampoco debe leerse como un programa cerrado. Que autores tan diferentes como Reynaldo Arenas y Zoé Valdés hayan sido leídos desde esta órbita, así lo constata. A este respecto, las (Post)novísimas son otro ejemplo de la riqueza de adopciones de esta misma estética. De hecho, frente al paradigma que representa en Cuba la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez¹¹⁴, un relato como “La muchacha que no fuma los sábados” ejemplifica una modalidad específica de cómo las autoras del corpus fagocitan y revierten la estética norteamericana. Tal y como señala Mabel R. Cuesta (2004: 15):

El monstruo, la muchacha encerrada, es también el elemento paródico, dolorosa y femeninamente lúdico, con que Vega Serova demuestra que el Realismo Sucio puede ser expuesto (si de cánones y tipologías prefijadas se trata) de manera bien discreta y certera.

¹¹⁴ Puede leerse un ensayo de Ena Lucía Portela, titulado “Con hambre y sin dinero”, sobre Pedro Juan Gutiérrez, en la web oficial del escritor, <http://www.pedrojuangutierrez.com>. Aquí, Portela hace referencia a su debut con la novela *El rey de La Habana*, en la que ya inauguró el canon del realismo sucio, y por la que se le definió como «Una especie de caribeño Bukowski o de habanero Henry Miller» por otro lado, es interesante la postura que Portela adopta respecto a la estética norteamericana, asimilada por algunos escritores cubanos, como una fórmula comercial del trópico. Es por ello, que este ensayo ejemplifica la conflictiva relación de las narradoras cubanas, con una estética de la que, a la vez que beben, se posicionan contra el tópico cubano de narrativas de éxito comercial, como la de Pedro Juan Gutiérrez o Zoé Valdés.

En el relato aparecen elementos ya tipificados como comunes: la claustrofobia, la preferencia por el plano de lo imaginario, el absurdo o lo fantástico a través del sueño y la alucinación (ARAÚJO 1997: 282). Encerrada en su apartamento, el sueño la transporta al espacio de lo onírico y a través de éste accedemos a la dimensión del inconsciente: la madre convertida en el guardián del parque que se comía a los niños crudos y que «estaba cubierto de vellos». «Dormir–dormir–dormir para volver a soñar con la muchacha de piel blanca y lisa que camina desnuda entre la multitud» (VEGA SEROVA 2001: 56). Y de nuevo, la pesadilla:

La noche de las mujeres–monstruos», el gran carnaval de las mujeres monstruos. Mujeres–pájaros y mujeres–toros, mujeres–arañas, mujeres–cucarachas, mujeres–ratas y entre ellas, en el mismo centro, yo, la mujer–lobo. [...] Esa no soy yo, trato de explicarles; [...] pero de mi garganta sólo salen berridos que se confunden con la algarabía [...] (VEGA SEROVA 2001: 59).

En la descripción de la pesadilla puede verse que el componente de lo sucio se delimita como una entidad inconsciente, simbolizada por el atributo específico de la mujer–monstruo. En este relato el pelo que la cubre se relaciona entonces con la agorafobia que padece. El Realismo Sucio es entonces para Vega Serova una estética deconstructiva antes que un producto narrativo tipificado. La metáfora del cuerpo cubierto de pelo nos transporta a una versión psicoanalítica en la que el sueño materializa la angustia del personaje.

En este contexto, la vivencia de la sexualidad no puede entenderse tampoco sin el componente de lo sucio. Por ende, como decía hace un momento, resulta más que sintomático que las pocas zonas vírgenes de su cuerpo desaparezcan a la vez que su amante. Así es como ella se siente tras la discusión con Doc: «solo queda de mí un amasijo de pelo, con carne y sangre» (VEGA SEROVA 2001: 55). Podemos decir que de una mezcla entre la abyección subjetiva del monstruo y la parodia de lo cotidiano surge lo que he convenido en llamar Erotismo Sucio:

A la hora de hervir la leche siento el pubis rozar la manigueta de la cocina. Sé que me masturbaré aquí mismo, en medio de platos sucios con restos de comida, bajo la

lámpara de luz escasa y turbia. Una especie de competencia: venirme antes de que hierva la leche. O cuando más, al mismo tiempo, como un acto simbólico. [...] Gemidos bajos, buscando el tono exacto de Doc, ir variando la ambientación sonora y los movimientos del dedo [...] , los ojos en la leche humeante, visiones más y más atrevidas (boca que sorbe el clítoris, tu boca que sorbe mi clítoris, mi boca que sorbe tu boca que sorbe mi clítoris [...]) La leche se ha levantado, el dedo lame la saya húmeda, la leche tiene un volcán a punto de desbordarse, el clítoris tiene una leche a punto de vulcanizar, la mano izquierda gira la manigueta a ciegas, la leche queda suspendida en el borde del jarro, la mano derecha –los cinco dedos–apacando los latidos desiguales que amenazan con rasgar la saya. (VEGA SEROVA 2001: 61).

La mujer–lobo de Vega Serova –como el resto de sus mujeres monstruo– es producto de un individualismo feroz y aniquilante. En consonancia con su estado psíquico el sexo se revela como una esfera más entre la suciedad de lo cotidiano. Sin grandes gestas, ni heroísmos el sexo se convierte en una experiencia banalizada. Masturbarse con la manigueta de la cocina nos habla de un encuentro casual, carente del componente ritualizado, al que nos tiene acostumbrados la concepción occidental del erotismo. En el capítulo 1 (17 y ss.) se citó el estudio sobre *Erotismo y literatura* de Manuela Ledesma (2000: 9 y ss.). La autora se refería a la magia que destilaban los rituales eróticos de las religiones primitivas, para las que la imagen erótica solía funcionar como un símbolo de la unión entre paradigmas astrales. Una concepción que emparenta al erotismo con el mito y que, como dije, se ha traducido en una voluntad artística de idealizar el cuerpo. En este sentido, el Erotismo Sucio de Vega Serova deviene un contra–ejemplo de ese ideal y rompe las fronteras entre el erotismo y la obscenidad.

Antes de pasar a las lubricidades específicas de los textos, es importante dejar asentada la idea de que hablar del Erotismo Sucio en Serova, lleva implícito un proceso de banalización de lo erótico que no puede entenderse sin la deconstrucción –en el sentido puramente derridiano– de la subjetividad femenina. Así pues, la mujer–monstruo no es únicamente un contra–modelo femenino de belleza, la suciedad corporal es también una metáfora de la abyección psicológica del personaje.

La mujer monstruo de Vega Serova podría ser, por tanto, un sujeto subalterno para Spivak. Un ejemplo textual de lo que, en términos derridianos sería el descentramiento radical del sujeto, o la construcción ideológica del individuo como producto de una situación cultural, política y social específica. Desde esta dinámica teórica, el Erotismo Sucio vendría a ser también una deconstrucción del erotismo como categoría monolítica, redefinida ahora en correlación a la posición específica de este sujeto subalterno que es la mujer monstruo.

El segundo componente fundamental de este tipo de erotismo tiene que ver con la vivencia del espacio. Como señala Nara Araújo (1999: 282–283) sobre la metáfora del encierro en las novísimas cubanas: «el espacio de la acción no es propio a lo histórico–cotidiano–representativo, es un espacio otro: un cuarto, un sueño, un cuento». En este sentido y siguiendo con la perspectiva postestructuralista, la afirmación de Araújo puede leerse, en términos de Spivak (1987: 103), como una deconstrucción feminista del binomio dentro/ fuera, espacio público/privado. Un vector de extremos opuestos que, en el caso de Vega Serova y las autoras coetáneas, se declina hacia lo privado como una inversión de su tradicional signo negativo. Como consecuencia, señala Araújo (1999:283), la codificación del encierro en estas autoras lo que está proponiendo es una «acción desestabilizadora de lo público». Una ruptura de la estructura binaria, resumida en la afirmación que Derrida hiciera para la pintura: «Hay un marco, pero el marco no existe» (1987: 81).

Por otro lado pero siguiendo con la plasmación del espacio y el Erotismo Sucio, digamos que la suciedad de lo cotidiano enmarca el acto sexual en una experiencia sucia –sin que haya en esta adjetivación ningún tipo de valoración moral. Así podemos verlo en el fragmento anteriormente citado de “La muchacha que no fuma los sábados” en el que los platos sucios mantenían una correlación espacial con la masturbación de la joven. También aquí hay una clave generacional que nos vuelve a transportar a la crisis post–Muro y a una Habana en ruinas fotografiada en escenas de desolación.

En “Conductos privados” (VEGA SEROVA 2004:11–19) una enorme gotera en la cocina metafórica la ruptura de la protagonista con su pareja: « En mi cocina llueve, le dije. En mi cocina está cayendo un aguacero» Y después son las goteras las que verbalizarán la

ruptura: «Luego se hizo el silencio y sólo las goteras que caen del techo repitieron en las palanganas: no–quiero–seguir–contigo–no–quiero...» (2004: 12). De este modo, en la lucha de ella contra la suciedad y el deterioro del apartamento, puede leerse la desolación de la protagonista tras la ruptura amorosa: «Lavo. Cocino. Limpio. No tengo por qué limpiar tanto: nadie ha enfangado el piso con sus botas. Limpio. Lavo. Friego. Lloro» (2004: 13).

Pero si lo habitual es encontrar escenas narrativas en las que la claustrofobia se cierne en torno a escenas de lo cerrado –el apartamento– y lo íntimo, la entidad psíquica de esta vivencia es arrastrada por otras autoras hasta el espacio de lo público. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cuento “La guagua” de Alexis Díaz–Pimienta:

Calle Monte, llegando a Belascoaín. Sudo en el calor de una 15 que se detiene en el semáforo. Ventanillas cerradas porque llovizna. Sudo por los demás y ellos por mí. Quizás un solo cuerpo provoca esta asfixia, quizás si hubiera un cuerpo menos dentro de este rectángulo enlatado el aire alcanzaría para refrescarnos a todos (STRAUSFELD 2000: 157–161).

También en la novelística de Reynaldo Arenas son habituales los encuentros eróticos en transportes públicos, hasta el punto que se podría decir que el de su obra es, mayoritariamente, un tipo de sexo público, comunitario. Sexualidad en los parques pero también en baños públicos, playas, etc. Asimismo la cercanía de los cuerpos en la guagua provoca el encuentro sexual en el cuento «Carne de cercanía» de Yoss¹¹⁵. En el caso de Díaz–Pimienta, sin embargo, no hay espacio para el erotismo en esta situación cotidiana que acaba convertida en un cuadro expresionista: «Desde arriba era una vista única de cabellos, calvicies, hombres inacabados y sombras» (Strausfeld 2000: 160). De este modo, el deterioro de lo físico, los socavones de la urbe, establecen una continuidad con el derrumbe interior de los personajes y el encuentro sexual como abyección.

Por otro lado y sobre lo específico del encuentro erótico en el marco de lo sucio, tenemos un ejemplo en el cuento “Billetes falsos” también de Vega Serova (Amir Valle 2002:

¹¹⁵ En *Eros irreverente*. ROUCO Núñez, Guadalupe (Edición) (2001).

168–174), en el que la protagonista, por cuarenta dólares, dejará que un desconocido se masturbe mirándola. Aquí el espacio no es tan importante si no es, porque cualquier rincón sirve cuando la urgencia apremia: «El lugar era perfecto. El trillo se bifurcaba al pie de un grandísimo framboyán. Detrás del árbol había unas losas de cemento que formaban una especie de reservado. No se podía soñar nada mejor». (AMIR VALLE 2002: 172).

Digamos entonces que precisamente la ausencia de un fetichismo espacial, la ausencia de lugares propicios para el sexo, convierte cualquier lugar en propicio. Es un tipo de erotismo motivado por el hambre, por una necesidad instintiva antes que por un ritual de seducción:

"¡Gracias, por Dios! Es que estoy desesperado, tú no sabes lo que es eso, ustedes las mujeres... "Quédate donde estás." "¡Qué bonita eres!" "Gracias. " "Estoy nervioso." Él amasaba el pene con la mano. "Cuesta pararla." "No te pongas nervioso." [...] "Eres muy comprensiva, sabes. Eres tremenda mujer." Ella rió. Pensó en que casi nunca le gustas a quien quieres gustar. "Ayúdame", pidió el hombre forcejeando inútilmente con su pene, "sólo un poquito. Verás que termino enseguida y nos vamos para la tienda." "¿Qué quieres que haga?" "Sólo cógela, con la mano completa. " Ella obedeció. Sintió cómo se le hacía la mano pequeña para algo tan crecido. "¿Ya?", preguntó. "Mueve un poco la mano. Un poquito. Por favor." La movió.» (AMIR VALLE 2002: 172)

El patetismo de la situación enrarece un encuentro sexual que luego sabremos, además, que está sustentado en la falsedad de los dólares acordados con el desconocido. Es un erotismo desnudo, famélico y en este sentido, sucio. La subjetividad, en este caso del pervertido y su hambre –en general de los personajes de Vega Serova– convierte la abyección en componente seminal de lo erótico.

4.3. “Instalación con basura”

En rigor, la ficción sobre la marginalidad no es un tema exclusivo de la narrativa cubana de fin de siglo, ni privativa de los autores más jóvenes. Bien al contrario, afirma Ena Lucía Portela, que se trata de una moda o tendencia muy acentuada entre los escritores cubanos de todas las generaciones, tanto en la Isla, como en el exilio. Así pues, la delincuencia, la prostitución, las drogas o la cárcel, han sido materiales comunes en historias donde se combinan la miseria, el embrutecimiento y la violencia, con personajes canallas y ambientes sórdidos. Ahí está, por ejemplo, la novela *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro y algunos de los mejores relatos de Lino Novás Calvo, por citar sólo dos ejemplos notables. Lo que sí es cierto es que a partir de los noventa, ya no se trata de un tema transversal, sino que se coloca en el centro del imaginario ficcional cubano, y cuanto menos, se convierte en un tropo de obligada referencia. Así es como Portela describe este fenómeno:

Páginas y más páginas sobre jineteras, pingüeros, proxenetas, vividores, pícaros, traficantes de todo lo traficable, borrachos, drogadictos, balseros, tipos agresivos y feroces con el cuchillo entre los dientes, veteranos de la guerra en África que perdieron la chaveta, locos arrebatados, ex presidiarios, y también otros que quizás en otras sociedades no serían marginales, o al menos no tanto, como los travestis, las lesbianas, los enfermos de sida y los santeros (PORTELA)¹¹⁶

En esta procesión de crápulas y otras especies del submundo cubano, el relato “Instalación con basura” de Vega Serova ejemplifica la correspondencia entre esa vivencia sucia del erotismo, a la que me vengo refiriendo, y las coordenadas espaciales. Incluido también en *Bad painting* (1998: 28–31) se trata de un texto que entra en la órbita generacional noventina, con una trama acuciadamente adelgazada o reducida a una anécdota insustancial. Esta vez, concretamente, el motivo son dos jóvenes que encuentran en un vertedero el lugar propicio para practicar sexo.

Al fin se fueron en dirección al puerto. Iban callados, como avergonzados y por eso distanciados. Ella recordaba el día en que lo vio por casualidad sin camisa: el pecho

¹¹⁶ www.predojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela_1.htm

lleno de pelos y una mordida en la espalda. Fue entonces cuando por primera vez se le movió dentro lo que en este momento está por estallar. De pronto sintió deseos de hacer una locura: virarse e irse a casa. Pero él ya estaba señalando un montón de basura y chatarra. – ¿Te gusta? Ella asintió, le daba lo mismo, sólo quería que pasara ya.»

«Ella se sentó. Él se acostó. Ella se acostó. Él no se movió. Ella se sentó y habló, y hablando se volvió acostar. <Yo quiero vivir aquí>, dijo. <Vamos a construir nuestra casa. Mira: nos rodea la basura, y sobre ella flotan las nubes, exactamente arriba de nosotros, brilla un pedacito de cielo> Ella exprimía sus últimas fuerzas para no parar de hablar. Al fin preguntó desesperada: < ¿Por qué no me besas?> Pero él ya se acercaba para besarla (VEGA SEROVA 1998: 29).

El componente subjetivo que puede leerse en este fragmento del texto dulcifica la marginalidad de los personajes –dos jóvenes drogadictos– y le da a la escena un cariz paradójicamente entrañable. Puede señalarse en este sentido, un valor metafórico o lírico que relativiza la abyección del encuentro sexual en la basura. A partir de esta idea central son varios los elementos del cuento que me parecen representativos, en relación a la noción del Erotismo Sucio.

En primer lugar, como acabo de decir, la marginalidad de los personajes como forma de vida. Concretamente, el síndrome de abstinencia como patología que marca el encuentro y que distorsiona la visión del otro. Sobre ello deciden no hablar después de acordar que se resarcirán en el próximo cobro, cuando puedan comprar «cien pesos de droga y fumársela en algún parque o en el puerto» (1998: 28). Ella, sin embargo, reconoce cómo él se estruja las manos, reconoce un tipo de nerviosismo que ella misma padece. Apenas lo conoce, él es casi un desconocido. Lo ve, lo presiente: «peludo, drogadicto y posiblemente loco». Es decir, exactamente como ella cree que él la imagina: «seguro que él pensó que ella era loca, un poco aventurera y posiblemente hasta drogadicta» (1998: 28). Así pues, el síndrome de abstinencia –el hambre de los noventa– determina de nuevo, la urgencia del sexo, antes que cualquier ritual de seducción. «Ella sólo quería que pasara ya», le daba igual dónde, incluso la chatarra en la que instantes después quedará

crucificada. El Erotismo Sucio es, en este sentido, la inmediatez del sexo y el nihilismo del personaje.

Atendamos un momento al desenlace:

Algún tiempo después, el pedacito que brillaba exactamente arriba se cubrió de nubes, pero ellos seguían allí; él mirando con rabia e impotencia el cielo; ella, crucificada entre chatarras, mirándolo a él. Alrededor, la basura (VEGA SEROVA 1998: 30).

No entraré en la obviedad metafórica de ese «alrededor, la basura» que deja a los personajes suspendidos en una especie de ciudad–vertedero. El texto habla por sí sólo a la vez que nos desplaza hacia una lógica simbólica que desafía el patrón erótico de la cultura occidental. Una estrategia generacional que permite pensar la marginalidad representada por Serova como una deconstrucción del carácter ideal del erotismo que desafía el orden y las clasificaciones sexuales establecidas.

Por otro lado, ya hemos visto cómo en la narrativa de las (Post)novísimas los límites del adentro y afuera son permanentemente burlados. Por ello, el desafío en este caso no está en pensar la marginalidad del sexo como una expresión mimética de una realidad que está fuera de la representación. Al contrario, se trataría de considerar esa formulación del sexo como parte constitutiva de un régimen discursivo, en el que el sujeto subalterno –en el sentido de Spivak– ocupa todos los espacios. Desde esta perspectiva del sujeto subalterno puede entenderse la dimensión estética del Erotismo Sucio: antes, el cuerpo cubierto de pelos y el onanismo frente a los platos sucios; ahora los dos cuerpos yaciendo en un montón de basura.

El psicoanálisis en el cuento anterior, la subjetividad del encuentro ahora, nos permiten ver la singularidad del anabolismo de la fórmula del Realismo Sucio, en las autoras del corpus. De este modo, Vega Serova es un buen ejemplo de la lejanía de las Narradoras del Perido Especial respecto a los clichés comerciales de la estética norteamericana. En clave tropical Portela lo resume, en la misma entrevista, “a golpe de ron, música y sexo”. Dicho de otro modo: La Habana en ruinas, el personaje hiperestasiado a base de alcohol y drogas y la abundancia de sexo.

Al mismo tiempo, digamos que la formulación de esta estética norteamericana encaja perfectamente con el perfil psicológico de estos personajes y con esa forma desesperada de vivir la sexualidad. La novela *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez es el ejemplo más visible, que ahora encuentra en las (Post)novísimas una ficcionalización diferente de la fórmula que, mediante enmascaramientos, parodias y simulaciones, fomenta el alejamiento de la demanda mercantil de lo políticamente incorrecto.

No obstante, el Erotismo Sucio no puede entenderse como un concepto monolítico. Agotarlo en una definición iría en contra de su propia dimensión deconstructiva. A partir de *Bad painting* (Serova: 1998) lo hemos asociado con un discurso de la violencia, que perdura en la obra posterior de Serova y se convierte así en una constante de la misma. A este respecto, quizá sea el cuento “Opciones para estrenar el aguacero” de la colección *Limpiando ventanas y cristales* (2001: 19–22) uno de los más estremecedores de la autora. Se trata del relato en primera persona, de la pérdida de la virginidad de la protagonista. Una entrada violenta en el mundo adulto que la narradora entrelaza con escenas de agresiones físicas, por parte de su madre. Con ello, vuelve a invertirse el arquetipo tradicional de la madre, tal y como lo vimos en “Performance de Navidad” (*Bad Painting* 1998: 31–35).

Asimismo, la temática de la pérdida violenta de la virginidad y, en general, el abuso sexual a menores no es privativo de Serova, sino una constante en las Narradoras del Periodo Especial. Otro ejemplo podría ser el cuento “Un poema para Alicia” de Karla Suárez (STRAUSFELD 2000: 229–240), en el que un profesor nos relata la historia de Alicia, una alumna que lleva años sufriendo abusos sexuales por parte de su padre. A diferencia de “Performance de Navidad” (VEGA SEROVA 1998: 31–35) que narrativiza un tipo de violencia implícita o carente de detalles morbosos, en la mayor parte de casos, son textos en los que las autoras no escatiman detalles ni sexuales, ni de los efectos de la violencia sobre el cuerpo. Es por ello que podemos afirmar que la violencia forma parte constitutiva del Erotismo Sucio, sin que ello signifique que tenga que ser un elemento necesario¹¹⁷.

¹¹⁷ Desde el principio dije que no creía que se pudiera pensar sobre el erotismo y la sexualidad, desde una perspectiva global o aglutinadora de todos sus matices. Ello explicaría que otros textos en la misma dinámica de la subjetividad de lo sucio, planteen el erotismo como una experiencia lúdica y exquisitamente

Por último y porque la escritura y el erotismo participan de una misma esencia lúdica, Vega Serova nos brinda relatos como “La pareja discordante *ad infinitum*”, también de la colección *Limpiando ventanas y cristales* (2001: 64–66). Para avanzar con el análisis, este cuento permite abordar una estrategia metaficcional que involucra al erotismo y a la escritura en un mismo juego, similar al que se planteó con el el texto de Mariela Varona (2002a) “Anna Lidia Vega lee un cuento erótico en un museo colonial”.

Con una estructura tripartita que nos habla del fragmentarismo postmoderno, “La pareja discordante *ad infinitum*” plantea tres escenas independientes que vuelven a la discontinuidad del sujeto erótico, según los términos que se explicaron de Bataille. «El hombre sobre la cama» en la primera parte, en paralelo a «La mujer sobre la cama», en la segunda y el desencuentro de ambos en la última. La estructura de frases cortas reiteradas con leves modificaciones sustentan el carácter gráfico de un relato en el que lo infinito es la vulnerabilidad del encuentro erótico: «Si el hombre sobre la cama muriese, la mano derecha de la mujer sobre la cama seguiría su movimiento *ad infinitum*» (2001: 65).

Tampoco falta en este relato, el componente lúbrico de las descripciones y el feísmo de las mismas: «grande, de punta roja y húmeda, con venas por los costados, vellos crespos en el tronco y testículos oscuros, de forma indefinida» (2001:64). Pero sobre todo, es la perspectiva de la masturbación como un acto de frialdad, en el que se obvia cualquier referencia al placer que el sujeto obtiene de ella. El carácter fragmentario de la escritura juega igualmente con el desmembramiento de los cuerpos:

El pene del hombre sobre la cama sólo tiene una trayectoria. Sube dibujando un medio círculo –se queda unos instantes suspendido– baja rozando el ombligo –se queda reposando unos instantes– vuelve a subir– *ad infinitum* (2001: 64).

En sincronía con el individualismo de la masturbación, la autora juega en la parte final a superponer dos cuerpos que sólo están juntos por la escritura, aunque separados *ad infinitum*. De todo ello se desprende que es el peso de la subjetividad de los personajes, la

perversa. Una de las muestras paradigmáticas es, sin duda, la obra de Ena Lucía Portela, que abordaré a partir del capítulo 6. Una narrativa en la que nunca falta una nota de humor negro –humor, al fin–, y que propone pautas eróticas tan desenfadas como el caso del *voyeurismo* femenino al que acudiremos en el relato «Un loco dentro del baño» (PORTELA: 1999b).

vivencia psíquica del aislamiento en el objeto de deseo, lo que en última instancia define el tipo de erotismo que caracteriza al corpus de las Narradoras del Periodo Especial. La estrategia deconstructiva que lo sustenta como sucio se formula desde muy diversos parámetros: la violencia y la mujer como sujeto agredido. Todavía queda espacio, no obstante, para experimentar con la naturaleza lúdica del erotismo.

Capítulo 5

Contrasentidos del erotismo.

“El olor del desenfreno”

de Sonia Rivera–Valdés

5.1. Historias prohibidas

En una entrevista con Carlos Zequeira (2004: 23) contaba Sonia Rivera–Valdés que cuando salió publicado “El olor del desenfreno”¹¹⁸, la escritora también cubana Nancy Morejón, la increpó diciendo que escribía como si no leyera. Un comentario que Rivera–Valdés interpretó como elogio, pues en efecto describía la estrategia de oralidad que conscientemente había buscado, no sólo en éste, sino en el conjunto de relatos que conforman *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (Rivera–Valdés: 1997).

Historias entonces –no de mujeres grandes y chiquitas, como titula a su última compilación de relatos¹¹⁹– sino, en este caso, prohibidas y contadas en primera persona. En este sentido, puede afirmarse que las *Historias prohibidas de Marta Veneranda* se plantean desde el principio como un desafío multidireccional. En primer lugar, porque las que escucha y recopila Marta Veneranda son historias que restablecen el valor que antaño tuvo la oralidad, a la vez que la reconcilian con la escritura. Se trata de hablar escribiendo –como reivindica la propia autora– o de algo tan simplemente complejo como escribir un diálogo. Ni rastro de esa literatura referencial con la que tradicionalmente se ha sustentado el canon. Únicamente palabras desnudas, repetidas, ignorantes de un Flaubert obsesionado con la búsqueda del adjetivo exacto. Contra el canon: el saber hacer con la “mala literatura” de Alfonsina Storni, de Santos Chocano o de la cultura del tango, por citar algunas influencias en las que Rivera–Valdés se reconoce.

Como parte del mismo proyecto ficcional, el conjunto formado por ocho narraciones queda enmarcado por una “Nota aclaratoria” en la que se hace hincapié en el carácter verídico de las historias (con lo que justifica el anonimato de los interlocutores). Una nota en la que también se explica cómo éstas inicialmente fueron recopiladas para una tesis doctoral de carácter antropológico sobre la disparidad común de lo que el ser humano

¹¹⁸ Relato perteneciente al libro *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. Fue publicado, por primera vez, por la Casa de las Américas en colaboración con el Ministerio de Cultura de Colombia en 1997, año en que fue laureada con el Premio extraordinario de literatura hispana en los Estados Unidos, otorgado por Casa de las Américas. Un año más tarde saldría a la luz en España por mediación de la editorial Txalaparta, edición que seguimos aquí y a la que se referirán las consiguientes citas del trabajo.

¹¹⁹ *Historias de mujeres grandes y chiquitas* es el título del segundo y último libro de relatos de RIVERA-VALDÉS, publicado en Nueva York, Ed. Campana, 2003.

considera ignominioso y, por ende, vergonzoso de contar. Un material que, sin embargo, y pese a las exigencias de rigor científico impuestas por el supuesto director del trabajo, el profesor Arnold Haley, terminaron adquiriendo forma propia en un libro de relatos sobre los laberintos del alma humana y sus miserias que en un juego de interlocutores acaba interpelando a la propia Marta Veneranda.

Señala Emilio Bejel que la resistencia que muestra Marta Veneranda, como autora metaficcional y mujer hispana residente en Nueva York, al discurso científico del hombre norteamericano (que representa el profesor Arnold Haley) es el principio de «un proyecto de reclamación en el que se descentran ciertas estructuras de poder para abrir un espacio público a personajes marginados» (Bejel, 1999: 54). Un primer gesto que Bejel emparenta con el feminismo cubano de corte radical que durante las décadas de los años 20 y 30 del pasado siglo se opuso al cientificismo positivista como discurso moderno de autoridad sobre el sexo. Quizá constituya un exceso relacionar el posicionamiento de Marta Veneranda con el feminismo revolucionario de una Mariblanca Sabas Alomá o de Ofelia Rodríguez Acosta. Lo que sí resulta indiscutible es que desde el comienzo que conforma la nota aclaratoria, la autora se reserva el derecho de rechazar el rigor positivista que se le exige desde lo académico. También, el de atribuir al discurso sobre lo prohibido el valor humano que le corresponde y que no es otro que la necesidad de contar y de confesar lo inconfesable.

No olvidemos que estas son historias prohibidas, obscenas –como en el caso de “El olor del desenfreno”–, de las ilícitas en términos de Foucault (1998)¹²⁰. Por ende, hay un cúmulo de condicionantes subversivos en el hecho de que sea Marta Veneranda, una cubana desplazada en Nueva York, quien cree un espacio para decir lo indecible. En este sentido, entre los nexos que conectan la experiencia de los distintos interlocutores se percibe claramente una especie de alianza entre mujeres, que las ayuda a subvertir el orden establecido por los hombres. Es el caso de la narradora de “Los ojos lindos de

¹²⁰ Concretamente, FOUCAULT (1998: 9 y ss) se refiere a los discursos sobre el sexo que la burguesía victoriana acabaría confiscando en las férreas restricciones de la familia conyugal. Aquellos, dice, en los que «las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz»; cuando «se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito» y «los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente» eran todavía muy laxos.

Adela” (RIVERA-VALDÉS 1998: 69–85) que decide acostarse con el jefe para evitar que echen a su amiga del trabajo. Y el de “Entre amigas” (RIVERA-VALDÉS 1998: 33–49) en el que, tras años de malos tratos, la protagonista cuenta con la complicidad silenciosa de quienes presencian el asesinato de su agresor.

Por otro lado, en esa misma trabazón que enlaza las experiencias de los diferentes interlocutores el sexo aparece como un vector temático destacado. En verdad, de la suma de retazos anímicos que convierte el libro en una red de conocidos por parte de un amigo, de recuerdos enquistados, de problemas matrimoniales y nostalgias habaneras, el sexo ocupa un lugar más que destacado en la jerarquía que los protagonistas confieren a lo inconfesable, especialmente el homoerotismo. En este sentido, la crisis matrimonial que afronta el personaje de Mayté Perdormo en “Cinco ventanas del mismo lado” (RIVERA-VALDÉS 1998: 11–23) cuando se enamora de la prima que llega de visita con sus boleros de Marta Valdés, no es un capítulo aislado. Por el contrario, de los ocho narradores, además de otros personajes secundarios, tres confiesan un capítulo lésbico y uno de homosexualidad entre hombres.

Con todo, lo interesante del caso es que ninguna de las historias plantea una situación que pueda encerrarse en algún tipo de estereotipo lésbico u homoerótico en general. Bien al contrario, como señala Emilio Bejel (1999: 53) «los textos de Rivera-Valdés cuestionan los mecanismos de la homofobia y se sitúan en el lugar álgido donde se intersectan diversos códigos contradictorios» Un ejemplo lo encontramos en el protagonista de “Desvaríos” (RIVERA-VALDÉS 1998: 49–57), el único personaje masculino que se declara abiertamente homosexual, pero que confiesa excitarse únicamente con fantasías heterosexuales que canaliza a base de videos porno, los que le permiten proyectarse poseyendo a mujeres. Algo parecido sucede con Martirio en “La más prohibida de todas” (RIVERA-VALDÉS 1998: 95–130), una mujer que a pesar de su latente lesbianismo está muy lejos de ser tajantemente homosexual.

Con esta propuesta discursiva Rivera-Valdés no sólo consigue desestructurar los límites de los comportamientos socialmente aceptados, sino incluso de aquellas que se consideran identidades marginales. En un mismo eje sincrónico quedan dispuestos el matrimonio y la infidelidad, el porno y el enamoramiento común, la crisis del

heterosexual y la autoafirmación homoerótica. Utilizando la metáfora teorizada por Bauman (2002) para definir la postmodernidad, en estos relatos las identidades sexuales son móviles, fluidas, nunca compartimentos estancos o artefactos socioculturales que limitan la libertad individual.

En la misma línea de análisis empleada con los relatos de Vega Serova el cuento “El olor del desenfreno” (RIVERA-VALDÉS 1998: 25–31) conlleva una ruptura de los cauces que tradicionalmente han asociado el erotismo con las esferas de lo artístico y la sensibilidad ante la belleza, ya que el binomio arte/belleza tampoco se definen en el texto por jerarquías estéticas prototípicas. El análisis partirá entonces de esa intersección de códigos contradictorios referidos ahora al decir sobre el sexo, la libido y los mecanismos de la excitación sexual. Por ello, más que sentidos, contrasentidos entonces del erotismo y la sexualidad.

5.2. El olor y el desenfreno

Ese día, en efecto, el impulso hembra invadía y confundía todo;

una lascivia mística se dilataba en la opresiva pesadez de la tarde...

Gustave Flaubert

Como todos los del libro, “El olor del desenfreno” (RIVERA-VALDÉS 1998: 25–31) es un relato que surge de una anécdota muy clara: a la mujer del apartamento de enfrente se le cierra fortuitamente la puerta y acude a casa del narrador en busca de ayuda. Hasta este punto nada parece haber de inconfesable, sino fuera porque súbitamente ambos vecinos van a engarzarse en un coito desenfrenado. El protagonista está casado, pero no es la infidelidad lo que va a atormentarle en los días sucesivos. No porque sea algo habitual en su vida, sino porque debe afrontar otro desorden mucho más profundo que tiene que ver con su propia coherencia libidinal.

La vecina estaba a punto de bañarse cuando llama a su puerta así que «llevaba puesta una camiseta que escasamente cubría el principio de los enormes muslos, porque mi vecina – aclara el protagonista – pesa cerca de cuatrocientas libras. No, no estoy exagerando, es inmensamente gorda» (RIVERA-VALDÉS 1998: 28). Y sigue narrando:

Le pedí que pasara. Entró con su balanceo, y la tela fina de la camiseta dejaba ver los numerosos cúmulos de grasa, apelotonados debajo de los brazos, en las caderas, los muslos. Llevaba el pelo castaño suelto y los ojos, de un gris claro, lucían casi transparentes. Nunca la había visto así de cerca. Una cara muy linda, la piel lisa, los labios ligeramente blancos y parejos (RIVERA-VALDÉS 1998: 29).

Como bien es sabido, gran parte de la atracción sexual humana está determinada por el atractivo físico, el cual involucra a los sentidos, con especial profusión si se trata de una primera impresión. Asimismo no es menos cierto que aunque existen unos cánones sociales que regulan los parámetros de la belleza, éstos quedan obsoletos ante el carácter puramente subjetivo e inconsciente de aquello que, en cada cual, despierta el deseo sexual. En este caso, la atracción que la gordura de la vecina ejerce sobre nuestro protagonista se complementa con otro actante: un olor fétido que ella desprende y que la configura como siniestro un objeto de deseo. A posteriori, un recuerdo revulsivo que tensiona al sujeto contra su propia libido.

Cabalmente, este es el punto que reúne lo inconfesable y vergonzante del suceso, «lo difícil de contar» (RIVERA-VALDÉS 1998: 29), según declara el personaje a Marta Veneranda. Porque si el protagonista reconvierte, mediante la mirada, el cuerpo ajeno de esta mujer –«nunca la había visto así de cerca» (RIVERA-VALDÉS 1998: 29)– en objeto de deseo, será el olfato el que en última instancia despertará su instinto:

Cuando comenzó a caminar para sentarse en el sofá de la sala y cerré la puerta tras ella, irrumpió en la casa una fetidez horrible [...] El olor más fuerte que he olido en mi vida. Un poco agrio y algo salado, tal vez parecido al de las conchas marinas en descomposición.[...]La hediondez emanada por la mujer, recostada ahora al espaldar del sofá con las piernas entreabiertas, imposibles de cerrar debido al diámetro de los muslos, invadió la sala.[...] Al cabo de diez minutos ya no oía, toda mi energía

dedicada a sobrellevar el trance. [...] Entonces, pasó lo más raro del mundo.[...] El hedor había desaparecido, transformado en un aroma penetrante que yo aspiraba con avidez. (RIVERA-VALDÉS 1998: 30 y ss).

Señala Jean Baudrillard (1998: 9 y ss) que la seducción –asociada desde el pecado original, por la religión con una estratagema diabólica o propia de las esferas del mal y permutada en la contemporaneidad a través del psicoanálisis y la liberación del deseo – nunca ha pertenecido al orden de la naturaleza, sino al del artificio, el signo, el ritual.

La ley de la seducción –dice Baudrillard –es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota de otro, es ilegible (BAUDRILLARD 1998: 28).

En este caso empero, el rol de cada jugador está perfectamente definido ya que desde su entrada en escena, el olor de la mujer, asociado al exceso de sus atributos físicos, tiende una red de seducción de la que el personaje es incapaz de sustraerse. Tanto es así y tal el grado de obnubilación que le produce el olor, que el ritual queda cancelado por la inmediatez del goce, por la premura de satisfacción del deseo:

Y ya no pensé más, no sé que facultad se me entorpeció, pero de momento callamos y yo miraba fijamente, sin disimulo, la gruta sombría y aspiraba el olor con fuerza, queriendo hundirme en él, que me envolviera, me devorara. [...] Se dejó caer hacia atrás en el sofá y subió la camiseta con sus manos, dejando al desnudo los voluminosos senos y las trescientas libras de carne que los rodeaban. Loco, le juro me volví loco. Desenfrenado. Nunca me había pasado algo así. (RIVERA-VALDÉS 1998: 30 y ss).

El olor por tanto –primero agrio, fétido; aroma penetrante después– será el desencadenante del desenfreno. La mirada se inmoviliza, el oído deja de escuchar y no hay tiempo para entretenerse con el tacto. El olor, la locura misma, arrastra al

protagonista a perderse en cuatrocientas libras de carne: «Me hundí en su cuerpo. Mi nariz recorrió su cuerpo completo, buscando con fruición los lugares más escondidos, los del olor más penetrante donde la grasa acumulada formaba laberintos de piel» (RIVERA-VALDÉS 1998: 31).

Resulta sintomático además el hecho de que la mujer carezca de nombre. Nada sabemos de su identidad excepto que es la vecina con la que se cruza a veces en el descansillo del apartamento. La anomia la define en correlación con otros interrogantes: nada sabemos de la caracterización física del narrador, el vestuario se reduce a una camiseta y el escenario a un sofá. No hay sitio para el romance, pero tampoco para el ritual que conlleva, según Baudrillard, toda estrategia de seducción. Es así que podemos afirmar, que este encuentro sexual está marcado en gran medida por las pautas de lo biológico. El olor del sexo femenino lo invade todo, incapacita al personaje de cualquier atisbo de raciocinio, engulléndolo en su más salvaje animalidad.

He aquí la dualidad sobre la que George Bataille (1997) define el erotismo. En principio, una actividad humana que difiere de la sexualidad animal, precisamente porque moviliza la vida interior, porque pone en cuestión al Ser. Ahora bien, según afirma el mismo autor, «lo animal se mantiene incluso tanto en el erotismo que constantemente se relaciona con términos tales como animalidad o bestialidad» (BATAILLE 1997: 99). El personaje ejemplifica a la perfección esta paradoja por la que el olor despierta su más primigenio instinto animal, a la vez que el encuentro moviliza sus resortes psíquicos bajo la forma de una crisis que lo llevará a buscar consuelo en la confesión ante Marta Veneranda¹²¹.

Uno de los aspectos recurrentes entre las teorías contemporáneas en torno al erotismo *versus* pornografía es la pérdida del carácter transgresivo del sexo, como consecuencia de la mayor permisividad moral de la sociedad de consumo. A ello se refiere Susanna Paasonen (2007) que, como se vio en el capítulo 1, describe las relaciones específicas entre el porno y los *mass media* a partir de un proceso de *pornificación* paulatina de la cultura popular.

¹²¹ No entraré en el carácter psicoanalítico que adquiere la función de la palabra en éste como en el resto de relatos, y que conectan la experiencia del protagonista con un romance vivido en la infancia cerca de un muelle de pescadores. El olor de la playa de Jaimanitas donde el protagonista enmarca su niñez -su primer amor, trágicamente abortado al ser víctima de la Operación Peter Pan- tiene, por tanto, una clara conexión con la sintomatología del adulto.

Este fenómeno que, sin duda, no habría podido darse en las sociedades actuales sin la evolución de la mentalidad científica –fundamentalmente sin el impacto de los postulados freudianos– tiene otra de sus consecuencias en lo que Aldo Pellegrini (2000: 11) considera despectivamente la «erotomanía», o desmiraculización de lo erótico en las sociedades de consumo. La normalización del sexo en el consumo de la cultura popular, es decir, la pornificación de la misma atenta contra propio carácter prohibitivo del sexo, desplazándolo a un plano de lo cotidiano. El relato de Sonia Rivera Valdés es interesante desde esta perspectiva de análisis precisamente porque recupera el carácter transgresivo del sexo. No desde la confrontación, siempre maniqueísta, entre erotismo/pornografía, sino a partir de una saturación del efecto de realidad. A partir de un juego con lo hiperbólico que a su vez lleva pareja una crítica a los cauces tradicionales de la representación del sexo y de la mujer como objeto de deseo.

5.3. La contaminación de lo ideal

En el capítulo 1 también se hizo referencia a una costumbre generalizada, tanto de la Grecia clásica como de los países del lejano Oriente, de representar a sus dioses en el ejercicio del coito. Y de cómo surgiría a partir de aquí un tipo de erotismo profano, todavía vigente en nuestra concepción actual, caracterizado por una marcada voluntad de idealizar artísticamente el cuerpo. El erotismo quedará asociado pues a un ideal de belleza y a una sublimación de los impulsos sexuales que, en gran medida, explicaría el recelo artístico que se tiene sobre la pornografía.

Sin duda, es el mito griego de Zoexis el que está en la base de esta concepción que, por excelencia, conllevó una idealización artística del cuerpo femenino. Según el mito, Zoexis, al no encontrar en ninguna mujer la personificación real de la belleza creó con retazos de otras a la mujer de belleza ideal, Venus. Se desprende, por tanto, que en el origen es el artista varón quien recrea un canon de belleza femenina que actúa de parapeto para las mujeres de carne y hueso.

En un estudio hoy clásico *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1998) Linda Nead analiza el esfuerzo del discurso estético del arte para transformar la materia, con base en la naturaleza, en formas elevadas de la cultura y el espíritu. Cuando se trata del desnudo, o sea de la representación por el artista del cuerpo femenino, se está haciendo realidad esta metáfora masculina sobre la significación y el valor del arte, ya que el cuerpo femenino, como el mito de Zoexis, es una materia informe, indiferenciada, sin reglas, incapaz de contener en sí al hecho estético, a menos que los procedimientos y convenciones del arte lo controlen, lo rearmen y lo representen dentro de las fronteras del discurso estético. Lo que hace entonces Linda Nead (1998) es atender a cómo las convenciones del arte han ido circundando el cuerpo femenino en una regulación que solidifica las fronteras que dividen el adentro del cuerpo –fluidos y demás polución carnal, como el olor– del afuera, conteniendo cualquier contorno vacilante. De este modo, en la historia del arte puede rastrearse una serie de figuraciones que metaforizan el cuerpo femenino como objeto ideal, herméticamente sellado. Desde la representación de la mujer

como bestia peligrosa y devoradora –sirenas, esfinges, arpías, seductoras capaces de despertar los más profundos miedos del hombre–, hasta la evocación estética de una Venus capaz de inspirar los más intensos deseos masculinos.

