



Andrea Jeftanovic
Universidad de Santiago
ajefta@yahoo.es

Espacio, cuerpo y desplazamiento por Cuba y la órbita soviética en las narraciones de Anna Lidia Vega Serova (*Ánima Fatua e Imperio doméstico*) y de Maité Hernández-Lorenzo (*Las memorias vacías de Solange Bañuelos*)

Space, Body and Displacement through Cuba and the Soviet Orbit in the Narratives of Anna Lidia Vega Serova (*Ánima Fatua and Imperio doméstico*) and Maité Hernández-Lorenzo (*Las memorias vacías de Solange Bañuelos*)

Resumen

Este ensayo explora la relación entre espacio y desplazamiento en las narrativas de dos escritoras: Anna Lidia Vega Serova y Maité Hernández-Lorenzo. Particularmente en los títulos *Ánima Fatua e Imperio doméstico* de la primera y *Las memorias vacías de Soledad Bañuelos* de la segunda. Ambas autoras cubanas comparten una narrativa que pone en el centro al cuerpo de las mujeres que registran desplazamientos por ciudades de la órbita soviética – pertenecientes a Rusia y Polonia– y luego, al cuerpo atrapado o confinado en la ciudad de La Habana durante el llamado Período Especial (1991-1995).

Palabras claves

Cuerpo femenino, literatura cubana, desplazamiento, resistencia

Abstract

This essay explores the relationship between space and displacement in the narratives of two women writers: Anna Lidia Vega Serova and Maité Hernández-Lorenzo. Especially in the titles *Ánima Fatua* and *Imperio doméstico* by the first and *Las memorias vacías de Soledad Bañuelos* by the second. Both Cuban authors share a narrative that puts women's bodies at the center and documents displacements through cities of the Soviet orbit –belonging to Russia and Poland– and then the body trapped or confined in Havana City during the so-called Special Period (1991- 1995).

Keywords

Female body, Cuban literature, displacement, resistance

Los espacios que se estrechan para las autoras: Del mundo soviético al cubano

Las obras de las escritoras y artistas cubanas que se inscriben en las coordenadas históricas de la crisis de la década de 1990 forman un corpus cuantioso y diverso. En este ensayo nos enfocaremos a analizar el trabajo literario de dos autoras que focalizan sus ficciones en el devenir del cuerpo femenino, la violencia y el ahogo en el espacio doméstico que contrasta con los desplazamientos por la ciudad de La Habana y el bloque soviético de las décadas anteriores. Resulta especialmente interesante fijarnos en las textualidades de ambas creadoras pues comparten el hecho de haber vivido fuera de Cuba, en los años 80, y luego, residir durante el doble encierro que generó la crisis social sobre todos los ciudadanos y, en especial, en el cuerpo de las mujeres atrapadas en los deberes domésticos y la violencia, particularmente el contexto complejo de desabastecimiento e incertidumbre que llevó por nombre Período Especial en tiempos de paz¹. Es así

¹ El Período Especial en tiempos de paz hace referencia a la crisis económica en Cuba, iniciada a principios de 1990, generada por la caída de la Unión Soviética, la disolución del bloque Socialista del Este y el bloqueo económico constante de los Estados Unidos, los que tuvieron un impacto negativo para la economía cubana, pues debió enfrentar la caída estrepitosa del PIB y la escasez de productos básicos que le permitieran a los habitantes de la isla subsistir. Se le denominó “en tiempos de paz” debido que a las medidas propuestas por Fidel Castro para paliar esta crisis se aplicaron sin estar el país bajo una guerra declarada abiertamente.

que este artículo propone la relación compenetrada que existe entre el ser mujer, su cuerpo, su desarrollo sexual, emocional y placer o, en algunos casos, violencia carnal, desarrollados por ambas autoras mencionadas en las obras a analizar, con la movilidad y ocupación de los espacios en Cuba y la órbita soviética de finales de los 80 y principios de los 90, desplazamientos que vienen a enfrentar al género femenino con el uso diferente que, por condiciones políticas, económicas y sociales, se le confiere a los espacios abiertos y a los cerrados.

