

Mirta Yáñez
La Habana, Cuba

ESTATUAS DE SAL: LAS CUENTISTAS CUBANAS DE HOY

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

La primera cubana que se aventuró *a mirar* fue la Condesa de Merlín. María de la Merced Santa Cruz y Montalvo, conocida como la Condesa de Merlín, yace enterrada en Père Lachaise y aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer.

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

Mirar y contar, la sencilla fórmula de la narrativa... ¿Será por aquella vieja sanción bíblica que la narrativa ha sido poco frecuentada por las mujeres? Fuese por las razones que fuese, también 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 —muchas de ellas todavía en activo— han ido formando un *corpus* del discurso femenino dentro del proceso literario cubano.

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

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

Con los cambios socioestructurales que sucedieron en Cuba a partir de 1959, las generaciones que estaban ya maduras y con una obra asentada así como los escritores que empezaban con sus primeros borradores, se vieron ante el conflicto de congeniar las exigencias de un nuevo proyecto social y las necesidades propias del acto de creación. Y aunque todo esto ha sido ya bastante dicho y contradicho, una recapitulación me obliga a repetir que desde entonces, y de forma más o menos general, la narrativa cubana se escindió entre una tendencia experimentalista, subjetiva, hermética y entre otra reproductora de un realismo, con distintos grados de complejidad. Esta antítesis no era novedosa, de hecho se mantenía una trayectoria semejante a los años anteriores y parecido a lo que estaba sucediendo en el resto del continente. Lo distinto consistía en la complejidad de las nuevas proposiciones ideotemáticas de acuerdo con una reestructuración social que la mayor parte de los creadores estaban dispuestos a compartir.

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

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

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

Mas, la abigarrada problemática social y estética trajo muchas consecuencias, entre ellas la casi total exclusión de la voz narrativa femenina. Las autoras femeninas aspiraron a poner su pica en el Flandes de la narrativa desde los mismos principios de los años sesenta, pero no sólo por razones de “invivibilidad” sexista, sino por la propia inclinación salvaje de la

balanza temática hacia los temas de la “dureza”, las narradoras se convirtieron con rapidez en estatuas de sal.

Dio comienzo así al desgarrador proceso de ruptura y continuidad, de asimilación y superación, de acomodamientos y osadías, de endiosamientos pasajeros y “ninguneos” notables. El “realismo”, a ultranza y ordenanza, fue la divisa de la constatación del “cambio”, de ahí el énfasis sociologista de buena parte de los textos. Paradójicamente el mayor desconcierto empezaría por sufrirlo aquellos porfiados en una modelación estrechamente copista que terminaron por asfixiar sus intenciones literarias o de otro tipo.

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

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

La actitud predominante en la cuentística —y también, claro, en otros géneros— consistió en reproducir mecánicamente sucesos de la historia o del acontecer diario que se identificaba con la circunstancia heroica, en exacerbar los atributos épicos con una romantización idílica del mundo, y así se simplificó el lenguaje y se rehuyeron las complejidades tanto en el plano formal como en el de las ideas.

Para las mujeres, sin mayores modelos, y enajenadas de la temática “dura”, la circunstancia fue aún peor.

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

Como es de suponer, algunos trataron de ir contra el esquematismo imperante, pero las tinturas más o menos comunes de esta etapa —en que el “realismo” se balanceaba entre la

crónica de acción y la verificación crítica del pasado en “cambio”— fueron la insistencia en la simplificación del habla (al punto que a veces parecen cuentos mal traducidos) y de las estructuras narrativas; adopción del sincretismo de culturas como recurso identificativo (o sustitutivo) de la cubanidad; recuperación de la tradición oral y el tema rural; tendencia a no ir a las esencias, a la elusión de los conflictos y al encartonamiento de los personajes; romanticación ingenua del mundo; influencias poco elaboradas de la narrativa ruso-soviética, de los narradores norteamericanos de posguerra, de los narradores latinoamericanos (el mexicano Juan Rufo principalmente); lenguaje hipercoloquial; ensayo (y abuso) con la 2^{da} persona; anécdotas muy visibles sin inquietudes filosóficas; percances estilísticos de los cuales, por supuesto, no se librarían las narradoras.

Del discurso de la “dureza”, y en general de buena parte de la problemática en debate, la narrativa de la mujer quedó excluida del otro lado de la frontera. Los asuntos preponderantes, basados, como se ha dicho, en la violencia, colocaron el discurso narrativo femenino en una situación preterida, no sólo de la experiencia y de la anécdota, sino del propio cuerpo narrativo hegemónico y prioritariamente publicado por el gusto oficial. Mas, contra ventoleras y marejadas, las cuentistas empezaron a hacer sentir su presencia con libros, premios y publicaciones en las revistas.