Así pues, frente a trabajos historiográficos clásicos sobre el desnudo que no atendieron a cuestiones de género –el de Kenneth Clark (1996) sería tan sólo un ejemplo– Nead adopta una postura de revisionismo histórico sobre las connotaciones patriarcales que han ido circundando la representación del cuerpo femenino como objeto total o exhaustivo. El cuerpo de la mujer enmarcado como valor cultural es, para Nead, el punto de intersección entre aspectos de la representación, el feminismo, las políticas culturales y la definición o regulación de lo obsceno. Se trata de un punto de vista más que se refiere a la relación entre la imagen del cuerpo femenino mostrada en las galerías de arte, y las que correlativamente se producen en la cultura de masas.

Como consecuencia, si aplicamos ahora las tesis de Nead al relato de Rivera–Valdés, la protagonista de “El olor del desenfreno” aparece ante el lector con un exceso de contornos que, sin lugar a dudas, Kenneth Clark (1996) calificaría como pornográficos: «me recibió abierta y suavcita, tan grande sobre el sofá, que no cabía entera y las carnes colgaban por el lado y yo, en medio de aquello, tratando de sujetarla para que no se cayera al piso» (RIVERA-VALDÉS 1998: 31).

Como vemos, Rivera–Valdés deconstruye, mediante la hipérbole del cuerpo, la contención histórica que ha caracterizado a lo femenino. El cuerpo de esta mujer representa la desmesura, resulta inconmensurable para el hombre, de cuyo control escapan sus carnes pese a cualquier intento de sujeción. Con reminiscencias que podemos emparentar con el mito de aquellas antiguas sirenas que embaucaban a los hombres con su canto, relacionadas con el mundo de las profundidades –en verdad, con un físico monstruoso–, el olor fétido de esta mujer desencadena en el hombre un deseo irrefrenable que naufraga ahora en la incontinencia de sus carnes. Ni rastro queda de la armadura inviolable porque el cuerpo femenino es ahora la máxima expresión de lo perturbador, y lo ideal queda absolutamente contaminado.

Por otro lado, a diferencia del resto de historias de Marta Veneranda, en su mayoría relatos con voz de mujer, “El olor del desenfreno” es uno de los pocos de la colección

protagonizado y narrado desde una perspectiva masculina. En este sentido, deviene sintomático el lugar que el personaje ocupa en la escena: «Me senté frente a ella en una butaca, en vez de a su lado en el sofá» (RIVERA-VALDÉS 1998: 29). No podía ser de otro modo, porque siguiendo la misma lógica patriarcal y binarista que ha colocado a la mujer en el lugar del “otro” –como asume Kenneth y denuncia Nead– un desnudo femenino siempre conlleva un espectador masculino. Es una imagen para ser contemplada por el hombre, en la cual la mujer sólo se construye como objeto de deseo del otro. No obstante, la estrategia discursiva de Rivera–Valdés atenta contra esta lógica. Por un lado, mediante un exceso en la representación que trasgrede todas las pautas que regulan el erotismo y el cuerpo de la mujer como objeto de deseo. Por otro, construye un encuentro sexual donde se acentúa la animalidad del instinto. Un encuentro obsceno que siguiendo la etimología del término, del latín *scena*, literalmente significa lo que está afuera o a un lado del escenario, o sea lo que está más allá de la representación. Por ende, la autora reivindica un cuerpo –monstruoso, pestilente – libre de las convenciones sociales. Un cuerpo semiótica y físicamente abierto, en cuya atracción se basa el conflicto del sujeto masculino. A este respecto, la sublimación del instinto sexual aparece mediatizada, en un gesto claramente trasgresor, por el carácter revulsivo del cuerpo femenino y la inmediatez del coito: «Fui hasta ella con los pantalones bajos, sin acabar de quitármelos. Me la encaramé encima y la penetré despacio al principio, pero con fuerza salvaje después» (RIVERA-VALDÉS 1998: 31).

Una vez satisfecho el deseo, lejos de toda posible restitución metafísica, el protagonista debe afrontar el profundo desasosiego que le produce el recuerdo del desencuentro. O quizá, muy al contrario, lo que desencadena el trauma posterior es haberse encontrado a sí mismo frente a sus propias carencias. El haber despertado, liberado, sus instintos más ocultos al margen de su matrimonio y su vida confortable. Un dato crucial sustenta esta tesis: el personaje guarda, a modo de fetiche, el condón del encuentro: «Si no fuera por el condón que guardé y miro a cada rato, pensaría que fue una pesadilla –y termina el relato con una interrogación – ¿Qué por qué lo guardo? No sé. No lo sé» (RIVERA-VALDÉS 1998: 31).

Capítulo 6

Las miradas del placer.

**Ena Lucía Portela,
para una poética del erotismo.**

6.1. Una extraña de sexo invisible; “Desnuda bajo la lluvia”.

Fotogramas

Una mujer esperando el ascensor, ante el espejo del baño, fumando un cigarrillo, posando detrás de una puerta, leyendo una carta después... Son algunas de las instantáneas de la colección de fotogramas sin título, que Cindy Sherman realizaría entre 1977 y 1980¹²². En su conjunto, una sucesión de escenas en las que la mujer –Sherman, sujeto y objeto de su obra– dialoga con el estereotipo femenino de la representación en pos de su cuestionamiento.

Efectivamente en *Untitled. Film Stills* nos encontramos ante una serie de fotografías en las que puede verse a una única mujer, la propia Sherman y, a la vez, a muchas mujeres diferentes. Porque como dice la autora: «en el universo de la representación, uno es siempre *otro*». U otras, hasta sesenta perfiles distintos de mujer. Sesenta formas de autorrepresentarse como Sherman. Sesenta maneras o atuendos que dicen de la polivalencia de una misma identidad, pero que simultáneamente nuestro imaginario agrupa mediante el común denominador de la representación tradicional de lo femenino en el universo del cine clásico hollywoodiense¹²³. De este modo, podemos decir que Sherman se sirve de uno de los sistemas de imágenes con más influencia de su cultura,

¹²² Explica Peggy Phelan a partir de una entrevista de Sherman con George Howell, que la idea de los Fotogramas surge en 1973, mientras cursaba estudios universitarios, en Buffalo, su ciudad natal. Es entonces cuando empieza a producir una serie de fotografías en las que alteró su aspecto con maquillaje y sombreros, metiéndose en la piel de distintos personajes. Es así cómo se fragua el proyecto titulado, *Fotogramas*, una vez que la artista se instala en Nueva York. Es interesante la apreciación de Phelan: «Sherman da al espectador la libertad de construir una narración para cada uno de sus personajes, implicándolo con ello en la naturaleza *voyeurística* de las imágenes. Al ofrecer una variedad tan amplia de personajes dentro de la serie, Sherman rehúsa establecer identidades fijas» (Peggy Phelan en RECKITT 2005: 114).

¹²³ Dada la ambigüedad en torno a las fechas exactas que comprenden el periodo clásico, utilizo la cronología común aceptada y que, en términos generales, transcurre entre 1930 y 1960. Siguiendo el análisis feminista cinematográfico de Ann KAPLAN (1998: 21 y ss) creo que Sherman apunta tanto las películas que, durante los 30 y 40, hacían patentes distintas formas de control de la sexualidad femenina; como el cambio en los 50, cuando el miedo a esa sexualidad parece reprimido y, por tanto, se desborda por todas partes. Kaplan se refiere concretamente a actrices como Marilyn Monroe o Natalie Wood, en comparación a iconos como Dietrich, Bacall o Hayworth.

con el objeto de enmarcar la lógica cultural de lo que podemos denominar «el papel de las mujeres»¹²⁴.

Ana Martínez–Collado (2005: 20 y ss.) afirma que la obra de Sherman marca un punto de inflexión en la forma de mirar. Supone un giro en la aceptación cultural de una serie de estereotipos sobre la mujer que habían quedado fijadas, desde la eficacia figurativa del imaginario cinematográfico. De ahí que, entroncando con su contexto, la propuesta performativa de Sherman constituya un ejemplo claro de lo que, en los años ochenta, se formuló como una crítica a la representación. Un momento en que alcanzan su apogeo, tanto una historia, como una crítica y una teoría del arte feministas, que planteó la necesidad de elevar desde el plano de la representación, *otras* miradas con las que deconstruir los iconos femeninos mediatizados en el mundo contemporáneo.

En relación a Sherman y a la temática de la construcción identitaria, afirma Martínez–Collado:

En la construcción de la propia identidad interviene siempre la mediación de la mirada del otro, y ésta se construye socialmente, colectivamente, sometida a la definición de los papeles que a uno le es dado representar. El propio existir está mediatizado por la representación y cualquier proyecto de emancipación, de autoconocimiento, atraviesa necesariamente la puesta crítica en evidencia de esas estrategias de representación. (MARTÍNEZ–COLLADO 2005: 20).

Como revela la cita de Martínez–Collado, en el núcleo de la propuesta estética de Sherman, la noción de identidad aparece problematizada por la aparente veracidad de la técnica fotográfica. Un proceso de autoconocimiento basado en una serie de ficciones del propio yo, o máscaras de una construcción imaginaria del yo. De este modo, la identidad

¹²⁴ Helena Reckitt (2005: 18-19).en el prólogo del estudio *Arte y feminismo*, que ella misma editaría en 2005, análoga este mismo trabajo de Sherman al de artistas aborígenes contemporáneas como Kngwarreye que, al igual que Sherman con la representación cinematográfica de Hollywood, realizan un ejercicio de reapropiación de una tradición como la de la pintura puntillista aborigen, para explicar las prácticas rituales y representativas de las comunidades de mujeres en las zonas despobladas de Australia y para narrar la cruenta historia del colonialismo.

del sujeto Sherman se vacía en la multiplicidad de apariencias que reviste, liberándolo del aura eterna que lo poseía.

Así pues, ligado al proceso de cuestionamiento de la historización de la categoría “mujer”, y al problema de construirse como sujeto planteado por el postestructuralismo, el yo adquiere en la obra de Sherman la forma de un caos. Su cuerpo, priorizado como objeto exclusivo de su obra, aparece en este universo imaginario bajo el artificio de lo fabricado. Es el resultado de un juego de disfraces en el que el Ser aparece constantemente travestido. Una existencia en continuo cambio, en permanente oscilación que, en última instancia, apunta a la imposibilidad de la unidad representativa¹²⁵.

Más aún, si el trabajo de Sherman hace constar la imposibilidad de una representación unitaria del cuerpo, el relato “Desnuda bajo la lluvia” de Ena Lucía Portela plantea, directamente, la imposibilidad de la representación del cuerpo femenino. La fotografía se convierte, en este caso, en un poder fáctico con el que vaciar a la mujer de todo rasgo identitario, –como unas lentes de aumento con las que saturar la mirada, borrarla, modificarla en pos de agotar el modelo. Sherman se autorrepresentaba infinita, inabarcable: se viste, se fotografía, se desviste, se vuelve a vestir y vuelta a empezar..., teniendo como resultado una Sherman *collage*. Portela, por su parte, problematiza la mirada hasta el punto de transformarla en utópica, nominando el cuerpo de la mujer como innombrable o irrepresentable.

¹²⁵ Entre 1988 y 1990, con la serie de *Retratos históricos*, Sherman va un paso más allá en el carácter ficcional de la representación, mediante una obra que se atreve ahora con una faceta distinta del canon, al versionear retratos pintados por los viejos maestros de la historia del arte (La Fornarina, de Giulio Romano; El Baco, de Caravaggio; Mme. Moitessier, de Ingres...). Se trata de un nuevo proyecto de alteración física que vuelve a incidir en el resquicio que se abre entre el ideal y la realidad del cuerpo.

“Desnuda bajo la lluvia”

El primer plano de un rostro
Es tan obsceno como su sexo visto de cerca.
Es un sexo.

Jean Baudrillard

Incluido en la colección *Una extraña entre las piedras* de 1999, el relato “Desnuda bajo la lluvia” se estructura, desde un punto de vista argumental, mediante la reiteración de una única acción: la del fotógrafo intentando captar las facciones de una modelo que, paradójicamente, posee una imagen difusa y, en este sentido, inaprensible. En palabras del narrador, una sonrisa «empecinadamente natural» (PORTELA 1999: 50) que se subleva, simultáneamente, a la cámara y al artificio de la escena.

«Hay una tarde de lluvia donde E se acomoda frente a la cámara. Un fognazo (un decir) en la penumbra del estudio y ya: por enésima vez Bruno atrapa la sonrisa.» (PORTELA 1999: 50). La cita corresponde al arranque del relato que, como vemos, da comienzo con la precisa ubicación de los dos personajes en el escenario de la acción. Modelo y fotógrafo enfrentados en la penumbra del estudio: ella, frente a la cámara, él (por enésima vez) detrás del objetivo, a la captura de su rostro. A partir de aquí, la representación del cuerpo femenino quedará sujeta a un ejercicio deconstructivo basado, como en Sherman, en la reiteración y el artificio. No obstante, Portela coloca la figura masculina del fotógrafo entre la modelo y el resultado artístico de la fotografía. Resultado que, por otro lado, queda pendiente o inconcluso en una mera sucesión de intentos.

Varios aspectos entran así en juego en el texto. Por un lado, la puesta en juego de la construcción identitaria de la modelo, en relación a la dificultad de su representación fotográfica. Por otro, la distribución de los roles sexuales que el texto plantea y de los cuales puede hacerse una lectura de orden simbólico desde la teoría fílmica feminista. Dos vías de análisis entrelazadas a partir del elemento figurativo como constitutivo de la escena o del artificio como signo de identidad. A este respecto, puede leerse en el texto:

La penumbra en el estudio de Bruno no tiene que ver con el encierro ni con la hora. Es artificial, fabricada por él como elemento indispensable de una atmósfera de

intimidad, de atardecer profundo, ebrio al punto de tambalearse y no caer gracias a una mínima dosis de anfetamina. En ella (la penumbra) intervienen la *soft box*, para difuminar y suavizar los haces procedentes de la lámpara, y también la rejilla, para obtener un efecto de luz semejante a las manchas de un leopardo fantasma en una selva fantasma sobre el cuerpo de E y las superficies que lo limitan (PORTELA 1999: 50).

Los efectos de la anfetamina y, sobre todo, los de la iluminación (la *soft box* difuminando contornos, la rejilla sobre el cuerpo simuladamente felino de la modelo) convierten así el estudio de Bruno en un paraíso artificial del *Op art*. Un cuerpo fantasma de leopardo en una selva fantasma. Un espacio ajeno al exterior con un tiempo propio, paralizado en cada disparo de la cámara. El tempo, lo marca el fotógrafo; el espacio, el juego de luces de las lámparas. Y en el centro, el cuerpo de la modelo limitado por la superficialidad de la atmósfera.

Observémosla un instante:

E se arrastra y se regodea. Es sinuosa, es puta, es perfecta. De pronto se incorpora a medias, mira en derredor, agarra un cojín forrado de terciopelo y se lo coloca debajo de las nalgas. –Aparta las manos–dice Bruno–. Vamos a ver qué pasa. Vuelve a posar y ahora exhibe, rodeada por el vello color cobre espléndidamente idéntico al de sus axilas sin depilar, la vulva rosada, algo húmeda, burbujeante. Un ovalito contraído –nadie sabe por qué, en el estudio no hay nada de que asustarse como no sea del enemigo invisible, ese al cual desafía: aquí tú no entras–; la perilla enhiesta, sobresaliendo entre los mínimos pliegues. Deliciosa, firme, evidente. Dan deseos de lamerla mucho rato, de hundir la boca y la nariz en ella.» (PORTELA 1999: 55).

En primer lugar, interesa el hecho de que el lector visualiza el cuerpo de la modelo desde la precisa subjetividad del fotógrafo. Un cuerpo que, en definitiva, se exhibe, que muestra su sexo como producto estético y que, consciente de su valor externo, explota la artificialidad de la pose: «se arrastra, se regodea [...] mira en derredor...», se coloca un cojín debajo de las nalgas, etc. En primera instancia, quien domina pues la escena es el

fotógrafo, él determina la colocación de las luces, de la cámara, así como los movimientos de la modelo —«Aparta las manos—dice Bruno». Y antes: «Bruno le ha dicho que así no puede ser, que lo estropea todo al sonreír de esa manera» (PORTELA 1999: 53).

Teóricos como Stephen Heath, Daniel Dayan, Laura Mulvey o Jacqueline Rose han utilizado el psicoanálisis para analizar las estructuras falocéntricas del inconsciente social, proyectadas —incluso reforzadas— en los parámetros del cine clásico¹²⁶. Desde esta perspectiva, tal y como aclara Mulvey (1988:4), la teoría psicoanalítica permite desenmascarar las formas con las que el cine refleja, a la vez que participa, en la distribución social de las diferencias sexuales, controlando no sólo las imágenes, sino también las formas eróticas de mirar¹²⁷. Es desde aquí que puede leerse ahora la estructura semántica de “Desnuda bajo la lluvia” desde los rudimentos de la desigualdad sexual que la imagen fílmica —como sistema privilegiado de representación—, ha dejado patente en el placer de mirar. Y cómo la mirada masculina (siguiendo una diferenciación básica entre activo/masculino, pasivo/femenino) adopta el papel determinante, proyectando sus fantasías sobre la figura femenina, que se organiza siempre de acuerdo con la primera.

Así sucede en el comienzo del relato; una carta de presentación de los papeles que definen a los personajes. La ubicación espacial puede esquematizarse en la contraposición de lo femenino *versus* masculino: la modelo acomodada frente a la cámara. El fotógrafo, poseedor de la mirada, controlando el movimiento y hasta el mínimo detalle de la sesión: «el tipo de cámara, la marca y la sensibilidad de la película, el tiempo de exposición y la apertura del objetivo. Todo bien, «Insultantemente bien»— dice Bruno. (PORTELA 1999:53).

¹²⁶ Giulia Colaizzi puntualiza que se trata de los llamados “teóricos de la sutura” y, a este respecto, remite al texto *The subjects of semiotics* de Kaja Silverman. New York, Oxford University Press, 1983.

¹²⁷ Sin duda, en las últimas décadas el cine como sistema privilegiado de representación ha cambiado, y ya no es el corpus monolítico que ejemplifica el Hollywood de los 30 a los 50. De ahí la importancia de la aparición de un cine alternativo que desafíe las asunciones básicas del cine mayoritario. Un cine que, no obstante, —señala MULVEY (1988: 4) — sólo ha sido posible como contrapunto. En este sentido quiero puntualizar, que consideraré la situación que plantea el relato de Ena Lucía Portela desde la hábil manipulación del placer visual que conlleva la magia del estilo de Hollywood en sus momentos álgidos (igual que aquel cine que ha caído en su esfera de influencia).

Si seguimos con la tesis de Laura Mulvey (1988:10) podemos afirmar que ella adopta en la escena un rol tradicional, en la medida en que sujeta a la única función de ser consumida visualmente. Ella es durante todo el relato mirada y exhibida. Se trata de lo que Mulvey denomina mediante el neologismo «to-be-looked-at-ness», refiriéndose a la codificación del cuerpo, en pos de causar un impacto visual y erótico.

El caso de nuestra modelo puede equipararse así a espectáculos como los de las *pinups* o el *striptease*, en los que la mujer sostiene la mirada, a la vez que representa y significa el deseo masculino. Recordemos las palabras del narrador: «Ningún pretexto reflexivo, mucho menos poético, que se interponga entre E y las fantasías más urgentes del espectador.» (PORTELA 1999: 52). Y también: «Dan deseos de lamerla mucho rato, de hundir la boca y la nariz en ella.» (PORTELA 1999: 55). En consecuencia, el personaje de la modelo se construye, en principio, como depositaria de la mirada erótica de ese espectador ficticio, al que van dirigidas las fotos. Según sabemos por el narrador, un festival de cine erótico europeo. Más aún, este espectador latente para el que están pensadas las fotos se disputa la mirada sobre nuestra modelo, con la del fotógrafo; representado en el relato como espectador privilegiado. Se cumplen así, los dos niveles mediante los cuales, según Mulvey (1988: 10–11), la mujer ha sido tradicionalmente exhibida en la gran pantalla. Primero, como objeto erótico para el espectador de la sala. Segundo, para el personaje masculino de la historia. Una tensión de miradas que juega con la recepción de la imagen, al que la escritura aporta un tercer espectador: el lector. Acomodada entonces en el centro de la escena, en torno a la figura de la modelo se dibuja un triángulo de miradas, en cuyos vértices, estratégicamente situados, aparecen el fotógrafo, el futuro receptor de las fotos y nosotros que, como lectores, no podemos escapar del placer escóptofílico de la escena.

Pero avancemos un paso más. Empezaba el presente apartado afirmando que la trama se reduce a la anécdota de una sesión fotográfica. Podemos completar ahora este aspecto, con otra combinación entre espectáculo y narrativa. Digamos que, tal y como ocurre en los esquemas cinematográficos, el relato de Portela tiende a congelar el flujo de la acción,

en los momentos de contemplación erótica de la modelo¹²⁸. Por un momento, el impacto sexual de la mujer sitúa el film fuera de su propio tiempo y espacio. Esos primeros planos, focalizados en los atributos físicos de la actriz, crean un relato erótico específico, autónomo de la trama principal. Son momentos en los que la acción queda paralizada por la instantánea de la postura del cuerpo. Parejamente, “Desnuda bajo la lluvia” presenta una construcción que juega con ese mismo efecto visual. De hecho, desde el momento en el que la modelo se acomoda ante la cámara, la mirada del lector queda supeditada a la fragmentación del cuerpo femenino, que obedece a las exigencias del fotógrafo. De este modo, el relato –que ya de por sí presenta un ritmo de narración lento–, queda detenido en cada una de las incursiones descriptivas, que el narrador hace de su objeto erótico.

Pongamos por ejemplo, cuando el fotógrafo se recrea en mirar los pechos de la chica:

Los tiene grandes y muy parados, como si apuntaran hacia algún enemigo invisible que anduviese por el techo o los rincones del estudio. Son el deseo mismo de pellizcarlos, chuparlos, morderlos... (PORTELA 1999:52).

A ello habría que añadir, los efectos que estos recortes visuales del cuerpo crean en el fotógrafo, excitándolo sumamente: «Lo que Bruno desea ahora es arrodillarse detrás de ella, sostener con las manos el peso de los senos... y penetrarla de un tirón» (PORTELA 1999: 60). De este modo, el desarrollo principal del relato lo sostiene el pensamiento del fotógrafo; al cual acudimos bien directamente, bien a través del narrador. Todavía más, una mirada enfatizada por el efecto del *zoom*, por el que nos aproximamos al detalle del cuerpo femenino. De este modo, viajamos, por ejemplo, desde el enfoque de las piernas, al detalle del lunar que éstas descubren al abrirse:

La muchacha alza las rodillas y separa los muslos. En el izquierdo, por dentro, un diminuto lunar que parece pintado por un pícaro o por uno de los pequeños maestros del XVIII francés. El detalle alucinante, el grano de sal en la tarta de guayaba. (PORTELA 1999: 54)

¹²⁸ Mulvey utiliza el ejemplo de la primera aparición de Marilyn Monroe en *River of no return*, así como los primeros planos de piernas (Dietrich, por ejemplo) o de rostros omnipotentes como el de Greta Garbo.

Consciente de la importancia del detalle, el fotógrafo decide destacarlo en vez de ocultarlo con la base neutra, conduciendo la mirada al extremo de lo mínimo y el cuerpo femenino, al máximo de su fragmentación. Pero si hay una instantánea estelar, la gran protagonista, es la del sexo que ella se señala obscenamente con el índice. «La sonrisa vertical [...] La inefable, la persistente, la casi mítica y abrumadora. La que se clava con atrevido protagonismo en el mismísimo centro del *flash*» (PORTELA 1999: 54), y desencadena un frenético *close-up* tras otro.

Una instantánea mítica de la historia del psicoanálisis es precisamente, la de la biografía de Lacan y sus encierros privados con el inquietante cuadro de Courbet que, con gran acierto, Charles Léger titularía “El origen del mundo”¹²⁹. En él, como es bien sabido, el sexo de una mujer, o más concretamente el corte corporal que media entre los pechos y los muslos, constituye el centro del lienzo. Una imagen obscena en tanto bella, como en cuanto realista: la sábana recogida a la altura de los pechos para mostrar y dejar ver un pubis poblado de vello y unos labios vaginales a penas entreabiertos. Una versión carnal del origen, en términos psicoanalíticos valedora de esa herida sangrienta por la que Ella sólo puede existir en relación a la castración que representa¹³⁰.

Según Freud todavía asistimos a la fascinación por la imagen del sexo femenino tendría su origen en el impacto visual que se produce en el niño, justo en el momento en que descubre el sexo de la madre. El mismo en el que advierte la diferencia de la mujer, y ésta pasa a su imaginario como un símbolo castrador de cuya atracción nunca podrá

¹²⁹ En un artículo sobre la novela de Cristina Peri Rossi, *El amor es una droga dura*, Eva Llorens hace referencia a la interesante historia de este lienzo. La tela (55 por 46 centímetros), pintada entre 1865 y 1866, permaneció sin nombre ni firma hasta que un especialista en Courbet, Charles Léger, se refirió a ella en 1935 como *L'origine du monde*. Por su parte, Lacan, según deseo expreso de su esposa, comprará el cuadro por 1.500.000 francos. Desde 1995 el cuadro se expone en el Museo d'Orsay de París. (Eva Llorens, “El síndrome de Stendhal o *El origen del mundo*”, en MATTALÍA, Sonia 2001:29-38).

Por otro lado, hay otra versión de esta misma anécdota en la que Lacan no se encierra con el cuadro, pero sí lo tenía tapado debido a la perturbación que le producía.

¹³⁰ He aquí el núcleo de la frustración de la mujer en el orden simbólico patriarcal: ser significativa de la castración e introducir a su hijo en lo simbólico a través de dicha falta. Por ello mismo, en el estadio lacaniano del espejo, la matriz simbólica será el propio deseo de la madre, la castración de la madre que le dará al hijo su lugar de falo imaginario como base para la identificación del sujeto Cfr. “El estadio del espejo: yo” en *Una introducción a Lacan*, RINTY D'ANGELO (1991: 89-97).

desprenderse. Así es como explica Freud el origen del fetichismo en el varón¹³¹: relaciona el proceso idealizador en el que se basa dicha perversión con una búsqueda inconsciente de sustitutos del pene, acarreada por la falta originaria que simboliza la mujer. Así pues, podría concluirse que el fetiche en sí es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia creyó el niño y a la que no quiere renunciar. Porque en principio, siempre según Freud, el sujeto retiene como fetiche la última impresión percibida antes del fatal descubrimiento. Con ello, no quiero dar a entender que sea posible establecer la determinación exacta de cada fetiche¹³². Sin duda, las posibilidades combinatorias del fetichismo son psicológicamente mucho más complejas. Baudrillard (1992) por ejemplo, utiliza la definición freudiana para explicar el predominio del binomio erección/castración en una enumeración muy diversa: las botas hasta los muslos, el *short* bajo el abrigo largo, los guantes más arriba del codo, el ligero sobre el muslo, el mechón de pelo sobre el ojo, etc. En todos estos casos se produce el mismo proceso: la mirada del fetichista destaca una zona del cuerpo y la distingue erógena.

Así pues, según el planteamiento freudiano, dos son los componentes esenciales en la construcción psíquica del fetiche. En primer lugar, la mirada que lo erige como significativo fálico. En segundo, la mutilación simbólica que el fetichista produce sobre el cuerpo de la mujer. En ambos casos, ella sólo existe en cuanto cuerpo fraccionado –la visión parcial del niño sobre la madre, o metonimizado por un objeto: medias, guantes, zapatos, etc. Esta es, por tanto, la clave del fetichismo y no la naturaleza del objeto en sí. O sea, la intervención de la mirada masculina sobre un cuerpo que, como la protagonista

¹³¹ FREUD, “Fetichismo” (1999: 115-123). Por supuesto, el fetichismo es una perversión que Freud únicamente atribuye al varón. En la medida en que la castración, como también defiende Lacan, es originaria en la mujer, el fetichismo sólo puede existir en los hombres porque refleja el horror de la diferencia originaria. A este respecto, Jaques Allan MILLER (1993: 62). llega a relacionar la vivencia de la castración en la mujer con una forma más realista de estar en el mundo. Dice Miller: « ¿Por qué no decir que las mujeres parecen, a veces, más amigas de lo real? Después de todo no podría ser de otra manera, puesto que no tienen la misma relación con la castración que los hombres. Por otro lado y como respuesta a la teorización del fetichismo como fenómeno exclusivo del varón, no puedo dejar de citar el excelente relato de Cristina Peri Rossi, «Fetichistas S.A.». En él, la narradora nos cuenta en primera persona su pertenencia a una asociación de fetichistas, en la que practica debido a la fascinación que siente por los cuellos viriles. PERI ROSSI, Cristina (1997): *Desastres íntimos*, Barcelona: Lumen, págs.8-24.

¹³² Según Freud, el pie y el zapato, por ejemplo, se explican por la circunstancia de que el niño impacta con los genitales femeninos, mediante una mirada ascendente desde los pies. Igualmente, el fetiche de las pieles, el terciopelo y sus variantes estaría inferido por la visión del vello púbico, con el que el niño se topa en su búsqueda incestuosa del falo. Por su parte, la ropa interior reproduciría el momento edípico en el que se descubre la diferencia sexual.

de Portela, se representa segmentado: los pechos de E., las piernas, la sonrisa...y así, hasta llegar a la abrumadora imagen de su sexo. Llevándolo al extremo, hasta su nombre, E, la nombra como sujeto de identidad fragmentada¹³³. Porque el borrado de la identidad femenina es otro aspecto que se produce con la idealización fetichista; una fenómeno reconstruido desde la crítica de la representación, desde la que leemos ahora al personaje de Portela.

Dentro de lo que podríamos establecer como la ética de los personajes portelianos, la protagonista de “Desnuda bajo la lluvia” lleva a cuestras el estigma kafkiano de no poseer más nombre que el de una inicial; un elemento más del mismo proceso de borrado identitario, en el que la violencia psico–sexual vuelve a ser una de las claves. Podríamos hablar en este sentido de cierto *tremendismo* o de una narrativa muy visceral en la que el sexo ocupa una parte coyuntural importantísima.

De este modo, al final del relato sabremos que E padeció abusos sexuales durante la niñez. Un secreto atroz guardado hasta el desenlace, que sólo entonces nos permite entender de dónde emana el poder del ante la mirada masculina. O sea, de la marca indeleble que aquel capítulo dejó en ella, y por la que hoy permanece *desnuda bajo la lluvia*. Hasta este momento, E ha permanecido muda, absorta, pasiva; como si de una autómatas se tratara, a la espera del mandato masculino:

Nunca pregunta –dice el narrador –, nunca discute, nunca se resiste. No parece resignada, tampoco incómoda, cansada o molesta. No parece absolutamente nada, ni siquiera indiferente. Aponía, ataraxia, sangre de horchata, justo la idea estereotipada que uno se hace de un aristócrata inglés o de un monje tibetano. Bruno no está muy seguro de que ella lo escuche, si bien por ráfagas tiene la impresión de que no lo engaña, de que está dispuesta a cooperar. Él sospecha, sin embargo, de su impresión. (PORTELA 1999: 52)

¹³³ Es una constante en la narrativa de la autora el hecho de simplificar o reducir el nombre de sus personajes a una letra. Zeta, por ejemplo, es la protagonista de *Cien botellas en una pared* (2003); una mujer que desde la elección paterna del nombre debe lidiar contra las connotaciones identitarias que implica nombrarse mediante la última letra del abecedario. De igual modo, uno de los personajes más destacados o con mayor protagonismo en la novelística de Portela es Emilio U, hombre de personalidad esquiva que pulula de forma ambigua, tanto por *Pájaro, pincel y tinta china* (1997), como por *La sombra del caminante* (2001).

Colocada por Bruno en el centro de la escena, alumbrada por los focos y sometida a la mirada masculina, E no ha sido, durante todo el cuento, si no un juguete, una muñeca de tamaño natural, como aquella de Luís García Berlanga. La modelo sólo es en el relato, en cuanto objeto representado, una apariencia atrófica hecha de retazos, hilvanada por y para el ojo del otro. En este sentido, creo que lo que plantea el texto de Portela es la desautorización del poder de la mirada masculina. Tras la objetualización del cuerpo de la modelo, lo que resta es un poder desestabilizador al que el fotógrafo acaba sucumbiendo. Me he referido a cómo Cindy Sherman desautomatizaba el estereotipo femenino del Hollywood clásico, precisamente mediante la exacerbación del mismo. Utilizando la repetición de la imagen, su autorepresentación, hasta vaciarla de toda connotación esencialista. La identidad Sherman se bifurcaba así en una suma infinita contra la unicidad del sujeto mujer. De forma análoga puede afirmarse ahora que nuestra autora rentabiliza el juego de la representación de la modelo, para borrar cualquier marca de identidad que la eternice como estereotipo.

Por otro lado, la estrategia del texto podría ponerse en relación con los dispositivos del porno, en relación a las bases especulares del cine al uso. Me refiero concretamente, al hecho de que el relato juega con las posibilidades fácticas de la verosimilitud fotográfica, anulándola mediante un ejercicio de hiperrealidad. A este respecto, explica Juan Miguel Company (1995: 85 y ss) que si el cine se propone como un espectáculo *voyeur*, el cine porno lleva al extremo un *voyeurismo* omnisciente basado en la ilusión de mostrarlo absolutamente todo. Es así que mediante esta tendencia a extremar el efecto de realidad de la imagen cinematográfica, el porno parecería cumplir el objetivo primordial del cine—verdad. Es decir, «trasladar una vivencia en bruto a la pantalla llegando a lo real sin ningún tipo de formalización simbólica» (COMPANY 1995: 86). Recordemos que este era exactamente el objetivo de Bruno, a la hora de fotografiar a nuestra modelo:

Es ese y no otro el efecto que Bruno quiere obtener: una imagen provocativa, juguetona hasta agredir. [...] Ningún pretexto reflexivo, mucho menos poético, que se interponga entre E y las fantasías más urgentes del espectador. (PORTELA 1999: 52).

Relacionado con la misma pretensión el hecho de que el lector–espectador acceda a detalles como el lunar en la ingle de la modelo o, sobre todo, a la instantánea del sexo que tanta perturbación causa en el fotógrafo. Imágenes en las que el narrador se recrea y que, como en el caso del film pornográfico, suponen una potenciación de los elementos descriptivos en detrimento de los aspectos nucleares de la ficción. Así pues, entre las valencias primordiales del cine porno –entiéndase el adelgazamiento de la trama en pos de lo descriptivo y la genitalidad, o desaparición de la noción de cámara subjetiva– lo que quiero recuperar para el relato de Portela es ese exceso de realidad que paradójicamente, pone en caos el sentido mismo de lo verosímil.

Asimismo, como también señala Juan Miguel Company (1995: 89), frente a la preeminencia de la genitalidad, un aspecto de la pornografía, al casi nunca se hace referencia, es «la aplicación de un fantasma a unos objetos reales [la modelo en este caso], objetos tocados con el dedo, tocados por el fantasma, devueltos al remitente». Consecuencia de este fantasma, sigue afirmando Company, «El lector (espectador) puede así utilizar cualquier tipo de escritura, convirtiéndola en porno siempre que le permita recrear un fantasma sexual preexistente» (COMPANY 1995: 89)¹³⁴. He ahí, donde creo que reside uno de los aspectos más perturbadores para el lector–espectador del porno: en el hecho de que el acento está puesto en el que mira y no, en lo que se está viendo. La pornografía implica así al lector–espectador como un sujeto activo que acude al espectáculo con un material libidinal inconsciente preexistente. Con un fantasma en conflicto que nos activa como seres sexuados. Es en este sentido, que el receptor del porno acepta y se implica en el pacto ficcional que el espectáculo propone. Un aspecto del que nuestro narrador es plenamente consciente: «uno sabe que es fingido porque uno no es bobo, pero sucede lo mismo que en el teatro: el espectador no tiene escrúpulos en participar de la ilusión» (PORTELA 1999: 54).

Por otro lado, podemos decir que la pornografía como fenómeno de consumo de masas, en líneas generales, todavía está pensada para un espectador masculino, y en gran

medida, basada en el sometimiento de la mujer al falo¹³⁵; la reiteración exhaustiva de primeros planos de felaciones así lo evidencia. Sobre este aspecto, Juan Miguel Company propone una lectura psicoanalítica: «el sentido profundo del efecto genital en el porno, de su gratificante contemplación por el pene erecto, no es más que la angustia de castración patentizada en el sujeto–espectador» (COMPANY 1995: noventa). Desde este punto de vista, se podría hacer tanto una lectura instrumentalizadora de Sade, como de la propia Biblia; ya que el énfasis está puesto no en el texto en sí, sino en la recepción del mismo, o en los fantasmas libidinales con los que el espectador acude al film. En última instancia, se trata de un aspecto que podríamos equiparar al del fetichista ante la contemplación del objeto idealizado o erotizado.

A la luz de la interpretación de Juan Miguel Company, podemos volver ahora a la insalvable dificultad que el personaje masculino de Portela ante el cuerpo de la modelo, como tema central del relato. Una frustración irresuelta que determina la mirada de Bruno sobre el cuerpo femenino y que él focaliza en la sonrisa de la modelo.

El siguiente fragmento corresponde al inicio del relato:

La sonrisa de E. Una frase que repetiré muchas veces en muchos tonos; un gesto impreciso –no en el tiempo ni en el espacio, más bien en el significado, en la multiplicidad de posibles lecturas–, una señal incierta, irónica si se quiere. Empecinadamente natural. [...] Porque lo cierto, Bruno sabe, es que se ve fatal. A pesar de tanto manifiesto y tanta academia y tanta teoría semiótica con Boticelli pintando su nacimiento de Venus, su primavera y otros lienzos a partir del catálogo de una pinacoteca perdida, después de todo lo ocurrido –lo que no cabe en estas escasas

¹³⁵ Sobre este punto, apunta Juan Miguel COMPANYY (1995: 89) la no existencia, por ejemplo, de un porno bisexual del que, solo el catálogo de la *Flesh Film Productions*, contiene una muestra en copias de super ocho; y del que empiezan a ser una excepción los ejemplos de porno transexual. No obstante, hoy en día, las cosas empiezan a cambiar. Por poner un ejemplo, puedo citar la producción de porno para mujeres de Erika Lust, que acaba de estrenar en nuestro país la última producción de *Lust films of Barcelona*, titulada *Cinco historias para ella*. Se trata de un tipo de pornografía cargada de subjetividad, en la que el sexo queda siempre contextualizado mediante un guión. Es importante aclarar que no me estoy refiriendo al *soft* porno, un género, por lo general, con una producción más cuidada –frente a la pornografía *hardcore*, donde la copulación es más importante que la actuación en sí. Efectivamente, el *soft* porno goza de mayor aceptación entre el público femenino. Sin embargo, en este tipo de películas, y a diferencia de la propuesta de Erika Lust, el contacto sexual suele ser simulado porque no llega a verse realmente. A diferencia también del *soft* porno, en esta última película como en sus cortometrajes anteriores, nos encontramos con historias urbanas de sexo explícito, pero en atmósferas naturales y realistas. Por ello, creo que más que pornografía para mujeres, se trata de una pornografía pensada como producto de calidad cinematográfica, que se va abriendo un lugar en una industria que, aún con calidad, sigue siendo rentable.

páginas[...] –, no ignoramos que no existen oraciones capaces de justificar una imagen visual. Ésta, o habla por sí misma, o se va al carajo. (PORTELA 1997: 50–51).

Terminaré, por tanto, haciendo hincapié en aquello que no cabe en las trece páginas que componen el texto. Aquello que desespera al fotógrafo y que conforma el enigma de E: “La lluvia por dentro...”, la imprecisión del gesto y sus múltiples lecturas. Justo en el linde de las limitaciones del significante, aparece el fantasma de E como significado. A este respecto, entre las diferentes formas que puede revestir la mirada, el psicoanálisis vuelve a darnos una definición precisa:

En nuestra relación con las cosas, tal como las constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido –eso se llama la mirada (LACAN 2001:81)

Así pues, en términos lacanianos, no existe una mirada omnisciente sino que, bien al contrario, será un punto de fuga dentro del orden de la representación. Una perspectiva siempre parcial, también denominada por Lacan la «esquizia» del ojo¹³⁶, en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico. Por ella, estaremos de forma originaria, dice Lacan, destinados a *ver* solo desde un punto aunque, paradójicamente en nuestra existencia, seamos mirados desde todas partes. Como consecuencia, la mirada, bajo la forma simbólica de aquello que encontramos en el horizonte, se presentará siempre como un tope de nuestra experiencia, un agujero; a saber, «la falta constitutiva de la angustia de castración» (Lacan 2001: 80–81).

A raíz de este juicio como pista del conflicto de nuestro personaje, podemos interpretar que la frustración de Bruno en cuanto a la imposibilidad de fotografiar a la modelo, no residiría tanto en una posible imperfección del objeto mirado –la sonrisa de la modelo–, sino en la naturaleza mediática de la propia mirada, en relación a la función psicoanalítica de lo que Lacan denomina la *mancha*:

¹³⁶ Lacan 2001: “La esquizia del ojo y de la mirada”.

No hay ninguna necesidad de suponer la existencia de algún vidente universal. Si la función de la mancha es reconocida en su autonomía e identificada, podemos buscar su rastro, su hilo, su huella, en todos los peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico. Entonces nos daremos cuenta de que la función de la mancha y de la mirada lo rige secretamente y, a la vez, escapa siempre a la captación de esta forma de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia. (LACAN 2001: 82)

Si relacionamos entonces esta suposición con el último fragmento citado, puedo afirmar que la sonrisa de E ejercería, en el campo escópico del relato, la función de «la mancha» lacaniana. En el mismo fragmento, el fotógrafo se refiere al valor de la imagen en sí: «no existen oraciones capaces de justificar una imagen visual», afirma. Y no le falta razón. Ninguna teoría semiótica, ni ningún manual de pintura resultan suficientes si la imagen no habla por sí misma, si no se consigue dotarla de una autonomía.

Sin embargo, esta problemática sobre la imagen que el personaje se plantea, puede abordarse también desde la presunción de que Bruno supone como factible una mirada omnisciente. Sobre esta utopía, Lacan (2001:83) habla del peso en la cultura occidental, de la concepción platónica de un ser absoluto al que también se le transfiere la cualidad de omnividente. Una creencia que debe ser puesta en relación con el reparto de los roles sexuales en la escena y la relación fálica que el fotógrafo mantiene con su cámara. Podemos suponer, por tanto, que en realidad, la sonrisa de E no es menos perfecta que sus pechos o sus piernas de *top model*. Y que donde reside verdaderamente la dificultad es en no reconocerla como tope de su propia experiencia escópica. En la medida en que Bruno no es capaz de identificar esta limitación que rige secretamente la mirada, el resultado es la imposibilidad de la imagen.