Cuba en los años noventa sufrió el estrepitoso derrumbe del Socialismo del Este, que significó la mayor crisis económica conocida por el país. La caída de la Unión Soviética en 1991, la Caída del Muro de Berlín y la Perestroika², además del constante bloqueo económico perpetrado por los Estados Unidos desde principios de la Revolución cubana, implicaron el desmoronamiento de un orden, lo que abrió para Cuba un escenario de incertidumbre y precariedad material. Dentro del amplio repertorio simbólico de la época, la metáfora del naufragio dejó su impronta en varios de los textos del período. Hablar de “hundimiento” nacional remite tanto a la desolación socioeconómica y moral de la época postsoviética como al subsuelo de las alusiones históricas e intertextuales más variadas. De algún modo, podemos reconocer, como lo presenta Hernández Hormilla, el espíritu de “denunciar, reflejar, dejar constancia de la circunstancia” (ctd. en Sklodowska 305) a modo de una especie de “catarsis” generacional según las palabras de Elzbieta Sklodowska quien es autora de un sustancioso estudio titulado *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)* (2016) que sistematiza y analiza cómo producciones narrativas y audiovisuales fueron caja de resonancia de esa crisis.

² La Perestroika fue una reforma creada durante el decenio de los años 1980, en la cual Mijail Gorbachov, en ese entonces secretario general de la URSS, propone una serie de medidas reestructurantes para la economía nacional que pretendían hacer transitar al país desde una economía interna socialista hacia una de mercado. Una de las consecuencias que tuvo esta reforma para Cuba fue el cese del apoyo económico por parte de la URSS, la que destinaría esos fondos a establecer relaciones de comercio con países occidentales, pasando a una política de mercado con ribetes capitalistas.

En consecuencia, los cambios en la realidad cubana desde la década de 1980 en adelante han provocado transformaciones importantes en la literatura general y en la de autoras. Al respecto, la crítica literaria Paloma Jiménez del Campo en su texto “Casa propia. El mundo narrativo de la cuentista cubana Anna Lidia Vega Serova” (2012) es un fiel símbolo de contraste entre la década del setenta con la del ochenta, manifestando que la primera estuvo marcada por “una subordinación de la literatura al poder, el cual la había reducido en gran medida al papel de escribana y cronista de las conquistas de la Utopía” (2). Sin embargo, en la década siguiente, la ensayista nos indica que se produjo una serie de hechos particulares, como, por ejemplo, la ocupación de la Embajada del Perú, la emigración masiva del Mariel, la destitución de funcionarios públicos, el incremento del turismo y la interacción con la diáspora cubana en Estados Unidos (2). Lo anterior despertó una conciencia nacional y una reflexión sobre los procesos y temas internos del país, permitiendo una revitalización de la literatura a cargo, principalmente, de “Novísimos”, es decir, de escritores jóvenes nacidos durante la Revolución y formados bajo sus valores pero que luego se enfrentan al desmoronamiento del sistema y la grave escasez material.

Si nos enfocamos en los efectos de este período en la vida cotidiana de las mujeres, es pertinente recordar el análisis desarrollado por la académica cubana Mabel Cuesta en su libro *Cuba postsoviética: un cuerpo narrado en clave de mujer* (2012) donde menciona que el “Período Especial” afectó no solo en el aspecto económico, sino que en el “desvanecimiento de las identidades ideológicas, nacionales, culturales, genéricas y sexuales” (308). Es decir, la crisis, la desorientación no fue ajena al registro literario de las autoras. Frente a lo anterior, la ya citada Jiménez del Campo coincide con Cuesta, puesto que todos los acontecimientos mencionados afectaron directamente la escritura del país, tomando un sentido más “crítico y desacralizador” (2). En efecto, en las autoras mencionadas, sus universos narrativos sugieren esos escenarios opuestos, entre la experiencia cosmopolita en países del bloque soviético de los años ochenta versus el encierro virulento en la crisis de los 90 hasta el primer quinquenio de los 2000.