A principios de los años setenta, la oposición entre las tendencias se exasperaría hasta extremos tales que llegarían a desencadenar, como es de sobra sabido, crisis extraliterarias. Es el momento de mayor agudización de la lucha ideológica y la sumidad que provocaron las dos actitudes polares —aquella eminentemente reproductora de un realismo primario y la otra que reclamaba el tratamiento de zonas más complejas de la realidad— se resolvió, como era de suponer, en favor de la primera. Desaparecieron las antologías de cuentos fantásticos, se borraron nombres de diccionarios y de cursos académicos, en los talleres literarios se inculcaba a los educandos la “mejor manera de escribir acerca de la realidad real”. Muchos de los adalides de estas cacerías de brujas —y de brujos, por cierto!—, han desaparecido de la vista. Lo asombroso es que la búsqueda de la literatura popular y “realista” creó la paradoja de un “realismo” inverosímil. De entrada eran dos experiencias válidas por sí mismas, mas llevadas a sus extremos se volvían carenciales, sobre todo desde un punto de vista estético. La gestión oficial amparó al primero de estos polos, lo cual inclinó la balanza hacia la pobreza de la literatura *publicada*.

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

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

Por estos tiempos, ha empezado a darse a conocer la literatura cubana escrita ya en el exilio, con la otra cara de la moneda de la literatura del “cambio”.

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

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

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

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

neracionales que rozan la crítica a la sociedad y a instituciones aceptadas o sagradas, entre ellas las del matrimonio.

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

Debo hacer alusión en este recuento a la beneficiosa influencia de la literatura latinoamericana —de autores de ambos sexos— y, por otro lado, agradecer al dique de contención del “nuevo periodismo” norteamericano, que advirtió de los riesgos de la falsa mitificación y el abuso de “lo poético”. Las mayores virtudes de esta última etapa que comenzó en los años ochenta y todavía continúa, pueden identificarse con una ampliación del rango de la realidad, la recuperación del sentido de eticidad, la personalización del conflicto y la integración cotidiana a la fantasía y el humor.

La cuentística cubana contemporánea —y el discurso narrativo femenino como integrante sustancial de ese corpus— se ha movido en un ir y venir entre la imagen y la historia, la utopía y el espacio concreto, lo mítico y el realismo directo, del universo cosmopolita a la aldea criollista, de Virgilio a Onelio, de Dora Alonso a Dulce María Loynaz. Las herencias aceptadas de los juegos intelectuales de Lezama, la densidad temática de Alejo, la estilización del lenguaje popular de Onelio, el desenfado en la anécdota de Virgilio, y otros autores, sirven de pauta magistral para la producción cuentística de estos tiempos finiseculares. Y aunque la prosa de Dulce María Loynaz o la de Lydiá Cabrera no han sido todavía suficientemente publicadas o divulgadas, su lectura de trasmano dan prueba de que la reflexión filosófica, el dominio del mundo objetivo, la recreación de los mitos o la fantasía no son “sólo para hombres”, como antaño lo fuera el Teatro Alhambra.

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

SOLNI KIPI: SODOBNE KUBANSKE PISATELJICE

Glede na vse številnejše raziskave o ženskem literarnem diskurzu, ki je v kubanski kulturi skoraj povsem neraziskan, je namen tega prispevka ugotoviti, kakšno je danes stanje med sodobnimi kubanskimi pisateljicami. Seveda se članek ozira tudi v preteklost, v zgodovinski razvoj kubanskega pripovedništva, ki so ga soustvarjale ženske, in v njihov prispevek k razvoju književnosti nasploh. Zato avtorica omenja tako pisateljice, ki so začele objavljati po letu 1959, kot tudi najmlajše, ne glede na to, ali živijo v tujini ali na Kubi. To besedilo predstavlja samo odlomek uvoda k obširnejšemu pregledu, ki naj bi:

1. prikazal posebnosti v kubanskem ženskem literarnem diskurzu;
2. kritično podal zgodovino kubanskega pripovedništva, ki so ga ustvarjale ženske;
3. javnosti predstavil sodobne kubanske pisateljice, ki so povečini neznane;
4. vzpostavil v pripovedništvu pisateljic skupni imenovalac kubanske identitete.