Dos líneas divergentes se encuentran así en torno a la sonrisa de este personaje. Sonrisa que, por supuesto, tiene en el relato un significado polivalente: —«Por lo pronto se ve fabulosa [apunta el narrador] con su sonrisa vertical...y no tanto con la otra sonrisa» (PORTELA 1999: 56). Por un lado, estaría ese carácter “tope”, que hace funcionar a la sonrisa como mancha de lo escópico. Por otro, aplicando la tesis de Company, el miedo a la castración que despierta en el fotógrafo la instantánea del sexo desnudo. Dos líneas

divergentes como decía, que vienen a confluir en un mismo desencuentro: el de la modelo como fantasma.

Según Lacan (1998: 14 y ss.), la impotencia del deseo de «ser Uno» convierte en utópica la relación entre los sexos; lo que le lleva a la afirmación de que «no hay acto sexual». De igual forma, el encuentro entre los personajes de Portela se basa en una imposibilidad. Él, como «el Uno»; Ella, como «el Otro», se definen por la oposición que representan y que podemos identificar con las dos mitades contrapuestas, con las que Lacan representa sus fórmulas de la sexuación. En este esquema bipolar, sabemos además que el lado “mujer” (el Otro sexo), es decir, la parte femenina del ser sexuado, se caracteriza por no estar representado en tanto que sujeto. Esta dualidad clínica del goce femenino es la que permite a Lacan deducir la noción de “no-todo” como operador lógico; la misma que creo que define el carácter irredento de nuestra modelo. De este modo, E, en el papel de «Otro sexo», materializa la función lógica de la excepción. Porque lo interesante, y aquí es donde quería llegar, es que cada mujer, debe asumir en soledad su lugar de excepción. Un privilegio con el que vivir, desde luego, no muy confortable.

En este punto es donde creo interviene el capítulo de abusos que, durante la niñez, sufrió E. Una vivencia que erosionó a la modelo y que permanece en ella bajo la forma de un agujero. No obstante, una mancha de cuya toma de conciencia surge el poder del personaje. Es decir, del hacer del vacío su estado de excepción. Como consecuencia, se desencadena el fracaso del hombre; la frustración de Bruno:

–No sirve, E, no sirve –algo lo fatiga –. No necesita revelarla para saber que no sirve.

La muchacha se sienta en la posición del loto y lo mira ¿triste? Quién sabe. [...] No hay marcas en la piel. Ni una mancha, ni una estría, ni una cicatriz, nada. Cualquiera la creería virgen, no del enemigo invisible, sino en un sentido más abarcador.

De repente le entran ganas de abofetearla con tal de borrarle del rostro esa expresión que no entiende y que le arruina el trabajo. [...]

–¿Te das cuenta de que me estás volviendo loco? (PORTELA 1999: 57)

Del fragmento se infiere la contraposición irresoluble a la que me refiero y que define el conflicto principal del relato. En un principio, la disposición de los personajes en la escena apuntaba a la pasividad del cuerpo femenino. Ahora vemos que ese mismo rol encierra más poder, que cualquier negación contestataria. E permanece en todo momento impasible. Más allá de su función de objeto erótico, con la que es plenamente consecuente, sus movimientos son lentos e inexpresivos, pareciera que frívolos y calculados. Una autómatas veleidosa ante la que Bruno es el que, en realidad, está desnudo. «Existe algo que la hace intocable. No está en su cuerpo, en lo que puede capturar un ojo en busca de placer, pero es lo que revelan las fotos» (PORTELA 1999: 61).

Por ello, la única foto factible del relato es la que E enseña a Bruno en el desenlace:

Bruno acerca la lámpara y lo que ve lo sobrecoge. La luz hace saltar implacable ante sus ojos (acostumbrados, como supondrás, a toda clase de juegos y locuras) a E tendida, completamente desnuda, con el cuerpo de frente, los brazos detrás de la cabeza y una rodilla flexionada lo suficiente como para que se vea el lunar en el muslo y aún más. Graciosa, sonriente, una pequeña reina ya segura de su poder... a los siete u ocho años. (PORTELA 1999: 63).

Con este estremecedor final Bruno acaba sucumbiendo al poder de esa niña perversa que no ha dejado de ser E., y que despierta con los fantasmas de Bruno. Así pues, ocupa una posición que, como mujer, no es una posición de sujeto (no olvidemos el esquema bipolar lacaniano). Pero como dice Lacan, hay para una mujer «algo de más»; algo que aloja su ser femenino y que el hombre debe consentir. Ese «algo de más» –Lacan propone escribirlo «La tachado» – es la instancia a la que un hombre no puede apuntar con su fantasma. Ese «algo» es lo que convierte a E en intocable, en impenetrable; una mujer de sexo invisible.

6.2 El ojo en busca del placer

Una biblioteca en La Habana o el castillo de Otranto

En el prólogo hice referencia a la importancia de los espacios en la obra de Ena Lucía Portela. Entonces, adelanté también que “Un loco dentro del baño” es un ejemplo interesante, porque nos permite adentrarnos en otra de las ramificaciones eróticas proyectadas por el mismo corpus. Concretamente, un erotismo grotesco que se nutre del efecto de un espacio neogótico. Así pues, en un primer juego con el lector, resulta que el escenario principal no es un baño, tal y como podríamos pensar por el título, sino la biblioteca de una escuela en La Habana. Un espacio urbano en el que la estética neogótica potencia las posibilidades fantasmagóricas de esa monumentalidad ruinoso tan característica de la capital habanera:

Escondida detrás de la columna, Chantal contemplaba a menudo aquellas escenas suaves, casi hogareñas [...]. Más tarde, *agotada aunque insatisfecha*, saltaba a la calle por una de las ventanas del pasillo, la cual volvía siempre a quedar cerrada por dentro gracias a un curioso mecanismo que la intrépida mirona jamás logró descifrar. Pero tampoco tenía importancia: *puertas, columnas, rincones y cerrojos eran para ella un medio y no un fin. Una especie de decorado neogótico con salas embrujadas, túneles soterrados, pasadizos subterráneos y escaleras secretas*, tal vez un poco a lo Horace Walpole o Guy de Chantepleure, *en gran parte creado por su desbordante imaginación para rodear de suspenso la aventura* (PORTELA 1999: 18. El subrayado es nuestro)

Como dije, de acuerdo con Alexandra Riccio (2001: 12), el entramado atmosférico del relato otorga un relieve enfático al comportamiento de los personajes. En este sentido, también esta curiosa mezcla de registros literarios, cuanto menos extravagante –el gótico de Walpole y la novela rosa de Chantepleure– convierte el texto en un producto estético totalmente personal e inclasificable.

Vemos que, en una de las salas de la biblioteca, una columna sirve de escondite para la perversión escópica de Chantal. Desde este punto de vista, el lector acude a los acontecimientos que conforman la trama y que van a ir acelerándose con el ritmo de la narración. De este modo, no será sino al llegar al desenlace que aparece el loco y el baño referido en el título. Desde el comienzo, el lector tropieza así con la paradoja de que Portela escoge un espacio y un personaje secundario para dar nombre al texto; una estrategia que creo que incrementa el carácter clandestino de la perspectiva femenina, que el narrador mantiene hasta el desenlace. Nótese además, la irreverencia de enmarcar el cuento en un santuario del saber, la biblioteca; para hacer hincapié, no obstante, en el cuarto de baño de la misma. Una desjerarquización de lo espacial que analizo como gesto transgresivo hacia la biblioteca como alegoría del saber; acrecentado por el *voyeurismo* de Chantal, y en general, por el erotismo que destila el texto. Un espacio que, por último, como defiende Riccio, sirve para extremar el comportamiento –erótico, añadido yo– de los personajes.

Ítalo Calvino, refiriéndose al cuento fantástico del siglo XIX, señala que el verdadero tema del género es «la realidad de lo que se ve». Y dice más: «vislumbrar detrás de la apariencia cotidiana otro mundo encantado o infernal» (CALVINO 1995: 14). Se trata de una preceptiva que encaja perfectamente con el cuento de Portela, porque precisamente, la clave del relato es el acceso desde lo cotidiano a una realidad fantasmagórica. Únicamente desde la imaginación de Chantal, el bibliotecario puede deambular «como un fantasma de los siglos oscuros por esos corredores tapizados de anaqueles». Y sólo desde su imaginación, este bibliotecario puede transformarse en un personaje del *Ghost Story*¹³⁷. El poder imaginativo de Chantal hace sobrenatural, lo cotidiano. La misma dinámica metamórfica por la que se rigen el resto de personajes. En primer lugar Danilo, cuya sombra se deforma «hasta adquirir una configuración vagamente expresionista, como de torre inclinada, [...] o escenografía de un antiguo filme alemán» (10). Segundo, el adefesio como *culmen* de la atmósfera:

¹³⁷ «Entre las brumas, Chantal le adivianaba al bibliotecario una mueca torcida, similar a un maquillaje fúnebre: la tez muy pálida, espectral, los ojos hundidos y la boca una línea recta, dura. Una calavera. A plena luz el sujeto lucía como un feo corriente, nada diabólico, de esos que andan por ahí por la calle sin espantar a nadie y hasta con una mujer colgada del brazo [...]» (PORTELA 1999: 13)

Lo suyo debía ser una malformación congénita, pensaba ella interpretando al adefesio. [...] Aquella transparencia endeble [...] y coronada por una pelusa naranja como la de uno de los Muppet, aquel cuello membranoso con textura de hoja de col o de algo no demasiado terrícola, aquel remedo de voz, hecha como de lamentos y letanías y más aguda que la de una niña, aquel envejecimiento prematuro y flácido en una cara de chimpancé y un cuerpo lleno de verrugas pardas o rojizas, le inspiraban a Chantal, como a todo el mundo, algo entre lástima y repulsión. (PORTELA 1999: 20).

También señala Calvino que el cuento fantástico, más que ningún otro género, está «destinado a entrar por los ojos, a concretarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder de crear <figuras>» (CALVINO 1995: 14). Pues bien, creo que esta descripción del adefesio, como la anterior caracterización del bibliotecario, dan cuenta de cómo Portela se sirve de la descripción para crear «figuras» que, sin embargo, no son sino una deformación de los tópicos del género¹³⁸. Efectivamente, la narradora pone en primer plano un trabajo de sugestión visual que inserta lo insólito como parte natural de la trama; jugando con ese elemento espectacular tan importante, según Calvino, en la narración fantástica. Por ello, lo que se desprende del texto es una exasperación de esos mismos recursos; una táctica en la que el contenido humorístico y la sátira son el detonante fundamental¹³⁹.

Podríamos decir más y afirmar que este es un cuento del absurdo, en el sentido de la dramaturgia de un Ionesco, de un Békett o, en clave nacional, de un Virgilio Piñera; autores citados por el narrador entre el amplio corpus de referencias bibliográficas que el texto reúne:

¹³⁸ En la misma línea estarían todas las referencias descriptivas que conforman el espacio: la noche como circunstancia propicia, dice, «para el degüello de los inocentes» y el pasillo - «todo sombra, silencio y una ligera ráfaga de viento venida quién sabe de dónde» (PORTELA 1999: 13 y ss.)- son tan solo dos breves ejemplos que nos permiten hacernos una idea.

¹³⁹ De ahí por ejemplo, la referencia a los Muppets cuando describe al adefesio; un personaje que aglutina características de los Muppets junto con rasgos del terrorífico Max Schreck de Nosferatu y con la marginalidad del Cuasimodo de Víctor Hugo. Se trata de una mezcla de registros populares y cultos, muchas veces auténticas salidas de tono, que reúnen el entramado atmosférico y que, junto al carácter muchas veces hiperbólico de la descripción, producen un efecto de extrañeza cuanto menos irrisorio.

La mujer abrió los ojos como platos. No era cierto. Aquello, más allá de todo cálculo, simplemente no podía ser. Estaban bromeando, sí, eso, le corrían una máquina de un mal gusto supremo. *No era lógico, no era verosímil que se lo tomaran con tanta calma, con tanta filosofía.* ¡Había un loco dentro del baño, un parafílico insinuante [...] Pero tampoco era muy verosímil, en un sentido estrictamente realista, que una mujer de edad imprecisa y aspecto vulgar pensara en esos términos. *Ella desconocía también el teatro de Ionesco, el de Beckett y el de nuestro Virgilio, de manera que no podía establecer comparaciones.* (PORTELA 1999: 26. El subrayado es nuestro)

El fragmento corresponde a un momento previo al desenlace, cuando el *voyeurismo* de Chantal –a esas alturas, ya onanismo– es interrumpido por la llegada inesperada de una mujer de la calle que entra en la biblioteca porque necesita ir al baño. Pero claro, en el baño está el loco –o sea, el bibliotecario – sorprendido *in fraganti* por la mujer en plena satisfacción masturbatoria. Ella, presa de un ataque de moralidad, correrá a pedir auxilio a Danilo y al adefesio (seres no menos extravagantes que el bibliotecario) que, por supuesto, acabarán de exasperar a la mujer mediante un diálogo totalmente absurdo. Justo en el momento en el que el búho –parte del decorado esotérico de la biblioteca y hasta entonces un elemento secundario – se abalanzará, agresivo, sobre la cabeza de la mujer.

Sobran el resto de los detalles de lo que creo que puede imaginarse como una escena característica del teatro del absurdo, una situación vaciada de todo sentido. Los personajes caricaturizados en Ionesco o degradados en Beckett hiperbolizaban al sujeto contemporáneo¹⁴⁰. Lo mismo cabría decir de la estrategia de Portela, cuya degradación grotesca de los personajes se complementa con la acumulación, en la misma escena, de situaciones inverosímiles: un exhibicionista simpático, un adefesio llamando al orden, un búho atacando a una señora. En este sentido, no por casualidad, la recopilación de cuentos en la que se incluye “Un loco dentro del baño” va precedida por una cita de Lewis Carroll, maestro del *non sense*.

“Un loco dentro del baño”, relato extravagante y absurdo en apariencia, consta, no obstante, de sutiles y complejas superposiciones. De nuevo acudimos al encuentro entre el goce y lo prohibido, y a la inquietud que suscita su proximidad. No es ninguna

¹⁴⁰ “La poética del absurdo” en *Historia básica del arte escénico*, César Oliva y Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, págs.398 y ss.

novedad, Sade lo convirtió en una fórmula infalible. Pero no por ello, deja de ser menos verdad, que los pudores, tabús, candados, etc. son solidarios con el erotismo, e incluso lo potencian. Así sucede con Chantal, solo que ahora Portela ha escogido el absurdo y la fantasía para expresar el deseo. Por ello, si bien no puede decirse que sea éste, un cuento neogótico al uso, sí me atrevo a afirmar que es uno, profundamente erótico. De hecho, toda la trama está supeditada a la mirada de ella; a la subjetividad femenina. Desde esta perspectiva, el espacio únicamente es importante como atrezzo del verdadero tema del relato: el *voyeurismo* de Chantal.

Chantal: un caso de voyeurismo femenino

El relato empieza *in extrema res* con la intrusión violenta de la mujer de la calle, en un momento en que la biblioteca ya es un espacio de lo íntimo. De lo que sucede a partir de ahí, y de cómo se desencadena el insólito desenlace me he referido hace un momento. Lo que no sabemos es que en ese instante, Chantal lleva ya más de cuatro horas vigilando «desde la oscuridad todos los movimientos de Danilo, los pasos, las inflexiones, los cigarros» (PORTELA, 1999: 10). En el transcurso pues de esas cuatro horas –de «manera subrepticia, como jugando al gato y al ratón, a la planta carnívora y el insecto» (PORTELA, 1999: 10) – ella ha estado persiguiéndolo por los corredores de la biblioteca, hasta acomodarse tras esa columna que le ofrecerá la hospitalidad clandestina que necesita.

Según la concepción platónica, los ojos constituían una función primordial en la elección del objeto amoroso. Así pues, la instrumentación ocular de la mirada, estaba considerada la vía principal para la penetración mística del sentimiento amoroso en el sujeto. A este respecto la mirada de Chantal obedece a dictados mucho menos sublimes. También dije en su momento, que no es que los personajes de Portela sean inmorales, sino que carecen de cualquier tipo de moralidad. Son, por tanto, amorales en el sentido literal del término: desprovistos de toda moral. Por ello, Chantal, arpía o sirena urbana, mira y se masturba

por puro vicio; el mismo y el único que lleva al extraño trío –Danilo, el adefesio y el bibliotecario – a la orgía que los convoca cada tarde, en el cuarto de baño.

Recordemos asimismo, que la fruición escópica de Chantal no puede entenderse sin las coordenadas espaciales que la alberga. En este sentido, decía que el voyerismo de Chantal representa una parodia del saber, en la medida en que su objeto de deseo es un lector:

El perfil de un joven que dejaba caer sus ojos más ávidos sobre nadie sabe qué delirios –un día fue *Monsieur Nicolás*, de Restif de la Bretonne, otro día *Julieta*, la *prosperidad del vicio*, del Marqués de Sade, [...] y ya Chantal no supo qué pensar del asunto– se le había vuelto irresistible [...].

La mirada de Danilo viajaba interminable, soñadora como si recompusiera el mundo de las letras a un espacio posiblemente también lleno de letras. Fruncía el entrecejo y dejaba escapar un lánguido ¡Ahh! Tomaba notas en el aire [...].

(PORTELA 1999: 11)

Sorprendemos entonces a Danilo en plena fruición lectora. Puro ejercicio metaliterario que creo se despliega así: el lector lee un relato en el que una joven se excita sexualmente observando a otro lector. Se cierra el círculo: Danilo–lector nos incluye en el texto como objeto de deseo. A la vez, Chantal nos hace cómplices de su voyeurismo. Aquí leer es ser observado, pero también un ejercicio de fruición escópica. No obstante, la parodia reside en que, una vez más, el goce que Danilo encuentra en la lectura discurre por una tangente diametralmente distinta al que encuentra Chantal en el acto de mirar. O dicho de otro modo, Chantal no va a la biblioteca para leer o estudiar, sino para mirar y masturbarse. Ello, sumado al exhibicionismo del bibliotecario y a los tocamientos de Danilo con el adefesio acaba trasmutando el espacio del Saber en espacio que posibilita la clandestinidad del sexo.

Pandora, Lilith, Chantal

Cuenta un midrás del siglo XII que fue Lilith la primera mujer de Adán; pero que, a diferencia de Eva fue formada de “inmundicia y sedimento”. Acorde con una naturaleza de tal índole, Lilith nunca encontró la paz junto a su compañero con el que incluso polemizaba sobre la forma de realizar su unión carnal y al que, sorprendentemente, acabó abandonando. Después parece ser que la diablesa huyó del Edén y se fue a vivir a la región del aire donde se unió al mayor de los demonios, con el que engendró toda una estirpe de diablos¹⁴¹.

Sobre el por qué los rabinos adoptaron a la demoníaca Lilith, haciéndola la primera esposa de Adán, Erika Bornay (2004) argumenta la necesidad de otra figura femenina a quien culpabilizar del mal que afligiría a la humanidad desde su creación¹⁴². De ahí que, en relación a esta etopeya maléfica, en algunas representaciones Lilith aparezca como una figura femenina alada y de larga cabellera. En otras, su cuerpo desnudo termina en una cola de serpiente; lo que parece indicar que se quiso establecer un paralelismo entre la culpa de ésta y la de Eva con el reptil bíblico. Sin duda, lo interesante de este mito femenino es esa primera rebelión que Lilith lidera, no sólo contra el deseo del primer hombre, sino también contra el propio estatus de lo celestial.

Este creo que es, a grandes rasgos, el imaginario de la mujer maléfica que Portela recupera en su cuento. Asimismo, esta es una condición inherente a los personajes femeninos que pueblan la narrativa de Portela y la de su promoción literaria. Me refiero fundamentalmente, a la explotación de estereotipo de la mujer fuera de su papel maternal

¹⁴¹ Los antecedentes históricos que circundan la figura de Lilita (Lila en la tradición asirio-babilónica) no se agotan en la versión bíblica. Erika BORNAY (2004: 15 y ss.) explica que la que relata este Midrás medieval es una versión trasmutada de la tradición oriental, en la que Lilita, como princesa de los súcubos, fue primero, seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos y solos. Segundo, un espíritu maligno que atacaba a las parturientas y a los recién nacidos.

¹⁴² «La imagen de Eva, precisamente por ser la madre de todos los vivientes debía aparecer como una figura más respetable para servir de verdadero ejemplo a las jóvenes judías casaderas, por ello se requería salvarla, o, como mínimo, mediatizar la culpa. A tal fin se apropiaron de Lilith, a quien responsabilizaron de todas las desventuras de la humanidad, del mismo modo que los antiguos habían responsabilizado a Pandora, su primera mujer» (BORNAY, Erika 2004: 26).

y conyugal, tal y como hemos visto que se produce también en la de Anna Lidia Vega Serova.

Recordemos que los personajes portelianos carecen de toda moral, un aspecto que la autora radicaliza en cuanto a esos valores culturales que, como la maternidad, responden a una construcción esencialista del aparato ideológico patriarcal. En este sentido, dentro de la égida ideoestética de las (post)novísimas en la que, como vimos, predominaba el retrato de lo periférico, Portela vuelve a ejemplificar el erotismo y la sexualidad como una vivencia de lo marginal. Digamos que en el submundo porteliano, las mujeres siempre aparecen fuera de los circuitos convencionales de representación. Es el caso, por ejemplo, de Camila, protagonista de la novela *El pájaro, pincel y tinta china* (1997), despechada y dolida con su pareja, Fabián, cuando se entera de que está embarazada:

¿No decías tú, pedazo de imbécil que necesitabas *una mujer en la casa*? Pues bien, ahí la tienes. En toda su expresión multiplicadora y reproductiva. ¿En qué estabas pensando socoñame? ¿En el peón de la torre, no? Capablanca. El superajedrecista volador. Agarra ahora tu peoncito. Fabián, gran horror, o tu Camilita, horror de los horrores. La sagrada familia, el Tondo Doni de La Habana. Incluso, para regodearnos bien en la mala suerte, hasta podrían ser jimaguas.» (PORTELA, *El pájaro, pincel y tinta* 1997: 33)¹⁴³. (El subrayado es de la autora).

En la misma línea podríamos leer el predominio de “guayaberas”, tal y como la autora se refiere a las lesbianas; una temática a la que, debido a su importancia, dedicaremos un capítulo a parte. Sin embargo, seguidoras de la guayaba o del mango¹⁴⁴, las mujeres que

¹⁴³ En este sentido, la asunción de la paternidad no es diferente. «Compasión y asco» es todo lo que expresa el rostro de Fabián cuando se entera de que va a ser padre. Asimismo, en *Cien botellas en una pared* (2002) Moisés es asesinado por Alix, lo que se plantea como la única solución para evitar el aborto que Zeta hubiera sufrido debido a las continuas agresiones de éste. En esta misma novela, el padre de Zeta asume forzosamente su paternidad tras la muerte de su esposa en el parto. Sin embargo, no existirá ninguna relación paterno-filial con Zeta. En este caso, la homosexualidad del padre funciona como un disparador de la distancia entre ambos y supone y elemento de distorsión más en la figura prototípica del padre. Como vemos, hay un gesto consciente en la autora por desestabilizar las estructuras familiares tradicionales, fuertemente atravesadas por la automarginación de los personajes.

¹⁴⁴ Las designaciones de “guayaba” o “mango” para referirse al sexo femenino y masculino respectivamente, no aparece recogida en el *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas* (GARCÍA, MARLENE: 2001). Se deduce, por tanto, que es una acuñación original de la autora no exenta de un significado erótico que resulta evidente para el lector.

inventa Portela son, ante todo, amorales y, por tanto, colocadas en el afuera de cualquier clasificación convencional. Hay así un más allá porteliano en el que, como veremos, ni siquiera el lesbianismo es un contrasentido sino una experiencia personalizada de lo marginal.

En este descampado ficcional, la Chantal *voyeurista* protagoniza un capítulo más de la excentricidad erótica porteliana, que entronca con esa genealogía malditista que arranca con el mito de Lilith; una diablesa de enconado odio hacia los niños, contrafigura de la pureza maternal. Es por tanto, ese semblante de devoradora de hombres –a quienes Lilith seducía y atacaba en el abandono del sueño– la que puede identificarse con el asedio *voyeurístico* de Chantal hacia Danilo. Lo que, a su vez, guarda ciertas concomitancias, no sólo con las leyendas de vampiros, sino también con las perversidades figurativas de la novela gótica. No obstante, es su proceder perverso y clandestino el que me lleva a imaginarla como una auténtica hada de la noche:

Ella se encogía en su ángulo como si quisiera transformarse en araña y diluirse entre los animalejos de la biblioteca, como alguien que se aferra con todas sus fuerzas al anonimato. Se desabrochaba la blusa y los pequeños senos con los pezones erectos hincaban una oscuridad cada vez más espesa. (PORTELA 1999: 15).

Agachada como está detrás de una columna, Chantal guarda cierta semejanza con aquellas antiguas Harpías que gustaban de espiar detrás de los visillos de encaje poco tupidos¹⁴⁵. Pilar Pedraza en su recopilación de ensayos *La bella, enigma y pesadilla* (1991) detalla numerosas anécdotas de estos monstruos de feminidad fatal. Junto a otros monstruos como las Sirenas, las Harpías aparecen en los infiernos de Virgilio y Dante respectivamente, como emanaciones de las diosas infernales o como sus dobles vampíricos. Debido a su naturaleza traicionera, no solo andaban siempre escondidas al acecho de un descuido de sus víctimas; sino que eran seres verdaderamente asquerosos y funestos para la raza humana¹⁴⁶.

¹⁴⁵ PEDRAZA, Pilar (1991: 140 y ss)

¹⁴⁶ Un ejemplo lo tenemos en Celeno (“la Sombría”) descrita por Virgilio en la *Eneida*:

Asimismo nuestra protagonista, «versión urbana de las sirenas y las harpías» (PORTELA 1999: 19), y en este marco habanero que nada tiene que envidiar a las profundidades del Hades, no sólo acosa a Danilo, «el objeto vivo de su feroz curiosidad» (PORTELA 1999: 17). Sus tretas para entrar y salir de la biblioteca sin ser vista, nos dicen de la astucia de su malignidad: «sin atreverse jamás a salir de la sombra y atacar» (PORTELA 1999: 22). Pero sobre todo, posee ese halo mágico de las falaces rapsodas, y su deseo recuerda al hambre devorador que las condenaba a una insatisfacción sempiterna¹⁴⁷. El hambre de Chantal es enteramente sexual, pero también tiene algo de maldito esa eterna insatisfacción con la que se marcha cada noche, después de su espionaje. Aún más, esa falta de voluntad que la obliga a pesar de sí misma, a vigilar a Danilo:

[...] y ya no supo qué pensar del asunto –se le había vuelto irresistible. Algo parecido a un imán que lanzaba unos contra otros los cuerpos de signos contrarios, que se le imponía a pesar de sí misma, que la obligaba a vigilar, a dejar a un lado los virtuales escrúpulos en nombre del acoso» (PORTELA 1999: 11).

Hay otro aspecto no menos perverso como es el impúdico ejercicio onanista al que se abandona irremisiblemente. En la biblioteca, como en cada rincón de La Habana, el calor es húmedo y asfixiante. Por ello Chantal se desabrocha primero la blusa, para quitársela después, poco a poco, junto al resto de la ropa, en lo que el narrador califica como «una especie de *striptease* para sí misma» (PORTELA 1999: 22). Así pues, Chantal posee también el carácter centrípeto de las antiguas harpías. Su placer es, puramente escópico, es decir, unidireccional e intrasferible. Agachada, desnuda, con la saya en la cabeza a modo de turbante y entregada al roce electrizante de sus manos por el vientre; Chantal permuta en «una virgen perversa semejante a las pícaras imágenes de piedra que florecen

No hay monstruo más terrible que ellas, ni se levanta de las olas de Estige una peste y una cólera de los dioses más cruel. El rostro de estas aves es de doncella, las deyecciones de su vientre son repugnantes, sus manos corvas y su faz siempre lívida de hambre (citado por Pilar PEDRAZA 1991:140)

¹⁴⁶ Según la explicación de Pilar Pedraza, el motivo del hambre devorador de las harpías no era solamente físico sino, sobre todo, espiritual. Por un lado, parece ser que los ácidos de sus estómagos eran tan corrosivos que disolvían al instante los alimentos que engullían. Pero a ello hay que unir «la circunstancia del tremendo vacío que hay en el interior de su ser, que -a modo de gran bostezo- fagocita y aniquila sin descanso» (PEDRAZA 1991: 145).

en el exterior de ciertas construcciones medievales [...]» (PORTELA 1999: 22). Un tipo de figuración que, como aclara Erika Bornay (2004: 34 y ss.), poseían una clara intencionalidad sexofóbica, al emparentar a la mujer con las fuerzas del mal.

No olvidemos, sin embargo, que para los personajes de Portela el erotismo tanático y lo monstruoso «son artificios temáticos para alimentar el voraz apetito de la fábula» (ARAÚJO 2005: 212). Según Nara Araújo, pueden leerse incluso como caricaturas de estos clásicos del erotismo. Con todo, para mí la cuestión fundamental reside en esa búsqueda incansable de placer que los coloca siempre fuera de la praxis sexual heterodoxa, que los lleva fuera de los límites establecidos pero que desemboca irremisiblemente en la insatisfacción.

Voyeurismo radical. El ojo para el placer.

En un momento de su recreación escópica, ella imagina cuál podría ser la reacción de Danilo si la descubriera:

A lo mejor trataba de acostarse con ella: Chantal tenía cara de virgen perversa, mariposa fatua de esas con las que no vale ningún exorcismo que no sea una penetración brutal y desgarradora. A lo mejor, trataba de pegarle. A lo mejor ambas cosas. ¡Qué abusador! ¿Y si le daba por reventarle los ojos, como hacía el personaje ese de Apollinaire después de cada desfloración? Metía las uñas hasta el fondo de la sustancia blanda y, sordo para los aullidos de dolor, lo revolvía todo por allá adentro. Era otra manera de penetrar, el aniquilamiento definitivo de los últimos reductos virginales. *Voyeur* al fin, ella temía por sus ojos, tan indiscretos, tan atrevidos, tan culpables. (PORTELA 1999: 14)

A raíz de la tesis de Bataille, ya hemos hablado de la discontinuidad como elemento constitutivo de lo que siempre es un desencuentro erótico: esa estructura de lo clausurado que metafísicamente nos define. Es de este modo que Chantal, al saberse susceptible de ser descubierta, revela la alteridad del Otro, y se inscribe, radicalmente, en el

a(isla)miento que todo sujeto padece, según Bataille. Asimismo, la tesis de Bataille puede relacionarse con Lacan, cuando también se refiere a la imposibilidad de la relación sexual¹⁴⁸. Es así que Lacan formula el sintagma: “Hay Uno” como formulación del goce. Decir que el goce es Uno significa, así lo explica Monribot (2006), que no se hace una relación sexual a dos. Por ello, se oponen “Uno” (con U mayúscula) y “Otro” (con O mayúscula); pues el lugar del goce es unívoco, se encuentra localizado exclusivamente en el propio cuerpo del sujeto –en este caso, Chantal. Como señala Monribot (2006), el “Uno” está en corto–circuito con el “Otro”. Una idea que también podríamos poner en relación con la tesis freudiana de que solamente hay una libido. En relación a lo expuesto, la condición *voyeurística* del deseo de Chantal no sólo potencia, con la distancia física, el aislamiento constitutivo del “Uno”; también es la viva representación del encuentro sexual, entendido como desencuentro o corto–circuito.

Es así que podemos volver ahora al fragmento citado, y a cómo Chantal imagina la reacción de Danilo –el “Otro”– mediante el ingreso de la violencia, como único registro factible para el sexo. Una penetración «brutal y desgarradora» en la que el sujeto femenino es maltratado, aniquilado mediante la extracción de los ojos. De este modo, por un lado, la violencia materializa en el texto, lo que hasta ahora se ha formulado como una imposibilidad inconsciente. Digamos que la brutalidad, como forma del encuentro sexual, conlleva en sí la disgregación física y psicológica del sujeto; corporeiza mediante la marca en la carne, la afirmación de la supremacía del “Uno” sobre el “Otro”. Deja patente, por tanto, la individualidad frente a la fusión como búsqueda de continuidad¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Patrick Monribot, en su esclarecedor ensayo “Un asunto de sexo”, hace un repaso a los momentos clave de la obra lacaniana en la los que el maestro se refiere a este aspecto; diferentes momentos que culminan con las famosas fórmulas de la sexuación. Cito a Monribot: «Entre 1966 y 1969, él afirma repetidas veces que <no hay acto sexual>. Por ejemplo: en la “Lógica del fantasma”, el 12 de abril del ’67, o en “De otro al otro”, el 5 de marzo del ’69. En “Televisión”, texto publicado en los *Otros escritos*, él habla también de <ese fracaso en el cual consiste el acto sexual>. Finalmente, en *Aun*, llega a la formulación escrita de esta idea con las fórmulas de la sexuación definidas como matemas de separación entre el hombre y la mujer antes que escritura de relación. Monribot, Patrick (2006): “Un asunto de sexo” Conferencia por la ELP-Sede de valencia, archivos personales.

¹⁴⁹ La novela corta *El hombre sentado en el pasillo* de Marguerite Duras (1986) nos brinda otro ejemplo de cómo la disposición voyeurística queda anulada por la violencia cuando el sujeto propende hacia el encuentro sexual con su objeto erótico. En este caso, el tratamiento del tema es mucho más complejo que en el del relato de Portela, ya que la autora juega con la multiplicación de la mirada a partir de su inclusión también en la propia relación sexual entre los protagonistas. De ello deriva una perspectiva caleidoscópica que no tiene fin: el narrador observa al hombre que, a su vez, mira a la mujer. Pero también ella, al principio privada de la mirada, acabará participando en el juego escópico y saltando del rol de objeto

Por otro lado, cuando Chantal imagina que se rompe el circuito escópico y es descubierta, la reacción del “Otro” es la vejación y mutilación de ella; de lo que se vuelve a inferir la imposibilidad de representar la fusión. Del mismo modo en que es imposible poseer lo irreductiblemente “Otro”, la imagen se vacía de contenido mediante la violencia. El *voyeurismo* se plantea así como una afirmación de lo “Uno” en detrimento de lo “Otro”, o como una revelación radical de la alteridad. En este sentido, Danilo, como fin de la clandestinidad *voyeurística* origina la propia muerte de la mirada. A su vez, con el gesto de vaciar las cuencas de los ojos, queda patente la ausencia literal de la mirada, y con ella la apertura de un siniestro camino.

Asimismo, el vaciamiento de la cuenca ocular que aterroriza a Chantal tiene reminiscencias mucho más explícitas dentro del género erótico. Es el caso, por ejemplo, de *Historia del ojo* (1984) de George Bataille. Un texto mítico sobre el que Vargas Llosa explica la transferencia que se produce desde la mirada, al ojo como objeto masturbatorio:

Que se trata de un caso peculiar de voyeurisme y que toda su historia gira en torno a la obsesión visual, es evidente, pero esto no nos aclara todo, pues este mirón y los mirones lo son a tal punto que no se contentan con gozar viendo el amor, haciéndolo con los ojos, sino que esa necesidad es en ellos tan imperiosa que los lleva, mediante una transferencia clásica, a convertir el sujeto, o sea el órgano a través del cual se materializa esa necesidad, en su objeto. *El ojo por el cual gozan del sexo, se desdobra y halla en sí mismo su satisfacción*: esto explica, quizá, por qué éste es un mundo masturbatorio. (VARGAS LLOSA 1978: 45 y ss.). (El subrayado es nuestro).

Analogado entonces a la forma testicular masculina¹⁵⁰, el ojo se convierte en objeto masturbatorio, con lo que trasciende o supera la función clásica de la obtención del placer mediante la mirada. Asimismo, encontramos en Bataille una radicalización del *voyeurismo* o una transfiguración masculina del ojo como sexo, desde la que podemos

mirado al de sujeto que mira. Para un magnífico estudio del erotismo en la obra de Duràs. (GAMONEDA, Amelia :1995)

¹⁵⁰ El propio narrador y protagonista de la novela de Bataille explica la relación que encuentra entre la forma del ojo y el testículo (el huevo): «Abrimos un tratado de anatomía, donde vi que los testículos de los animales y de los hombres tienen forma ovoidal, y que tienen el aspecto y el color del globo ocular» (BATAILLE 1984: 137). Se trata de obsesiones del protagonista que acaban cobrando vida con la extracción de los ojos al sacerdote. Los mismos, con los que después Simone se masturbará. Para este último aspecto. También (Bataille 1984: 119 y ss).

completar también la estructura de roles planteada “Desnuda bajo la lluvia”. De este modo, el carácter fálico de la mirada masculina sobre el cuerpo–rostro de la modelo, se transfigura ahora en: el ojo/el falo del lado de él; la cuenca ocular/ la vagina del lado de ella. Un esquema cuya desestructuración ya quedaba patente en “Desnuda bajo la lluvia”, y que acaba por invertirse totalmente en “Un loco dentro del baño”. Aquí, ella es el sujeto que mira, la depositaria de una mirada, hasta ahora, masculina. Su rostro y su sexo se fusionan además mediante la masturbación, en nueva inversión de la estructura de roles sexuales. Por último, se materializa asimismo, la obscenidad del rostro apuntada por Baudrillard en el epígrafe que enmarca el presente capítulo: «El primer plano de un rostro es tan obsceno como su sexo visto de cerca. Es un sexo».

Efectivamente, en relación al análisis de “Desnuda bajo la lluvia”, equiparé el rostro con el sexo de la modelo; una idea que resumía el epígrafe de Baudrillard. Ahora, la experiencia *voyeurista* de Chantal actualiza directamente la posibilidad de penetrar el rostro a partir del binomio útero/cavidad ocular. A su vez, la mirada de estos ojos huecos puede leerse como una de una receptividad sin límite y, precisamente por ello, de una intensidad extrema que no lograría guardar lo que mira, sino absorberlo totalmente hasta la completa suspensión del ver. Se trata del peor temor de un *voyeurista*: no el de ser descubierto, sino el de quedar privado de la mirada. Un miedo que Chantal extrema por la vía del sadismo y que vive en términos de castigo mediante la toma de conciencia de la culpabilidad de sus ojos: «Voyeur al fin, ella temía por sus ojos, tan indiscretos, tan atrevidos, tan culpables» (PORTELA 1999: 14).

Pero la violencia como gesto de muerte en el erotismo, no es una excepción de “Un loco dentro del baño”, sino un elemento intrínseco al sexo, en toda la narrativa de Portela. Concretamente, el tema de la excitación escópica como forma de violencia aparece en su novela *La sombra del caminante* (2002), en una versión radicalmente contemporánea del voyeurismo entendido en sentido clásico. Me refiero al consumo de videos *snuff* a los que es aficionado uno de los personajes de esta novela. En este caso, la excitación sexual a partir del espectáculo de la aniquilación del cuerpo femenino representa otra forma de salvajismo voyeurista, protegido por el anonimato del sujeto cibernético.

Otro ejemplo, lo tenemos en la brutalidad de las relaciones sexuales entre Fabián y Camila –protagonistas de *El pájaro...* (1997) –. Y de forma específica en el pasaje de la pérdida de la virginidad de ella:

No tuvo la suerte de desmayarse en el momento desgarrador de la penetración, como ahora mismo está sucediendo a tantas y tantos en diversos e ignorados lugares del mundo. Era más fuerte (y más estrecha) de lo que había supuesto. Lo bastante fuerte como para soportar durante largo rato imparables y violentísimos impactos sobre su pequeño y hasta entonces afortunado útero. Para resistir incluso el prolongado orgasmo del joven amable, la embestida final que fue vértigo y horror y agonía para ella con la cabeza completamente sumergida. *Nunca antes había deseado tanto la muerte. Nada podía ser peor que aquel infierno.* (Portela 1997: 23) (El subrayado es nuestro).

Como podemos ver en este ejemplo, que puede hacerse extensivo a otros muchos momentos de la obra de la autora, la simbiosis entre el sexo y la muerte convierte en mortificante el deseo del personaje femenino. El deseo de muerte identificado con el deseo del “Otro” confluyen en esta escena que podríamos equiparar, en términos freudianos, al acontecimiento de la “escena primaria” como una violación de la madre. Esta primera penetración –como en el caso de esa primera vez en la que el niño ve el coito de sus progenitores– se define en términos de desgarrar, embestida, horror; lo que continuamente problematiza la apertura del cuerpo femenino al “Otro”. Aquí el útero, como el ojo en “Un loco dentro del baño”, se plantea como una cavidad vacía para una penetración mortal.

6.3 Solo para mujeres. “Mujer cómica viendo fotos” de María Liliana Celorrio

Parece ser que Ella, la protagonista, es una «puta divina». Eso sí, «mal casada» y por ello, retirada. Así lo cree un simpático amigo suyo homosexual que le ha regalado, para que se entretenga, una revista *gay* poblada de hombres sin pudor. Ella la ha tenido escondida

durante días. Seguramente para que su marido no la descubriera –¿qué podría pensar de Ella si no?– Pero hoy está sola y busca acomodo, con la revista, en el sofá rojo. Enseguida los cuerpos empiezan a desfilan para Ella, fluyen entre sus dedos y ante sus ojos. Para variar, hoy su deseo manda. Ninguno escapará al escrutinio que está a punto de empezar:

La primera página trae a un tipo todo músculos, bronceado por el sol, con el pelo largo. No me dice nada. Los hombres que se pasan el tiempo en calistenia, haciendo ejercicios, las barras, siempre la tienen corta: se pavonean con sus bíceps y tríceps, pero en un final, nada. La segunda hoja es un primor con un muchacho casi acabado de nacer para mis ojos y ese pene enhiesto saliendo por los travesaños de la escalera. Los jóvenes tienen alta frecuencia, te pueden hacer el amor una y otra vez y nunca se les baja, pero la experiencia es más importante; no es sacar y meter, la misma cantinela. No saben freír el sexo de una mujer; solo saben hollar y hollar y después qué. (CELORRIO 2002: 17).

En verdad, no sabemos prácticamente nada de esta mujer, a quien la autora ni siquiera ha dotado con un nombre, con lo que “Ella” podría ser cualquiera. La focalización narrativa en estilo directo y el adelgazamiento de la anécdota a la acción exclusiva de mirar, de nuevo coloca al lector en una posición impúdica: durante el breve lapso de la lectura, los ojos de Ella van a ser los nuestros. A través de ellos volvemos a convertirnos en testigos indirectos, en *voyeur* de su propia excitación. Por el momento, en cambio, ninguno le convence.

Antes de seguir pasando páginas es interesante atender un momento, al punto de vista del relato; que coincide con el que adoptaba el personaje de Portela en “Un loco dentro del baño”. De este modo, todo el peso de la anécdota vuelve a recaer en la perspectiva femenina, en la capacidad imaginativa y reflexiva de Ella. En este sentido, el personaje masculino vuelve a tener un rol de objeto, relegado a una categoría secundaria o puramente funcional. La mirada sexual femenina es, en ambos casos, la pauta dominante de la narración. Y el secretismo, de nuevo es la baza con la que ellas juegan para vivir su placer en solitario. Ese mismo secretismo justificaba la impasividad de Danilo, que jamás llegó a saber del acecho onanista de nuestra joven arpía.