En ese sentido, siguiendo las conclusiones de Jiménez, se podría sugerir que las escritoras cubanas de esta generación exploran en la reconstrucción y el repensar de la escritura a partir de nuevos tópicos: los tabúes sociales, la marginalidad, lo absurdo, la intertextualidad y el erotismo (2). Ahora bien, con respecto a la posición de las mujeres durante la crisis, ellas fueron duramente discriminadas, puesto que, además de afrontar el exilio, debieron soportar la intolerancia política, sexual, genérica, cultural, racial y la reorganización de las familias bajo su responsabilidad. En el mismo sentido Sklodowska aporta la siguiente observación:

No importa qué perspectiva se adopte al hablar del Período Especial, resulta imposible sustraerse de la impactante penuria, en conexión con la problemática de género ... muchas mujeres pasaron a jugar un rol fundamental en la sobrevivencia familiar ... [la crisis] lleva la marca de género, reforzando el estereotipo de la mujer – ángel del hogar. (295)

En este panorama resulta especialmente interesante el caso de las autoras cubanas que despliegan en sus proyectos dos problemáticas candentes: la escenificación de violencia y ofuscación sobre el cuerpo de las mujeres y la relación de los sujetos cubanos, de cierta década, con países del bloque soviético. En efecto, las autoras propuestas para el presente estudio, Anna Lidia Vega Serova y Maité Hernández-Lorenzo, cuyas biografías y ficciones son prueba de ese estrecho vínculo, experimentaron y registraron en sus textos la experiencia vital en países del ex bloque soviético y luego, las consecuencias de la crisis económica en el cuerpo de sus personajes femeninos en la ciudad de La Habana.

La ya mencionada Cuesta, quien se ha dedicado a estudiar los procesos narrativos de escritoras cubanas nacidas entre 1959 y 1975, sostiene que en la Cuba postsoviética es “posible hallar un cuerpo narrado en clave de mujer” (38). De hecho, la autora intenta analizar los personajes femeninos que se encuentran en crisis y representan un nuevo imaginario en conflicto. De este modo, Cuesta observa a diferentes autoras, como Marilyn Bobes, Teresa Dovalpage, Anna Lidia,

Ena Lucía Portela, Wendy Guerra, Sonia Rivera-Valdés, Zoé Valdés, entre otras, reconociendo en ellas diferentes temáticas, como el uso del cuerpo femenino, el homoerotismo, el erotismo, la migración y el exilio.

Además, Cuesta recalca la irrupción de “una escritura novedosa, desasida de los tradicionales referentes sociales e ideológicos, una suerte de escritura *flotante*” (38), una escritura más desenfadada que, desde la esfera íntima, cuestiona y moviliza supuestos. Por otra parte, Lidia Santos afirma que “se construyen alrededor de las opciones amorosas de los personajes mujeres” (196), lo que permite alejar las narrativas con temáticas sentimentales de aquellas que abordan la compleja situación histórica-social, poniendo en el centro “la pasión” en el lugar que ocupaba la “ficción de los sentimientos” (208). Es decir, son proyectos que dan espacio al deseo femenino más allá de las convenciones con una mirada de avanzada y libertaria.

Y luego, esa libertad queda en suspenso con El Período Especial que obligó a las mujeres, de diferentes edades, formación académica y clase social, a entrar en un agobiante ciclo de deberes cotidianos, los que incluían responsabilidades de crianza, tareas domésticas, la administración del hogar, entre otros, ya que servicios que se contrataban en el sistema estatal volvieron a realizarse desde el hogar. Si antes eran insuficientes los servicios, ahora lo eran más tal como se constata a continuación:

No se puede negar que la crisis era de todos, pero en medio del embrollo cotidiano de los noventa, entre los interminables apagones y ante la falta de combustible para cocinar o trasladarse, todas las energías se volcaron a actividades tan rudimentarias como alimentar, asear, y vestir a la familia. La mujer cubana se vio atrapada, más que nunca, en la “trinidad socialista” de “cuna, cocina y cola”. (Sklodowska 296)

Y, sin embargo, pese al hacinamiento doméstico en el que vivieron las mujeres cubanas, aquello no opacó la incidencia en la lucha por sobrevivir en un



espacio crudo y hostil. De hecho, se comenzaron a manifestar diversas maneras y roles de “ser mujer”, como señala Sklodowska:

mujer-trabajadora, mujer-rebelde, mujer-federada, mujer-miliciana, mujer-combatiente, mujer-militante, mujer-madre, madre-combatiente por la educación, mujer-heroína de trabajo, mujer-compatriota, mujer-compañera, mujer-cederista, o mujer-proletaria, la mujer cubana se encuentra bajo una arremetida retórica constante mientras sigue en la lucha. (298)

Todas estas categorías son ambiciosas y altamente exigentes y las ponen de un modo anónimo –tal como en la Revolución de 1959–, como sujetos que luchan en las sombras, al tiempo que están comprometidas con los cambios y las necesidades.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, el hogar se convirtió en el último bastión de la resistencia dentro del discurso patriótico. Louis A. Pérez Jr. indica que la retórica del martirio y sacrificio es inseparable de la historia cubana, por ello, las mujeres cubanas debían ser “de armas tomar” (ctd. en Sklodowska 299). De hecho, en las evocaciones del Período Especial y sus secuelas, las actividades consideradas rudimentarias adquirieron los más variados matices de un frenesí bélico con las mujeres, como lo describe Holgado Fernández: “llenando las cazuelas domésticas de la nada, dinamitando los huertos comunitarios, participando en el trueque de alimentos y otros bienes, cogiendo botella, trabajando por la izquierda o como puertapropistas³” (ctd. en Sklodowska 299). Esta urgencia e imposibilidad se observa en los textos mencionados, oscilando entre el desastre y el absurdo. Tal situación límite ayuda a comprender que las mujeres utilizaran sus cuerpos para cubrir sus necesidades propias y las de sus familias. Así fue como el ejercicio de la

³ La palabra “puertapropistas” contiene errores de escritura. El vocablo correcto es “cuentapropistas”. Este término hace alusión a aquellas personas que se dedican a trabajar de manera autónoma e independiente, sin contrato laboral.

prostitución con clientes extranjeros constituyó una medida desesperada, que tiene el nombre de “jineterismo” y que implicó el comercio sexual para lograr que las familias sobrevivieran a la carestía. Por consiguiente, caminar por la Cuba postsoviética adquirió una nueva connotación dado el agresivo desabastecimiento, era la pasarela del comercio sexual, el mercado negro, el hurto, el fraude, el “desvío de bienes” de empresas estatales (300). Todo ello constituyó una nueva “realidad” aceptada y normalizada por los pobladores. En ese escenario, es entendible que la población comenzara a migrar tanto de manera legal como ilegal; y que la escritura de las mujeres acusara las nuevas dinámicas y problemáticas que conllevan la experiencia de desplazarse geopolíticamente entre el hogar y la calle.

La configuración femenina de Anna Lidia Vega Serova a partir de su desplazamiento por la isla y la ex Unión Soviética

Imperio doméstico y *Ánima Fatua* son dos libros publicados por la narradora y poeta cubana Anna Lidia Vega Serova. El primero en el año 2004 y el segundo, en 2007. Ambas obras se caracterizan por la creación de personajes, por lo general, femeninos y marginales, que alcanzan los límites de su ser al estar involucradas(os) en situaciones de locura, drogas, discriminación, abusos físicos, psicológicos y sexuales. Así mismo, en sus relatos es posible observar protagonistas que deambulan por las calles, a veces desconocidas, de la ex Unión Soviética y luego, en el paisaje caribeño.