En este sentido, la narración de María Liliana Celorrio da un paso más en la objetualización del sujeto masculino. La revista, como contenedor de los cuerpos, obliga al hombre a una subyugación iconográfica que podemos leer como una nueva toma de control de la subjetividad erótica femenina. Ambos textos son un mismo ejemplo de cómo la mujer usurpa para sí el poder fálico de la mirada. El que ahora le permite a Ella recrearse –«imaginando», «reflexionando»– en cada una de las páginas de la revista:

Me quedo en la tercera página imaginando, reflexionando, rumiando, con la vista en aquel hombre, el depredador de piel, el hombre de la piel de víbora. Es casi viejo y está echado como yo en un sofá rojo con calzoncillos de piel de pantera, bigote a lo Dalí. Este viejo te mira y parece decirte: si te cojo, puedo cascarte todas las nueces. Su sabiduría está en lo que no deja ver, en ese bulto que se le nota. La lujuria corre por mis dedos que voltean la página. (CELORRIO 2002: 17–18).

Desde el título se apunta al tono jocoso del relato. “Mujer cómica mirando fotos de hombres” posee un carácter gráfico, explícito que, a su vez, pone el acento en la mujer, en la manera en que ella ve las fotos, tal y como las percibimos a través de sus comentarios. Pero no podemos tomar en serio lo que interpretamos como una frivolidad de la masculinidad mediante la ridiculización del estereotipo. En este sentido, en el plantel de arquetipos formado, hasta ahora, por el musculoso, el joven inexperto y el carca –con «fardahuevos» de leopardo y bigote a lo Dalí incluido–, faltaba el componente racial. El tópicos estrella del Caribe, por no hablar de mito. Por supuesto, me refiero al negro, con el que Ella va a encontrarse en la siguiente página:

En la cuarta, hay un negro que debe ser de África, por los dientes perlados. Aquí los músculos son de correr grandes distancias; sus antepasados, cazadores de fieras, le dieron a este ejemplar de ébano la elasticidad del abdomen, los pies torneados, su pene largo, grueso, laminado. (CELORRIO 2002: 17–18).

Este nuevo personaje imprime, como digo, un carácter racial a la enumeración de hombres que la revista despliega ante su mirada. No hablamos de un hombre cualquiera, sino de un elemento fundante de la identidad nacional. El cuerpo del negro, en cierta

medida como el de la mulata, es una identidad codificada que encierra la violenta historia de la esclavitud en la Isla. Descendiente directo de Legba¹⁵¹, el negro representa a la descendencia africana. Es decir, la mitad de la identidad nacional, la pureza de la raza, el antes de la transculturación y de la concepción cristiana del pecado. Sin embargo, toda esta proyección antropológica e histórica. Toda la riqueza cultural que aglutina queda hoy reducida al estereotipo del hombre hiper-sexualizado, tal y como Ella lo ve: dientes perlados, estructura musculosa de cazador de fieras y pene descomunal.

Es verdad que la suerte de la mulata no ha sido diferente. Melissa Blanco (2005: 82 y ss.) nos lo cuenta. Históricamente reconocida como hija de un cubano blanco, descendiente de españoles, y de una cubana negra de descendencia africana; la mulata, ha sido protagonista de importantísimas páginas de la literatura cubana de los siglos XIX y XX (como por ejemplo en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde). Ha sido el tema de múltiples poemas, canciones, zarzuelas, y la imagen sobre la etiqueta del ron cubano.

Pese a todo, la mulata como el negro, con el paso del transcurso histórico también ha quedando reducida a un estereotipo sexual. Para el extranjero, un toque de exotismo ajeno al peso histórico de su mulatez. Un simple fetiche que corporalmente, y de forma paradójica, representa a la nación de Cuba. «Su cuerpo [dice Melissa Blanco] enfatiza las prácticas patriarcales que borran a su madre negra, rechazan su parto doloroso, resaltan la violencia de la esclavitud que trajo su madre a Cuba, y transforman ese mismo cuerpo en un objeto de deseo, lo vil.» (BLANCO 2005: 84).

La mulata y el negro son, por tanto, fruto de una misma construcción cultural colonizada. Son a día de hoy, una representación fijada, una imagen inactiva de unos cuerpos sexualmente indulgentes. No obstante, el aprovechamiento que en la Cuba de hoy se hace de estos arquetipos sexuales, es diferente para una y otro. Melissa Blanco (2005) advierte de la concepción sitiada del cuerpo de la mulata y propone una nueva lectura basada en la fuerza de la resistencia que también emblemiza su cuerpo. «La mulata existe con sus caderas y más allá de ellas»— reivindica Melissa Blanco (2005: 91). Sin embargo, la verdad es que la figura de la mulata todavía hoy no ha conseguido desprenderse de sus

¹⁵¹ Frente a la santería cubana que modifica la creencia yoruba al incluir elementos del Catolicismo; el vodú encierra el cruce de creencias de diferentes pueblos africanos. Legba, dueño y señor de los cuatro puntos cardinales, es reconocido como su Dios Supremo. (VADILLO, Alicia E. 2002: 41 y ss).

propias iconografías, alegorías y mitos. –Y en este sentido, creo que el terrible fenómeno del jineterismo, en la Cuba de los noventa, no solo no ha ayudado a exportar al extranjero una imagen diferente; sino que ha extendido el tópico sexual al común de las cubanas.

Es diferente, como digo, en el caso del hombre cubano, que hereda del negro las extraordinarias dotes sexuales que se le atribuyen y que lo exportan hoy como un amante ejemplar. A este respecto, en un artículo dedicado a la idiosincrasia seductora del hombre cubano, Fabio Murrieta (2005: 219–235) aduce toda una serie de factores históricos, con los que explica la posible veracidad del tópico. De este modo, como contrapartida de la exuberante mulata que los folletos turísticos venden como gancho para visitar las islas, la supuesta (hiper)sexualidad del cubano se encuentra entre los valores propiciados por la moda actual de la cultura cubana.

En este simulacro basado en el maniqueísmo cultural y sexual de la Isla existen, sin embargo, factores geográficos, de clima y, sobre todo, los provenientes de la herencia cultural que son, para Murrieta (2005), determinantes en lo que concierne a los modos de seducción del cubano como grupo social. En esa mezcla de elementos de la tradición hispánica, africana y oriental estaría pues el nudo que forja la leyenda del amante cubano; cuyas huellas específicas de comportamiento, son propuestas por el autor, para ser analizadas desde una perspectiva de género, y en oposición a las estrategias de seducción femeninas o de las cubanas.

Muy acertada me parece la advertencia que apunta el autor sobre la relatividad de dimensionar en exceso un género sobre otro; y no perder de vista los problemas de transferencia a la hora de referirse al género. Ahora bien, pese al descreimiento y la incomodidad que Murrieta manifiesta sentir en relación al tópico sexual del cubano, es interesante ver cómo sus indagaciones van construyendo un arquetipo masculino que acaba sustentándolo. El mismo arquetipo con el que creo que juega María Liliana Celorrio en este relato, que quiero leer como contrarrespuesta y parodia, tanto del tópico de las dotes sexuales del cubano, como del postulado feminista que pudiera encerrar.

Volvamos al relato. En ese gesto de ir pasando página, los ojos de Ella nos guían por cuerpos y pautas posturales que, como hemos visto, provocan su desprecio, a la vez que ponen de manifiesto su insatisfacción o su rol de «puta divina» caída en desgracia por la

abulia de su matrimonio. Podríamos decir que es un caso en clave pornográfica del clásico bovarismo flaubertiano, que en el siglo XX traería Teresa de la Parra para Latinoamérica: Ella fantasea con lo que desea pero irremediabilmente se topa con la realidad:

Pienso en ti, blanquito pichicorto, borrachín que llegas con tufo a alcohol, que no te bañas y roncas. Lo último es que te orinas en los zapatos, no logras discernir dónde está el inodoro. Cómo pude casarme con este viejo patidifuso, con mal aliento, con quien hago de vaca rellena: solo abrir las piernas, virar la cara, hacer la función de mujer. (CELORRIO 2002: 17–18).

El negro de ébano y «pene grueso, largo, laminado» entra en diálogo así con el «blanquito pichicorto» que conforma su cotidianidad sexual. Ni rastro de la exuberancia africana, ni del deleite oriental, ni siquiera del descaro del donjuanismo español que señala Murrieta (2005). Para qué entonces ver y recrearse con la visión de los hombres de la revista, si luego llega él, ese viejo «patidifuso», de aliento alcohólico con el que está casada, que le escatima las caricias. Ese marido, ni cubano, ni español, ni chino; un pobre diablo ajeno a su deseo, a su insatisfacción, y ante el que Ella, sintomáticamente, gira la cara para no ver, para no verlo. Si, como dice su amigo, no fuese tan puta, tan divina, si no supiera de los delirios de la carne...pero ya es demasiado tarde para la ingenuidad. Ella es gallina vieja y sabe lo que quiere: «malditos hombres subdesarrollados», nos dice. Porque los que a Ella le gustan son «los leídos, los civilizados» (CELORRIO 2002: 18). Es decir, aquellos a quienes les encanta «que les pases la lengua por las nalgas», aquellos que carecen de los prejuicios de los que ven el sexo anal como un atentado a su virilidad.

Con el reverso de cada página, la ira va creciendo en su interior. Y progresivamente, los cuerpos de la revista van perdiendo forma y van reduciéndose a su quinta esencia. Un nuevo ejercicio sociocultural se despliega: las nalgas nos dirán ahora el tamaño de sus penes:

Los hombres desnalgados tienen el pene grande, así que si ves un culo hermoso, abultado, es síntoma de escasez; lo sé por experiencia. Nunca he visto un pene uruguayo, pero me lo imagino así. Con una cabeza desbaratada, liso hasta el tronco,

con la hendidura del prepucio bien definida; esas son las que me gustan. (CELORRIO 2002: 18).

Pero ¿quién es su interlocutor? ¿A quién interpela con esa segunda persona? Pareciera que al lector o que es un discurso retórico, el mero fluir de su conciencia. Sin embargo, es la figura del marido la que está del otro lado de sus pensamientos, el único espacio en el que se verbaliza el deseo de dejarle: «Alguna vez saldré de ti, esposo mío» (CELORRIO 2002: 18). Y su voz, adquiere entonces el valor de la revancha y la forma de la masturbación: «Algunas veces me masturbo con el pomo del desodorante, con la almohada bocabajo, intentando con mis dedos encontrar placer» (CELORRIO 2002: 19).

Llegamos así al final del relato. El hombre de la décima página está «eyaculando desde la foto con una mueca perversa». La de Ella, no la podemos ver pero sí escucharla cuando llega a la determinación de usar sus manos para acostarse con todos los hombres de la revista «en revancha por el tiempo perdido». El suyo y el de todas aquellas mujeres amargadas como Ella, quien a estas alturas de rabia parece haberse convertido en una adepta de Carla Lonzi:

Me acostaré con todos los hombres de la revista en revancha por el tiempo perdido. Por todas las mujeres que se acuestan con hombres apestosos y lloran a hurtadillas, se untan el sexo con saliva porque no hay lubricación, se volvieron frías, esquizofrénicas, amargadas. Mintieron de noche, de día, tuvieron que soportar por los hijos, por dinero. (CELORRIO 2002: 19)

Junto a su deseo, Ella guardará también la foto del hombre que más le ha gustado. Ésa, formará parte de su cajita de secretos. Lo encontró. Dio con él. «Yo quiero un hombre así, un amante», afirma en los últimos renglones del relato. Justo antes de cerrar la revista y sonreír. La demanda está hecha pero la sonrisa la desmiente como imposible. Ella sabe que la realidad es otra. Que los hombres de las revistas, como los de las películas, no existen. Que el placer está en otra parte. Quizá, al alcance de su mano pero en otra vida, no en la de la malcasada.

Recordemos, además, que Ella es la «mujer cómica» del título, aunque por el contenido del relato casi sería mejor calificarla de «tragicómica». Pero este sabor amargo que se desprende de una anécdota trivial y jocosa, como es el mirar fotos de hombres desnudos, después de Portela, ya resulta familiar. En su narrativa, la comicidad dependía más del grotesco y el absurdo. En todo caso, variantes del humor, defendido por Fabio Murrieta como una de las claves de la singularidad cubana (2005: 221). Es más, quizá su argumentación pueda servir para explicar lo que hasta ahora simplemente entendíamos como una marca de estilo de la propia Portela. Y es que para Murrieta, el característico humor cubano trasciende toda posibilidad casual y se convierte en una respuesta a un exceso de represión que comenzó en la colonia. Una explicación de raigambre histórica del humor como forma de resistencia que también me parece útil para echar luz sobre los textos de estas escritoras cubanas, en la medida en que encierra esa mezcla de risa y dolor el texto de María Liliana Celorrio vuelve a plantear. Esta es una posible explicación histórica también útil para acercarse a los textos de las narradoras cubanas. La desfachatez de Chantal, o la insolencia del yo quiero un hombre así, en boca del personaje de Celorrio; podrían entenderse, por tanto, como una réplica humorística a un estado de rigidez y de austeras normas sociales que, evidentemente, también la mujer cubana hereda del espíritu rector español.

Desde este punto de vista y a modo de conclusión, “Un loco dentro del baño”, y de forma mucho más específica, “Mujer cómica mirando fotos de hombres” producen, mediante el humor, un efecto desmitificador de lo que es para Fabio Murrieta (2005), una marca de reafirmación del hombre cubano. Frente al tópico del amante perfecto, del negro de dientes perlados y verga descomunal, lo que nos encontramos son sujetos anti-masculinos al amparo de la mirada femenina que es, en última instancia, la protagonista de ambos textos. Sujetos como Danilo, que no es más que el alimento escópico de la mujer voyeurista. O como los de la revista, proyección utópica pura, carne de marketing. O como el marido de Ella, con quien practica la función de “la mujer”: abrir las piernas y cerrar los ojos.

Podemos concluir, por tanto, con la crisis de la masculinidad que se desprende de estos textos. Pero no es la única. La frustración del personaje femenino de María Liliana Celorrio –como el masoquismo que muchas veces asumen las protagonistas de Portela–

nos habla también de la crisis de la feminidad. Las pautas tradicionalmente femeninas han dejado de servir: el *voyeurismo* femenino revela algo más que una mera fruición escópica. Se afirma el deseo de la mujer pero sin caer en una normativa feminista. No hay heroínas femeninas en estos textos, o nuevos modelos que reemplacen a los anteriores. Lo que creo que se está planteando es la caída generalizada de los roles tradicionales, la crisis de los géneros: el masculino tanto como el femenino. En el mismo saco caben todos, incluso el homosexual: Danilo practica juegos eróticos con el adefesio. Podemos verle lamer obscenamente una banana¹⁵², mientras acaricia sus mejillas. La orgía culmina después con el exhibicionista que les espera en el baño. Nadie se salva, por tanto, en un contexto de crisis como es el de la Cuba de los noventa. La desaparición del socialismo como sistema, permite conspirar contra las visiones monolíticas de los héroes epocales. Está gestándose un nuevo código discursivo a partir de la perversidad.

¹⁵² Este es uno de los pasajes más estrambóticos del relato: los juegos eróticos de Danilo con el Adefesio y que Chantal presencia desde su escondite:

Entretanto Danilo, con el gesto sublime de quien invita a los dioses, le ofrecía al adefesio *algo que de lejos parecía un plátano*. El muchacho, por esta y otras acciones en esencia similares – también acariciaba con veneración las mejillas del adefesio, besaba sus manos y se metía uno de sus dedos en la boca para chuparlo a más y mejor como si se tratara de un pirulí-, volvía a ser el héroe de Chantal, el protagonista indiscutible de esta historia, el más loco de todos nuestros locos (PORTELA 1997: 19) (El subrayado es nuestro).

El fragmento clarifica el carácter antierótico de Danilo como héroe de Chantal. Pero esta escena que simula una posible felación, mediante la figura del adefesio amórfico, pone también en entredicho cualquier figura tipificada del homosexual. Es un ejemplo más de cómo la autora usa el absurdo para banalizar el contenido pornográfico de la escena.

Capítulo 7

Portela

ante el paradigma heterosexual

7.1. Narradoras cubanas de los noventa en pos de una ética lesbiana

La narrativa de Ena Lucía Portela contiene una serie de rasgos, identificados por la crítica literaria como comunes en las (post)novísimas. Nara Araújo (2003: 82 y ss.) habla, por ejemplo, de las transgresiones propuestas en el género del relato, mediante una escritura de dinámica postmoderna que presenta nuevos códigos, y que supone un desafío a las expectativas tradicionales de la recepción. Así hemos tenido ocasión de verlo, en los dos textos analizados de la colección *Una extraña entre las piedras* (1999) de Portela. Asimismo, la temática homoerótica en la obra de esta autora puede interpretarse desde lo que, para Mirta Yáñez (1998: 36 y ss.), es otra de las claves de la narrativa de las (post)novísimas: la necesidad de rebasar todo tipo de maniqueísmo sobre la situación social cubana. De ahí que la postmodernidad aparezca como un enclave idóneo para la proliferación de nuevas subjetividades, que ponen el acento en lo “Uno”, antes que el estereotipo de lo social. El Realismo Sucio se transfigura en otro de tipo subjetivo. El sexo es un espejo entonces del alma humana.

Desde una perspectiva de género, Yáñez (1998: 36 y ss.) reivindica el hecho de cómo las narradoras del Perido Especial han afrontado la obligación primaria de propasar la frontera de la marginalidad, rompiendo con esquemas ajenos a la literatura. De ahí surge un discurso de recomposición de valores y de costumbres dadas como inamovibles, en la tradición patriarcal cubana. Digamos que la autocensura de épocas anteriores deja paso por fin al abordaje de temas conflictivos como el de la homosexualidad. Como esta tesis pretende demostrar, se trata no obstante, de un fenómeno de alcance más general. Yáñez (1998: 37) habla de desajustes generacionales que se traducen en una crítica a la sociedad cubana y, como hemos visto, a instituciones aceptadas o sagradas como la familia y el matrimonio. Así lo hemos visto, por ejemplo, en “Mujer cómica viendo fotos” de María Liliana Celorrio, que actualiza el estereotipo de la “mal casada” y el lastre de una vida sexual deslucida.

En este contexto, Portela irrumpe en el panorama literario cubano con el relato “Dos almas nadando en una pecera” (1990). La autora tenía entonces dieciocho años y la particularidad de plantear una historia de lesbianas. A Portela se le debe, por ello, la

aparición de la primera relación lesbiana en la literatura cubana contemporánea, con lo que marca un doble punto de inflexión. Por un lado, se inscribe en una estrategia de escritura basada en la exasperación y superación de los principios estéticos inaugurados por la cuentística cubana de los ochenta. Por otro, presenta el homoerotismo dentro de la enclítica transgresiva de esta nueva etapa narrativa.

Es en este sentido, que el poder empezar a hablar durante los noventa del florecimiento de una literatura *gay* cubana, va asociado indefectiblemente a una nueva aproximación a la sexualidad, carente de muchos de los prejuicios de quienes precedieron a esta joven descendencia de autores. Así lo explica Víctor Fowler (1998: 143–144), para quien la publicación de “Dos almas nadando dentro de una pecera” forma parte de una suerte de rebelión asumida en los ochenta, por la promoción de escritores que, como Abilio Estébez, ya habían comenzado a explorar nuevas formas de representación de la sexualidad.

Otro aspecto es la perspectiva de género que recién estrenan las Narradoras del Periodo Especial y que confiere a la temática homoerótica femenina un nuevo protagonismo. Aunque, como aclara Magui Mateo (1995: 177), el rescate de «una visión femenina es llevada a cabo indistintamente por autores de ambos sexos», el lesbianismo es tema común entre las autoras de esta promoción –sin que ello tampoco suponga que no las haya que se adentren en el homoerotismo masculino. “El maestro”, de Souleen Del’Amico Ciruta sería un posible ejemplo (A. VALLE y D. SOTOLONGO 2002: 22–28). Me interesa especialmente, “Sombrío despertar del avestruz” de Portela. Quedarían, desde luego, por reseñar otras muchas autoras. Por citar alguna fuera del corpus: María Cristina Fernández, Mae Roque o Ana Luz García Calzada.

“Dos almas nadando en una pecera”

Por los numerosos apuntes que la bibliografía hace del texto¹⁵³ sabemos que “Dos almas nadando dentro de una pecera”, de Ena Lucía Portela, cuenta la historia de un amor lésbico no correspondido y del suicidio de la que, habiendo declarado su amor, ha sido rechazada. Curiosamente, de 1993 data otro texto inédito titulado “Como si el ojo gris”, en el que también el lesbianismo acababa en tragedia. En una entrevista con Jorge Camacho¹⁵⁴ (2006), la autora se refería expresamente a este texto como uno de juventud, del que desde el principio se sintió muy lejana, motivo que le lleva a no haberlo recogido en ningún libro. En este sentido, no podemos olvidar que se trata de textos que se resienten de cierto discurso esquemático, desarreglo que justifica las reticencias de la autora hacia éstos sus primeros pasos literarios.

De todos modos, lo que me parece interesante de este perfil argumental que despunta en los inicios literarios de Portela, es que el lesbianismo adquiriera tintes trágicos en éste así como en sus textos posteriores. Siempre acechado por una muerte violenta. La idea es rescatar la dimensión existencial que comparten ambos textos, a raíz de la muerte como desenlace.

¹⁵³ Hasta donde sé “Dos almas nadando en una pecera” es un relato con el que la autora ganó una mención en un Taller Literario en el que participó, siendo todavía una desconocida. Recordemos que este tipo de talleres estaban pensados como forma de promoción de la escritura en un momento en el que, en la Isla, era muy difícil publicar debido a los estragos de la crisis económica. Esto explica que el texto se publicara en un menegado folleto de escasísima circulación en La Habana. Es en este punto que se pierde el rastro del mismo hasta que, en 1996 y en la revista *Unión* (nº 22: 83-87), publica una reescritura del mismo titulada “Sombrío despertar del avestruz”. La importancia fundacional que este texto posee creo que justifica el hecho de traerlo a colación aunque, por la imposibilidad de su acceso, centraré el análisis en “Sombrío despertar del avestruz”.

Por otro lado, la proyección internacional de la autora no vendría hasta 1997 gracias a la novela *El pájaro: pincel y tinta y china*. Podemos decir entonces que “Sombrío despertar del avestruz”, publicado por primera vez en la Revista *Unión*, nº 22, enero/marzo de 1996, forma parte de una etapa menos conocida de la autora. Lo que también podría explicar la ausencia del texto en las antologías actuales del cuento cubano, frente a la proliferación de publicaciones de cuentos más conocidos, como “La urna y el nombre (Un cuento jovial)” o “El viejo, el asesino y yo”. Junto al nº 22 de *Unión*, el texto también puede encontrarse en la antología *El cuerpo inmortal* (Garrandés, Alberto 1997: 113-124).

¹⁵⁴ Para la entrevista de Jorge Camacho a Portela, puede consultarse la web de la publicación *La Habana Elegante*: <http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006>

El suicidio –en “Dos almas nadando en una pecera”– y el asesinato –en “Como el ojo gris”– equilibran el conflicto de la identidad sexual con lo existencial, tal y como paso a explicar.

Es gracias a Alberto Garrandés (1999: 33) que tenemos acceso a algunos fragmentos de “Como si el ojo gris” (1993: 33), exactamente al de la muerte de ella:

La Extranjera en el suelo parpadea, vibra, se escucha su asfixia. El golpe tal vez no fue preciso, pero Margarita está determinada a ver las cosas de otra manera, es responsable de lo que ve. *Este instante es el único tiempo que existe* (El subrayado es nuestro).

Se inicia aquí una vivencia amorosa que pone en jaque al sujeto femenino respecto a su identidad. Este es un esquema que, como ya sabemos, se repetirá más tarde en los personajes de Camila y Zeta –en *Pájaro, pincel* (1999) y *Cien botellas* (2002), respectivamente– que escogen relaciones de tintes masoquistas. La vivencia de la sexualidad no es, por tanto, en el mundo ficcional porteliano, diferente para el sujeto homosexual. El conflicto no emerge entonces de la asunción de una identidad sexual u otra, sino de una pérdida radical del sentido de la existencia humana.

Es diferente, por ejemplo, en el relato “Poema de Renata” de Odette Alonso (A. Valle y D. SOTOLONGO 2002: 11–16). En él, acudimos de lleno al conflicto del despertar homoerótico de la joven protagonista:

El primer beso en la boca fue breve, como tanteando. Ella se aferró a mí y me hizo besarla una y otra vez, tocarle los senos, echármele encima, buscar bajo el blúmer. Unas horas antes no me habría creído capaz de hacerlo. (A. VALLE 2002: 16).

Es la voz narrativa de la protagonista que, en un tono confesional, nos cuenta su historia de amor adolescente con Renata. En este caso, la protagonista de Odette Alonso encontrará en la creación poética una forma menos violenta de declaración amorosa. De ahí surge el poema de Renata, que le da título y, a la vez, es expresión de su orientación sentimental. Aquí, como sucedía con el personaje de Alix en *Cien botellas* (PORTELA:

2002), el provincianismo facilita la idealización de la ciudad habanera y, a la vez, aparece como núcleo del rechazo que la protagonista sufre por una condición lésbica ya latente en la infancia. Así relata la confesión a su amiga íntima:

Me pidió que no le hablara del asunto y que no me atreviera a tocarla más. Lo decía con repugnancia. Tal vez con celos. Yo le dije que no entendía y respondió que nada había que entender, que en todo caso era ella quien no entendía cómo podía insistir en eso, que lo pasado era pasado y no quería acordarse. Que yo sería la responsable de mi perdición [...]. Eso lo decía en la misma cama en la que tantas madrugadas me habían despertado sus caricias en el pecho, en los muslos, y ella pidiéndome que le hiciera el amor. (A.VALLE 2002: 14).

La corta edad de la protagonista y su confusión de sentimientos, la sexualidad como algo sucio o pecaminoso, la intolerancia social y familiar, etc. son algunos de los tópicos que Alonso plantea en el relato y que llevan la marca común del despertar de una sexualidad diferente. Sin embargo, y pese a las dificultades de la identidad homoerótica que atraviesa el personaje, el cariz existencial del mismo es muy distinto del de Portela, para quien las marcas del desasosiego homoerótico se diluyen en una falta de sentido mucho más generalizada y profunda¹⁵⁵.

Si “Alguien tiene que llorar”; que sean ellos

En la misma coyuntura de transfiguraciones literarias de la década de los noventa, otro texto de temática homoerótica que despuntó como pionero fue “Alguien tiene que llorar” (1995) de Marilyn Bobes. A pesar de que por su fecha de nacimiento (La Habana, 1952) Bobes queda fuera de los parámetros generacionales de las novísimas, Luisa Campuzano (1996b: 52) incide en el alcance que la publicación de este cuento tuvo en la perspectiva femenina que entonces se empezaba a manifestar. Ganador del premio de cuento Casa de las Américas en 1995, Campuzano (1996b: 52) lo reseña como una de las primeras publicaciones gracias a la cual, la nueva escritura de mujeres cubanas empezaba a ganar visibilidad. El principio de un corpus que, como ya sabemos, tomó cuerpo editorial con la

¹⁵⁵ Por ejemplo, bases metafísicas del concepto de Erotismo Sucio. O recordemos también el carácter hihilista de las mujeres monstruo de Anna Lidia Vega Serova, como ejemplos especialmente radicales

antología *Estatuas de sal* (1996). La primera recopilación de narradoras cubanas compilada, precisamente por Marilyn Bobes junto a Mirta Yáñez. Se da, sin embargo, la circunstancia de que si el cuento se inscribe en una nueva sensibilidad, no era sólo por una sintaxis narrativa totalmente novedosa. También porque, vuelvo a repetir, temáticas como el lesbianismo todavía llevaban el sello de la transgresión¹⁵⁶.

El relato se abre con una foto de grupo y un narrador: la única presencia masculina en una convocatoria de mujeres. Quizá por eso habla Daniel primero, porque él no pertenece al grupo –afirma que sólo estuvo de paso en la vida de Lázara–, lo que en principio legitima cierta imparcialidad. En la fotografía, una de esas en las que los rostros dicen escandalosamente del paso del tiempo, incluso Daniel percibe la diferencia que ya resplandecía Maritzia y que todas las demás nos van a ir contando:

El tiempo, trabajando sobre la foto, ha vuelto transparentes los ojos de Maritzia. Ya parece marcada para morir. No mira hacia el lente. No sonrío. Es la única que no tiene cara de cumpleaños. Sus hombros anchos revelan a la deportista, a la campeona en estilo libre durante cuatro juegos escolares consecutivos. Es también bella, aunque de otro modo. Su rostro era perfecto y misterioso, como no hay ningún otro en la foto, como quizás no vuelva a haberlo en La Habana. (M. BOBES, 1995: 8).

El texto se perfila, por tanto, como un puzzle a la espera de ser montado. Un coro de voces en el que no faltan acusaciones y reproches, ni la emotividad del afecto y la nostalgia. El desencadenante o motor de la trama lo anticipa la descripción de Daniel. De nuevo, el suicidio como desenlace. Tal vez, el precio que paga Maritzia por asumir la falta como diferencia. Porque a Maritzia se la encuentran ahogada en su bañera tras una ingesta abusiva de barbitúricos y alcohol. Un final apoteósico. Una escena digna de tantas

¹⁵⁶ Es verdad, que ya hacía cinco años de “Dos almas nadando en una pecera”. Pero no olvidemos que este texto se recupera a raíz de la consolidación posterior de la carrera de Portela. En la fecha, una autora novel que no tuvo mayor alcance, fuera del circuito del Taller literario en el que fue premiada. Nada comparable con el premio Casa, recibido por Bobes, uno de los mayores reconocimientos de narrativa a nivel nacional. Así pues, dentro de las coordenadas cronológicas que conllevaron esta redefinición del homoerotismo, la aportación de Marilyn Bobes fue imprescindible.

estrellas del rock y el celuloide. «Como un personaje de la telenovela de turno», dice Cary, que nos describe su última escena de mujer fatal:

El vaso volcado y una botella de añejo medio vacía en los azulejos del suelo, a unos pocos centímetros de la mano que colgaba sobre el borde de la bañera. Los restos de las pastillas en el mortero, que quedó encima del lavamanos, y los envoltorios arrugados en el cesto de papeles del baño. (M. BOBES 1995: 8)

Es por tanto el suicidio de Maritzia el que desencadena los testimonios de sus amigas. Pero ni siquiera entonces, o precisamente por la solemnidad de los hechos, se atreven a llamar a las cosas por su nombre. Todas sabían que Maritzia era lesbiana, pero Marilyn Bobes trabaja con el tabú y el lector se ve obligado a jugar a los dobles sentidos:

Siempre lo llevó dentro. Siempre. Más de una vez me pasó por la cabeza y estuve a punto de decírselo a Cary: esa desfachatez para exhibirse desnuda, aquellas teorías indecentes [...] No sé cómo no la descubrimos a tiempo. Nosotras éramos normales, nos vestíamos con gracia, pensábamos como piensan las mujeres. (M. BOBES 1995: 10)

La rotundidad de las palabras de Alina representa la incompreensión del círculo de amistades de Maritzia. Para todas ellas, el lesbianismo está muy lejos de ser una opción normalizada, lo que dota al personaje de cierta extravagancia. «Era muy avanzada. Muy liberada» (M. BOBES 1995: 19), nos dice Lázara no exenta de admiración. Y según Cary, «nunca tuvo sentido del pudor», «era más feliz: se disfrazaba con atuendos cómodos [...], como queriendo deslucirse obstinadamente». Cada una a su manera, todas coinciden en la diferencia de Maritzia. Una diferencia que no era sólo cuestión de estética o de atuendos, de no llevar cartera y maquillaje para salir. Detrás del rechazo de Maritzia al semblante de la feminidad se reconoce antes una disposición política, que viene a ser lo que realmente molesta a personas como su amiga Alina.

Me refiero al rechazo de la “normalidad” femenina en la que Alina se regodea e identifica como forma de vida. Pero sobre todo, al rechazo de la masculinidad como herramienta de

la filosofía patriarcal. En este sentido, hay una intervención de Lázara que resume muy bien esa mezcla de resentimiento y envidia con la que Alina habla de su amiga: «Por eso Alina se ponía verde de envidia. No soportaba que Maritzia pudiera estar alegre sin ningún hombre» (M. BOBES 1995: 19). El lesbianismo que nos propone Marilyn Bobes es, por tanto, mucho más que una mera opción sexual. Se trata de una forma ideológica, una posición política radical que atribuye al varón, la responsabilidad de la estructura patriarcal y la economía funcional que supone el sometimiento de la mujer:

A los diecisiete años, Maritzia ya pensaba que mientras más realizada se siente una persona, menos necesita de otra para ser feliz. El amor—insistía ella— es un arreglo entre perdedores. Por eso, casi siempre somos las mujeres las más enamoradas. Porque las mujeres somos, por naturaleza, perdedoras. Hemos sido educadas [le dice a Cary] para facilitar el triunfo de los machos: fíjate, tú misma, con todo tu talento, nada más que hablas de ellos. (M. BOBES 1995: 15).

Podemos identificar el pensamiento del personaje con el heterosexualismo como institución patriarcal. Tal y como lo define Adrienne Rich, una institución política que arrebatara el poder a las mujeres y que, por ello, es necesario cambiar. Atendamos un momento al discurso de Rich y su afinidad con el de Maritzia:

Los mensajes de la Nueva Derecha a las mujeres han sido, concretamente, que somos propiedad emocional y sexual de los hombres, y que la autonomía y la igualdad de las mujeres suponen una amenaza para la familia, la religión y el estado. (RICH 2001: 42)

157

Desde su posición postestructuralista, Rich está definiendo la politización de lo biológico como argumento para la esclavitud que sufre la mujer. Es desde este enfoque que Rich baraja conceptos como «la maternidad patriarcal, la explotación económica, la familia nuclear y la heterosexualidad obligatoria»; opciones que, en lo social, siguen amparadas

¹⁵⁷ El ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” fue escrito inicialmente en 1978 para el número *Sings* sobre “Sexuality”. La edición que citamos pertenece a una recopilación de la prosa de Rich, publicada en España por Icaria en 2001 (RICH 2001:41-83).

por lo biológico, como la opción correcta o normalizada (Heteronormatividad). Hemos podido ver un ejemplo en las afirmaciones de Alina, para quien Maritzia no es “normal”, porque ni se viste como las mujeres ni, mucho más importante, piensa «como las mujeres». Podríamos pensar que el suicidio de su amiga dota de sentido su cantinela intolerante. Sin embargo, la rabia y el resquemor con el que toma la palabra no hace sino darle la razón, una vez más, a Maritzia.

No puedo compartir, sin embargo, la opinión de Rich de que todo heterosexualismo es una forma del patriarcado. Por supuesto que hay una rentabilidad en el sometimiento de la mujer pero hay otras maneras de ser heterosexual, como las hay de ser homosexual. Esta creo que es una característica de la nueva revisión que las (post)novísimas hacen del homoerotismo. Me refiero al abordaje del tema desde la heterodoxia. Hay puntos en común en lo que podemos llamar el sujeto homosexual que aparece en estos relatos. Fundamentalmente, porque deben aprender a gestionar la marginalidad. Tampoco creo que sea casual, la vorágine autodestructiva que culmina, tanto en Portela como en Bobes, con el suicidio de sus protagonistas.

En este sentido, estoy de acuerdo con María del Mar López Cabrales (2005) cuando defiende que el deseo homoerótico lesbiano, en la cuentística de mujeres cubanas, traza trayectorias corrosivas. Una experiencia que López Cabrales (2005) relaciona con la lente crítica que define la mirada lesbiana. La homofobia del patriarcado aparece entonces en estos relatos bajo la forma de una atmósfera asfixiante que no les deja lugar, ni tampoco crear un espacio o realidad circundante diferente. Pero creo que en este corpus, y en especial en los textos de Portela, no hay una univocidad lésbica. En este sentido, la propuesta creo que pasa por integrar la discriminación homoerótica con el resto de formas de segregación femenina. Todo ello, sin olvidar, la desazón del sujeto cubano y su problemática concreta en la crisis del Periodo Especial.

Aun con todo, un personaje como el de Alina creo que sí responde a la imposición institucional de una heterosexualidad obligatoria. De ahí que también ella se sume a la política del llanto:

Maritzia no tenía que haberme visto llorando. Para qué les habré dado ese gusto. Con el tiempo comprendí que es normal. Pasa en todos los matrimonios: la pasión se

transforma en compañerismo, en un afecto tranquilo y perdurable. Aun cuando ellos necesiten de vez en cuando una aventurita: una esposa es una esposa. La mujer que eligieron para casarse. (M. BOBES, 1995: 11).

De las palabras de Alina se infiere el poder que la institución matrimonial otorga al marido: él elige a la mujer para casarse y la infidelidad también está comprendida en el pacto. La respuesta entonces de por qué una mujer como Alina, es decir, una mujer obligatoriamente heterosexual, decide casarse, la tiene Rich:

Las mujeres se han casado porque era necesario para sobrevivir económicamente, para tener hijos que no tuvieran que sufrir privaciones u ostracismo social, para seguir siendo respetables, para hacer lo que se espera de las mujeres, porque viniendo de infancias «anormales» querían sentirse normales, y porque el enamoramiento heterosexual se ha representado como la gran aventura, deber y plenitud femeninos. Es posible que de forma fiel o ambivalente, hayamos obedecido a la institución, pero nuestros sentimientos –y nuestra sensualidad– no se han domado ni sumido. (RICH 2001: 72).

Dos ideas más para terminar. A pesar de presentarse como amigas íntimas de Maritzia, ninguna nos dice de los motivos reales que la pudieron llevar al suicidio. Maritzia es paradójica y significativamente la gran ausencia del relato. Una de esas ausencias cuyo peso adquiere cuerpo y vida propia, eso sí, carente de voz. Ello, y la forma encubierta en la que los personajes nos hablan del lesbianismo de Maritzia, constituyen la base estructural de un relato, que plantea el lesbianismo desde una perspectiva oblicua. El cuento se hace eco así del paradigma social y su contenido crítico sólo aparece de forma transversal.

Como consecuencia, la experiencia lésbica de la protagonista se presenta como una diferencia no exhaustiva. El recuerdo de Maritzia la dibuja como una mujer única, a contracorriente; lo que le permitía salirse del rol femenino establecido y «hacer muchas cosas de hombres», puntualiza Lázara. De ahí también la lucidez para aconsejar a Cary que buscara en la escritura un instrumento para librarse de la necesidad de aferrarse a los

hombres. Efectivamente, Cary llegará a ser una escritora de cierto éxito. Sin embargo, nunca podrá desembarazarse del lastre de una vida sentimental siempre perecedera. El caso de Lázara también es significativo: todavía en la secundaria queda embarazada de un cuarentón que acaba abandonándola y tiene que dejar los estudios, ante las continuas vejaciones que sufría por cargar con un embarazo «no santificado», según la apreciación irónica de Daniel.

Cada una de estas mujeres sufre así su propia tragedia personal, que entra en conexión íntima con la de Maritzia. La armonía de las diferentes causas (la de la “mal casada”, la de la madre soltera, incluso el lesbianismo de Cary, que se insinúa en el relato) establece un vínculo solidario entre la marginación de la lesbiana y el resto. En este sentido, creo que se pueden leer muchas cosas de esa relación de «amigas de toda la vida» que estructura las voces del relato. Aun con todo, es importante no perder de vista esas trayectorias autodestructivas de las que nos habla López Cabrales, en relación a la representación homotextual de esta cuentística. Porque a falta de respuestas concluyentes, ese tipo de experiencia mortificante parece ser el común denominador del homoerotismo cubano.

7.2. “Sombrío despertar del avestruz”

Laura, protagonista de “Sombrío despertar del avestruz” de Ena Lucía Portela arrastra consigo una trágica genealogía de mujeres atormentadas. Michael Cunnigham, por ejemplo, en su libro *Las horas*, basado en la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, atribuye al personaje de Clarissa Dalloway una identidad lésbica no asumida, que la conduce a una profunda crisis vital. Se trata, defiende Judith Halberstam (2005: 4–5) refiriéndose al relato de Cunnigham, de una versión *queer* del eterno conflicto, también planteado por Woolf en la misma novela, entre el *deber ser* y el *querer ser* de una mujer. La propia Woolf es hoy, en este sentido, un personaje literario dividido entre su vida

matrimonial y su relación con la aristócrata Vita Sackville–West, según sus biógrafos, la mujer que Woolf siempre quiso ser.

En los ensayos “Introducción al narcisismo” (1914) y en “El yo y el ello” (1923) Freud perfila la enfermedad y luego la hipocondría como ejemplos de experiencia corporal del narcisismo. Dicho de forma resumida, lo que postula es una relación entre dolencia y erogeneidad, por la cual el dolor corporal es la condición previa para el autodescubrimiento narcisista. La transferencia de lo físico por lo psíquico (lógica metafórica de la hipocondría) vendría a ser lo que hace fenomenológicamente accesibles las diferentes partes del cuerpo. Así pues, como explica Judith Butler (2002: 107), «la psique sería una clave epistemológica a través de la cual se conoce el cuerpo».

Por su parte, en su ensayo “El yo y el ello”, Freud daba un paso más al introducir la culpa como presencia estructurante y moralista de la vivencia de la sexualidad como enfermedad. Como consecuencia, la prohibición del objeto amoroso motivaría una inclinación al rechazo que vuelve al sujeto susceptible de contraer una enfermedad neurótica. Desde esta perspectiva, puede leerse el malestar del personaje de Portela como el síntoma de un placer lésbico asumido como punible y, por tanto, neurótico¹⁵⁸. De ahí, el título “Sombrío despertar del avestruz” que metaforiza la dificultad del sujeto lesbiano para asumir su diferencia.

Por otro lado, a partir del historial clínico expuesto por Freud en “La psicogénesis de un caso de homosexualidad en una mujer” (1920), Diana Fuss (2002: 81 y ss.) reflexiona sobre los límites y peligros que ella supone se derivan de presentar la fase preedípica como modelo explicativo para la homosexualidad de la mujer. Muy brevemente, digamos que Freud utiliza el paradigma cognitivo de la “caída”¹⁵⁹ para explicar la “inversión” de

¹⁵⁸ Tal y como advierte Butler, en la medida en que Freud establece una analogía entre erogeneidad y enfermedad está produciendo un discurso patológico sobre la sexualidad. Es importante, sin embargo, disociar la perspectiva freudiana de las metáforas de enfermedad como argumentación homofóbica. Especialmente en un momento en que la patologización de la homosexualidad se ha basado en enfermedades como el SIDA para un discurso homofóbico radical. La cuestión entonces, creo con Butler, que pasa por no reducir la lectura de Freud a los momentos en que hace coincidir homosexualidad y enfermedad.

¹⁵⁹ Freud juega aquí con el doble significado del verbo alemán “caer”, *niederkommen*, que significa tanto “caer” como “dar a luz”. Según interpreta Fuss a Freud, la regresión de la niña al deseo homosexual por la madre debe leerse como una manifestación particular de la maternidad –una caída equivalente al parto. “La caída”, FUSS, Diana (2002: 89-94).

la mujer homosexual, como un regreso gravitatorio a la fase preedípica, mediante una identificación con el padre y un deseo concomitante por la madre. De este modo, según lee Diana Fuss (2002: 88) a Freud, si bien no todas las mujeres son homosexuales, la homosexualidad sí es una condición previa, para un desarrollo de la heterosexualidad posterior. En este proceso de identificaciones debe haber algún factor especial, algún resto libidinal, que convierta la homosexualidad contingente de las mujeres, en una mujer homosexual.