Referente a la autora, es una artista visual y narradora, hija de padre cubano y madre rusa, nació en San Petersburgo en 1968, y residió tanto en la ex Unión Soviética como en la isla, asentándose finalmente, durante su adultez, en La Habana, y como es de esperar, en sus relatos se alude a sus dos escenarios vitales.

Primero, con respecto a la novela *Ánima Fatua* (2007), esta tiene como narradora protagonista a Alia, quien nos relata sus vivencias desde que es una niña. En ellas nos conduce por el bajo mundo de las principales ciudades de una moribunda URSS: Moscú, San Petersburgo, Riga, Kiev y numerosos pueblos que



constituyen el escenario de la novela por donde se hilvanan las peripecias de esta anti-heroína urbana. Ella es testigo de una sociedad corrupta y en decadencia, al tiempo que repasa su propia educación sentimental ligada a esos territorios y a personajes rebeldes que perfilan su identidad y visión de mundo.

Es justamente en los lugares de tránsito y encuentro que se desarrolla la historia. En dichos espacios la protagonista se enfrenta a situaciones de riesgo y vulnerabilidad, por lo que es castigada y abusada dada su “no pertenencia”. De esta manera, el siguiente apartado analiza, a partir de marcas textuales, la experiencia de esta protagonista en las calles de la ciudad, donde podemos observar su actuar y su forma de ver el mundo.

La narración comienza situando el nacimiento de la protagonista en la ciudad de Leningrado –actual San Petersburgo–, tras el enamoramiento de sus padres, que luego se irían a vivir al hogar natal de su padre: Cuba. Ahí, nuestra protagonista nos habla de su experiencia amorosa inaugural: “El primer amor de mi vida se llamaba Malena. La conocí a los tres años de edad, y es el primer recuerdo consciente que tengo. Acababa de llegar de Rusia, el país de mi madre, a Cuba, país de mi padre” (10).

Lo anterior, determinará el desarrollo de la historia, puesto que las relaciones más significativas para Alia, que reciben la denominación de “amor”, incluyen en su mayoría a mujeres, distinguiendo tempranamente su pulsión lésbica, un deseo homoerótico que era complejo en esos tiempos y territorios. Al respecto, Jiménez del Campo indica que:

El uso que Anna Lidia Vega hace en su obra del tema femenino y del lésbico nace de un interés específico por tratar algunas zonas de su individualidad, de su experiencia vital, de su manera de ver el mundo y de su identidad como escritora para indagar en sus propias interrogantes. (6)

En este sentido, escribir desde un personaje femenino y lésbico permite descubrirse o reconocerse como mujer. Andrea Franulic en su libro *Incitada*.

Feminismo radical de la diferencia (2021) reafirma esta idea, mencionando que la experiencia lésbica o el amor entre mujeres “se cuida de sucumbir al desorden simbólico si trae de regreso el simbólico de la madre” (32), es decir, el amor no es romántico, sino que se convierte en una relación simétrica hacia la otra, que es distinta, pero en esa diferencia radica “la confianza donde descansa la libertad, el gusto de estar en relación y en conversación, sentido de la verdad y de la realidad” (32). Por lo tanto, escribir desde la experiencia lésbica es una actividad altamente transgresora en donde la protagonista busca autodefinirse sin caer, inconscientemente, en estereotipos de género y remover las identidades propias de la retórica de la Revolución muy reticente a las disidencias sexuales.

Luego de la separación de sus padres, Alia, junto a su madre y hermano, regresa a Rusia a vivir en la casa de sus abuelos maternos. La niña pasa, de ser querida y admirada por sus pares, a ser despreciada en este nuevo territorio desconocido. Los primeros en marcar esta diferencia son sus abuelos, quienes la condenan y denigran desde el racismo, por ser cubana e hija de un hombre negro: “—Eres una tarada —anuncia la abuela—. Claro, con un padre negro, ¿cómo podrían salir los hijos?” (*Ánima fatua* 22). Después, son sus compañeros y profesores quienes la mantienen en una situación vulnerable. Insultos como “estúpida”, “gorda”, “fea” y los que la protagonista considera peores, “cubana” y “extranjera” se repiten en su diario vivir. Hastiada por la infelicidad, el rechazo de quienes la rodean y sin saber qué hacer, Alia cae en distintos pensamientos, muchos de ellos insensatos y desesperados: “debía hacer algo urgente, algo trascendental. ¿Suicidarme? ¿Matar a mi madre? ¿Marcharme dónde sea? A Moscú, digamos... ¿Irme a dormir? ¿Hablar con alguien? ¿Con quién? ... ¿Correr? Piensa, Alia, piensa... ¿Masturbarme?” (107).

Para huir de esta vorágine mental encuentra refugio en las calles: “Luego se va a caminar, de noche la ciudad luce diferente: sin personas, la ciudad es suya” (49). En esta primera experiencia, Vega Serova invierte el orden simbólico prescrito y plantea un desenlace en donde la protagonista no es víctima de los espacios públicos, muy por el contrario, se apropia de ellos encontrando un lugar de paz y



pertenencia. Según leemos, Moscú es la ciudad en la que la protagonista se siente “en casa”. Allí, experimenta la vida de hippie, de flâneuse: observa, ocupa, desocupa, organiza y desorganiza el espacio público. Habita espacios. No obstante, a diferencia de los hombres, Alia no pasa desapercibida. Catherine Nesci vuelve a indicar que, si las mujeres no son admitidas dentro del espacio urbano como símbolo de respeto y comportamiento adecuado, aparecen en la literatura urbana como las prostitutas, figuras prohibidas y, en consecuencia, las únicas aceptadas dentro de la vía pública (ctd. en Iglesia, *La revolución de las Flaneuses* 173). Lo anterior cobra sentido en el caminar de la joven, ya que, al mantener una presencia en la calle se la liga a lo sexual.

Sin embargo, esta experiencia de libertad tendrá sus claroscuros, porque Alia se verá involucrada en distintas situaciones riesgosas, que constituirán recordatorios de que el exterior no es un lugar apto para las mujeres. Leemos escenas en las que hombres violan, no solo a ella, sino también a sus amigas, castigándolas por caminar solas en espacios que no les corresponden y hombres que le ofrecen compañía, comida, un techo para dormir, una ducha caliente y, a veces, droga. Al ser una silueta voluble y necesitada de afecto, acepta. La invitación siempre termina en sexo, las figuras masculinas se sienten con el derecho de utilizar el cuerpo de la mujer, sin preguntar por su aprobación. La joven, al verse constantemente en esa situación de peligro en el mundo exterior, la normaliza. De hecho, espera que ocurra. El único personaje masculino que la ayuda sin esperar nada a cambio es Alexey, a quien acude en más de una ocasión. Dado su historial de abusos, la muchacha no comprende por qué él no es así y se siente indeseada:

Alexey me trataba con mucha dulzura ... pero me tenía extrañada el hecho de que nunca intentara acostarse conmigo ... Al fin llegó la noche en que no vino ninguna y, a la hora de acostarnos, yo me metí desnuda en su cama. Alexey estaba en el baño. Cuando salió, no dio ninguna señal de percibir el cambio, se acostó a mi lado, de espaldas hacia mí ... unos minutos más

tarde me levanté indignada y me fui al cuarto contiguo. Algo funcionaba mal en mi conjunto de poderes, y no sabía qué. (202)

Otra estrategia que utiliza para desconectarse de su realidad y sentirse aceptada es la creación de *alter egos*. Su primera personalidad imaginaria fue apodada como Alfa, ya que era “la primera en todo”: la que lideraba su grupo de amigos inventados, la de los mejores chistes, la de los más acertados consejos. Sin embargo, la lectura se convierte en una serie de momentos desafortunados, en donde vuelve a crear otros *alter egos*, como Fanny y Sofia. La existencia de Fanny es corta; una niña libre, feliz y silvestre que le escribe cartas de amor a un profesor nuevo, quien, al descubrirla, abusa de ella en silencio haciendo estallar al espejismo entre el alter ego y la protagonista a la intemperie:

Fanny ha desaparecido. En su lugar está Alia, más entumecida que nunca. Me zumban los oídos, sudo frío ... me siento morir, tengo ganas de irme a casa, pero me quedo después de las clases, soporto que el profesor me meta la mano debajo del vestido, que me toque con su mano repugnante, que me pase la repugnante boca por la cara y el cuello, llenándome de saliva con olor a cebolla. (53)

Esta vivencia provoca un quiebre en su experiencia femenina. La cosificación de su cuerpo y el quiebre del pacto de confianza con su profesor luego del ejercicio de dominación de esta figura dejan a Alia confundida y sintiéndose culpable. La narradora comenta que, al volver a su casa, se pasa horas en la bañera, sintiéndose “limpia” pero “vacía”. En ese sentido, Ibeth Villanueva sostiene en su artículo “El abuso sexual infantil: Perfil del abusador, la familia, el niño víctima y consecuencias psíquicas del abuso” (2013), citando a Arruabarrena (1996) y Cantón y Cortés (2000), que las actitudes más frecuentes que toman los menores después de un abuso son:



confusión, tristeza, irritabilidad, ansiedad, miedo, impotencia, culpa y autorreproche, vergüenza, estigmatización, dificultad tanto en las relaciones de apego como déficit en las habilidades sociales, aislamiento social ... miedo, problemas escolares, fugas del hogar, depresión, labilidad, conductas autodestructivas y/o suicidas, etc. (462)

De modo que la protagonista responde de acuerdo con los síntomas de la víctima, y esta situación de abuso se repite a lo largo del escrito, en donde Alia es violada sistemáticamente por diversos hombres, generando en ella, inconscientemente, un rechazo a las relaciones sexuales y al género masculino.

La narradora sigue con su vida, crece, conoce otros amores femeninos, cuyas historias nunca se concretan o terminan bien, vagando días y noches por ciudades, abandonada a su suerte, buscando incansablemente un *vpiska*⁵; es decir, un lugar al que pertenecer, tal como plantea la ensayista cubana Zaida Capote Cruz:

Así, transita de un paisaje a otro, de una amistad a otra, de un amor a otro, hasta comprobar que su hartazgo proviene de la cercanía de su familia: la madre, a la que suele identificar por su cara amargada y su olor agrio, y el hermano menor, siempre ajeno. Asustada de su propia extranjería, decide marcharse a otra ciudad y justo frente al mar sobreviene el recuerdo. (549)

Por otra parte, con relación a los paisajes, estos se describen de una manera indeterminada y pesimista, reflejando quizás las experiencias de la protagonista que han perfilado así la dinámica de las calles en su psiquis. Asiduamente, se comparan los dos territorios: Cuba y Rusia. Por un lado, los paisajes rusos se presentan junto a adjetivos como tristes y opacos. Así, Leningrado, según Alia, es “una ciudad gris, con toda la magnitud y magnanimidad del gris ... es una ciudad de museos y locos, mar, parques y noches blancas, habitada por viejos abandonados ... y mujeres solas” (7). También, cuando se refiere a Moscú, lo dice utilizando similares adjetivos contradictorios y amenazantes: “mundo heterogéneo de mil matices,

donde convergen todas las aristas de la esencia rusa, todas las contradicciones entre barbarie y progreso, sagrado y profano, Europa y Asia, ciudad de infinitos semblantes ... mezcla única de aberración, gloria y tristeza. (86)

Estas peculiaridades escénicas contrastan con los paisajes de Cuba. Si bien no existe una descripción en sí, la imagen de Cuba se exhibe como atractiva y exótica. Su primer acercamiento a ella se da a partir de la comida: piña enlatada, ron añejo, café negro y la breve relación con su tío político Ernesto. Desde aquí, todo lo que resuene de origen cubano será llamativo para ella: “Comencé a calcular de qué manera podría ir a la fiesta sin afectar a Olga. Tenía muchas ganas de ir: iban a estar *dos cubanos*” (118). Como se ve en la cita anterior, el evento solo le llama la atención por el hecho de que estarían dos compatriotas. Se hace evidente que la protagonista no conoce ni recuerda la isla, sino que sus apreciaciones se generan a partir de ideas escuchadas por otros y de cierta idealización.