Pero lo que interesa aquí es la idea de mujer “en caída” respecto a lo preedípico, planteada por Freud. En opinión de Diana Fuss, lo que se desprende de la tesis freudiana, es que la mujer homosexual queda prendida de un estado primigenio, pre-simbólico y pre-sexual. Una sucesión de rasgos figurativos que estarían designando algo más que la “caída” del sujeto femenino dentro (o fuera) de la sexualidad. La mujer homosexual se explica entonces, como pre-sujeto anterior a las operaciones heteronormativas del complejo de Edipo. En este sentido y enlazando con la experiencia corporal freudiana basada en el dolor, Fuss hace también referencia al tratado de Lacan (su tesis doctoral de medicina de 1932) sobre la psicosis paranoica de las mujeres, cuya falta de distancia hacia otras mujeres (también atribuida a su relación presimbólica y de preseparación con la madre) constituiría la fuente misma de su paranoia¹⁶⁰. De este modo, es interesante ver

¹⁶⁰ FUSS, Diana (2002: 90-91). Esta lectura que hace hincapié en el movimiento regresivo del psicoanálisis hacia la prehistoria del sujeto para explicar la homosexualidad femenina, creo que adolece de un acercamiento muy parcial a Freud; únicamente centrada en las connotaciones negativas de la clasificación freudiana de la homosexualidad como inversión. Un tipo de argumentación que puede llevar incluso a afirmaciones de dudosa veracidad, como la de que el psicoanálisis orienta el proceso clínico a la transformación de la organización sexual. Sin embargo, no atender a este tipo de discurso supondría estar obviando una parte del debate sobre la homosexualidad femenina dentro del mismo campo de lo *queer*.

Es bastante común encontrar en los estudios *queer* una fuerte oposición al psicoanálisis. Tal y como propone Javier SÁEZ (2004: 36 y ss.) es conveniente conocer la propia historia del psicoanálisis para comprender la compleja relación que existe entre esta disciplina y la escuela *queer*. A este respecto solo señalaré algunos aspectos que me parecen aclaratorios. En primer lugar, el hecho de que Freud fue el primero en separar la pulsión sexual de cualquier determinismo biológico. A partir de esta constatación, la sexualidad humana será para Freud un lugar problemático, lo que también incluye al heterosexualismo. Habría que saber también que Freud se opuso a la propuesta de exclusión de los homosexuales de la práctica analítica; así como a la posibilidad de reinvertirlos en heterosexuales. El concepto de «invertidos» para referirse a la homosexualidad obedece a una categoría propia de la época que acuñara antes Krafft Ebin, y no a un pensamiento homofóbico. En segundo lugar, señalar que, efectivamente, la clínica freudiana institucional derivó, a partir de los años veinte, en una práctica cada vez más moralizante, heterocentrada y normalizadora. Una tradición psicoanalítica homofóbica que, sin embargo, solo puede atribuirse a la trayectoria de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) que, dicho sea de paso, encontró en Lacan a un claro opositor. Por otro último, Sáez (2004: 27) considera que Lacan constituye una

cómo enfoques teóricos divergentes sobre la sexualidad femenina, acaban confluyendo en la patología de la neurosis.

Desde aquí, puede leerse el cuerpo del personaje porteliano como un espacio traumatado, en el que la vivencia de la sexualidad se convierte en el contenedor de una crisis identitaria mucho más profunda. «Se acostaron abrazadas para sentir menos el frío» (Portela 1994: 86) Y continúa: «Asumíamos la ceremonia infantil de girar un termostato gigante para mi cuarto y el mundo con todas las protestas de ingenuidad concebibles en dos simuladoras» (PORTELA 1994: 86). Me pregunto cuál es la simulación a la que se refiere la narradora y si el frío de estas dos mujeres –contradiendo la sofocante climatología caribeña– emerge de fuera, del termostato imaginario que preside la habitación, o de dentro, de la insoportable levedad de sus almas.

Desde el principio, la relación entre ambas mujeres se plantea como una no equitativa basada en la fascinación que ella, escritora y narradora, ejerce sobre Laura. De hecho, cuando se conocen, ella ya es una escritora que goza de cierto reconocimiento en los círculos intelectuales de la ciudad:

Nos saludamos y mi amigo le dijo mientras me señalaba «es ella». Soy inocente, pensé. Pero entonces la muchacha inició un atropellado discurso sobre lo mucho que le había gustado mi cuento, que estaba durísimo y si era una historia real. Mi amigo advirtió que se trataba de «Dos almas nadando etc. » [...] Tal vez fui un poco brusca pero creo que le agradó mi respuesta, pues me dijo sonriente «me llamo Laura». (PORTELA 1994: 84).

de las pocas excepciones a esta práctica de segregación de los homosexuales. En este sentido, creo que la crítica de Fuss a Lacan puede basarse en párrafos como el que sigue:

Así lo universal de lo que ellas desean es locura: todas las mujeres son locas, que se dice. Es también por eso que no son todas, es decir locas-del-todo, sino más bien acomodaticias: hasta el punto que no hay límites a las concesiones que cada una hace para un hombre: de su cuerpo, de su alma, de sus bienes “Radiofonía y televisión” (LACAN:1974)

El fragmento pertenece al texto “Radiofonía y Televisión” que escribiera el último Lacan en 1974. El subrayado es de la psicoanalista Patricia Tassara, con quien he tenido el placer de comentar éstos y otros tantos aspectos sobre el psicoanálisis. Quede pendiente el fragmento al que me referiré en lo sucesivo.

Portela juega, de este modo, con una estrategia metatextual sobre el inicio de su carrera y la publicación de su relato “Dos almas nadando en una pecera”. Asimismo, el texto que las convoca marca el inicio del futuro desencuentro. Comienzo y simulacro de una relación en la que las limitadas aptitudes intelectuales de Laura –o precisamente ellas–, no consiguen mermar el deseo que la narradora siente por la joven. Laura, como objeto de deseo, palia también, la soledad de quien necesita ser escuchada, frente a la incompreensión que declara encontrar en los hombres: «Con una muchacha, dentro de ciertos límites, puedo hablar casi de cualquier cosa. En cambio, encontrar un hombre que no te malinterprete es una hazaña de titanes. Y yo no puedo besar ni acariciar a quien me malinterpreta» (PORTELA 1994: 84).

Vemos así que es la soledad, la que las convoca a amarse. El frío, esa sensación mortal de miedo que también lleva a Laura a esconder su cabeza como un avestruz. En este sentido, enfrascarse en los delirios de la carne de una mujer, para después afirmar a gritos, como hace Laura –«yo no soy lesbiana», adquiere nuevos sentidos en un contexto, como el *queer*, de reformulación de las identidades sexuales. Un camino crítico, como el delimitado por ejemplo por Eve Kosofsky Sedgwick en su clásico *Epistemology of the Closet* (1990)¹⁶¹, en el que se incorpora un análisis del binomio “hetero/homo”, paralelo al que, desde los años ochenta, se propuso del concepto mismo de género.

También Judith Butler (2002:15) es de la opinión de que, precisamente porque las prohibiciones sociales no siempre producen estragos en cuerpos dóciles, se pueden delinear superficies corporales que no signifiquen las polaridades heterosexuales convencionales. Lo que plantea Butler (2002: 95 y ss.) entonces, es la existencia de una materialidad corporal variable, que ya no se corresponde con una anatomía estrictamente biológica. Surge así el imaginario morfológico de un “falo lesbiano”, asociado a la definición freudiana de las partes erógenas del cuerpo.

Según Freud, la herogeneidad no está sujeta a un órgano genital singular, por lo que cualquier zona erógena puede hacer las veces de sustitutos de los genitales y comportarse de manera análoga a éstos. En este contexto, el falo (que posteriormente Lacan definirá

¹⁶¹ *Epistemology of the Closet* fue publicado en 1990 en Berkley por la Universidad de California, pero existe una traducción española publicada por Ediciones de la Tempestad.

como el significante privilegiado) es entendido por Freud como una propiedad dúctil o transferible, ya que no corresponde exclusivamente a ninguna parte del cuerpo, sino al principio mismo de la transferibilidad erógena. Esta es la base argumentativa utilizada por Butler (2002: 102) para cuestionar la producción espectral de la “originalidad” putativa de lo masculino, por lo cual define la anatomía –y la diferencia sexual misma–, como un sitio de resignificaciones proliferantes:

Tanto la noción propuesta por Freud del yo corporal como la de la idealización proyectiva del cuerpo de Lacan sugieren que los contornos mismos del cuerpo, las delimitaciones anatómicas, son en parte consecuencia de una identificación externalizada. Este proceso identificatorio mismo está motivado por un deseo de transfiguración. Y ese anhelo, propio de toda morfogénesis ha sido preparado y estructurado a su vez por una cadena significativa culturalmente compleja que constituye la sexualidad como el sitio en el cual se reconstituyen perpetuamente los cuerpos y las anatomías. (BUTLER 2002: 141)

En el mismo proceso de resignificación de lo fálico, es decir, de lo masculinista y heterosexista, “Sombrío despertar del avestruz” puede leerse como un relato lésbico en el que paradójicamente, como decía Nara Araújo (2003: 89), se desacraliza el cuerpo lesbiano. Para Araújo (2003: 89) este aspecto puede traducirse como un cambio en la perspectiva desde la cual se cuenta la relación homosexual, percibiendo también una diferencia esencial de “Sombrío despertar” respecto a la negación y frustración que caracterizaban a su primer relato, “Dos almas perdidas”. Más allá del diálogo entre ambos “Sombrío despertar” apunta, dice Araújo (2003: 89), hacia un ensanchamiento, por la vía del juego, el goce y el placer, tanto de las anécdotas, como del acto mismo de la escritura. Sin duda, esta es una apreciación que creo que puede hacerse extensible a toda la obra de la autora, en la que registros como el humor, lo escatológico y el predominio de lo marginal permiten una banalización de las facetas más trágicas de la sexuación.

Los apuntes sarcásticos –del tipo «a mí también me gustan los hombres»– por parte de una narradora supuestamente lesbiana contribuyen a dicha desacralización. La imposibilidad del entendimiento entre ambas apuntada desde el inicio del relato presenta la relación desde las miserias cotidianas comunes a cualquier pareja:

– ¡qué torpe eras, carajo! [...] no hace falta añadirle importancia a las buenas noches ¿cómo te va? (si no se es diplomático), no hace falta hablar sobre las respectivas preferencias sexuales (si no se está frente al psicoanalista). (PORTELA 1994: 83)

A la vez, la ruptura que permite la evocación literaria de la narradora plantea el fracaso amoroso como motivo literario, lo que deslucce la utopía de un supuesto entendimiento lésbico imaginado por Laura. Recordemos sus palabras: «Con una muchacha, dentro de ciertos límites, yo puedo hablar de cualquier cosa. En cambio, encontrar un hombre que no te malinterprete es una hazaña de titanes» (PORTELA 1994: 84).

Como consecuencia, la banalización del encuentro homoerótico y la consiguiente ruptura de la pareja que resuelve en un imposible la relación amorosa plantea una estructura similar al desencuentro heterosexual que, reiteradamente, aparece en el resto de la obra porteliana. Un ejemplo lo constituye el asesinato de Moisés en *Cien botellas* (2003), que sutura la relación heterosexual mediante una tragedia que podemos emparentar con el suicidio de la joven lesbiana en el relato “Dos almas perdidas en una pecera”. Portela apunta así a la particularidad de “Lo uno” –el personaje–, por lo que el binomio hetero/homo pierde toda su validez. Si establecemos una correlación con el concepto foucaultiano de “sexo verdadero”, tampoco existe en los personajes portelianos una inclinación sexual “verdadera”. De hecho, lo que predomina en Portela es una política identitaria ambigua; la ausencia de un objeto sexual fijo o preferente. Un sujeto en crisis permanente, de acorde a las circunstancias del país durante el Periodo Especial.

En términos psicoanalíticos, los personajes femeninos de Portela ocupan un espacio del “no todo” equivalente a lo que Lacan llama, «el goce otro que hay en ellas y que no es posible significar». En ese espacio de lo no significativo, el erotismo ocupa un papel más que relevante. Dicho de otro modo: la falta estructural de la pareja porteliana no se rebela incompatible, en el caso de “Sombrío despertar del avestruz” con la plétora sexual lesbiana. Y es en este punto donde la autora marca un giro en el rumbo; del halo trágico de su primer relato. La fruición del cuerpo lésbico abre para la narradora un abanico de intensas emociones. Entre ellas, la primordial, la escritura.

Escrito sobre el cuerpo

Nada más conocerse, un amigo de la narradora que conocía a Laura, le advierte que ésta es una neurótica de tipo histérico, al más puro estilo freudiano. No obstante andar sobre aviso, el imperativo del deseo de amar y de escribir es mucho más poderoso:

Meter las dos manos y los ojos y la boca en ese cuerpo tan bonito [...]. Otra vez acariciarlo y llenarlo de besos desde los pies hasta los rizos rubios sobre la frente, un metro y cincuenta y cinco centímetros más arriba (demasiado para un hai-kú y demasiado poco para una saga, pero no importa: ella inventaría algo. (PORTELA 1994: 83)

El cuerpo de Laura aparece así, ante el lector, como un material narrable, moldeable con la palabra; motivo por el que ella se adentra en el cuerpo de Laura. Todavía no sabe muy bien cómo lo va a escribir. Un metro y cincuenta y cinco centímetros es demasiado para un hai-kú, a la vez que poco para una saga. Pero no importa, de la maraña de besos y rizos, ella cree poder inventar algo. Acariciarla es escribirla, ir desnudando la liturgia del cuento. El trazo de la escritura, por un lado, y el de la mano sobre el cuerpo, por otro, intersectan así en el mismo ejercicio de inventar algo. Vivir una historia para ser contada o contar para vivir:

Asimismo el relato de Laura sólo se concibe como de un Erotismo Sucio. Según aclara la voz narrativa: «Soez y gratuito, pura pornografía [...] salida no se sabe de dónde, de escribir un relato (a fin de cuentas éste) sobre Laura» (PORTELA 1994: 86). Y también:

Un desastre: casi mordidas en su cuello, flores rojas, besaba sus hombros, sus senos, una vuelta despacio para acariciarle las nalgas y la espalda, diciéndole aún lo que no recuerda con tal de esconder su miedo poco a poco, al tiempo que ejercía una búsqueda de oraciones efectivas como liturgia de este cuento. Pero, falso fracaso, la única traducción de su mente, era que el cuerpo de Laura, más que lindo, estaba riquísimo y con eso veinte mil obscenidades más, por cierto, bien directas. Vicio infame el de ser escritor. (PORTELA 1994: 86).

En su decálogo de una escritura erótica femenina, Laura Hernández (2003: 17 y ss.) señala que la dicción erótica en la mujer lleva implícito el trance de la pérdida de la inocencia; la liberación del deseo mediante la escritura. Los mitos del pudor y de la castración afectiva, sigue diciendo Hernández (2003: 17 y ss.), son superados al romper el débil himen de la moral que las reprimía. El texto de Portela, sin embargo, llega mucho más lejos. La experiencia sexual homoerótica convierte a Laura en una prolongación de sí misma, un espejo en el que ella siente una complicidad erótica. La escritura como fuerza motriz del deseo completa el cuadro. «Meter las manos» y hasta la cabeza en el cuerpo de Laura es también palparse a sí misma. Escribir(la) es inscribirse en el cuerpo y en el texto. No obstante, el mismo cuerpo que la convoca opone su resistencia. En una situación que recuerda a la de Bruno en “Desnuda bajo la lluvia” (Portela 1999), Laura se convierte en un tope, un punto de imposibilidad que anula el proyecto creativo:

En otras circunstancias ella hubiera dado con la solución al dilema. (Está segura de ser muy hábil) Pero mientras le acariciaba esa parte del cuello donde está el nacimiento de su pelo y sentía sus pezones, duros contra mi piel, la exploración de sus manos por la línea de mi espalda y el cálido riachuelo (¡Qué forma tan tonta de decirlo!) saliéndonos a las dos, no podía casi pensar. (PORTELA 1994: 86).

Es verdad que Laura pertenece al pasado cuando ella afronta la escritura: «Meter las dos manos hasta la matanza de páginas en blanco, por turno indefensas ante el rodillo de bisabuela Remington, meses después, para recordarte toda Laura sin reproches» (PORTELA 1994: 86). Sin embargo, también desde el recuerdo, el proceso de escritura se ve obstaculizado por la aparición del cuerpo de Laura. Es como si el cuerpo de la escritura y el de la amante fueran incompatibles. Laura destapa el instinto y en el abismo del sexo no caben las conjeturas de la palabra:

Deseaba encontrar un símbolo para cada objeto, cada acción, pero sin perder tampoco el atavismo que existe en algunos actos solo concebibles como prolongación de esa bestia, la mente humana. (PORTELA 1994: 86).

En “Desnuda bajo la lluvia” vimos una imposibilidad en el cuerpo de la modelo. Una mancha, la “esquicia del ojo” lacaniana, que desafiaba el poder fálico de la mirada masculina. Aquella mancha que la convertía en invisible se corresponde ahora con lo indecible del sexo de Laura. Un aspecto que, asimismo, puede relacionarse con lo que Julia Kristeva llama “el discurso del no ser”. Es decir, precisamente aquello que está en las ausencias (como la de Laura), en lo indecible o irrepresentable por el discurso. Según Kristeva, en ese no-dicho es donde reside lo femenino y que no es otra cosa que el hueco de la ausencia en la cultura falocéntrica.

Por su parte, Hélène Cixous considera que la escritura es el medio por el cual la mujer tiene la posibilidad de apropiarse de aquello que le ha sido anulado por las imposiciones patriarcales: su identidad y, con ella, su cuerpo. De este modo, en la deconstrucción del binomio masculino/femenino, donde se encontraba en desventaja, la mujer puede iniciar una redefinición de sí misma a través de la escritura. Sin embargo, en “Sombrío despertar del avestruz” (1994) el deseo del cuerpo bloquea cualquier posibilidad de definición identitaria mediante la escritura. El verbo cesa en la medida en que el sujeto se encuentra con el cuerpo de su amante. Frente a Cixous, aquí no es la palabra la que permite rebasar la marginalidad de lo específicamente femenino, y la libido aparece como una instancia de lo indecible. Es así que el relato de Portela no nos cuenta la historia de Laura, sino la dificultad de escribirla¹⁶². Es por tanto, un relato inconcluso o apuntalado a base de fragmentos. Al mismo tiempo, la narradora sí escribe el cuerpo de Laura. De él conocemos su reacción ante la caricia: los pezones duros –incautos después (PORTELA 1994: 97)– y el punto exacto, que prolongado «hacia arriba y hacia abajo», la revuelve húmeda. De ese mismo punto que imposibilita la escritura, en el que el ser sexuado se transforma en animal sexual, emerge el erotismo porteliano.

¹⁶² Aunque el texto no llega en este caso al grado de desintegración sintáctica que llevaba a la autora a dejar frases inconclusas, en “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, o a entrelazar el final de un párrafo con el título del siguiente apartado, todavía en “Sombrío despertar” quedan rastros del cripticismo postmoderno que, de un modo tan acuciado, caracteriza los inicios literarios de Portela. En este sentido, no hay en el texto una única voz narrativa, pero tampoco un receptor unívoco. La mayor parte del tiempo, se habla a una tercera persona, el lector supuestamente. Pero también son numerosas las apelaciones directas a una primera y segunda personas. O como ejemplifica el fragmento citado, acotaciones del narrador a lo que suponemos es el metarrelato de Laura. Las acotaciones de ese sujeto que asume la autoría del relato, junto al carácter fragmentario que resulta del entrelazamiento de varias líneas narrativas (ficción y metaficción); hace que el texto se presente como un taller de escritura. No hay, a este respecto, un sentido conclusivo de la historia, ya que el relato se va construyendo al ritmo de la lectura.

7.3. La Revolución cubana y el hombre *kitsch*

Podríamos pensar que el arquetipo de la mujer–madre cubana, tal y como la definió Martí, «tierna como compañera y sufrida como madre», quedaba ya extinguido en el proyecto socialista cubano. Sin embargo, la postura de Fidel Castro siempre ha sido muy clara en esta materia, y como señala María José Zubieta, la línea discursiva de Castro todavía fantasea con el espacio de abnegación maternal que Martí había asignado a las mujeres. Escuchemos a Castro en el Sexto Congreso de la FMC, celebrado en 1995: «Tenemos la más absoluta convicción de que las mujeres, de una manera sencilla y natural como quería Martí, estarán en el lugar que les corresponde en esta etapa heroica y gloriosa». Y ya en 1974, también ante la FMC: «[...] que la mujer asuma plenamente junto al hombre las responsabilidades sociales y primordialmente, en su condición de madre y de revolucionaria, en la formación de las nuevas generaciones.»¹⁶³

Así pues, tal y como también consta en su Código de Familia¹⁶⁴, es evidente que la familia nuclear heterosexual fue uno de los pilares del proyecto revolucionario cubano. Por supuesto, la consecuencia inmediata fue la exclusión total de cualquier otro tipo de identidades sexuales y, fundamentalmente, la homosexualidad masculina. A este respecto, Brad Epps (1995: nota 2, p.232) aclara que el lesbianismo ha recibido en Cuba, considerablemente, muchísima menos atención y persecución activa que la homosexualidad masculina. El hecho de que las relaciones de poder en Cuba son predominantemente masculinas es un factor evidente, como lo son también la militarización y, en general, las convenciones de la interacción sexual establecidas en la Isla.

Sin embargo, tal y como también señala Epps (1995: 231 y ss.), muchos aspectos de la política sexual cubana preceden tanto a Castro, como a la historia del comunismo, y atestiguan más la continuidad de una tradición, que una imposición de la idiosincrasia revolucionaria. Con todo, Epps (1995: 233), parafraseando a Cabrera Infante, viene a

¹⁶³ Citas extraídas del trabajo de María José ZUBIETA, *Madre Patria/ Madre Revolución* (2002: 2-3).

¹⁶⁴ DAVIES, Catherine (1997: 200).

concluir que dentro del régimen que se inaugura en 1959, la homosexualidad cobró una particular fuerza léxica y moral.

De forma muy resumida, digamos que en el discurso revolucionario cubano la homosexualidad es un lastre más del capitalismo y la abulia burguesa. Un juego de intereses económicos que lleva a muchos cubanos a asociarla con la pedofilia y la prostitución:

Capitalists, in other words, were not only venid the alienation of the workers but also the homosexualization, the perversion, of the young. It is with this in mind that the revolutionary government's moves to eradicate prostitution an rehabilitate prostitutes, often framed in compelling feminist terms, cannot be read apart from the (con)fusion of capitalism, prostitution, and homosexuality. (EPPS 1995: 239).

De este modo, el carácter científico que sustenta la doctrina marxista cede cualquier imperativo biológico a una cuestión de productividad económica. Este contexto teórico sustenta la argumentación de Brad Epps (95: 241 y ss.) sobre cómo, desde los postulados marxistas de la revolución cubana, el carácter biológicamente antireproductivo del homosexual se quiso suplir mediante una praxis de producción exhaustiva. De ahí el ingreso masivo de homosexuales en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), entre ellos, Reinaldo Arenas¹⁶⁵. El lema revolucionario «el trabajo te hará hombre» sustentaría la barbarie de este tipo de reclusión.

¹⁶⁵ El reconocimiento póstumo de su obra a nivel internacional hace que, sin duda, el caso de Reinaldo Arenas sea uno de los más conocidos -concretamente en España, gracias a la versión cinematográfica de su autobiografía, dirigida por Julián Schnabel en el 2000.

Exiliado en Nueva York desde 1980 (fecha del éxodo del Mariel) y enfermo de sida, finalmente decide quitarse la vida en 1990. Su nota de suicidio -publicada póstumamente como encabezamiento de su autobiografía- ha dado la vuelta al mundo como una de las manifestaciones de odio más viscerales contra Fidel Castro.

Arenas, que luchó paradójicamente como guerrillero por el triunfo de la Revolución, acabó ganándose el karma de escritor contrarrevolucionario, a partir de su novela, *El mundo alucinante* que fue prohibida en la Isla. A partir de ese momento, tuvo que esconder sus manuscritos. No se me ocurre un ejemplo mejor de persistencia: el de *Otra vez el mar* -que llegó a ocultar bajo tierra y en el tejado- fue hallado y destruido por agentes estatales en numerosas ocasiones. Pero Arenas llegó a reescribirlo en su totalidad hasta tres veces seguidas y, finalmente, consiguió sacarlo ilegalmente de la Isla.

Con *Celestino antes del alba*, su primera novela, obtuvo, en La Habana en 1965, la primera mención del concurso nacional de novela ante un jurado encabezado por Alejo Carpentier. La edición se agotó en una

Las versiones de la historia cubana contemporánea son, en este punto, contradictorias y especialmente complejas. En los primeros años de la Revolución, cientos de homosexuales y proxenetas fueron encerrados con la finalidad de erradicar la homosexualidad en Cuba; lo que convertiría lugares de su geografía, como el cayo Diego Pérez, en dramáticos enclaves de su historia. Del mismo modo, en el éxodo del Mariel se privilegió la salida de homosexuales y prostitutas. Sin embargo, tal y como señalan Lourdes Argüelles y B. Ruby Rich (1984: 683 y ss.), entre los factores que usualmente se utilizan para explicar el éxodo masivo de cubanos en las últimas décadas, rara vez suele hablarse de la homofobia del régimen.

Hay, por otro lado, toda una política de los semblantes, en la que Epps se detiene con profusión, y que es un factor más de la intervención estatal en la identidad y el cuerpo homosexual:

The government did not seek –it never seeks– realities, but only appearances. It wanted virile men, with short hair, loose pants and a straight-looking jacket (guayabera), even though this getup may hide an effeminate creature. (EPPS 1995: 243)

La paranoia del régimen sobre la identidad homosexual también se gestiona entonces en el orden de una política de la apariencia o la visibilidad que, en términos foucaultianos, podemos decir que se traduce en una intervención directa del poder estatal sobre el cuerpo, y por ende la identidad, del sujeto homosexual. Un ejemplo más de la tensión occidental entre la voluntad de genocidio homosexual, y la de resistencia del mismo, que se niega a ser asimilado por la matriz heterosexual¹⁶⁶.

Todo lo anterior explica que una vertiente temática del homoerotismo masculino cubano se plantee en términos de conflicto con el proyecto revolucionario. Así lo explica Víctor

semana, pero nunca más fue autorizada en la isla una nueva publicación. Sus relaciones con el régimen se quiebran definitivamente en 1973 cuando, traicionado por su amigo Coco Salas, fue detenido por contrarrevolucionario y conducido al cuartel de Miramar. Desde allí, trató de salir de la Isla en un neumático, pero fracasó como cuando quiso huir por Guantánamo y estuvo a punto de ser ametrallado. ARENAS, Reynaldo (1996): *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets.

¹⁶⁶ Judith BUTLER (1991): “Decking out: Performing identities” en Diana FUSS (1991: 17).

Fowler (1998:141 y ss.) en uno de los escasos estudios sobre la textualidad homoerótica, y en el que distingue dos grandes bloques de relatos. Uno constituido por lo que el crítico denomina una problemática «intergrupala» o «un drama íntimo focalizado en la salida al espacio público o en el auto-reconocimiento de la identidad» (Fowler 1998: 144); – enfoque en el que, por otro lado, entraría toda la producción homoerótica femenina. Otro, de enclave histórico-social, en el que las circunstancias del homosexual son el vehículo para discutir aspectos del proyecto revolucionario.

Como ya dije, fue la película *Fresa y chocolate* (1993), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, la que internacionalizó el problemático diálogo entre el homosexual cubano y la Revolución. Basada en el cuento de Senel Paz –encargado también del guión del film– “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990)¹⁶⁷, ya hablé sobre la importancia del texto para los novísimos, y lo que supuso la apertura hacia la subalternidad temática. Hacia la humanización del héroe revolucionario, mediante la nueva figura del antihéroe postmoderno. Hacia el encuentro, en fin, de lo distinto como material para la literatura. La homosexualidad del personaje de David nos interesaba entonces, fundamentalmente, como ejemplo de la diversidad temática que, en general y de forma más concreta respecto a la sexualidad, se produciría a partir de la década de los noventa.

No obstante podemos decir ahora que Senel Paz pecó de utópico al plantear, en el plano de la ficción, un diálogo conciliador entre las dos partes que, a pesar del devenir histórico, siguen enfrentadas. En este sentido, como en tantos otros referidos a la realidad de este país, creo que “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” cumple una función testimonial, ya que únicamente en el espacio de la producción artístico-literaria, acudimos a la aparición de un debate apenas existente, o casi por entero silenciado, en la vida pública cubana. Efectivamente, el cuento de Senel Paz muy pronto se convirtió en una referencia para la mirada nacional e internacional hacia el asunto de la

¹⁶⁷ La historia de la publicación de este relato es muy interesante. Inicialmente, comenzó a conocerse por transmisión oral a través de sus lecturas y las de otros compañeros, y en grabaciones que circularon en *cassettes* por todo el país. Hasta que el texto fue editado por el Ministerio de Cultura de Cuba con una tirada reducida y una edición modesta pero muy bella, con ilustraciones de Zaida del Río. Luego apareció en la revista Orión, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNRAC), y siguió circulando en fotocopias. Mucha gente piensa que este relato es el documento más fotocopiado de la historia cubana.

homosexualidad en Cuba. Pero como decía, y señala también Jesús Jambrina (2003: 19 y ss.), el interés del mismo radica en su capacidad para rearticular a todos los niveles del campo cultural las polémicas sobre la viabilidad o no de la diferencia sexual como parte del proceso revolucionario.

Pero el intento de Senel Paz no fue inédito en la historia cultural cubana. Como sabemos, en *Paradiso* (1966), ya Lezama Lima había intentado hacer explícita la necesidad de incorporar al sujeto homosexual dentro del proyecto nacional. Como constata Jesús Jambrina: «esta novela insiste en construir al sujeto, la familia, sobre el improductivo eros homosexual, hacer que su esterilidad engendre la sucesión, restaurar por el eunuco homosexual [...] la patria, el paraíso paterno de la sucesión» (JAMBRINA 2003: 19).

Junto a Lezama, el otro gran posible antecedente de Senel Paz sería Virgilio Piñera; quien en su polémico ensayo “Ballagas en persona”, publicado en la revista *Ciclón* en 1955, ya propuso la necesidad de repensar las relaciones entre la homosexualidad y la nación (JAMBRINA 2003: 19–20). Por su parte, el propio Fowler en el ensayo que vengo citando, *La maldición. Una historia del placer como conquista* (1998), ha incidido en la obra de autores como Severo Sarduy, Calvert Casey, Alfonso Fernández Catá y Carlos Montenegro. E igualmente, ha indagado en el tratamiento de la condición homosexual en algunos textos de la llamada narrativa de la violencia y cómo el discurso revolucionario exagera la oposición guerrero/homosexual en detrimento del segundo.

Según la opinión de Jesús Jambrina, fue durante la década de los sesenta, o sea en el inicio del proyecto revolucionario, cuando el sujeto homosexual cubano, básicamente a través de la teleología lezamiana, buscó insertarse en igualdad de condiciones en el proyecto nacional. Un intento frustrado al que le siguió la institucionalización de la homofobia por parte del régimen. El texto de Senel Paz (y como veremos inmediatamente, también el de Roberto Urías, aunque con una estrategia discursiva diferente) descansa en las tensiones producidas por dicha institucionalización. En este sentido, el personaje de Diego es ubicado al margen de los intereses de la nación y aunque el personaje muestra su preocupación e interés por el bienestar nacional; su homosexualidad y talante político dificultará al principio el acercamiento a David. Éste,

por su parte, es el que representa los “verdaderos” valores revolucionarios, los que dominan el espacio público y que se presentan irreconciliables con las posturas de Diego:

Yo sé que la Revolución tiene cosas buenas, pero a mí me han pasado otras muy malas, y además, sobre algunas tengo ideas propias. Quizá esté equivocado, fíjate. Me gustaría discutirlo, que me oyeran, que me explicaran. Estoy dispuesto a razonar, a cambiar de opinión. Pero nunca he podido conversar con un revolucionario. Ustedes solo hablan con ustedes. Les importa bien poco lo que los demás pensemos. Dejaré a lado el tema de la mariconería. (Senel PAZ 2002: 259)¹⁶⁸.

A diferencia del texto de Roberto Urías, más cercano en este sentido a los de Arenas, para quien la identidad homosexual va intrínsecamente ligada a la nacional; el narrador de Paz propone dejar a un lado la mariconería para encontrar primero una vía de diálogo. Para el narrador, frente a los maricones y las locas, los homosexuales –categoría en la que se incluye– anteponen el Deber a la inclinación sexual:

En mi caso, el sacerdocio es la Cultura nacional, a la que dedico lo mejor de mi intelecto y mi tiempo [...]. Los homosexuales de esta categoría no perdemos el tiempo a causa del sexo, no hay provocación capaz de desviarnos de nuestro trabajo. Es totalmente errónea y ofensiva la creencia de que somos sobornables y traidores por naturaleza. No señor, yo soy tan patriota como cualquiera. Entre una picha y la cubanía, la cubanía. (Senel PAZ 2002: 262)

Fruto de esta voluntad conciliadora que adopta Diego, David reconoce que entre los dos es factible una amistad. Ahora bien, Diego paga por ella un precio muy alto porque el personaje se ve obligado a renunciar al deseo, a sublimarlo en una tarea productiva, para poder llevar a cabo ese diálogo con la “pureza” revolucionaria que emblematiza el personaje de David. En este punto, Jesús Jambrina establece una comparación con Lezama: «como José Cemí en *Paradiso* Diego conecta (utópicamente) vocación sexual y vocación nacional, sacrificando la primera a la segunda y con ella, aniquilando cualquier otra posibilidad de diferencia» (JAMBRINA 2003: 20–21).

¹⁶⁸ La fecha de 2002 corresponde a la edición del relato de Jorge FORNET, *Cuento cubano del XX*.

La renuncia de Diego, sin embargo, no es suficiente o, como decía hace un momento, un tanto utópica. De ahí que finalmente el sujeto homosexual debe salir al exilio, lo que puede leerse como su incapacidad de transformación social y la asunción del margen externo como único espacio posible. Abandonar la Patria significa para el personaje dejar de resistir, la renuncia como coste. Lo nacional en el texto de Senel Paz proclama así como incompatible el ser revolucionario y el ser homosexual.

Hay por otro lado, un texto mucho menos conocido pero igual de importante que el de Senel Paz, para la normalización de la homotextualidad cubana. Efectivamente, casi a la par de Senel Paz se publicaba en Cuba el relato del también entonces joven escritor cubano, Roberto Urías, titulado “¿Por qué llora Leslie Caron?”(1988). Ambos textos, junto a los poemarios *Desnudo frente a la ventana* (1990) de Abilio Estévez y *Vestido de novia* (1995) de Norge Espinosa son, según Fowler (1998:141 y ss.) los cuatro puntos cardinales para lo que será el desarrollo posterior de una literatura homosexual en Cuba¹⁶⁹. Desde luego, la nómina temática de títulos y autores de repercusión e importancia reconocida es mucho más amplia. Entre los enumerados por Fowler, y por orden cronológico según su fecha de publicación en la Isla, estarían por ejemplo: “El cazador” (1990), “Historia íntima y pública de un hombre” (1992), de Alexis Pimienta; o “Mi prima Amanda contando otra vez” (1992) (reelaboración de “Mi prima Amanda” (1984)); de Miguel Mejides.

Efectivamente, “¿Por qué llora Leslie Caron?” (1988) de Roberto Urías es otro de los textos que ejemplifica la reflexión del sujeto homosexual, desde la dinámica de la política revolucionaria. El planteamiento, no obstante, es muy diferente al de Senel Paz, fundamentalmente, porque se inscribe en un discurso simbólico de la identidad *gay*. Ello justifica la interpretación de Víctor Fowler, para quien la disfuncionalidad del núcleo

¹⁶⁹ Para una visión de conjunto más completa de este punto habría que hacer referencia también a las manifestaciones poéticas que quedan fuera de nuestro corpus de análisis. En este sentido, FOWLER (1998: 141 y ss.) completa la vertiente narrativa con el poema “Vestido de novia” (1988) de Norge Espinosa; texto con cuyo libro ganó el *Caimán Barbudo*, uno de los premios más importantes para autores jóvenes del país. “Desnudo frente a la ventana”, de Abilio Estévez (1990) sería, por su parte, la primera manifestación poética de la literatura cubana contemporánea, en la que nos encontramos con un sujeto homosexual que asume plenamente su identidad.

El texto de Espinosa puede encontrarse en SÁNCHEZ Mejías, Rolando (comp.) (1995): *Mapa imaginario. 26 nuevos poetas cubanos*, La Habana, Embajada de Francia e instituto cubano del libro. Para el poema de Abilio Estévez, *vid. Revista Casa de las Américas*, nº181, julio-agosto, 1990, p.74.

familiar del personaje puede leerse como una metáfora del límite en el que el sujeto homosexual queda expuesto por el sistema revolucionario.

Narrado en primera persona, podemos decir que el texto de Urías es básicamente una protesta. Carente de todo tipo de trama, el único hilo conductor del relato es la voz de su protagonista, Leslie Caron. Según la forma más despectiva de llamar a un homosexual en Cuba, Leslie Caron es un *maricón*; una *loca* según la clasificación del personaje de Paz, y de acuerdo con la que también propone Reinaldo Arenas en *El color del verano*¹⁷⁰. El uso del estilo directo intensifica el dramatismo de un discurso al que tampoco le falta sarcasmo y sentido del humor. Dos coordenadas temáticas rigen la estructura del texto. En primer lugar, la pregunta por el ser. Un cuestionamiento sobre la identidad de aquél que, frente al espejo, se pregunta quién es:

El caso es que me paro frente al espejo y me veo siempre y termino preguntando: ¿qué será de esta loca? ¿Qué puedo hacer contigo, Leslie Caron? ¿Por qué habré tenido que ser así? He intentado cambiar, pero no logro hallar nada que verdaderamente me interese. Nada ni nadie. La mayor parte de las gentes me inspiran lástima; son vacías, tan falsas; se mueven a través de los estrechos márgenes de los esquemas que les imponen. Yo he optado por esta esclavitud. No me he elegido a mí mismo, mas acepto las cartas servidas y hago mi juego mortal como cualquier otro. (R.URÍAS 2000: 51)¹⁷¹.

De la propia pregunta identitaria se desprende la segunda de las líneas temáticas, que tiene que ver con la autoafirmación y la protesta por la sociedad en la que le ha tocado vivir. No hay, por tanto, una búsqueda conciliadora como en el caso de Paz. Al determinismo de una condición homosexual que el sujeto no ha escogido, le sigue la reafirmación de la diferencia frente a la hipocresía de su entorno. Sobre todo, la

¹⁷⁰ Reinaldo Arenas propone en varios momentos de su obra, una clasificación de la homosexualidad. Concretamente en *El color del verano* (Tusquets: 1999) expone una estrambótica clasificación de los tipos de “locas”, entre las que distingue, por ejemplo, la “Loca de argolla” (o “loca de atar”), la común o loca simple, y la Loca regia que, en realidad, es la única que ejerce una vida de loca, sin ocultárselo a nadie. Es interesante ver en este sentido, cómo se van generando nuevos arquetipos sexuales enfrentados a la heteronormatividad. ARENAS, Reinaldo (1999: 406 y ss.)

¹⁷¹ La edición del texto que citamos pertenece a la antología *Nuevos narradores cubanos* de Michi STRAUSFELD: 2000.

invención de sí mismo a partir del estrecho margen de elección que le resta. Fruto de la marginación del protagonista, la realidad social es vista como antagonista de los sueños, logros y aspiraciones personales. Como emblema de la libertad individual que reclama el personaje para construirse a sí mismo, aparece la figura de Leslie Caron:

Después me hicieron nacer, hubo grandes disputas familiares por mi nombre. Héctor contra Alejandro; Enrique contra Jorge. Que si Hugo, que si Javier. Al final, triunfó Francisco. Pero todos estos años he venido siendo Panchito y, en ocasiones, Panchy con <i> griega para que sea más sexi...Solo que yo he llegado a preferir, por sobre todos los nombres, el de Leslie Caron. Es tan musical, tan europeo. Además, mis compinches admiten que entre ella, la actriz, y yo, existe un gran parecido, la misma gracia y la misma condición etérea... (R. URÍAS 2000: 49).

Mediante la asunción identitaria de la actriz y bailarina francesa Leslie Caron, con la que afirma tener un gran parecido, el protagonista está renegando del nominalismo y el determinismo familiar. Por tanto, del peso de la masculinidad en la que afirma que le «hicieron nacer». Lo biológico queda entonces supeditado a lo cultural. Un enfoque que permite inscribir el relato en el contexto de las identidades *camp*, o como una aportación cubana a la *queer theory* latinoamericana.

En el libro de ensayos titulado *Kitsch Tropical* (2004), Lidia Santos recopila las principales directrices del debate que originó la incorporación de los medios de comunicación de masas a las narrativas latinoamericanas. Y sobre cómo la cultura de masas y lo *kitsch* se convirtieron en herramientas para cuestionar el proyecto realista contenido, por ejemplo, en la narrativa del *boom*. Prescindiré, sin embargo, del desarrollo y *grosso* del mismo para centrarme, puntualmente, en aquellos aspectos que permitan dar luz sobre la interpretación del texto de Urías como una metáfora crítica del sistema revolucionario.

Fundamentalmente, interesa la lectura del reciclaje de lo *kitsch* como lenguaje específico, contra la desclasificación marxista del homosexual como parte del lumpen¹⁷² (Lidia

¹⁷² En verdad, los orígenes de esta tesis nos resultan ciertamente remotos. Surgida en los años sesenta a partir de la derrota sufrida por la interpretación marxista de la sociedad y en países que, como Brasil y

SANTOS 2004: 213). En este sentido cabe recordar, que una propuesta tal, se inscribe en el contexto político-cultural de la caída de las utopías marxistas a finales de los sesenta. Una coordenada histórica, en la que los mismos ecos de la contracultura norteamericana ayudaron a debilitar cualquier atisbo de revolución colectiva. Empieza entonces a gestarse un concepto de revolución individual inserto en un proyecto global de transformación social. Así hemos podido verlo en el propio desarrollo histórico de la Revolución Cubana.

De este modo, la sustitución de los símbolos políticos por mitos –como Leslie Caron– de la cultura de masas, conlleva una fragmentación del concepto mismo de nacionalidad. Leslie Caron aparece en el relato de Roberto Urías, como modelo contracultural y alegoría individualista, frente al ideario masculino y totalizante del revolucionario – Martí, el Che y el resto de los padres de la patria– que propugna el Estado cubano. Con ello, el concepto de lo popular no sólo se desplaza hacia la realidad urbana. En la medida en que la identidad de este *hombre-kitsch* se construye a través de la copia de un modelo foráneo, también se atribuye a éste un mayor prestigio que al suyo propio; lo que supone otra forma de rechazo al estatus de lo nacional cubano. «Es tan musical, tan europeo»... afirma, con tono de ensoñación socarrona, el personaje de Urías. Después, también confesará: «Barbra Streisand es mi ídolo» (R. URÍAS 2000: 50).

Desde esta perspectiva de análisis, la metáfora a la que alude Fowler resulta mucho más clara:

Porque hay que admitir que en mí la dialéctica funcionó mal; o tan bien que *no se ajusta a las imperfecciones* de nuestros tiempos. No sé. El caso es que los miembros de mi familia, como casi todos, son «entes productivos», «social-men-te-ú-ti-les», asalariados del progreso y la concordia, santos, vírgenes bastiones de la economía... Y yo, por mi triste parte, me siento solo como una mariposa o una caracola: soy una bella parásita. (R. URÍAS 2000:50)

argentina, promulgaban una identidad cultural nacional-popular; encontraríamos un referente mucho más cercano en el tratamiento del tema que, durante los ochenta, proponen las obras de Severo Sarduy. No obstante, la filiación lezamiana que llevó a Sarduy a buscar la expresión del mestizaje cultural en la definición del barroco histórico latinoamericano; creo que queda mucho más lejos de la propuesta estética de Urías.

El fragmento citado evidencia una sátira del sujeto productivo formulado por el marxismo económico. Como ocurría con el personaje homosexual de Senel Paz, el problema se plantea porque no hay dialéctica posible con el imperativo humano de la sociedad marxista, en la que el homosexual queda estigmatizado como ente no-productivo: socialmente-inútil, una «bella parásita», una mariposa etérea en conflicto con el materialismo histórico. En este sentido, el personaje de Urías ejemplifica perfectamente la disfuncionalidad del sujeto homosexual en la sociedad revolucionaria cubana, tal y como, hace un momento, decíamos que la explicaba Epps (1995: 241 y ss.). Entra en juego, también la coordenada sociológica del cambio que ya se palpaba en 1988 –fecha de publicación del relato– aunque se aceleraría con la caída del telón de acero en 1989. Un tiempo lleno de «imperfecciones», dice el personaje de Urías, también responsable de su inadaptación.

En esta compleja dinámica político-cultural, mediante la identidad del *hombre-kisch*, Roberto Urías se está dirigiendo a la pluralidad de los sectores sociales que, como los homosexuales, fueron olvidados por la teoría marxista. Así pues, el discurso de lo *kitsch*, como dinámica deconstructiva de lo unitario sexual y nacional, nos ofrece otra perspectiva analítica del cambio de intereses y motivaciones estéticas que nos brinda el cuento cubano de los noventa. A este respecto, el texto me parece crucial para entender la metamorfosis que dicho corpus propone. Me refiero a lo gay como ruptura metafísica, al confinamiento definitivo del sujeto cartesiano junto con los roles tradicionales establecidos. De este modo, creo que el personaje homosexual logra superar su espacio simbólico para convertirse en una metáfora de otros tipos de diferencias sociales, las de género especialmente.

Fijado el universo de lo *kitsch* a través de las lentes de lo *camp* –y dentro de las prácticas de las identidades *queer* en las que se integra–, los narradores cubanos de los años ochenta y noventa fundamentalmente, privilegian una concepción del sujeto basada en la discontinuidad y en la improvisación. Como señala Lidia Santos (2004:216), «más allá del lumpenaje, pasan a interesar también a los artistas la prostitución, la marginalidad y el homoerotismo»; siendo esta última categoría, muchas veces, un punto de partida del arte latinoamericano para una estrategia del artificio y la exageración.

En el caso concreto del relato de Senel Paz, a pesar del profundo entendimiento que acaba surgiendo entre las dos posturas enfrentadas que representan los personajes; el desenlace se resuelve con el exilio forzoso de David. Desde la ética revolucionaria, el homosexual carece de espacios públicos en los que expresarse y finalmente debe abandonar la Isla. Es por ello, que ambos relatos, el de Urías y el de Senel Paz, comparten una misma conclusión para el que se queda en la Isla «esperando que algún día termine esta concatenación de muertes cotidianas a las que se ha sometido» (R. URÍAS 2000: 51); como para el que opta por el exilio.

Ahora bien, si el discurso de lo *kitsch* como metáfora de lo diferente y parodia de la unidad nacional aleja la propuesta de Urías de la reflexión de Senel Paz, la conclusión a la que llegan los dos personajes homosexuales es muy parecida. «¿Qué voy a hacer? ¿Luchar? No, soy débil, y el mundo de ustedes no es para débiles», afirma Diego resuelto al exilio. Por su parte, oímos decir al narrador de Urías: «No me hipoteco el futuro ni dramatizo y ojalá que no sea del todo así. Pero: ¿qué hacer? ¿Qué golpe milagroso podría cambiar el curso de estas visiones?» (R. URÍAS 2000: 51–52). Como consecuencia, el exilio como última salida para Diego; y la ascensión parasitaria como karma para el homosexual dentro de la Isla, son dos caras del mismo proceso de marginación.

Es cierto por otro lado, que ambos cuentos se producen (y repercuten) en un momento en que la situación histórica cambia drásticamente, también para los homosexuales: tras la caída del campo socialista el gobierno flexibiliza los modos de control ideológico, con las consiguientes repercusiones en todos los ámbitos sociales. Se estimula el turismo, la comunidad cubana en el exterior incrementa sus visitas a Cuba, etc. La vida cubana libera además todo tipo de pulsiones, incluidas las eróticas: prostitución, campaña de prevención del SIDA y cierto auge (es verdad que momentáneo) de la comunidad gay y lesbica: el cine homosexual llega con más frecuencia a las pantallas cubanas, especialmente durante los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano (recuérdense películas como *Papeles secundarios*, *Adorables mentiras*, *Mujer transparente* o *Alicia en el pueblo de las maravillas*); e incluso, comenta Jesús Jambrina (2003: 21), el estado permite la celebración de fiestas *gays* en zonas marginales de La Habana.

Tampoco podemos obviar otras posiciones críticas, como la de Heberto Padilla (1994: 49), para quien todos estos cambios deben interpretarse como meras «fórmulas emergentes de contención social, no como expresiones de libertad». De hecho, en el nivel de circulación de la producción homosexual, sigue la censura de cuadros, cuentos, e incluso de escenas de determinadas películas¹⁷³. Y a nivel político, tampoco ha sido permitida ninguna organización de *gays* y lesbianas. Es más, todavía en la fecha de 2003 hay documentadas nuevas recogidas de maricones en lugares céntricos de La Habana (JAMBRINA 2003: 21). El mismo año en que se retransmitió desde San Miguel del Padrón, a nivel internacional, una boda *gay*, llevada a cabo en un círculo estatal y con el apoyo familiar de los contrayentes.

Todo ello me lleva a la conclusión de que todavía existe en Cuba un desajuste entre los niveles de producción artística homosexual y de realidad estatal y social. Aun la coherencia del sector crítico que representa Heberto Padilla en el plano de las incontestables desigualdades sociales, la pregunta es la gestión que paralelamente se está haciendo de todo ello desde el imaginario creativo. En este sentido, los textos de Roberto Urías y Senel Paz (y bajo la forma no exclusiva de la homotextualidad, la narrativa de los novísimos en general) rescatan una redefinición de valores, o proponen directamente otras fórmulas discursivas, como el discurso *kitsch* del primero.

De todo ello se origina en la Cuba del Periodo Especial un desajuste evidente entre el plano social y el simbólico de la ficción artística; siendo en este segundo donde verdaderamente se abren vías de diálogo. Así lo ejemplifica el debate sobre la identidad homosexual que la literatura de los novísimos lleva a término. Pero lo interesante del proceso, sobre todo a partir de relatos como el de Roberto Urías, es que la propia enajenación existencial que el sujeto homosexual padece se transforma, a nivel artístico, en una independencia creativa donde es lo nacional lo que queda relegado o al margen. Y este es un punto en el que creo que convergen la producción de mujeres y la homotextual.

¹⁷³ Jesús JAMBRINA (2003: 21) cuenta el corte de escenas «escabrosas» que se produjo con la proyección de la película norteamericana *Filadelfia*. Recuerdo también el corte del beso entre los personajes de Frida Kalho y Tina Modotti en la proyección que pude ver por televisión en La Habana en el 2003, de la película *Frida*. Tampoco ha sido presentada en televisión *Fresa y chocolate*, aunque su proyección durante meses en los cines habaneros estableció un récord de espectadores.

Es decir, en cuanto a la metáfora de la diferencia que perfila el corpus narrativo de los noventa.

En cierto sentido, lo que comparten el personaje homosexual femenino y masculino es que, no solo abren el debate de los dilemas propios de su condición sexual, sino los de la norma heterosexual en su variante ortodoxa. Así lo hemos podido ver, por ejemplo, en “Alguien tiene que llorar” de Marilyn Bobes. En este caso, el lesbianismo de la protagonista despierta los fantasmas de aquella que, amparada en la institución matrimonial, sufre los estragos de una heterosexualidad obligatoria. Pero también, y así lo ejemplifica la narrativa porteliana, el discurso homoerótico abre la veda de todas aquellas variantes sexuales tradicionalmente reprimidas: *voyeurismo*, bisexualidad, bestialismo, sadomasoquismo, sexo anal etc.

Para ello, defiende Amir Valle (2000: 14 y ss.) a la narrativa de los noventa la sustenta la paradójica construcción de un caos de voces nuevas de perfil radical y violento. Ahí estaría la diferencia respecto a la generación cubana de los ochenta. Novísimos y Novísimas esgrimen la misma mirada anterior sobre lo cotidiano pero rescatan la incidencia crítica que sobre la realidad tenía la llamada narrativa de la violencia. Hay entonces una lógica del desgarramiento que se manifiesta de forma violenta y radical hacia esa cotidianidad.

Conclusiones

Para cerrar el periplo apremia concluir, resolver sobre lo que se ha tratado. Todavía, asumir el final, cerrar, terminar el análisis, tomarle el pulso y reubicar a los fantasmas. Esta tesis tuvo su punto de partida en la intemperie que convoca al sujeto cubano en la época del post–muro. Efectivamente, la fecha de 1989 –con la caída del muro de Berlín y la consiguiente retirada del apoyo económico soviético a la Isla– marcó el inicio de una grave etapa de recesión económica, cuyos primeros síntomas intentaron paliarse, ya en la década de los ochenta, con lo que el régimen denominó el Periodo de rectificación de errores. Si embargo, lo peor lo depararía la década de los noventa, cuando La Habana aparecía a los ojos del mundo literalmente en ruinas y el régimen, siguiendo con su retórica eufemística, bautizó la crisis con el término Periodo Especial. La crisis de los balseiros en 1994 fue el momento álgido del Periodo con la apertura física del malecón, por la que tantos cubanos se echaron a la mar y conocieron la intemperie.

En el capítulo 1, que sirvió para introducir los conceptos teóricos que encauzan la investigación– se hizo referencia a las tesis de Iván de la Nuez sobre el mapa poscomunista cubano en la era global. Para el crítico la tragedia de los balseiros es lo que mejor representa a una comunidad dividida entre el exilio, la diáspora y los efectos de la globalización. Concluyamos que Calibán había salido de la Isla, lo que marcaba el tránsito de la utopía a la intemperie. En el nivel de las subjetividades, esta salida –la balsa, colonia de la experiencia postmoderna en el Atlántico– representaba la redefinición de los elementos nodales de la cubanía. Un borrado identitario radical que inscribía la utopía revolucionaria en la mitología del pasado. A partir de aquí y de los efectos expansivos de la globalización, el tránsito ya no pasaba por la reconquista de una Arcadia pre–castrista (al estilo del exilio miamense), sino por una reconstrucción de la conciencia geográfica «antes que permanecer en el idilio doméstico de la Isla, la Identidad, la Patria Absoluta y Mayúscula» (DE LA NUEZ 2001: 106–107).

Así pues, la metamorfosis de Virgilio Piñera en Isla, en su poema homónimo (“Isla” 1979) –narrada también por Reinaldo Arenas en *El color del verano* (1999)– fue el puerto de partida de la travesía que entonces comenzaba. Una metáfora sobre el estado líquido de las nuevas políticas identitarias cubanas, que la crítica asocia a un proceso de transterritorialidad con el que, por un lado, se asume la fuga o expansión de la literatura cubana actual. Por otro, como proceso migratorio de la identidad y la cultura, conlleva

una ampliación de perspectivas para las nuevas generaciones a la hora de pensarse y de escribirse como cubanos.

Las implicaciones de todo este proceso pueden analizarse desde muy diferentes perspectivas. En la medida en que el objeto de esta investigación es la producción narrativa de los noventa se privilegió el análisis del corpus desde la perspectiva de cómo se estaban generando también, nuevas formas de pensar las identidades y los roles sexuales. De este modo el erotismo y la sexualidad han sido el resorte desde el que ahondar en un análisis de género, sobre las nuevas formas de indagarse como mujeres cubanas de los noventa.

La segunda de las travesías teóricas que se trató en el capítulo 1, –subapartado “Travesías”– fue la delimitación del concepto de erotismo en relación al corpus de relatos. Antes, siendo éste un apartado introductorio, fue necesario esbozar algunos aspectos definatorios del estadio en el que se encuentra hoy el debate erotismo *versus* pornografía. De todo lo expuesto entonces se desprende que se ha producido una evolución muy acuciada en las teorías estéticas del erotismo, resumida en la progresiva superación del clásico antagonismo con la pornografía. Efectivamente, en la órbita de las lógicas postmodernas de rescatar discursos hasta entonces ajenos a las instancias del arte, lo que se ha producido –especialmente en la academia norteamericana– es una proliferación muy importante de bibliografía crítica que acuña nuevos enfoques sobre la pornografía.

De nuevo aquí topamos con los efectos de la globalización y con lo que Susana Paasonen (2007) denomina la *pornificación* de los mass media actuales. Es decir, la diversificación de las formas del porno actual y su presencia en la cultura popular de consumo. Como dije, de esta misma conexión se nutren las esferas del arte contemporáneo. Especialmente, en el arte feminista de los noventa (entonces utilicé el ejemplo de Ana Mendieta entre las cubanas), en el que se observa una clara tendencia a trabajar el cuerpo y la sexualidad de la mujer bajo nuevas formas de abyección, como el contacto del cuerpo con la tierra en tendencias como el *body art* y el *land art*. Fue entonces que leímos la retórica de las narradoras noventinas a partir de su diálogo con el arte feminista cubano y de forma más concreta con la propuesta estética de la cubana Rocío García. Justamente,

en lo que se refiere al goce del dolor en la representación del sexo, así como a la desestabilización que supone la inclusión de la retórica del porno en su obra. Dos claves estéticas que transcriben los efectos emocionales de la crisis en la que se debate Cuba en el contexto finisecular.

Con la intención de contextualizar el corpus en el periodo literario al que pertenece, el capítulo 2 –“Limón limonero, las niñas primero”– daría comienzo con un salto diacrónico a la década de los sesenta, lo que permitió calibrar la trascendencia del corpus noventino en el corte cronológico de la Narrativa de la Revolución. Como se dijo, después de lo que la crítica cubana denomina “el quinquenio gris” (1972–1982) –término que resume el hiato que supuso la narrativa cubana de los setenta–, fueron los narradores de los ochenta, quienes empezaron a modificar un panorama cuentístico en el que se gana en diversidad y que vino a desembocar en la nueva estética de los Novísimos, verdaderos protagonistas del renacimiento del género. Como consecuencia, la narrativa conquistaría definitivamente en los noventa el espacio tradicionalmente copado por la poesía; siendo el cuento, el género que se afianzaba como línea dominante de la última literatura cubana. Todavía, la proliferación de antologías del cuento cubano publicadas desde las postrimerías de siglo permitió demostrar el fenómeno de apertura que, en materia de distribución editorial, conforma hoy la narrativa cubana en general.

Sin volver a entrar en la problemática de la nomenclatura que se cierne sobre la convulsa producción de los noventa, el segundo de los vectores que ocuparon el capítulo 2 fue la eclosión definitiva de la narrativa de mujeres en Cuba –subapartados 2.3 y 2.4– Las Narradoras del Periodo especial (Novísimas y (post)novísimas) aparecían entonces como una promoción conciliada por ciertas afinidades estéticas que teñía en clave de género la crisis de valores generada por la drástica situación económica del país. Aparejada a la visibilización de las féminas en el plantel literario cubano, hablamos también del surgimiento de los estudios de género cubanos en el mismo estadio, lo que confería al caso cubano un desarrollo disímil, respecto a la crítica literaria feminista y el *boom* de la narrativa de mujeres, ya latente en otras latitudes latinoamericanas desde principios de los setenta.

Como se dijo, la primera historia de la literatura cubana de mujeres fue la que publicara Catherine Daves en 1997, *A place in the sun? Women writers in twentieth-century Cuba*, cuyo eco resonaría en la Isla un año después con *Estatuas de sal* (M. YÁÑEZ: 1998). A raíz de aquí, se concluye que los círculos académicos norteamericanos han sido el precedente de los estudios de género en Cuba, a la vez que abrían un debate sobre el imaginario patriarcal revolucionario, todavía ausente en las esferas sociológicas cubanas.

Fue entonces que se analizó el desarrollo tardío del debate cubano de género, en relación a la propia inexistencia de un movimiento feminista no gubernamental en la Cuba castrista. De lo expuesto se concluye que la Revolución cubana –acaecida antes de la segunda ola del feminismo– nunca adoptó abiertamente las ideas del activismo internacional y La Federación de Mujeres Cubanas (FMC), único organismo que representa los intereses de la población femenina, está plenamente identificada con el aparato ideológico estatal. Es así que se observa una paradoja más en el complejo prisma de realidades que conforma el proceso revolucionario cubano. Por un lado, la ideología marxista privilegia la conciencia de clase sobre la de género, por lo que los objetivos feministas se subordinan a las necesidades políticas del Estado. Una postura que, con todo, tampoco es exclusiva del periodo castrista, dado el extenso itinerario de dictaduras trazado por la historia cubana.

Por otro lado, como señala Norma Vasallo (2002: 19), tampoco se puede eludir el compromiso de la Revolución cubana con la lucha contra la discriminación de la mujer. Ciertamente, la llegada del socialismo estatal llevó aparejada una política igualitaria, dentro de un proyecto más amplio de modernización de la esfera social. No obstante haber trabajado por la incorporación de las cubanas a la esfera pública y ser el único estado latinoamericano que ha garantizado a las mujeres sus derechos reproductivos, la estimación que prevalece son los escasos resultados patentes en la persistencia de desigualdades de género en una esfera social con un sustrato patriarcal todavía fuertemente arraigado. De hecho, para historiadoras como Maxine Molineux (2003: 100–101) las cubanas siguen siendo ciudadanas de segunda clase¹⁷⁴.

¹⁷⁴ También YÁÑEZ, Mirta (1996: 22 y ss.)

Todo ello permitió entender la escasa representatividad artística de las cubanas pese al cambio de rumbo definitivo devenido en los noventa. Entonces se apuntó un dato más que significativo: sólo la cuarta parte de los artistas reconocidos por la Unión nacional de escritores y artistas cubanos (UNEAC) son mujeres. Por ende, se propuso una lectura contestataria del corpus apoyada por la tesis de Madeline Cámara (2002: 44) de que el ánimo insurrecto de estas narradoras no pasa tanto por un pronunciamiento político de oposición, como por un viraje hacia los estragos emocionales del sujeto en crisis. Se testimonia la dispersión del ciudadano en la intemperie que lo circunda, pero una posible épica de lo contrarrevolucionario se asume como totalmente obsoleta, desde la égida del post-muro. Lo que sí se observa, en líneas generales, es que se trata de una narrativa que apunta a la deconstrucción del ideario masculinista de la Revolución cubana.

Por otra parte, fue necesario contextualizar esta acuciada evolución de los contenidos narrativos en el proceso de regeneración del género cuentístico que nos remontaba a la década de los ochenta –“Los ochenta como estética de la interrogación”. Para concluir, digamos que esta estética bautizada por López Sacha, originada cuando en los ochenta se empezaron a buscar otros caminos para el cuento, inició también el cuestionamiento de lo social a través de lo cotidiano. La circunstancia histórica quedaba muy lejos del populismo socialista de los sesenta, por lo que ya se miraba los acontecimientos épicos con la distancia que imponen los años. Así pues, sin este ejercicio destotalizador del discurso revolucionario (como se explicó con la terminología de (N. RICHARD 1987: 51) que manifiesta la narrativa de la década precedente, no puede entenderse la perspectiva intrasubjetiva que definitivamente define a la narrativa noventina. En suma, lo que se produce en los noventa es una exasperación de los recursos inaugurados en los ochenta en materia narrativa. Un ahondamiento en las posibilidades experimentales del relato con tintes radicales en la materialización de una estética postnovísima.

Otro aspecto importantísimo de la misma década era que inauguraba un discurso sobre la marginalidad de la juventud cubana que desembocaba en un cambio definitivo de los protagonistas de la narración. Como antecedentes del género del cuento en retratar una Cuba *underground* se analizó la propuesta estética de Verónica Pérez Konina en su compilación de relatos *Adolesciendo* (1988), cuyo principal mérito puede resumirse en

que fue capaz de modelar un personaje tipo marcado por el desarraigo, hasta entonces ausente en el corpus ficcional de la Isla.

Junto a Konina, la segunda de las suturas entre décadas que no podía dejar de mencionarse era el relato de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, que no sólo se constituyó como un empuje fundamental para la visibilización internacional de la cuentística cubana –gracias a la versión cinematográfica *Fresa y chocolate*, dirigida por Gutiérrez Alea y González Tabío–, sino que también proponía un diálogo desde la intelectualidad con los prejuicios ideológicos y sexuales de la Revolución.

A partir del análisis de estos dos antecedentes claves se puede concluir que la narrativa de los noventa queda seducida por los márgenes de lo social y asimilada como forma estética del derrumbe. Fue así que se pudo explicar la aparente paradoja de que la eclosión de las narradoras cubanas coincidiera con un momento económico tan crítico, ante el que las mujeres, sostenedoras prioritarias de las cargas familiares, son especialmente vulnerables. A las limitaciones representativas en el corpus nacional de las letras se le sumaban las dificultades a la hora de sobrevivir en los descampados del Periodo especial –“Las narradoras del Periodo Especial”– No obstante, la tesis mantenida a este respecto es que la coyuntura global de la crisis es la que, precisamente, propició una proliferación de discursos sobre el margen y desde el margen en el que, hasta entonces, se suscribían grupos subalternos como el de las mujeres y los homosexuales. De todo ello se deriva que sólo a través de las fisuras que se abren en la univocidad política de la Isla podían empezar a fluir nuevas voces discursivas sobre y desde la marginación.

Según la opinión de críticos como Amir Valle (2000: 15 y ss), se explicaría así que la de los noventa haya sido calificada como la generación más completa dentro de la Narrativa de la Revolución, incluso de la historia de la narrativa cubana, dada la expansión internacional que sigue manteniendo hoy. La diferencia respecto a estadios anteriores la resume el crítico (VALLE 2000: 16) en una mayor libertad a la hora de crear, a partir de la caída de los dogmas políticos sobre lo literario. Todo ello favorecido también por el buen clima editorial de la Isla.

Las consecuencias no podían ser menos importantes en el orden simbólico de los discursos que comenzaban entonces a discurrir por zonas y temáticas, como el erotismo y la sexualidad en todas sus variantes, tradicionalmente mucho menos tenidas en cuenta. En este sentido, el final del segundo de los tramos de esta travesía permitió enlazar con el espectro de nuevas representaciones erótico–sexuales que se estrenan en los noventa y que, en términos estéticos, se conjugan en clave postmoderna. Una auténtica revolución temática en la que el sexo se delimita como un ingrediente para la explicitud del discurso.

La idea principal del capítulo 3 –“*Antropología del erotismo en las (Post)novísimas cubanas*”– sería bosquejar algunas de las constantes que caracterizan la representación del erotismo en los textos del corpus. En pos de ello, se volvió a mirar hacia los ochenta como referente inmediato y, de forma más concreta, a las narradoras latinoamericanas del *postboom*. Básicamente porque la crítica feminista latinoamericana ya había percibido el erotismo como una temática intrínseca a la nueva producción, que permitía analizarlo como material desde el que interpretar formas manifiestas de desigualdad social. Así planteado, la instrumentación del sexo en los textos del corpus se apuntó como una temática que permitía indagar en la estrategia específica que las definía como escritoras cubanas en su contexto socio–cultural.

En líneas generales, perteneciente a una tradición narrativa –visible ya en *Ifigenia* de Teresa De la Parra (1924) o en novelas como *La última niebla* de María Luisa Bombal (1934)¹⁷⁵– en la que la expresión del deseo de la mujer estaba mediatizada por una serie de enmascaramientos simbólicos y subordinada temáticas de rebeldía social, se puede concluir que esta propensión temática evoluciona a partir de los ochenta hacia un tipo de erotismo más dinámico y trasgresor¹⁷⁶. El erotismo que hasta entonces se expresaba en interdicción conflictiva con los modelos discursivos masculinos propende, en el fin de siglo, a convertirse en un valor positivo de autoafirmación sexual para las mujeres. Como dije entonces, en la órbita del poder de lo erótico teorizada por Audre Lorde¹⁷⁷, el nuevo

¹⁷⁵ MATTALÍA (2003: 139-218): “Cuerpo histórico/ cuerpo muerto: Teresa de la Parra y María Luisa Bombal”.

¹⁷⁶ EPPLE Juan Armando (1999: 383)

¹⁷⁷ LORDE, Audre (1978): *Uses of the erotic: the erotic as power*.

discurso del deseo se perfilaba como una vía de autoexploración o cartografía de las posibilidades del Ser¹⁷⁸.

En la misma línea discursiva se emparentó la propuesta narrativa de las (post)novísimas con la de las autoras del *postboom*. Es decir, con el erotismo como una premisa no taxativa con la que se expresa la propia alienación identitaria, en la que se debaten las escritoras cubanas en el contexto finisecular. A su vez, era en este punto en el que las cubanas se desmarcaban de las pautas eróticas inauguradas por sus coetáneas. Porque los modos en los que el deseo sexual adquiere forma en estos textos no podían desgajarse de las directrices críticas del contexto finisecular cubano, en el que el descreimiento y la desilusión –como marca generacional post-muro– determinan un tipo de erotismo más cercano al hambre y al instinto animal, que a cualquier ritual de seducción.

Concluamos pues que, a lo largo de la trayectoria del trabajo, el erotismo y la sexualidad se han utilizado como vectores temáticos que traducen en experiencias individuales el desmembramiento global de las nuevas identidades cubanas. Consecuente con este tipo de enfoque lo que se ha hecho, fundamentalmente, ha sido un análisis deconstructivo de los esquemas binaristas que, en materia de género, todavía hoy articulan la sociedad cubana.

En esta aproximación general a las variantes eróticas tematizadas por los textos, se valoró también la escasa respuesta editorial, así como la no menos escasa presencia de autoras en las principales antologías del cuento erótico cubano. Lo que a este respecto puede concluirse es que el género erótico como tal sigue siendo una ramificación maldita de la literatura. En realidad, no se trata de un aspecto particular del caso cubano, ya que se inscribe en una tendencia general asociada a la representación exhaustiva del cuerpo y el sexo, en las sociedades postindustriales. El fenómeno que se observa entonces es que el género erótico, definitivamente, queda confinado en el oscuro gueto de lo perverso constituido por Sade. Como género literario se vuelve anacrónico (en España, por ejemplo, se retira de las librerías) porque vivimos ya en la era de los mass media y el sexo ha pasado del tabú a la omnipresencia. Por ello, como se dijo en el Prólogo, el corpus seleccionado para esta tesis engloba textos que presentan central o transversalmente el

¹⁷⁸ FERNÁNDEZ Olmos y PARAVISINI-GEBERT (1991: xii y ss.).

tema del erotismo. En su totalidad son relatos que no responden a los tópicos del género, bien al contrario, lo clásico se parodia como tuvimos ocasión de ver en la estrategia discursiva de Portela. Como tendencia global, el erotismo ya no pertenece a un género literario, sino que se manifiesta como una constante, una presencia palpable en toda la producción literaria a partir de los noventa.

Por último, todavía en el capítulo 3, se atendió a las modificaciones producidas en el orden externo del discurso literario y que permitían hablar de una narrativa experimental que potenciaba la propia naturaleza lúdica del erotismo. Así pues, la primera constante del erotismo en la narrativa del corpus se dibujó bajo el influjo del experimentalismo postmoderno cubano, lo que se ejemplificó con el análisis de la metaficción de Mariela Varona “Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial” –subapartado 3.3.

Con el análisis del mismo relato pudo ejemplificarse también la influencia del mass media pornográfico en la plasmación erótica del corpus. Tomaba forma textual así la teoría de la *pornificación* del erotismo planteada en el capítulo 1, lo que puede resumirse ahora en varios aspectos: la construcción fílmica del relato, una estética hiperbólica que se acerca a la explicitud sexual del porno y el destape de variantes inusuales en la literatura cubana, como el tema del onanismo femenino que plantea el mismo relato y puede rastrearse por todo el corpus.

El capítulo 4 –“El Erotismo Sucio de Anna Lidia Vega Serova”– se planteó como una aproximación al erotismo en la narrativa de ésta que es, junto a Portela, de las más originales de su promoción. En pos de ello, se privilegió el análisis de una selección de textos que patentan la continuidad de una manera radical de entender el erotismo, de nuevo en la égida de una estética post-. Del volumen *Bad painting* (SEROVA: 1998) se destacó el arquetipo de la mujer-monstruo que humanizaba en clave cubana el prototipo europeo finisecular con el sema de la alienación o la incapacidad de comprender(se) y ser comprendidas.

Como se dijo, de la privación de miedo y de la falta total de heroísmo surgía una tipología de mujeres-monstruo de corte netamente nihilista. Precisamente porque la Postmodernidad rechaza las grandes gestas y atiende a los signos cotidianos, las ellas

atrocies de Serova se medían al pie de la calle y se constituían como antiheroínas urbanas. Figuraciones femeninas sustentadas por una subjetividad alternativa que desplazaba el mito, lo revertía y lo diversificaba. De todo ello se concluye que la respuesta de las (post)novísimas cubanas exterioriza una radicalización física y psicológica de las formas de respuesta de la mujer. Como ejemplo el cuento “Performance de Navidad” (VEGA SEROVA 1997: 31–34) presentaba una alteración radical del rol primario de esposa y madre, mediante el parricidio del marido, a la vez, agresor sexual de la hija de ambos.

En segundo lugar, las gorgonas de Vega Serova adquirirían forma precisa mediante una dicción violenta que transcribía el choque del sujeto contra la realidad social cubana, en lo que se advirtió la negación del espacio de lo público como forma de venganza. De ello se infiere que es la alienación –entendida como una pérdida del sentido de la propia identidad– la que convierte al sujeto en monstruo, antes que un atributo físico o un acto, como el crimen en “Performance de Navidad” (VEGA SEROVA 1997: 31–34).

En correlación con la estética de la marginalidad de la juventud cubana que inaugurara Verónica Pérez Konina, se llega a la conclusión de que lo que caracteriza a estos personajes es el plus de goce que encuentran en la alienación. Así pues, la creación de paraísos artificiales mediante el consumo de estupefacientes convierte el escapismo en otra forma de negación de la realidad. Este aspecto se analizó a partir del relato “Collage con fotos y danzas” (VEGA SEROVA 1998: 20–28) en el que se consume LSD como fórmula proteica para la imaginación.

A partir de la compilación *Limpiando ventanas y cristales* (VEGA SEROVA: 2001) el relato “La muchacha que no fuma los sábados” (2001: 53–63) posibilitó delinear una continuidad en el perfil de personajes femeninos desde *Bad painting* (1998), pasando por *Catálogo de mascotas* (1999) y hasta ésta su tercera compilación. Con todo, pudo verse también la evolución del perfil de la mujer monstruo a través de la metáfora del encierro en la que cohabitan estos personajes. Un aspecto sobre el que se determinó que se trataba de un *topo* generacional asociado por Nara Araújo¹⁷⁹ a la experiencia de la insularidad,

¹⁷⁹ Nara ARAÚJO “La escritura del cambio: novísimas narradoras cubanas” (DOMENELLA 1997: 213–220).

cuyo ejemplo se completó con el relato “La urna y el nombre (un cuento jovial)” de Ena Lucía Portela (1993: 261–269).

Incluido por Salvador Redonet en la antología *Los últimos serán los primeros* (1993: 261–269) la distancia temporal permite destacarlo como uno de los textos más representativos de la nueva estética novísima, así como del desencuentro entre la juventud cubana y la realidad social. Puesto en relación con “La muchacha que no fuma los sábados” (VEGA SEROVA: 2001) puede inferirse ahora que la dicción en torno a la claustrofobia del encierro se torna constante en las narradoras del corpus. Se reivindica como una declaración de principios contra el afuera –contra la intemperie– y como una pérdida radical del sentido de realidad. Ambos textos bosquejan elementos ya tipificados como comunes: la claustrofobia, la preferencia por el plano de lo imaginario, el absurdo o lo fantástico a través del sueño y la alucinación (ARAÚJO 1997: 282).

Leídos los textos desde las tesis de Araújo se concluye que a lo que acudimos es a una deconstrucción del binomio dentro/fuera, espacio público/privado. Un vector de extremos opuestos que, en el caso de Serova y sus coetáneas, se declina hacia lo privado como una inversión de su tradicional signo negativo, ya que a través de la metáfora del encierro lo que se está produciendo es una acción desestabilizadora de lo público. Una ruptura de la estructura binaria, resumida en la afirmación que Derrida hiciera para la pintura: «Hay un marco, pero el marco no existe» (1987: 81).

De este modo se explicaba también la influencia del psicoanálisis en estas autoras, que indagan en lo onírico como material inconsciente de los personajes. Lo que prevalece entonces es el adentro, la construcción, como dije, de distopías de lo íntimo. Un proceso por el que se fagocitan estrategias narrativas y tendencias estéticas propiamente noventinas. Entre ellas y sin menoscabar la particularidad de cada autora, la resemantización del *Dirty Realism* norteamericano.

Como se dijo, el impacto que tuvo esta estética en la literatura norteamericana, durante los años de la guerra del Vietnam, no encontró asidero en Cuba hasta que la crisis de los noventa comenzara a dar signos de verdadero deterioro en todos los órdenes de la sociedad. Se dedujo así que la influencia del Realismo Sucio en la narrativa cubana encajaba como estética de la crisis del Periodo Especial, a la vez que formaba parte de la

diversificación del orden idiomático por el que la fauna del submundo cubano ingresaba en los textos del corpus.

No obstante, se resolvió que la propuesta de las narradoras se alejaba del paradigma que constituyera Pedro Juan Gutiérrez con su *Trilogía sucia de La Habana* (1998). Una estrategia literaria que Ena Lucía Portela metonimiza en clave cubana “a golpe de ron, música y sexo”, es decir, con una fórmula análoga a la utilizada también por autoras en el exilio como Zoé Valdés o Daína Chaviano. De todo el fenómeno planteado se desprende la compleja relación de las narradoras con una estética de la que se nutren, pero sin dejar de subyugarla a sus propias inquietudes ideoestéticas¹⁸⁰.

En consonancia con el pulso estético tomado por las novísimas y (post)novísimas las instancias temáticas del erotismo y la sexualidad también traslucían los cambios estéticos y específicamente temáticos del cuento cubano noventino. Se volvió entonces al análisis de “La muchacha que no fuma los sábados” (VEGA SEROVA 2001: 53–63) y al perfil psicológico de la mujer monstruo para anticipar los estragos sobre un tipo de erotismo que, en líneas generales, parte de una banalización de la vivencia del sexo. Concluamos que en el estadio distópico que habitan estos personajes femeninos el sexo se revela como una esfera más entre la suciedad de lo cotidiano.

De ahí y en correlación al proceso anabólico del *Dirty Realism* se consignó el término Erotismo Sucio, con el que se ha querido delimitar la particularidad temática del corpus. Como bien se dijo, ninguna propuesta estética puede leerse como un programa cerrado. Tampoco este es el caso, agotarlo en una definición iría en contra de su propia formulación deconstructiva. Es más, en este punto del trabajo puedo dilucidar que el término es el punto de partida de una compleja serie de ramificaciones susceptibles de ser analizadas en un volumen específico, que permitiera también indagar en la extensión de la estética de lo sucio en la nueva narrativa latinoamericana. Un proyecto en el que no podría tampoco desatenderse la formulación del mismo en el cine latinoamericano¹⁸¹.

¹⁸⁰ Artículo de Ena Lucía Portela “Con hambre y sin dinero” sobre Pedro Juan Gutiérrez: <http://www.pedrojuangutierrez.com>. También el de Mabel R. CUESTA “Marginalia nº 7, otra dirección para inventar la realidad” (2004: 11-17).

¹⁸¹ Christian LEÓN: *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (2005).

Advertidos de la compleja red que conecta al Erotismo Sucio con la reformulación del género narrativo y la caída de valores monolíticos, propia de la época postmuro, podemos recapitular ahora las principales directrices que entonces se expusieron.

En primer lugar, dentro del mismo proceso de banalización del sexo el encuentro erótico depende más de un componente casual antes que de cualquier ritual de selección y seducción del objeto de deseo. A esta proyección respondía la escena de “La muchacha que no fuma los sábados” (VEGA SEROVA 2001: 53–63) en la que la protagonista aparecía masturbándose ante el fregadero de la cocina. Acudíamos entonces a la cosificación del objeto de deseo, en los mismos términos en los que la maestra de “*Capirulis menti* o efectos secundarios de un cuento anónimo” (VEGA SEROVA 1997: 153–160) lo hacía con un pepino hiperbolizado.

En segundo lugar, el Erotismo Sucio es una forma de entender el sexo intrínsecamente ligada a la ficción sobre la marginalidad cubana. Una predisposición estética que a partir de los noventa coloca en el centro del imaginario ficcional cubano la delincuencia, la prostitución, las drogas o la cárcel. Una procesión de personajes canallas que conviven en ambientes sórdidos con el embrutecimiento y la violencia. (Post)novísimas como Aymara Aymerich, Jacqueline Herranz Brooks, Adriana Zamora o Yordanka Almaguer son algunas de las autoras que nos convocaban en una Cuba *underground*.

En tercer lugar, las prácticas sexuales del Erotismo Sucio muestran una correlación directa con el deterioro del espacio exterior cubano, lo que forma parte de la propia construcción de los personajes en relación con el medio en el que desenvuelven. La suciedad acumulada durante la semana por la protagonista de “La muchacha que no fuma los sábados” (VEGA SEROVA 2001: 53–63) se analizó en conexión con el plus de goce con el que somatizaba su agorafobia. Asimismo, este aspecto pudo verse extraordinariamente claro en el cuento “Instalación con basura” (VEGA SEROVA 1998: 28–31) en el que dos jóvenes drogadictos fornican en un montón de basura. «Alrededor, la basura» es la frase con la que concluía un texto que desplaza los patrones de un decorado erótico estándar.

El mismo texto nos lleva al que sería el cuarto de los semas del Erotismo Sucio. Concretamente, el síndrome de abstinencia que padecen estos dos jóvenes drogadictos –el

hambre de los noventa– determina una demanda urgente de sexo que vuelve a negar toda posible ritualización del acto. La inmediatez del sexo se disponía así como única premisa para el encuentro, de lo que se desprende que se trata de un tipo de erotismo que comulga con el instinto animal, con lo que se desestabiliza la tesis clásica de que es la capacidad erótica la que nos distingue de la especie animal. «Ella sólo quería que pasara ya» (VEGA SEROVA 1998: 29) afirmaba la voz narrativa de “Instalación con basura”.

El Erotismo Sucio es, en este sentido, la inmediatez del sexo y el nihilismo del personaje. Incluso la falsedad del encuentro tal y como pudimos ver en el cuento “Billetes falsos” también de Vega Serova (A. VALLE 2002: 168–174), en el que la protagonista, por cuarenta dólares, dejará que un desconocido se masturbe mirándola y donde volvimos a ver la ausencia de cualquier tipo de fetichismo espacial: «Detrás del árbol había unas losas de cemento que formaban una especie de reservado. No se podía soñar nada mejor». (A. VALLE 2002: 172).

A partir de *Bad painting* (VEGA SEROVA: 1998) el Erotismo Sucio quedó asociado también a discurso de la violencia, especialmente cruento en la propuesta las (post)novísimas. La singularidad de género aparecía en el corpus mediante la temática de la violencia sexual hacia las mujeres y, con especial profusión, el abuso de menores. Entre los textos más representativos, algunos de los que se han ido citando durante el trabajo: “Performance de Navidad” (1998: 31–35) y “Opciones para estrenar el aguacero” (2001: 19–22) de Serova. “Un poema para Alicia” de Karla Suárez (STRAUSFELD 2000: 229–240), “Desnuda bajo la lluvia” de Ena Lucía Portela (1999) y “Olor a limón” de Aida Bahr (YÁNEZ 2000: 77–90). En su mayoría, son relatos en los que las autoras no escatiman en detalles ni sexuales, ni de los efectos de la violencia sobre el cuerpo, por lo que se determinó que la violencia forma parte constitutiva del Erotismo Sucio, sin que ello signifique que tenga que ser un ingrediente necesario.

Desde parámetros análogos a los empleados con los relatos de Vega Serova, en el capítulo 5 –“Contrasentidos del erotismo”– se prosiguió con el análisis del cuento “El olor el desenfreno” de Sonia Rivera-Valdés (1998: 25–31). Un texto que permitió seguir ahondando en la torsión del erotismo, en los contrasentidos que en materia libidinal caracterizan al corpus. Así pues, aunque con diferente enfoque, volvimos a ver la ruptura

de los cauces que tradicionalmente han asociado el erotismo con las esferas de lo artístico y la sensibilidad ante la belleza. Una nueva escisión con todo tipo de jerarquías estéticas prototípicas que pasaba, fundamentalmente, por la deconstrucción del cuerpo femenino como objeto de deseo.

Por ello, se atendió al texto desde las tesis de la crítica de la representación. Un tipo de revisionismo histórico que partía del cuerpo de la mujer como valor cultural clausurado para una redefinición de la obscenidad en el arte. Leída desde las tesis de Linda Nead (1998: 122-125), la protagonista gorda y pestilente de Rivera-Valdés desdibujaba el ideal de Zoexis en un exceso de contornos que se tornaba obsceno. Todavía una intersección de códigos contradictorios referidos al decir sobre el sexo, la libido y los mecanismos de excitación sexual, a partir de la animalidad que pervierte el coito entre los personajes. A este respecto, la sublimación del instinto sexual aparecía mediatizada en el texto por el carácter revulsivo del cuerpo femenino y la premura del sexo.

Puestos en correlación puede verse ahora el diálogo que mantiene el cuento de Rivera-Valdés con el sema del hambre sexual que, como acabamos de ver, caracteriza al Erotismo Sucio. Como en Vega Serova la inmediatez del acto negaba toda posible ritualización del sexo. Tal era la obnubilación que causaba el olor del sexo femenino en el personaje, que el ritual de seducción –definido por Jean Baudrillard (1998: 9 y ss)¹⁸² en términos del artificio– quedaba anulado por la premura del deseo y la consumación del mismo. De este modo, el conflicto del personaje ejemplificaba también la paradoja que George Bataille (1997)¹⁸³ señalara como intrínseca al erotismo, una capacidad humana que difiere de la sexualidad animal pero de la que tampoco deja de sustraerse.

A partir del capítulo 6 –“Las miradas del placer”– fue la narrativa de Ena Lucía Portela la que coparía el análisis hasta el final del trabajo. Aún sus textos fueron el primer término de una comparación sostenida con otras propuestas discursivas del corpus que, como la de María Liliana Celorrio, ahondaban en la fruición escópica del erotismo femenino. Efectivamente, la mirada sexual femenina fue el principal motivo del diálogo entre “Un

¹⁸² BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción* (1998).

¹⁸³ BATAILLE, George: *El erotismo* (1997: 99 y ss.).

loco en el cuarto de baño” de Portela (1999b: 10–30) y “Mujer cómica viendo fotos” de Celorrio (A. VALLE: 2002:17–20).

Antes de abordar las implicaciones de género de esta apropiación femenina del estereotipo masculino del *voyeur* se viró hacia la teoría fílmica feminista para analizar el relato “Desnuda bajo la lluvia” (PORTELA: 1999). Más concretamente, se partió de la propuesta fotográfica de Cindy Sherman (1977–1980) como punto de inflexión en la forma de mirar el cuerpo de la mujer, a partir de un trabajo exhaustivo de deconstrucción del imaginario clásico hollywoodiense. En correlación, si el trabajo de Sherman constataba la imposibilidad de representar una única identidad corporal femenina, Portela utilizaba la fotografía en su texto para subvertir el poder fáctico y fálico de la mirada masculina sobre el cuerpo de la protagonista.

A esta conclusión se llega ahora a partir de las teorías de Laura Mulvey (1988)¹⁸⁴ que entonces se expusieron, y que pueden resumirse en el uso de la teoría psicoanalítica para desenmascarar la distribución sexista de roles que el cine ha dejado patente en el placer de mirar. La tesis de Mulvey (1988:10) sirvió así para interpretar a la modelo erótica del relato de Portela, en la medida que sujeta a una función puramente exhibicionista (“To-be-looked-at-ness”, MULVEY: 1998:10) pareja a los códigos de las *pinups* y los números de *striptease*.

No obstante, se puede concluir que la idea que vertebra el relato es la desautorización de la mirada masculina, el poder destabilizador del cuerpo femenino en cuanto inaprensible o irrepresentable. En relación a esta dificultad de ser representada se analizó la naturaleza mediática de la mirada. Una perspectiva siempre parcial denominada por Lacan la “esquicia” del ojo¹⁸⁵, que manifiesta la pulsión en el nivel del campo escópico. La mirada para Lacan siempre se presenta como un tope de nuestra experiencia un agujero, una mancha del lado del “no-todo” de la mujer que activa el fantasma de la castración originaria en el fotógrafo.

Por otro lado, se emparentó la estrategia del texto con los dispositivos del porno, en relación a las bases especulares del cine al uso. Concretamente, respecto al juego con las

¹⁸⁴ MULVEY, Laura (Julio, 1988): *Placer visual y cine narrativo*.

¹⁸⁵ LACAN (2001): “La esquicia del ojo y de la mirada”. (141-143).

posibilidades fácticas de la verosimilitud fotográfica y el hiperrealismo de las instantáneas que estructuran la trama. En este punto, la tesis de Juan Miguel Company (1995)¹⁸⁶ sobre los fantasmas sexuales preexistentes en la recepción del porno se empleó para explicar la angustia de la castración del personaje masculino como sujeto–espectador.

En la segunda parte del mismo capítulo 6 –“El ojo en busca del placer”– se analizó “Un loco dentro del baño” (1999b: 10–30) como un relato erótico, justificado como un caso de *voyeurismo* femenino. El tono, sin embargo, había cambiado con un tipo de erotismo más lúdico, menos angustiante, que se servía de los tópicos del neogótico y del teatro del absurdo para extremar el comportamiento sexual de los personajes. Así pues, se emparentó la perversión del personaje de Chantal con el imaginario mítico de la mujer maléfica, tal y como la define Erika Bornay (2004)¹⁸⁷, o sea con raíces genealógicas en la figura apócrifa de Lilith. Asimismo, del enigma de las bellas perversas estudiadas por Pilar Pedraza (1991) se leyó a Chantal como una harpía urbana, una gárgola postmoderna capturada en plena masturbación. Todavía, con Nara Araújo, el erotismo tanático y grotesco de Portela podía interpretarse como una parodia de los clásicos del género.

Con todo, la cuestión principal fue la ubicación nuevamente marginal de los personajes femeninos en el submundo porteliano. El *voyeurismo* consumado de Chantal la aleja de los circuitos convencionales de representación. La diablesa devoradora de lectores que es aquí Chantal apunta de nuevo contra el estereotipo tradicional –Lilith *versus* Eva–, pero también se parodia el contratito femenino. Late en todo ello lo que cada vez aparecía como ramificaciones de una misma constante: el hambre, esa búsqueda incansable de placer que coloca a los personajes femeninos siempre fuera de la praxis sexual ortodoxa. Un mismo discurso de fluidos y de mujeres que miran y gozan en secreto, pero que en última instancia quedan consumidas en la discontinuidad erótica del Ser.

Por último, se analizó el *voyeurismo* de Chantal como una afirmación de la imposibilidad de la relación sexual descrita en términos lacanianos, es decir, como la univocidad del goce y el aislamiento constitutiva del “Uno”. Visto desde aquí, el *voyeurismo* de Chantal

¹⁸⁶ COMPANY, Juan Miguel (1995:79-111): “Saber sobre el goce. El cine pornográfico”.

¹⁸⁷ PEDRAZA, Pilar (1991): La bella, enigma y pesadilla. BORNAY, Erika (2004): *Hijas de Lilith*.

no sólo potenciaba la distancia física del “Otro”, también era una representación del encuentro sexual como desencuentro o corto-circuito. La antesala, de nuevo, del ingreso de la violencia como único registro factible para el sexo. En el imaginario de Chantal el binomio útero/cavidad ocular establecía un voyeurismo femenino marcado por la radicalidad y la irreverencia de la perversión del personaje.

Con el capítulo 7 –“Portela ante el paradigma heterosexual”– rebasábamos la última de las travesías del periplo, versada en una clave específica de la narrativa (post)novísima, la temática homoerótica. En la enclítica transgresiva de los noventa, la aparición de una literatura gay cubana quedó indefectiblemente asociada con una suerte de rebelión que, como se dijo, ya en la década anterior había comenzado a explorar nuevas fórmulas de representación de la sexualidad. Así calibraba Víctor Fowler (1998: 143–144)¹⁸⁸ el nuevo interés generacional por la subjetividad homosexual en los noventa, como una conquista definitiva del placer en las letras cubanas. ´

La perspectiva específica de las narradoras del corpus venía entonces a completar este proceso de renovación estudiado por Fowler, al que se aportó la normalización del lesbianismo como materia de ficción. Los primeros textos que inauguraban y patentaban esta constante temática fueron los de Ena Lucía Portela, fundamentalmente, “Dos almas nadando en una pecera” (1990) y “Sombrío despertar del avestruz” (1994). Analizados en paralelo y puestos en relación con otros textos claves del periodo –“Alguien tiene que llorar” de Marilyn Bobes (Premio Casa en 1995), galardón definitivo para la narrativa de mujeres en la Isla, y “El poema de Renata” de Odette Alonso (A. VALLE: 2002) se pudo concluir que el homoerotismo femenino en la cuentística de mujeres cubanas tendía a trazar trayectorias corrosivas, mortificantes, que apuntaban contra la segregación de la sexualidad femenina (LÓPEZ-CABRALES 2005: 74-82).

Para explicar la trágica genealogía de mujeres atormentadas que pesaba sobre el personaje de “Sombrío despertar del avestruz” (1994) se volvió a recurrir al psicoanálisis. Exactamente, al paradigma cognitivo de la “caída” a la fase preedípica, tal y como Freud

¹⁸⁸ También en FOWLER, Víctor (2001)

explicaba la homosexualidad femenina¹⁸⁹. A este respecto, resultaron mucho más interesantes las revisiones de Diana Fuss (2002) a las tesis freudianas, que pueden resumirse en el hecho de que la mujer homosexual quedaba prendida de un estado primigenio, pre-simbólico y pre-sexual. Una sucesión de rasgos figurativos que estarían designando algo más que la “caída” del sujeto femenino dentro (o fuera) de la sexualidad. A partir del aquí el conflicto del personaje porteliano se delimitaba como cuerpo traumatado, por el que la vivencia de la sexualidad englobaba una crisis identitaria mucho más profunda.

Desde esta perspectiva de análisis se quiso esbozar la pertinencia de relacionar la sexualidad femenina con la patología de la neurosis, indagar en la relación entre dolencia y erogeneidad, por la cual el dolor corporal sería la condición previa para el autodescubrimiento narcisista, en la que intervendría también, según Freud, la culpa como presencia estructurante de la vivencia de la sexualidad femenina. En correlación, se consignó el malestar del personaje porteliano como sintomatología de un placer lésbico asumido como punible y, por tanto, neurótico¹⁹⁰.

Todo ello, adquiriría nuevos sentidos en el contexto de la teoría *queer* y la reformulación de las identidades sexuales. Se recurrió entonces a las tesis de Eve Kosofsky (1990) y Judith Butler (2002) para definir una materialidad corporal variable que ya no se correspondía con una anatomía estrictamente biológica. Como tal, el imaginario morfológico de un falo lesbiano iba asociado, según Butler (2002:14), a la definición freudiana de las partes erógenas del cuerpo y al principio mismo de la transferibilidad erógena. Una tesis con la que Butler (2002) cuestiona la producción espectral de la originalidad putativa de lo masculino y redefine la anatomía como caudal de resignificaciones proliferantes.

Leído desde la resignificación de lo fálico, la propuesta de “Sombrío despertar del avestruz” (PORTELA: 1994) patentaba la desacralización del cuerpo lesbiano como una

¹⁸⁹ “Psicogénesis de un caso de homosexualidad en una mujer” (cit. por FUSS, Diana 2002: 81 y ss.). Vid. las páginas correspondientes al tema en este trabajo: 181 y ss.

¹⁹⁰ KOSOFKY, Eve (1990): *Epistemology of the Closet*. BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*.

constante extensible a la novelística porteliana¹⁹¹. Por ello, se habló de una banalización del encuentro homoerótico que podía analogarse al del desencuentro que constituye al Erotismo Sucio. Como enclave generacional, en la narrativa porteliana el binomio hetero/homo perdía toda su validez. No existe, por tanto, en los personajes portelianos una inclinación sexual “verdadera” tal y como Foucault la definió. De hecho, lo que predomina en la narrativa del corpus son, en general, políticas identitarias ambiguas y la ausencia de un objeto sexual fijo o preferente, motivo por el que no puede hablarse tanto de una ética lesbiana como de una deconstrucción de los paradigmas identitario–sexuales.

No obstante, la falta estructural de la pareja porteliana no se rebelaba incompatible con la plétora sexual lesbiana, un aspecto con el que “Sombrío despertar del avestruz” (1994) rompía con las trayectorias corrosivas que parecían definir la enclítica homoerótica del corpus. Así pues, la fruición del cuerpo lésbico volvía a despertar un abanico de matices eróticos. La escritura como fuerza motriz del deseo completaba el cuadro y volvía a consignar la imposibilidad de escribir el sexo femenino. La mancha lacaniana que correspondía a la modelo de “Desnuda bajo la lluvia” (PORTELA 1999) y que la tornaba invisible se correspondía ahora con lo indecible del sexo de Laura en “Sombrío despertar del avestruz” (1994). Se llegó así a lo indecible o irrepresentable del discurso erótico en relación al discurso del “no ser” planteado por Julia Kristeva. En ese “no dicho” en el que reside lo femenino la narrativa de mujeres cubanas queda instalada como hueco constitutivo de la ausencia en la cultura falocéntrica.

Por último, en el apartado “La Revolución cubana y el hombre *kitch*” (192–206) se intentó dar luz sobre algunos de los ítems de la política sexual definitoria de la revolución cubana. En líneas generales, lo que planteaba el estudio de María José Zubieta que sirvió como base bibliográfica era la resignificación del núcleo familiar heterosexual y la finalidad reproductiva en pos de las necesidades militares del proyecto revolucionario. Con Zubieta (2002)¹⁹² se criticó el carácter masculinizante y homofóbico que adquiriría con el régimen nuevos significados.

¹⁹¹ Me refiero concretamente a las novelas: *El pájaro, pincel y tinta china* (1997), *La sombra del caminante* (2001) y *Cien botellas en una pared* (2003).

¹⁹² ZUBIETA, María José (2002): *Madre patria/ Madre Revolución. La maternidad en el discurso oficial de la Revolución cubana y en tres cuentistas cubanas contemporáneas*.

No podía entonces dejar de mentarse el análisis de Brad Epps (1995) sobre el ingreso masivo de homosexuales en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) establecidas por el régimen. Asimismo se vio cómo la paranoia sobre la homosexualidad se gestionaba también en el orden de una política de la apariencia o, en términos foucaultianos, de una intervención directa del poder estatal sobre el cuerpo homoerótico. De ahí que, como vertiente temática, se planteara en conflicto con el proyecto revolucionario.

A este respecto, puede concluirse que el intento, iniciado por Lezama, de hacer explícita la necesidad de incorporar al sujeto homosexual dentro del proyecto nacional se vio frustrada por la homofobia del régimen, sobre la que también se irían pronunciando otros autores, Virgilio Piñera y Severo Sarduy entre otros. Ya en el contexto de los noventa se analizaron dos textos claves de la nueva narrativa cubana que, en materia homoerótica abrían en el plano de la ficción el diálogo con las instituciones gubernamentales.

Del análisis del texto de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) se concluye que supuso la inserción definitiva de lo subalterno en la narrativa cubana, y en este concepto, “subalterno”, cabían tanto los homosexuales como las mujeres. Es así cómo se cierra el círculo, la asunción de la marginalidad en la literatura cubana consigna al personaje homosexual como nuevo antihéroe postmoderno y con ello, se abría la caja de Pandora de las nuevas subjetividades erótico–sexuales que caracteriza a los noventa.

Por su parte, el relato “¿Por qué llora Leslie Caron?” de Roberto Urías (1988) aparecía como antecedente inmediato de esta normalización de la homotextualidad cubana, a la vez que inscribía la narrativa de los noventa en la órbita de la teoría *queer* latinoamericana. Efectivamente, la asunción identitaria del personaje en Leslie Caron constataba la negación del nominalismo determinista familiar, con lo que lo biológico quedaba supeditado a lo cultural. Asimismo, Urías daba un paso más en la representación de lo subalterno al dar voz en su relato a un *maricón* –consciente, del carácter despectivo del término. De este modo, el texto ejemplificaba una vertiente contestataria del corpus, confrontada a la realidad social como responsable de la marginación del travesti, de lo diferente. En este sentido, la sexualidad recupera en los noventa su carácter transgresivo.

En términos más generales, la figura del travesti nos devuelve a la ubicación exacta del cuarto de Tula: Marginalia nº7, donde finalmente se cierra el círculo y se exorcizan los fantasmas. Es la ubicación dada por Margarita Mateo a las narradoras del Periodo Especial, que inserta la experiencia del margen como constitutiva del corpus a la vez que transcribe una redefinición de lo periférico–privado para las cubanas. En verdad, la metáfora del encierro en las novísimas y (post)novísimas cubanas supone una deconstrucción del binomio dentro/ fuera, espacio público/privado. Un borrado consciente de los límites que se declina hacia lo privado como una inversión de su tradicional signo negativo, con lo que comprende una acción desestabilizadora de lo público y una disociación definitiva con los aparatos de Estado. El espacio de la acción ya no es característico de lo histórico–representativo–cotidiano, es un espacio otro: un cuarto, un sueño, un cuento¹⁹³. En términos de Lucía Guerra, podemos concluir diciendo que la narrativa de mujeres cubanas traduce la oscuridad de aquellas zonas no simbolizadas por construcciones culturales masculinas, escapa del arquetipo y conforma a través del lenguaje una condición social y ontológica de las cubanas que, paradójicamente, está fuera del lenguaje. Se sostiene por lo tanto, un discurso de lo “no–dicho” y del “no ser”, todavía sobre lo indecible o irrepresentable: el sexo de la mujer como mancha de lo escópico.

A partir de aquí y en la misma tradición literaria que recordemos constreñía el erotismo a su valor estético, la incorporación del discurso sobre el sexo a la cuentística cubana supone un ataque directo al sujeto porno–erótico construido por la tradición del género. Es un atentado contra la representación tradicional de lo femenino/masculino porque rompe con la visión degradada de la mujer fetiche en la medida en que, en cada texto, pueden rastrearse múltiples formas de articular el decir literario y la vivencia de la sexualidad. La clave de este tipo de erotismo reside en una banalización de lo abyecto en los términos que ejemplificaba el cuadro de Rocío García “Satánicamente tuya”. El pacto sadomasoquista se complementa en la escritura con otros asuntos escabrosos, teratológicos y escatológicos: madres asesinas, mujeres–monstruo, las onanistas, la virginidad violada, el abuso sexual, el voyeurismo y el exhibicionismo. Todas pautas sexuales del lado de lo perverso en el sentido de oscuro, sucio.

¹⁹³ ARAÚJO, Nara (1997: 282-283).

En la narrativa del corpus los personajes participan de ceremonias y rituales donde el sexo es una parcela de la subjetividad humana que nos distingue de los animales, al tiempo que potencia nuestra animalidad, con lo que, generalmente, el erotismo aparece desvinculado del amor espiritual, negado y revelado en la propia imposibilidad de la relación sexual. Son, en definitiva, sexualidades transgresoras que inciden en la relevancia de la dinámica sexual para desvelar aspectos poco transitados por las configuraciones culturales. En este caso, aspectos que tienen que ver con el hecho de ser mujeres cubanas en la época del post–muro, o con la asunción de la intemperie en el mapa de sal del post–comunismo.

Apéndice de autoras

Alonso Yodú, Odette

(Santiago de Cuba, 1964)

Poetisa y narradora. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la Red de Escritoras Latinoamericanas (Relat) y de la Unión de Mujeres Escritoras de las Antillas. Ha publicado los poemarios *Enigma de la sed* (Cuba, 1989), *Historias para el desayuno* (Cuba, 1989), *Palabra del que vuelve* (Cuba, 1996), *Linternas* (Nueva York, 1997), *Visiones* (prosa poética, México, 2000) e *Insomnios en la noche del espejo* (México, 2000) que recibió el Premio Internacional de Poesía Nicolás Guillén en 1999. *Diario del caminante* (México, 2003), *Cuando la lluvia cesa* (España, 2003), *El levísimo ruido de los pasos* (España, 2005) y el libro de cuentos *Con la boca abierta* (Madrid: 2006). Compiladora de la antología *Las cuatro puntas del pañuelo. Poetas cubanos de la diáspora*, que obtuvo uno de los Premios 2003 de Cuban Artists Fund (Nueva York). Ha sido incluida en antologías de poesía y narrativa.

Radica en México desde 1992.

Aymerich Carrasco, Aymara

(Ciudad de La Habana, 1976)

Poeta y narradora. Además de ser editora de la revista cultural *El Caimán Barbudo*, fue galardonada con el premio Farraluque de poesía erótica por el libro *In útero*, por el que también se le concedió el David de poesía en 1999. Ese mismo año ganaría también el Dador de narrativa y poesía. Junto con Elvira Rodríguez Puerto, premio Calendario por el libro de cuentos *Deseos líquidos* (Editorial Abril, 1998). Otros premios obtenidos son el "José de la Luz y Caballero" (poesía, 1998), el "Teodoro Cabrera" (cuento, 1998) y el Nosside Caribe en 2001 por *El cabaret de la existencia* (Ediciones Unión, La Habana, 2004). Compiladora junto a Edel Morales de la

antología poética *Cuerpo sobre cuerpo*. Catálogo de nuevos poetas cubanos (Letras Cubanas, 2000; Editorial Pueblo y Educación, 2001). Incluida en la antología de cuentos *Cicatrices en la memoria* (La Habana, Ed. Capitán San Luís, 2003). En 2009 publica *Todas las mujeres se desnudan* (narrativa, Ediciones Unión). Cuentos, poemas y otros textos suyos han aparecido en diversas antologías y revistas en Cuba y el extranjero.

Reside en Ciudad de La Habana

Behar, Ruth

(Ciudad de La Habana, 1956)

Es profesora de antropología en la Universidad de Michigan. Se licenció en letras (1977) por Wesleyan University y obtuvo un doctorado en antropología (1983) por Princeton University. Afiliada al programa de estudios de la mujer en la Universidad de Michigan, en las especialidades de “Latina/Latino Studies” y “Latin American and Caribbean Studies”. Desde que era joven Behar ha estado muy concienciada con el español hablado en el mundo. Durante los últimos veinte años ha viajado numerosas veces a España, México y Cuba. Ha escrito sobre la experiencia de los cruces culturales como poeta, ensayista, narradora y editora: *The Presence of the Past in a Spanish Village: Santa María del Monte* (Princeton, 1986; expanded paperback, 1991), *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story* (Beacon Press, 1993, Tenth Anniversary Edition, 2003), and *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart* (Beacon Press, 1996). El presente año de 2009 ha publicado en España *Cuentame Algo, Aunque sea una Mentira. Las Historias de la Comadre Esperanza* (FCE).

Vive en Nueva York con su familia desde 1962.

Bobes, Marilyn

(Ciudad de La Habana, 1955)

Poeta, editora, narradora y periodista, durante varios años también desempeñó el cargo de vicepresidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Entre sus poemarios: *Revi(c)itaciones y homenajes* (1998), *Hallar el modo* (1989) y *La aguja en el pajar* (1979). Otros textos editados o antologados por Bobes incluyen *Eros en la poesía cubana* (1995), *Entre el largo desierto y la mar* (1999) y *Sombra seré que no dama* (2000). Ha editado también dos antologías de la cuentística cubana de mujeres: *Estatuas de sal* (1996) y *Cuentistas cubanas de hoy* (2001). Sus propios textos le han merecido varios galardones prestigiosos, entre ellos el Premio David de Poesía (Cuba); el Premio Casa de Las Américas (Cuba) por su colección de cuentos *Alguien tiene que llorar* (1995); el Premio de Cuentos Edmundo Valadés (México); y segundo lugar en el Concurso Hispanoamericano de Cuentos Magda Portal (Perú). Relatos suyos han sido antologados y traducidos en Italia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, España y Argentina. En 2005 publica su novela *Fiebre de Invierno*.

Reside en La Habana.

Canetti, Yanitzia

(Ciudad de La Habana, 1967)

Graduada de Periodismo por la Universidad de la Habana, con una Maestría en Lingüística y un Doctorado en Literatura Latinoamericana es narradora, traductora, periodista, fotógrafa y editora. Ha publicado las novelas *Al otro lado* (Seix Barral, 1997; Planeta de Agostini, 2000) y *Novelita Rosa* (Versal, 1997), las antologías *Las caras del amor* y *Relatos de mujeres*. Numerosos libros de literatura infantil, género en el que también ha traducido y adaptado textos clásicos. Ha recibido premios como el nacional de literatura La Rosa Blanca, en 1994; y el nacional en poesía,

concedido durante tres años por el Ministerio De Educación de Cuba (1984–1986). Recibió también la Mención Honorífica en Periodismo, concedido por The National Association of Hispanic Publications (Estados Unidos, 1997).

Actualmente reside en Boston, Massachusetts, donde trabaja como directora editorial de Versal, asesora literaria y traductora, y continúa colaborando con publicaciones periódicas de varios países.

Celorrio, María Liliana

(Las Tunas, Cuba, 1958)

Es poetisa y narradora. Miembro de la UNEAC. Ha publicado los poemarios *Juegos malabares* (1990) y *La barredora de amaneceres* (Las Tunas, Cuba: 1993). Poemas suyos han sido antologados en Cuba y en el extranjero. Ha obtenido, en cuento, el Premio del V Encuentro Nacional de Jóvenes Narradores, Manatí 1996. En la editorial tunera Sanlope publicó *El jardín de las mujeres muertas* (2001) y *Yo, la peor de todas* (2003). En 2004 publicó *Mujeres en la cervecera* (Ediciones Unión: Cuba).

Actualmente reside en Puerto Padre, Las Tunas, Cuba.

Del'Amico Ciruta, Jaisleen

(Guanabacoa, Cuba, 1978)

Es poetisa y narradora. Miembro de la AHS. Autora del cuento “Té con limón” que da título a la antología *Té con limón o ellas hablan del amor y del sexo* (Ed. Oriente: Santiago de Cuba, 2003), texto incluido también en *Nosotros que nos*

quedamos. Antología de narradores cubanos (Jacqueline Shor (ed. y comp.) RIL Ediciones: Santiago, 2002).

Actualmente reside en Ciudad de La Habana.

Del'Amico Ciruta, Soleen

(Guanabacoa, Cuba, 1974)

Graduada de Traducción y de Diploma superior en lengua francesa en la Alianza Francesa de Cuba, en lengua y civilización italiana en la Sicietà Dante Alighieri y en la escuela del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Es fundadora del taller de formación literaria *Onelio Jorge Cardoso* y miembro de la Asociación *Hermanos Saíz*. Fue finalista del concurso literario *Ernst Heminway* en 1998. Obtuvo la primera mención en el *David* de 1999, con el libro de cuentos *Perdido en el domingo*. Premio de narrativa que finalmente obtendría un año después con *Los moros de la perla*. Autora del cuento “El maestro” incluido en *Té con limón o ellas hablan del amor y del sexo* (Ed. Oriente: Santiago de Cuba, 2003) En 2004 publica el libro de cuentos *Cantos de sirenas* editado por Marilyn Bobes (Cuba, Ediciones Unión). Cuentos suyos figuran en antologías cubanas y extranjeras.

Reside en Ciudad de La Habana.

Fernández De Juan, Adelaida

(Ciudad de La Habana, 1961)

Médica especializada en medicina interna, trabajó dos años en Zambia, una experiencia que marcó parte de su literatura. *Dolly y otros cuentos africanos*

(Colección Pinos Nuevos, Letras Cubanas: 1994) se tradujo al inglés y se publicó en Canadá (1996). Sus cuentos se han traducido a varios idiomas e incluido en numerosas antologías tanto en Cuba como en el extranjero. Entre ellas: *Cuentos habaneros* (México, 1997). Asimismo son varias las distinciones que mereció dentro y fuera de Cuba. *Clemencia bajo el sol*, su cuento más difundido, fue adaptado al teatro. En el 2004 fue mención en el Concurso Iberoamericano de Cuentos Julio Cortázar y ese mismo año le fue otorgado el Premio Alejo Carpentier por los relatos reunidos en *La hija de Dario* (Letras Cubanas: 2005), libro al que precedieron la publicación de *Oh vida* (Ed. Unión: 1999) y *Nani* (Rochester, New York: 2002). Finalmente, su novela *Nadie es profeta* (Ediciones Unión, Cuba: 2006).

Reside en Ciudad de La Habana.

Fernández Fernández, Diana

(Ciudad de La Habana, 1956)

Narradora, profesora y traductora de ruso. Desempeñó funciones de editora y redactora jefe en la editorial Extramuros del Centro Provincial del Libro, de Ciudad de La Habana, entre el 2003 y el 2006. Sus cuentos han aparecido en las antologías: *El ojo de la noche* (Editorial Letras Cubanas: 1996), *La paz no necesita de palomas*, (Unión: 2003), *Las musas inquietantes*, (Unión: 2005), *Escritos con guitarra*, (Unión: 2006), *Cuentos infieles* (Unión: 2007), *Clemencia bajo el sol* (Editorial José Martí: 1996), *Té con limón* (Editorial Oriente: 2000) y *Los que nos quedamos* (Brasil: 2001). Sus trabajos han sido publicados en diferentes revistas cubanas y extranjeras como *La Gaceta*, *La Jiribilla*, *La Letra del Escriba*, *Archipiélago* y *Mujeres*. Ha publicado los libros de cuentos, *Todas las mujeres de Dios* (Unión: 2003) y *Compañía urbana en la noche* (Extramuros: 2004). Ha obtenido menciones en concursos internacionales y nacionales *de cuento*. Antologó *La Isla Novelada, Cuentistas Cubanos del Nuevo Siglo* (Instituto Veracruzano de la Cultura, México, 2003). Ha sido jurado en concursos provinciales y municipales, así como en encuentros de talleres municipales. Es miembro de la UNEAC. Actualmente reside en Ciudad de La Habana donde trabaja desde 2007 en la Editorial Electrónica Cubaliteraria.

Fernández Pintado, Mylene

(Pinar del Río, Cuba, 1963).

Licenciada en Derecho por la Universidad de La Habana y narradora. Se desempeñó como asesora legal y consultora literaria en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Fue Mención del Premio de Cuento La

Gaceta de Cuba y otros concursos internacionales. En 1998 obtuvo el Premio David de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) por su libro *Anhedonia*. En el 2002 su novela *Otras plegarias atendidas* obtuvo el Premio Italo Calvino y en el 2003 el Premio de la Crítica, siendo publicada también por la editorial Marco Tropea en Italia. Relatos suyos forman parte de antologías en Cuba y el extranjero y han sido traducidos al inglés, francés, italiano y alemán, entre otros. Su último libro de relatos *Infiel y otros cuentos* ha sido publicado este año de 2009 (New York: Editorial Campana).

Actualmente reside entre La Habana y Lugano, Suiza italiana.

García, Rosario

(Santa Clara, Cuba, 1955)

Rosa Eugenia (Rocío) García de la Nuez, es graduada con el rango de Master en Bellas Artes en la Academia de Arte Repin de San Petersburgo, Rusia (1977–1983). Sus últimas exposiciones personales han sido *Rocío: pinturas* (Sala Trianón, La Habana, 1995); *Geishas o estampas de la vida que fluye* (Centro de Arte de 23 y 12, La Habana, 1997); *Homenaje a Safo* (Common Language Bookstore, Ann Arbor, Michigan, EE. UU., 1997); *Mis pedacitos en venta* (Racklam Building East Gallery, Universidad de Michigan, EE. UU., 1997); *Hombres, machos, marineros* (Galería Habana, La Habana, Cuba, 1999); *Domadores* (Centro de Arte, Matanzas, Cuba, 2001); *Obra reciente* (Aleksey Sabido Studio Miami, Florida, EE. UU., 2002), y *El Domador y otros cuentos* (Galería Habana, La Habana, Cuba, 2003).

Herranz Brooks, Jacqueline

(Ciudad de La Habana, 1968)

Es autora de la obra de teatro *Yo fuí a la guerra* y de varios poemarios. Su libro de poemas *Liquid Days*, fue publicado en Argentina por la editorial Tribal Song en 1997. Fue invitada a la Tercera Conferencia de Escritoras Caribeñas de Habla Hispana (Hunter College, City University of New York) en 1998. Su cuento "Intromisión abrupta de esos dos personajes" ganó el premio de narrativa de la revista *Revolución y Cultura* en 1997. Ha sido incluida en la antología de escritores cubanos contemporáneos *Dream With No Name* de la editorial Seven Stories Press, 1999. El libro de relatos *Historias para turistas* fue publicado, en Nueva York, por la editorial Campana en 2003.

Actualmente reside en Nueva York.

Martín, Rita

(Ciudad de La Habana, 1963)

Narradora, poeta, crítica e investigadora literaria Licenciada en Filología por la Universidad de La Habana, en 1986. Años más tarde obtiene un máster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Atlántica de Florida, especialidad que continuaría hasta lograr su doctorado en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Su trayectoria como ha dejado publicaciones en todas estas áreas: *El cuerpo de su ausencia* (Letras Cubanas, 1991) y *Estación en el mar* (Ediciones Extramuros, 1992). En el año 2000, Ediciones Universal publicó su *Edición Homenaje a Eugenio Florit* junto a Ana Rosa Núñez y Lesbia Varona. Tres años más tarde publica su libro de relatos *Sin perro y sin Penélope* (Ediciones

Universal, 2003). Ha publicado artículos y reseñas en publicaciones literarias tanto nacionales –*Letras Cubanas*, *El Caimán Babudo*–, como internacionales –*El Nuevo Herald*. También ha sido recopilada por antologías como *La isla en su tinta*, *Reunión de ausentes*, *Jugando juegos prohibidos*, *Un grupo avanza silencioso*, *Los últimos serán los primeros*, *Bridges to Cuba*, *Doce nudos en el pañuelo*, *Narrativa y libertad*, *Las cuatro puntas del pañuelo*, entre otras. Su libro de poemas *Tocada por el astro* fue publicado por la editorial La Torre de Papel (2005).

Desde 1994 reside en Estados Unidos, donde desempeña como profesora de lengua española y cultura hispanoamericana en Davidson College.

Obejas, Achy

(Ciudad de La Habana, 1956)

Narradora, poeta y periodista. Llevada por sus padres a Estados Unidos siendo una niña, esta cubano–norteamericana es también uno de las exponentes de la diáspora más destacadas en la temática homoerótica. Sus novelas incluyen *We came all the way from Cuba so you could dress like this?* (Cleis: 1994), *Memory Mambo* (Cleis: 1996) y *Days of Awe* (Ballantine: 2001), con estas dos últimas fue galardonada con el premio Lambda de ficción lésbica (2001–2002). Textos suyos han ido apareciendo en *First Person Queer* (Arsenal Pulp), *Chicago Noir* (Akashic), *The Cuba Reader* (Duke University), *Cuba on the Verge* (Bullfinch Press), *Isla Tan Dulce* (Letras Cubanas/Cuba), *Estatuas de Sal*, (Ediciones Union/Cuba), *The Way We Write Now* (Birch Lane), *A Fine Excess: Fifty Years of the Beloit Poetry Journal* (The Beloit Poetry Journal Foundation) y muchas otras antologías. También en varios diarios, incluyendo *Conditions*, *The Antigosh Review* y *The Beloit Poetry Journal*. Como periodista, trabajó en el periódico *Chicago Tribune* mas y también ha escrito para *Village Voice*, *Los Angeles Times*, *Vogue*, *Playboy*, entre otras publicaciones. Entre sus últimos proyectos, fue la editora de la antología

Havana Noir (Akashic Books: 2007); del libro *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao* (Mondadori: 2008). Su última novela *Ruins. A novel of Cuba* ha sido publicada (Miami: Books & Books, 2009).

Pérez Konina, Verónica

(Moscú, 1968)

De padre cubano y madre rusa, llegó a Cuba con solo dos años. En 1985 ingresa en la Universidad de la Habana, en la facultad de Periodismo, donde estudió durante cuatro años. El comienzo de su carrera como escritora se produce con el premio David en el género de cuento con el libro *Adoleciendo* (1989), que sería publicado en Cuba un años después. Varios cuentos de este libro han sido publicados en Argentina, México y Venezuela. También ha publicado cuentos en las revistas *El Caimán Barbudo* y *La Gaceta de Cuba*, entre otras. En 1989 regresa a Rusia e ingresa en el Instituto de Literatura Gorki, en la especialidad de filología, en la cual es hoy licenciada. En ese mismo año empieza también a colaborar con la revista *Literatura Soviética*, para la cual ha hecho varias traducciones del ruso al español de prosa y poesía. Durante este periodo tradujo al español poemas del conocido escritor ruso Pavel Grushko, los cuales fueron publicados en Perú y México. Además tradujo varias películas rusas al español para “Mosfilm”. En 2006 se publica su cuento, «Secuencia» en una antología de cuentos dedicados al rock, *Escritos con guitarra*.

Actualmente trabaja como profesora–colaboradora en el Instituto Cervantes de Moscú.

Portela, Ena Lucía

(Ciudad de La Habana, 1972)

En 1997 obtuvo el Premio Nacional de Novela de la UNEAC con *El pájaro: pincel y tinta china* (Letras cubanas y Casiopea, Barcelona). En 1999 apareció su libro de cuentos *Una extraña entre las piedras* (Letras Cubanas). Ha sido antologada en numerosas ocasiones, tanto en Cuba como en el extranjero. El cuento «El viejo, el asesino y yo» recibió el Primer Premio de Cuento Juan Rulfo de Radio France Internationale en 1999. En 2001 publica su primera novela, *La sombra del caminante* (Ediciones Unión, Cuba y Editorial Kailas, España, 2006.) Después *Cien botellas en una pared* (Ediciones Unión, Cuba, 2003), con la que obtuvo, en 2002, el Premio Jaén de novela, y el Dos Océanos–Grinzane Cavour, de la crítica francesa al mejor libro latinoamericano. *Djuna y Daniel* (Mondadori, Madrid: 2008).

Reside en Ciudad de La Habana.

R. Cuesta, Mabel

(Matanzas, Cuba, 1976)

Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana (1999). Graduada de Profesora e Investigadora en Lengua y Literatura Española por la AECI (Agencia española de Cooperación Iberoamericana) y la Universidad Complutense de Madrid (2001). Se desempeñó como profesora de Teoría y Apreciación Literarias en la Universidad de Matanzas. Obtuvo en 2003 el Premio Juan Marinello de Investigación Sociocultural, con el libro *Los delirios de María*. El mismo año publica su primer libro de cuentos, *Confesiones on-line* (Ed. Aldabón, Matanzas). Cuentos suyos han aparecido también en antologías como, *Las musas inquietantes* (2003, La Habana, Unión) y *Havana noir* (2007, Nueva York, Akashic Books) Diferentes ensayos y artículos críticos suyos han aparecido también en publicaciones cubanas y extranjeras en países como México, España y Estados

Unidos. En Valencia, España, hizo su maestría con una tesis relacionada con la Teoría de Género y los arquetipos femeninos en la narrativa escrita por mujeres en los noventa.

Vive actualmente en Nueva Jersey, Estados Unidos; hace su doctorado / PhD y enseña idioma español.

Suárez, Karla

(Ciudad de La Habana, 1969)

Ingeniera informática. Ha participado en varias antologías publicadas en Cuba, España e Italia, entre ellas *Líneas Aéreas* de Lengua de Trapo (1999). Varios de sus relatos han aparecido en revistas de México, Argentina y Cuba. Su cuento “Aniversario” fue adaptado al teatro en 1996. Es miembro de la Asociación Hermanos Saiz de Cuba (Asociación de Jóvenes Artistas). *Silencios* fue su primera novela (V Premio Lengua de Trapo de Narrativa, 1999). Después publicaría también el libro de cuentos, *Carroza para actores* (Grupo editorial Norma, 2001) y la novela, *La viajera* (Roca Editorial, 2005). En 2007 fue escogida por el Hay Festival de Literatura, la Unesco y la Secretaría de Cultura de Bogotá, entre los 39 escritores menores de 39 años más representativos de las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana. Recientemente ha sido incluida en las antologías como: *Entre los poros y las estrellas* (Casa editora Abril, Cuba, 2009), *Habaneros de acá, de allá y del medio* (Bid & co. editor, Venezuela, 2008), entre otras.

Actualmente reside en Roma.

Blibiografia

Corpus ficcional

- ALONSO, Odette (2002): “El poema de Renata” en *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo* (Amir Valle y Dulce María Sotolongo (eds.)), Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- ARENAS, Reinaldo (1999): *El color del verano o Nuevo «Jardín de las delicias», “Andanzas”* n° 357, Barcelona: Tusquets editores.
- BARH, Aída (selección y prólogo) (2001): *Palabras de espuma*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- (2004): *Las voces y los ecos*, Madrid: Ed. Plaza mayor.
- BATAILLE, George (1984): *Historia del ojo*, “La sonrisa vertical” n° 10, Barcelona: Tusquets Editores.
- BOBES, Marilyn (1995): *Alguien tiene que llorar*, La Habana: Casa de las Américas.
- Pedro Antonio VALDÉS y Carlos R. GÓMEZ BERAS (Eds.) (2000): *Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe Hispano*, Cuba: Unión, Puerto Rico: Isla Negra y República Dominicana: Búho.
- (2002): *Cuentistas cubanas de hoy*, México: Editorial Océano.
- (2003): *Las musas inquietantes... Antología sobre la infidelidad*, La Habana: Ediciones Unión, México: Lectorum.
- BUSH, Meter (1998): *The voice of the turtle. An anthology of Cuban stories*, New York: Grove Press.
- CÁMARA, Madeline (selección y prólogo) (1989): *Cuentos cubanos contemporáneos (1966–1990)*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- CELORRIO, María Liliana (2002): “Mujer cómica mirando fotos de hombres” en *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo*, Amir VALLE y Dulce María SOTOLONGO (eds.), Santiago de Cuba: Editorial Oriente, págs.17–19.

DE ARMAS, Lourdes (2001): *Zoografía*, La Habana: Letras Cubanas.

DELL'AMICO CIRUTA, Souleen (1999): "Contradicciones" en *El ojo de la noche. Nuevas cuentistas cubanas*, Amir Valle (compilación y notas), La Habana: Letras Cubanas.

DEPESTRE, Yohama (2004): *D-21*, La Habana: Letras Cubanas.

DUARTE, Carmen (2006): *La danza de los abanicos*, Barcelona: Editorial Egales.

DURAS, Marguerite (1986): *El hombre sentado en el pasillo*, "La sonrisa vertical 34", Barcelona: Tusquets.

ESPINOSA, Carlos (selec. y notas) (2002): *Isla tan dulce y otras historias. Cuentos cubanos de la diáspora*, La Habana: Letras Cubanas.

ESTEBAN, Ángel (2008): *Habaneros de acá, de allá y del medio*, Venezuela: Bid & Co. editor, Venezuela, 2008.

FERNÁNDEZ DE JUAN, Adelaida (1999): *Oh vida*, La Habana: Unión.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Diana y Jacqueline Puentes Sánchez (*et al*) (2003): *La isla novelada. Cuentistas cubanos del siglo XXI*, Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.

FERNÁNDEZ, María Cristina (2000): *Procesión lejos de Bretaña*, La Habana: Letras Cubanas.

FERNÁNDEZ PINTADO, Mylene (2003): *Otras plegarias aprendidas*, La Habana: Unión.

——— (2009): *Infiel y otros cuentos*, New York: Editorial Campana.

FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite and Lizabeth PARAVISINI-GEBERT (1991): *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina*. Antología crítica, Madrid: Planeta.

——— (1995): *Remaking a lost harmony. Stories from the Hispanic Caribbean*, Fredonia, New York: White Pine Press.

- G. BERG, Mary (ed) (2003): *Open your eyes and soar: Cuban woman writing now*, Buffalo, New York: White Pine Press.
- GARCÍA, Ana Luz, (2003): *Videos, graffiti y otros tatuajes*, La Habana: Unión.
- GARCÍA, Cristina (1992): *Dreaming in Cuban: A novel*, New York: Alfred A. Knopf.
- (1997): *The Agüero Sisters*, New York: Alfred A. Knopf.
- (2003a): *Monkey Hunting*, New York: Alfred A. Knopf.
- (ed.) (2003b): *Cubanísimo. The vintage book of contemporary cuban literatura*, New York: Vintage books.
- (2007): *A Handbook to Luck*, New York: Alfred A. Knopf.
- GARRANDÉS, Alberto (Introduc. y selec.) (1997a): *El cuerpo inmortal. 20 cuentos eróticos cubanos*, La Habana: Letras Cubanas.
- (1997b): *Poco antes del 2000. Cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, La Habana: Letras Cubanas.
- (1999): *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo xx*, La Habana: Letras cubanas.
- (selec. e introduc.) (2004): *El cuerpo inmortal revisitado. Cuentos eróticos cubanos*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2009): *La ínsula fabulante. Antología del cuento cubano de los 50 años de Revolución*, Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- GIARDINELLI, Mempo y Graciela GLIEMO (comp.) (1993): *La Venus de Papel. Antología del cuento*, Buenos Aires: Beas Ediciones.
- GONZÁLEZ DÍAZ, Juan y Larry Javier González (2002): *De Cuba te cuento*, San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan: *Animal Tropical*, Barcelona: Anagrama.
- (2006): *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona: Anagrama.

- HERNÁNDEZ QUIÑONES, Luis Rafael y Benigno Delmiro Coto (2006): *Dos orillas, un mismo mar. Antología de cuentistas cubanos y asturianos* Colección Máquina de palabras. Gijón, España: Ediciones CICEES.
- HERRANZ BROOKS, Jacqueline (2003): *Escenas para turistas*, Nueva York: Editorial Campana.
- LIMA, Chely (1989): “Monólogo con lluvia” en *Cuentos cubanos contemporáneos. 1966.1990*, Madeline Cámara (ed.), Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- LÓPEZ SACHA, Francisco (comp. y prol.) (1996): “La casa del sol naciente”, *La isla contada. El cuento contemporáneo en Cuba*, Donosita: Tercera Prensa-Hirugarren prentsa, págs.15–24.
- LOSS, Jaqueline y Esther Whitfield (ed.) (2007): *New short fiction from Cuba*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- MAURI SIERRA, Omar Felipe (1996): *Cuentos desde La Habana. Últimos narradores cubanos*, Alicante: Aguaclara.
- MURGA VICENS, Rebeca (1998): *Desnudo de mujer*, Santa Clara, Cuba: Sed de Belleza Editores.
- NARANJO, Zulima (2000): *Delirios de un verano precoz*, La Habana: Letras Cubanas.
- OBEJAS, Achy (1998): “Vinimos de Cuba para que te vistieras así”, en Mirta Yánez y Marilyn Bobes, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana: Unión, págs. 260–275.
- PADURA, Leonardo (1993) (selección, prólogo y notas): *El submarino amarillo. (Cuento cubano, 1966–1991). Breve antología*, Mexico D.F.: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural: Ediciones Coyoacán.
- PÉREZ, Olga Marta y Thelma Jiménez (ed.) (2002): *Mujeres como Islas*, La Habana: Unión.

- PONCE DE LEÓN y Esteban Ríos Rivera (1999): *Dream with no name. Contemporary fiction from Cuba*, New York: Seven Stories Press.
- PORTELA, Ena Lucía (1993): “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, en Salvador REDONET, *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Unión, págs. 261–269.
- (enero–marzo 1994): “Sombrío despertar del avestruz”, La Habana: Unión, año VIII, nº 22, págs. 83–87.
- (1997): *El pájaro, pincel y tinta china*, La Habana: Unión.
- (1999a): “Desnuda bajo la lluvia” en *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Letras Cubanas, págs. 50–63.
- (1999b): “Un loco dentro del baño” en *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Letras Cubanas, págs. 10–30.
- (2000): “El viejo, el asesino y yo”, La Habana: Letras Cubanas.
- (2001): *La sombra del caminante*, La Habana, Unión.
- (2003): *Cien botellas en una pared*, La Habana, Unión.
- R. CUESTA, Mabel, (2003): *Confesiones on line*, Matanzas, Cuba: Ediciones Aldabón.
- REDONET, Salvador, (1993): *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas.
- (1999a): *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza: Edición Cátedra de José Martí Zaragoza y Universidad de La Habana, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- (1999b): *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos*, Ciudad de La Habana: Ediciones Extramuros.
- RIBERA–VALDÉS, Sonia (1997): *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, País Vasco: Txalaparta.
- (2003): *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, Nueva York: Editorial Campana.

- RIVERÓN, Rogelio (2001): *Palabra de sombra difícil: cuentos cubanos contemporáneos*, La Habana: Casa Editora Abril, Letras Cubanas.
- ROBLES, Mireia (2002): *Hagiografía de Narcisa la Bella*, La Habana: Letras cubanas.
- RODRÍGUEZ, Reina María (1997): *La foto del invernadero*, La Habana: Casa de las Américas.
- ROUCO NÚÑEZ, Guadalupe (Edición) (2001): *Irreverente Eros*, La Habana: José Martí.
- SÁNCHEZ OCHOA, Magaly (1996): *Fabia Tabares asomada al espejo*, La Habana: Letras Cubanas.
- SHOR, Jacqueline (selección e introducción) (2002): *Nosotros que nos quedamos. Antología de narradores cubanos*, Santiago de Cuba: RIL Editores.
- SUÁREZ, Carla (1999a): *Espuma*, La Habana: Letras Cubanas.
- (1999b): *Silencios*, Madrid: Lengua de Trapo.
- TORNÉS Reyes, Emmanuel (2007): *Contar es un placer*, Cuba: Casa Editora Abril.
- (Selección, prólogo y notas) (2009): *Entre los poros y las estrellas*, Cuba: Casa editora Abril.
- URÍAS, Roberto (2000): “¿Por qué llora Leslie Caron?” en *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld (ed.), Madrid: Siruela, págs.49–52.
- VARONA, Mariela (2002a): “Anna Lidia Vega lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial” en Amir Valle y Dulce María Sotolongo (eds.), *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- (2002b): *Cable a tierra*, Premio David de cuento 2002, La Habana: Ediciones Unión.
- VALLE, Amir (Compilación, prólogo y notas) (1999): *El ojo de la noche. Nuevas cuentistas cubanas*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2001): *Muchacha azul bajo la lluvia*, Premio Novela erótica La llama doble 2000, La Habana: Letras Cubanas.

——— y Dulce María Sotolongo (eds.) (2002): *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

VEGA SEROVA, Ana Lidia (1997): *Bad Painting*, La Habana: Unión.

——— (1999a): *Catálogo de mascotas*, La Habana: Letras Cubanas.

——— (1999): “Collage con fotos y danzas” en *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Cuba: Letras cubanas, págs.574–580.

——— (2001): *Limpiando ventanas y espejos*, La Habana: Unión.

——— (2001): “Conductos privados” en *La Gaceta de Cuba* nº2, La Habana, págs.25–27.

——— (2002a): “Las ventanas”, *Los fantasmas de Sade de Ernesto Pérez y otros cuentos*, Premio Iberoamericano de cuento Julio Cortázar, La Habana: Letras Cubanas.

——— (2002b): “Billetes falsos” en *Caminos de Eva. Voces desde la Isla. Cuentistas cubanas de hoy*, Amir Valle (Ed.), Madrid: Plaza Mayor, págs. 167–175.

——— (2003): *Noche de ronda*, La Habana: Unión.

——— (2004a): *Imperio doméstico*, La Habana: Letras Cubanas.

——— (2004b): “*CAPIRULIS MENTI* o efectos secundarios de un cuento anónimo” en *El cuerpo inmortal revisitado*, Alberto Garrandés (selección e introducción), La Habana: Letras Cubanas.

——— (2006): *El día de cada día*, La Habana: Ediciones Unión.

YÁÑEZ, Mirta (1997): *Narraciones desordenadas e incompletas*, La Habana: Letras Cubanas.

——— y Bobes, Marilyn (1998): *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana: Unión.

——— (Ed.) (2000): *Habaneras. Diez narradoras cubanas*, País Vasco: Txalaparta.

——— (Inventario e introd.) (2002): *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana: Letras Cubanas.

——— (2004): *Making a scene: an anthology of short stories by cuban women writers*, London: UK, Mango Pub.

Corpus referencial

- AGUILAR, Carolina (1999): “Las cubanas de hoy: el destino y su circunstancia”, *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, La Habana, Cuba: Editorial de la Mujer, págs.191-206.
- ALBA-BUFFILL, Elio (1998): *Cubanos de dos siglos. XIX y XX*. Miami, Florida: Ed. Universal.
- ALFONSO, Vitalina (2002): “Nacer en La Habana, una definición”, *Ellas hablan de la Isla*, La Habana: Ediciones Unión, págs.131–148.
- ALTHAUS- REID, Marcella (2005): *La teología indecente. Perversiones teológicas en sexo, género y política*, Barcelona: Bellaterra.
- ÁLVAREZ, Imeldo (1980): “Resumen, análisis y perspectivas”, *La novela cubana en el siglo XX*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, págs. 129–160.
- ANDERSON, Perry (1993):”Modernidad y Revolución”, CASULLO, Nicolás (comp. y pról.) *El debate de la Modernidad Posmodernidad*, Corrientes, Argentina: Ediciones El cielo por asalto, págs. 92–117.
- ANDRÉ, M^a Claudia y Patricia RUBIO (comps.) (2005): *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericano*, Santiago de Chile: RIL Editores.
- ANDREO, Juan y Roland FORGUES (ed.) (1999): *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*, Murcia, España: Universidad de Murcia.
- ARAUJO, Helena (1989): *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: F&G Editores.
- ARAÚJO, Nara (1997): “La escritura del cambio: novísimas narradoras cubanas”, *Primer Congreso Internacional. Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945–1995*, Ana Rosa Domenella y Antonio Marquet (comp.), Medellín: Universidad Autónoma Metropolitana, págs.213–220.

- _____ (2003): “Zonas de contacto: narradoras en la Isla y en la diáspora”, *Diálogos en el umbral*, “Estudios Mariposa”, Santiago de Cuba: Editorial Oriente, págs.112–160.
- _____ (2005): “Los límites del deseo: sexualidad y erotismo en la literatura cubana contemporánea”, *¡Ay, qué rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana*, María Luisa Ochoa Fernández (Ed.), Valencia: Aduana Vieja, págs.203–219.
- ARENAS, Reinaldo (2001): *Necesidad de libertad*, Miami, ediciones Universal.
- BARRERA, Trinidad (2003): “La novela de la Revolución Cubana. José Lezama Lima. Guillermo Cabrera Infante. Severo Sarduy. Otros narradores cubanos”, *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo xx*, Universidad de Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, pp122–129.
- BASSNET, Susan (ed.) (1990): *Knives and angels. Women writers in Latin America*, London and New Jersey: Zed Books Ltd.
- BATAILLE, George (1997): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2006a): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- _____ (2006b): *Vida Líquida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- _____ (2007): *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- BAUDRILLARD, Jean (1990): *La transparencia del mal*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (1993): *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Editorial Kairos.
- _____ (1998): *De la seducción, “Teorema”*, Madrid: Cátedra.

- BLANCO, Melissa (2005): "El ritmo del azúcar: Una epistemología de la mulata cubana", *¡Ay, qué rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana*, María Luisa OCHOA FERNÁNDEZ (Ed.), Valencia: Aduana Vieja, págs.83–94.
- BEHAR, Ruth (1995): *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, University of Michigan P: Anna Arbor.
- BEJEL, Emilio (1983): *Literatura de nuestra América. Estudios de literatura cubana e hispanoamericana*, México: Centro de Investigaciones Lingüístico–Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana.
- ____ (1999): "Las historias prohibidas de *Marta Veneranda*: una estética de la desestabilización", *Revista Casa de las Américas*, oct–dic, nº217, págs.51–66.
- ____ (2001): *Gay Cuban Nation*, Chicago: University of Chicago Press.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998): *La Isla que se repite*, Barcelona: Casiopea.
- BENJAMIN, Walter (1989): "La obra de arte en la época de la reproducción técnica", *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- BERENGUER, Carmen, Eugenis BRITO, Diamela ELTIT, Raquel OLEA, Eliana ORTEGA y Nelly RICHARD (comp.) (1987): *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*, Chile: Ed. Cuarto Propio.
- BERGMANN, Emilie E. y Paul J. SMITH (1995): *¿Entiendes? Queer Readings, hispanic writings*, Durham and London, Duke University Press.
- BERMAN, Marshall (1991): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI de España.
- ____ (1993): "Brindis por la Modernidad", CASULLO, Nicolás (compilación y prólogo) *El debate de la Modernidad Posmodernidad*, Corrientes, Argentina: Ediciones El cielo por asalto, págs.67–91.
- BERNABÉ, Mónica, Antonio José Ponte y Marcela Zanin (2001): *El abrigo del aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

- BHABHA, Homi K. (ed.) (1990): *Nation and Narration*, London & New York: Routledge.
- _____ (2002): *El lugar de la cultura*, Argentina: Manantial.
- BORDIEU, Pierre (2005): *La dominación masculina*, “Argumentos” n° 238, Barcelona: Anagrama.
- BORNAY, Erika (2004): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994): *Sujetos nómades*, Argentina: Paidós.
- BROWN, Anne y Marjanne GOOZÉ (1995): *Internacional women are writing. New landscaper of identity*, London: Greenwood press.
- BUENO, Salvador (1977): “Cuentos cubanos del siglo XX”, *De Merlin a Carpentier*, La Habana, Union.
- BUTLER, Judith, (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- _____ (2002): “El falo lesbiano y el imaginario morfológico”, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Barcelona: Paidós.
- CALVINO, Ítalo (1988): *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires: Minotauro.
- CÁMARA, Madeline (2002): *La letra Rebelde. Estudios de escritoras cubanas*, Miami: Universal.
- CAMPUZANO, Luisa (1996a): “Ser cubanas y no morir en el intento”, *Temas*, n°5, págs.4–10.
- _____ (1996b): “La voz de Casandra. Para presentar *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes”, *La Gaceta de Cuba*, n° 4, julio–agosto, págs.52–53.
- _____ (1998): “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia”, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comp.), Ciudad de La Habana: Unión, págs.351–384.

- _____ (1998): “Para empezar un siglo: antologías de escritoras cubanas”, *Mujeres latinoamericanas del siglo xx. Historia y cultura*. Tomo I, Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa y Casa de las Américas–Cuba, págs.9–14.
- _____ (2002): “Narradoras cubanas de fines de los noventa: un mapa temático/bibliográfico”, *Mujeres de Cuba. Actas del Coloquio de Burdeos*. Jean Lamore y Omar Guzmán (eds.) Burdeos–Santiago de Cuba: Universidad Michel de Montaigne/Universidad de Oriente/Editorial Oriente, págs.162–174.
- _____ (2003): “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, *Temas*, n° 32, págs.38–47.
- _____ (2004a): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (s.XVIII–XXI)*, La Habana: Unión.
- _____ (2004b): «Casi dos siglos... y nada», *La Gaceta de Cuba, Especial mujeres* n° 1, pág. 8.
- CANTERO, Rosales, M^a Ángeles (2004): *El boom femenino hispanoamericano de los años 80: un proyecto narrativo de ser mujer*, Granada: Universidad de Granada.
- CARBONELL, Neus (2001): “Feminismo y postestructuralismo”, *Feminismo y crítica literaria*, Marta SEGARRA y Àngels CARABÍ (eds.), Barcelona: Icaria, págs. 31–42.
- CASAL, Lourdes (1975): *Images of cuban society among pre– and post–revolutionary novelists*, Xerox University Microfilms, Michigan: Ann Arbor.
- CASTILLO MONTOYA, Rolando (1981): *Clandestinas*, Santiago de Cuba: Empresa Editorial Oriente.
- CASTRO–KLARÉN, Sara (1989): *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, México: Premiá.
- _____ (ed.) (2003): *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*, Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

- CASULLO, Nicolás (1990): “Postmodernidad de los orígenes”, *Nuevo Texto Crítico*, año III, n°6, págs. 94–99.
- CAVALLO, Susana, Luís A. Jiménez y Oralia Pebre–Niemi (eds.) (1998): *Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*, USA: Scripta Humanística.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970–1986). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona: Anthropos, 255p.
- _____ (2004): *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz: Servicio de publicaciones de Cádiz.
- COLAIZZI, Giulia (Ed.): (1995): *Feminismo y teoría fílmica*, “Eutopías/Maior”, Valencia: Ediciones Episteme.
- _____ (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- COMPANY, Juan Miguel (1995): “Saber sobre el goce. El cine pornográfico”, *El aprendizaje del tiempo*, “Eutopías/Maior”, Valencia: Ediciones Episteme, págs.79–111.
- CUESTA, Mabel (2002): “Un catálogo de mascotas”, en *Revolución y cultura*, n°3, La Habana, págs. 31–33.
- _____ (2004): “Marginalia n° 7, otra dirección para inventar la realidad”, *Artimaña. Revista de las artes y la cultura cubana*, enero–marzo, año 1, n°1, págs.11–17.
- _____ (2007): “Narrativa cubana. Una lectura desde los imaginarios femeninos. Siglo XXI o ahora que los mapas cambiaron de color”, Ph. D. Program in Hispanic and Lusó–Brazilian Literatures and Languages, <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/cuesta>

- DAROQUI, M^a Julia (1998): *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispánico*, Grup d'Estudis Iberoamericans, Valencia: Tirant Lo Blanch y Universitat de València.
- DE LA NUEZ, Iván (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, "Colección Ceiba", Barcelona: Casiopea.
- (1999) "Registros de un cuerpo a la intemperie", *Encuentro de la cultura cubana* 12/13, primavera/verano, 123–135.
- (2001): *El mapa de sal. Un poscomunista en el paisaje global*, "Arena ensayo" n^o 152, Barcelona: Mondadori.
- DEL CASTILLO, Amelia (2001): *La literatura cubana del exilio*, Miami: Florida: Ediciones universal.
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, "Feminismos" n^o9, Universitat de València, Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2000): "Irreductibilidad del deseo y conocimiento del límite", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y Horas, págs. 153–170.
- DE MIRANDA Parrondo, Mauricio (Ed.) (2000): *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano (CEJA).
- DE MORA, Carmen (2000): "La crítica literaria sobre el cuento hispanoamericano en los últimos años. Estado de la cuestión", *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad de Sevilla, Sevilla: Secretariado de publicaciones, págs.210–243.
- DOMÍNGUEZ García, María Isabel (1995): "Generaciones y procesos sociales en Cuba", *Contracorriente*, julio–agosto–septiembre, año I, n^o 1, págs.56–64.
- DOMÍNGUEZ, Nora y Carmen PERILLI (comp.) (1998): *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Argentina: Batriz Viterbo Editora.

- DOMÍNGUEZ, Robyn and Diane Price Herndl (1991): *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Jersey: Rutgers University Press.
- EAGLETON, Mary (1991): *Feminist literary criticism*, London and New York: Longman.
- ECKER, Gisela (editora) (1986): *Feminist Aesthetics*, Boston: Beacon Press.
- EDWARDS, Tim (1994): *Erotics and politics. Gay male sexuality, masculinity and feminism*, London, New York: Routledge.
- EPPLÉ, Juan Armando (1999): “De piel a piel: el erotismo como escritura en la nueva narrativa femenina de Chile”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXV, Número 187, Abril–Junio, págs. 383–394.
- EPPS, Brad (Oct., 1995): “Proper conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro and the politics of homosexuality”, *Journal of the history of sexuality*, Vol.6, nº2, págs.231–283.
- ESPÍN GUILLOIS, Vilma (1990): *La mujer en Cuba. Discursos, entrevistas, documentos*, La Habana, Cuba: Editorial de la Mujer.
- _____ (1990): *La mujer en Cuba. Familia y sociedad*, La Habana: Imprenta Central de las FAR.
- FERNANDEZ CARRACEDO, Argelia (pról.) (2000): *La mujer cubana: historia e intrahistoria*, “Félix Varela 12”, Instituto Jaques Maritain de Cuba, Miami: Ed. Universal.
- FERNÁNDEZ, Damián J. (2000): “Cuba and *lo cubano*, or the story of desire and disenchantment”, *Cuba, the elusive nation. Interpretations of National Identity*, Damián J. FERNÁNDEZ and Madeline CÁMARA (eds.), Gainesville: University Press of Florida, págs. 79–100.
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite y Lizabeth PARAVISINI–GEBERT (1991): *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica*, México: Planeta.
- FERRÉ, Rosario (1980): *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*, México: Planeta.

- FERGUSON, Frances (2004): *Pornography, the theory. What utilitarianism did to action*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- FLAX, Jane (1995): *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, “Feminismos” n°24, Madrid: Cátedra.
- FORNÉS–BONAVÍA DOLZ, Leopoldo (2003): *Cuba cronología. Cinco siglos de historia, política y cultura*, Madrid: Verbum.
- FORNET, Jorge (2001): “La narrativa cubana entre la utopía y el desencato”, *La gaceta de Cuba*, n°5, págs.38–45.
- _____ (2006): *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Premio Alejo Carpentier de ensayo, La Habana: Letras Cubanas.
- FOSTER, David William, (ed.) (1994): *Latin American Writers on gay and lesbian themes*, London: Greenwood Press.
- FOUCAULT, Michel (1998): *Historia de la sexualidad*, vol.1, Madrid: Siglo XXI.
- FOWLER, Víctor (1998): *La maldición. Una historia del placer como conquista*, La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (2001): *Historias del cuerpo*, La Habana: Letras Cubanas.
- FRANCO, Jean (septiembre 1993): “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, *Debate feminista*, año 4, vol. 8, págs.267–287.
- FREUD, Sigmund (1995, undécima edición): *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1999, 1ª edición en “El libro de bolsillo”): “Las aberraciones sexuales” y “Fetichismo”, *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*, “Biblioteca Freud” n° 632, “, Biblioteca Freud” Madrid: Alianza Editorial, págs. 9–43 y págs.115–123.
- _____ (2003, quinta reimpresión): *Psicología de las masas*, “Biblioteca Freud” n°634, Madrid: Alianza Editorial.

- FUENTES, Ivette (2002): "Diving into current debates on contemporary Cuban literature", *Beyond the nation: issues of identity in the contemporary narrative of Cuban women writing (in) the diaspora*, Florida: Universidad de Miami.
- FUSS, Diana (1991): *Inside/Out*, New York: Routledge.
- _____ (2002): "Las mujeres caídas de Freud: identificación, deseo y 'Un caso de homosexualidad en la mujer'", *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Rafael M. MÉRIDA (ed.), Barcelona: Icaria, págs.81–110.
- GAC–ARTIGAS (ed) (2002): *Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, Vol. I–II, New Jersey: Nuevo Espacio.
- GAMONEDA, Amelia (1995): *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA, Marlene y Alonso, José R. (2001): *Diccionario Ilustrado de voces eróticas cubanas.*, Madrid: Celeste.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona: Paidós.
- GARCÍA PINTO, Magdalena (ed.) (1988): "Entrevista con Luisa Valenzuela", *Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*, Hanover: N.H., Ediciones del Norte.
- GARRANDÉS, Alberto (1995): "La humedad del discurso", *Revolución y Cultura*, nº21, págs. 43–55.
- _____ (1997): *Síntomas. Ensayos críticos*, La Habana: Unión. Premio de Ensayo 1998 de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- _____ (2002): "El cuento cubano en los últimos años", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, págs.65–82. Publicado en www.cubaliteraria.cu
- GIARDINELLI, Mempo (ed.) y Silvia Itkin (comp.) (1989): *Mujeres y escrituras. Las 56 ponencias leídas durante las Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*. Argentina: Puro Cuento.

- GIBERTI, Eva: (1984): “La erótica: el placer, el goce, la trasgresión, lo obscuro y la mujer”, *Actualidad Psicológica* abril/mayo, Buenos Aires.
- _____ (1989): “Erótica y sexualidad. Los objetos eróticos”, *Actas del IV Congreso Latinoamericano de sexología*, Tomo II, Buenos Aires.
- GILBERT, Sandra M y Susan GUBAR (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, “Feminismos” n°52, Madrid: Cátedra.
- GOLDHILL, Simon (1995): *Foucault’s virginity. Ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ PAGÉS, Julio César, (2003): *En busca de un espacio: historia de mujeres en Cuba*, La Habana: Pinos Nuevos.
- GONZÁLEZ, Reynaldo (2004): *Espiral de interrogantes. Artículos, ensayos y conferencias*, La Habana: Ed. Boloña.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, Gloria PRADO y Ana Rosa DOMENELLA (comp.) (1999): *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, México: Universidad Autónoma Metropolitana y Colegio de México.
- H. LOPEZ, Iraida (2000): “Ellas escriben ¿posiciones?”, *Revolución y cultura*, n°2/2000, págs.62–64.
- HALBERSTAM, Judith (2005): *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*, New York and London: New York University Press.
- HERNÁNDEZ, Laura (2003): *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*, Argentina: Lumiere.
- HERNÁNDEZ–MIYARES, Julio E. (ed) (1996): “Cuentística cubana de la diáspora: acercamiento y anotaciones”, *Narrativa y Libertad. Cuentos cubanos de la diáspora I–II*, Miami, Florida: Ediciones Universal.
- HERNÁNDEZ, Rafael y Rafael Rojas (selecc., prólogo, y notas) (2002): *Ensayo cubano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica.

- HERRERA ISLA, Nelson (1995): “Una fotografía del cambio en Cuba”, *Unión. Revista de Literatura y Arte* n°21, La Habana, págs.76–81.
- HOLGADO FERNÁNDEZ, Isabel (2000): *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*, Barcelona: Icaria.
- HUERTAS UHAGÓN, Begoña (1993): *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80*, La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- _____ (1995): “Narrativa cubana actual en el contexto latinoamericano”, *La Gaceta de Cuba*, n° 3, págs.44–46.
- HUMM, Maggie (cord.) (1994): *A reader's contemporary feminist literary criticism*, New York, Harvester: Wheatsheaf.
- IRIGARAY, Luce (1982): *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Ed. Saltés.
- IWASAKI, Fernando (1996): “Las bragas de Pitágoras. Teorema en torno al erotismo y la pornografía”, *Los Territorios literarios de la historia del placer– I coloquio de erótica hispana*, José Antonio CERREZO, Daniel EISENBERG y Víctor INFANTES (eds.), Madrid: Huerga & Fierro, págs. 107–114.
- JAMESON, Frederic (1986): “Third–world literature in the era of Multinational Capitalism”, *Social Text* n° 15, págs. 65–88.
- _____ (1991): *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- _____ (1998): *The cultural turn: selected writings on the Postmodern, 1983–1998*, London: Verso.
- JAQUETTE, Jane (1991): *The women's movements in Latin America. Feminist and the transition to democracy*, Boulder: Westview.
- JAMBRINA, Jesús (2003): “Sujeto homosexual y disloque nacional. Lectura de Senel Paz y Pedro de Jesús”, *La Gaceta de Cuba*, n° 5, *La voz homoerótica*, págs. 19–24.

- JEHENSON, Myriam Yvonne (1995): *Latin–American writers, Class, race and gender*, Albany: State University of New York Press.
- KEGAN GARDINER, Judith (ed.) (2001): *Masculinity Studies & feminist theory. New directions*, New York: Columbia University Press.
- KENNHETH, Clark (1996): *El desnudo*, “Forma”, Madrid: Alianza.
- KNAUER, Gabriele, Elina MIRANDA y Janett REINSTÄDLER (eds.)(2006): *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- K. STONER, Lynn (1991): *From the house to the streets. The Cuban Woman’s movement for legal reform, 1898–1940*, Durham: Duke University Press.
- KAMINSKY, Amy K. (1993): *Reading the body politic feminist criticism and Latin American Women writers*, Minneapolis: University of Minnesota.
- LACAN, Jacques (1998): “Dios y el goce de la mujer” y “Una carta del amor”, *Aun, Seminario 20*, Barcelona: Paidós, págs. 79–94 y 95–108.
- _____ (2001): “La ‘esquizia’ del ojo y de la mirada”, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona: Paidós, págs. 75–86.
- LECHNER, Norbert (1994): “La democratización en el contexto de una cultura posmoderna” en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Hermann HERLINGHAUS y Monika WALTER (eds.), Berlín: Langer Verlag Berlin, págs.197–209.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed.) (2000): *Erotismo y literatura*, Jaén: Universidad de Jaén.
- LEÓN, Christian (2005): *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- LINDSAY, Claire (2003): *Locating Latin American women writers*. New York: Peter Lang.

- LIPOVETSKY, Gilles (1998, sexta edición): *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2005): “Desde las entrañas del deseo homoerótico en Cuba: Ena Lucía Portela y Karla Suárez”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 20, Nº 2, págs. 74–82.
- LÓPEZ de Martínez, Adelaida (comp.) (1995): *Discurso femenino actual*, San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ SACHA, Francisco (1994a): “Vaivenes del péndulo: Tendencias actuales del cuento en Cuba”, *Revolución y Cultura*, nº4, págs.12–17.
- _____ (1994b): *La nueva cuentística cubana*, La Habana: Ediciones Unión.
- LORDE, Audre (1978): *Uses of the erotic: the erotic as power*, Brooklyn, New York: Out & Out Books.
- _____ (1984): *Sister outsider: essays and speeches*, Trumansburg, New York: Crossing Press.
- _____ (1995): “Lo erótico como poder”, *Revista Especial/ Femmpress*, págs.21–23.
<http://negracubana.nireblog.com/post/2006/12/20/lo-erotico-como-poder-audre-lorde>
- _____ (2003): *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, Madrid: Horas y horas.
- LYOTARD, Jean-François (1998): *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2005): *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia: Cendeac.
- MATTALÍA, Sonia (1995): “El saber de las otras: hablan las mujeres”, *Mujeres: escrituras y lenguajes*, MATTALÍA Sonia y Milagros ALEZA (eds.), Departamento de Filología Española, Facultad de Filología: Universitat de València, págs.21-30.

_____ (1999): “De impúber a mujer: aprendizajes de la memoria y la escritura (Maria Luisa Bombal y Clarice Lipector”, *Anales de literatura hispanoamericana* n°28, 2,9, págs. 979-998.

_____ (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: Escritura de mujeres en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, Vervuert, Nexos y Diferencias n° 7.

_____ (2003): “Ellas danzan solas: hacia nuevas éticas enunciativas”, *Palabras cruzadas*, (Angeles Mora, coord.), págs. 185-194.

MATEO PALMER, Margarita (1995), *Ella escribía poscrítica*, La Habana: Casa editora Abril.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (1999): *Reading the feminine voice in Latin American women's fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York: Meter Lang.

MENTON, Seymour (2002): “La Narrativa de la Revolución cubana”, en *Caminata por la narrativa latinoamericana*, “Tierra Firme”, Universidad Veracruzana, México: FCE, págs. 349–432.

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.) (2002): *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria.

MEYER, Doris y Margarita FERNÁNDEZ OLMOS (ed.) (1983): *Contemporary women authors of Latin America*, New York: Brooklyn College Press.

MICHELENA, José Antonio (1990): “La crítica de los libros cubanos: reflexiones en el noventa”, *La Gaceta de Cuba*, junio, págs.30–31.

MILLS, Jane (1993): *Erotic literature. Twenty-four centuries of sensual writing*, New York: Harper Collins Publishers.

MILLER, Jaques Allan (1993): *De nujeres y semblantes*, Buenos Aires, Argentina: Cuadernos del pasador.

- MIRES, Fernando (1996): *La revolución que nadie soñó o la otra postmodernidad*, Caracas, Venezuela: Nueva Sociedad.
- MIZRAHI, Liliana (1992): *La mujer transgresora*, Barcelona: Emecé.
- MOLINEUX, Maxine (2003): *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, “Feminismos” nº 76, Madrid: Cátedra.
- MONTES-HUIDOBRO, Matías (2004): *La narrativa cubana entre la memoria y el olvido*, Miami, Florida: Ed. Universal.
- MONSIVÁIS, Carlos (Primavera-verano 2000): “La Revolución Cubana: los años del consenso”, *Encuentro de la cultura cubana* 16/17, págs.74-79.
- MORA, Gabriela (1989): “Un diálogo entre feministas hispanoamericanas”, *Cultural and historical grounding for hispanic and luso-brazilian feminist literary criticism*, Hernán VIDAL (ed.), Series Literature and human rights nº 4, Minneapolis, Minnesota: Institute for the study of ideologies and literature.
- MORELLO-FROSCH, Marta (1993): “Discurso erótico y escritura femenina.”, *Coloquio Internacional Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Centre de Recherches Latino-Americanes. Université de Potiers. Madrid: Fundamentos, págs. 21-30.
- MORET, Zulema (1998): “Ese lugar en el que se inscribe el deseo”, *Texto Crítico* nº 7, Nueva Época, Universidad Veracruzana: Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias, págs.123-142.
- MULVEY, Laura (Julio, 1988): *Placer visual y cine narrativo*, Vol.1, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- MUÑOZ, Ángela (2000): *La escritura femenina. De leer a escribir II*, Madrid: AL-MUDAYNA.
- MURRIETA, Fabio (2002): “Sin nudos en la bragueta: cómo seducen los cubanos”, *¡Ay, qué rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana*, María Luisa OCHOA FERNÁNDEZ (ed.), Valencia: Aduana Vieja, págs.218-236.

- NAVARRETE, William y Javier DE CASTRO (eds.) (2002): *Centenario de la república cubana. 1902–2002*, Miami, Florida: Ediciones Universal.
- NEAD, Linda (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Carmen González Marín (trad.), “Metrópolis”, Madrid: Techos.
- NIEBLYSKY, Dianna C. (2004): *Humoring resistance. Laughter and the excessive body in latin American women’s fiction*, New York: State University of New York Press.
- OGIEN, Ruwen (2005): *Pensar la pornografía*, Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, Alicia y Susana ROSANO (coord.) (Enero– marzo 2005): *Imaginarios femeninos en Latinoamérica*, Revista Iberoamericana, Vol. LXXI, num.210.
- ORTEGA, Julio (1973): “*Los años duros de Jesús Díaz*”, *Relato de la utopía. Notas sobre la narrativa cubana de la revolución*, España: La Gaya Ciencia, págs.127–142.
- ORTIZ, Fernando (1996): “*Los factores humanos de la cubanidad*”, *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Norma SUÁREZ (comp.), “*La fuente viva*”, Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, págs. 1–35.
- PAASONEN, Susanna, Kaarina Nikunen y Laura Saarenmaa (2007): *Pornification. Sex and sexuality in Media Culture*, Oxford, New York: Berg.
- PADILLA, Heberto (1994): “*Más allá de nuestros antagonistas*”, *Bipolaridad de la cultura cubana. Ponencias del Primer Encuentro de escritores de dentro y fuera de Cuba*, René VÁZQUEZ DÍAZ (comp.), Suecia: Centro Internacional Olor Palme, págs.40–54.
- PEDRAZA, Pilar (1991): *La Bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera*, Barcelona: Tusquets Ed., Ensayo.
- _____ (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Serie “Autores españoles”, Madrid: Valdemar.

- PELLEGRINI, Aldo (2000): “Lo erótico como sagrado”, *Reflexiones sobre pornografía y obscenidad*, “La nave de los locos” n°4, Valencia: Editorial MCA, págs.5–33.
- PÉREZ DÍAZ, Enrique (1994): “Los últimos serán los primeros”, *Revolución y cultura*, págs 22–26.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1989): *The Cuban condition. Translation and identity in modern Cuban literature*, New York: Cambridge University Press.
- PÉREZ RIVERO, Pedro (2003): *La formidable coda del cuento cubano*, Cuba: Ediciones Ávila.
- PHILLIPS, Annita (1998): *Una defensa del masoquismo*, Barcelona: editorial Alba.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn (1985): *Women’s voices from Latin America: Interviews with six contemporary authors*, Petroit: Wayne State UP.
- PLATÓN, *El Banquete* (1998): Luis Gil (estudio preliminar, traducción y notas) “Clásicos del pensamiento”, Madrid: Tecnos.
- PREBLE–NIEMI, Oralia (ed.) (1999): *Afrodita en el Trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*, USA: Internacional Standard Book Number.
- PRIETO, René (2000): *Body of writing*, Durham and London: Duke University Press.
- QUIGNARD, Pascal (2005): *El sexo y el espanto*, Barcelona: Ed. Minúscula.
- QUIROGA, José (2000): *Tropics of desire. Interventions from Queer Latino America*, New York and London: New York University Press.
- RAMA, Ángel (1982): *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*, Procultura, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- RAMOS, Juanita (comp.) (1994): *Compañeras: latina lesbians*, New Cork, London: Routledge.
- RANDALL, Margaret (1972a): *Mujeres en la Revolución*, México: Siglo XXI.
- _____ (1972b): *La mujer cubana ahora*, La Habana: Instituto cubano del libro.

- RECKITT, Helena (ed.) y estudio de Peggy PHELAN (2005): *Arte y feminismo*, Londres: Phaidon Press Limited.
- REDONET COOK, Salvador (1993): “Para ser lo más breve posible”, *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas, págs.3–31.
- _____ (1999): “Bis repetita placent (Palimpsesto)”, *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza: Edición Cátedra de José Martí Zaragoza y Universidad de La Habana, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- REGAZZONI, Susana (ed.) (2001): “Cuba, Cubanidad y Cubanía. Identidad y escritura”, *Cuba: una literatura sin fronteras*, Barcelona: Vervuert, Iberoamericana, págs.11–29.
- REYNOLDS, Margaret (1991): *Erotica. Women’s writting from Sapo*, New York: Rawcet Columbine.
- RICCIO, Alexandra (Febrero del 2001): “Ena Lucía Portela: presa y cazadora”, *Suplemento literario, Revolución y cultura (Edición especial)*, La Habana, págs.11–13.
- RICH, Adrienne (2001): “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979–1985*, “Antrazyt”, Barcelona: Icaria, págs.41–86.
- RISECH, Flavio (1995): “Political and cultural cross–dressing: negotiating a second generation cuban–american identity”, *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, Ruth Behar (ed.), United States: University of Michigan Press, págs.57–75.
- RICHARD, Nelly (julio–diciembre 1996): “Feminismo, experiencia y representación”, *Revista de crítica cultural y teoría latinoamericana*, University of Pittsburg, Vol.LXII, nº 176–177, págs.733–744.
- RINTY D’ANGELO, Eduardo CARBAJAL y Alberto MARCHINI (1991: 89-97): *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires: Ed. Lugar.

- ROBINSON, Marc (1994): *Altogether elsewhere: writers in exile*, Winchester, MA: Faber and Faber.
- RODRIGUEZ SOSA, Fernando (1984): *El elogio oportuno*, Premio Crítica 1983, La Habana: Departamento de actividades culturales Universidad de la Habana.
- ROSELL, Sara (2000): “Mediadoras: La narrativa de Cristina García y Achy Obejas”, *Letralia. Tierra de letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*, Año V, n° 94, Cagua: Venezuela.
- ROUDINESCO, Élisabeth (2009): *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Rosa ALAPONT (traduc.), “Argumentos” n°309, Barcelona: Anagrama.
- RUFELLINI, Jorge (1990): “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?”, *Nuevo Texto Crítico*, año III, n°6, págs. 30–41.
- SABAS ALOMÁ, Mariblanca (2003): *Feminismo. Cuestiones sociales y crítica literaria*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- SÁEZ, Javier (2004): *Teoría queer y psicoanálisis*, “Estudios lacanianos” n°10, Madrid: Síntesis.
- SALOMÉ, Alicia, Gilda LUONGO, Natalia CISTERNA, Darcie DOLL y Graciela QUERIOLO (ed.) (2004): *Modernidad en otro tono. Escritura mujeres latinoamericanas: 1920–1950*, Chile: Cuarto Propio.
- SANTANA, Andrés Isaac: (2007): “Rocío García: del goce en los límites de la norma”, *Revista Encuentro*, n° 44 ([www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/44-primavera-de-2007/\(filter\)/index](http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/44-primavera-de-2007/(filter)/index)).
- SARLO, Beatriz (1990): “Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930”, *Nuevo Texto Crítico*, n°6, año III.
- SCHMIDT, Aileen (2003): *Mujeres excéntricas. La escritura autobiográfica femenina en Puerto Rico y Cuba*, San Juan: Ediciones Callejón.
- SÉJOURNÉ, Laurette (1980): *La mujer cubana en el quehacer de la historia*, México: Siglo XXI.

- SMITH, Lois M. (1996): *Sex and revolution: women in socialist Cuba*, New York: Oxford University Press.
- SHAW, Donald L. (1998): *The post-boom in Spanish American fiction*, New York: Sunny Express.
- _____ (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra.
- SHOWALTER, Elaine (1999): *A literatura of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey: Princeton University Press.
- SICARD, Alain (introd.) (1990): *Coloquio internacional. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, “Espiral hispanoamericana”, Centre de Recherches latino-americanes, Université de Poitiers, París: Fundamentos.
- SIERRA, Ana (2002): *Me gustas cuando callas...: los escritores del "Boom" y el género sexual*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- SMITH, Paul Julian (1988): *Vision machines. Cinema, literature and sexuality in Spain and Cuba. 1983–1993*, London, New York: Verso.
- SOLER Cedré, Gerardo (2001) “La semilla donde duerme un árbol gigantesco”, *El Caimán barbudo*, La Habana, Edición 286, págs. 24–26.
- _____ (2001): “Una Mirada crítica a la narrativa cubana de los noventa”, *El caimán barbudo*, nº 302 (enero–febrero), año 32, págs.4–5.
- STRAUSFELD, Michi (2000): “Isla– Diáspora– Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”, Janet REINSTÄDLER y Tomar ETTE (eds.) *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt a.M.–Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- SUÁREZ, Norma (selec.) (1996): *Fernando Ortiz y la cubanía*, “Colección La Fuente viva”, Ciudad de La Habana: Ediciones Unión.

- SWANSON, Philip (1995): *The new novel in America Latina. Politics and popular culture after the boom*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- TADRISSI, Parissa (2006): “*Realismo sucio*”, *women and youth culture in Contemporary Spain: Care Santos’ narratives of identity formation* (tesis doctoral), Santa Barbara, University of California.
- THÉBAUD, Françoise (1993): “La Primera Guerra Mundial: ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?”, (1993): *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol. V págs.31–89, George DUBY y Michelle PERROT (direct.), Barcelona: Círculo de Lectores.
- TREVIZÁN, Liliana (1993): “Intersecciones: Postmodernidad/ Feminismo/ Latinoamérica”, *Revista Chilena de literatura* nº42, págs. 127–143.
- VADILLO, Alicia E. (2002): *Santería y vodú, sexualidad y homoerotismo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALDÉS, Diógenes (2004): “El cuento cubano contemporáneo”, GIAMILKA, Román (ed.): *Coloquios 2003*, República Dominicana: Isenia Gráfica, págs.85–110.
- VALLE, Amir (1996): “Abrir el compás de la crítica”, *Revolución y cultura*, nº5, págs.33–35.
- _____ (1999): “Eva deja de ser costilla”, *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, MONTERO, Susana y Zaida CAPOTE (coord.), Ciudad de La Habana, Cuba: Instituto de Literatura y Lingüística, Editorial de la Mujer, págs.45–50.
- _____ (2000), *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana en los noventa*, La Habana: Ediciones Extramuros.
- VARGAS Llosa, Mario (1978): “El placer glacial”, *Historia del ojo*, George BATAILLE (1984), Barcelona: Tusquets, págs.9–48.
- VASALLO Barrueta, Norma (2002): “Ecos del pasado, voces del presente. (Un acercamiento a ideas y objetivos feministas de las cubanas)”, *Perfiles del*

feminismo iberoamericano, María Luisa FEMENINAS (comp.), Argentina: Catálogos, págs.11–25.

VÁZQUEZ Díaz, René (comp.) (1994): *Bipolaridad de la cultura cubana. Ponencias del Primer Encuentro de Escritores de dentro y fuera de Cuba*, Estocolmo: Centro Internacional Olof Palme.

VIRGILIO, Carmelo y Naomi Lindstrom (ed.) (1985): *Woman as myth and metaphor in Latin American Literatura*, Columbia: University of Missouri Press.

WEST, Alan (1997): *Tropics of history. Cuba imagined*, Westport, Connecticut, London: Berging & Garvey.

YÁÑEZ, Mirta (1998a): “Y entonces la mujer Lot miró...” *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Mirta YÁÑEZ y Marylin BOBES (comp.), La Habana: Unión, págs.11–39.

——— (1998b): “Women’s voices from the great blue river”, *Cubana: contemporary fiction by Cuban women*, Boston: Beacon Press, págs. 1–19.

YÚDICE, George (1989): “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, nº29, Lima.

ZUBIETA, M^a José (2002): *Madre patria/ madre revolución: La maternidad en el discurso oficial de la Revolución cubana y en tres cuentistas cubanas contemporáneas*, Berkeley: University of California Press.