Dado lo anterior, la protagonista decide regresar a Cuba como un acto de autodescubrimiento y de búsqueda de su identidad que, hasta ese momento, estaba dividida: “Aquella noche lloré en su hogar intensamente cubano, mirando tras la ventana una ciudad intensamente rusa. Me sentía partida en dos pedazos irreconciliables, dos mitades en pugna, una combinación incompatible y cruel” (89). De modo que el desplazamiento es un desgarramiento subjetivo, una síntesis cultural irreconciliable, una opción que implicaba un sacrificio tanto para la protagonista como para su autora, quien vuelve a desplegar esta temática en el futuro escenario de su siguiente libro.

Imperio doméstico (2004), a diferencia de *Ánima fatua*, es un conjunto de narraciones íntimas en las que establece un vínculo con casas cubanas, es una narrativa de espacios cerrados, sin embargo, también allí las protagonistas tendrán que lidiar con la desazón, pesadumbre, traumas de infancia, crudos encuentros sexuales.

La obra se divide en dos partes: “La casa” y “Mi casa”. En el primer apartado, nos encontramos con siete relatos, en su mayoría protagonizados por mujeres. Los cuentos son introspectivos, permitiendo al lector sumergirse en el



mundo individual de cada personaje. Las problemáticas son variadas: crisis amorosas, relaciones entre madres e hijas, relaciones lésbicas y heterosexuales, las que se enlazan por una misma temática central: la existencia de un hogar precario.

La casa aparece como símbolo de protección, seguridad y refugio, sin embargo, es vasta la literatura que problematiza ese espacio como un lugar amenazante. Y, en cuanto al escenario cubano, durante el Período Especial, esa casa es un lugar de encierro y dominación, pero ¿qué sucede cuando este espacio se transforma en un lugar del que se quiere escapar?

El cuento “Conductos privados” presenta a una mujer que atiende solícita a su pareja cuando esta llega a la casa. Le prepara café, le entrega unos cigarros y luego se van a la cama. Desde allí ella le pide que inicien una conversación, pero él la abandona en un sueño. La narradora sigue hablando sola, mira el techo lleno de telas de araña, también menciona que hay un aguacero en su cocina por una posible tubería rota. Después, comenta que se lo pasa limpiando la cocina, el suelo, el baño: “Mi casa, mi ropa, mi cuerpo, todo en mi vida quedará pulcro como si nunca hubieras existido” (14). A pesar de esta constante higienización, todo vuelve a ser un caos y la casa es una locación de desastre:

Con la escoba quito las telarañas. Todas. Pero vuelven a salir. las cucarachas hacen una ronda en el piso. (Mi piso es muy lindo: cuadrados negros, cuadrados blancos, como un tablero de ajedrez.) Las cucarachas y los ratones y las arañas y la humedad en las paredes y las goteras hacen una ronda en el piso ... Mi casa se va a caer. mi casa se derrumbará y yo quedaré sepultada bajo la lluvia y el silencio y ese olor a guardado. Un olor triste, casi angustioso. (18)

A partir de la cita se puede visualizar a una mujer cansada de su vida, de la rutina, de su pareja y con miedo a perder su hogar, perderse ella misma en él y ser arrasada en su colapso.

La pobreza y las ansias por tener o estar en una situación mejor inundan la temática de los cuentos. Por ejemplo, en “A orillas del baño”, las protagonistas, Carolina y Nany, anhelan meterse dentro de una bañera ya que se encuentran “hastadas del microscópico baño / siempre maloliente y tan dificultoso para cualquier movimiento” (24). En esta oportunidad, el baño de la casa constituye una metáfora del deterioro de una relación entre mujeres y la posibilidad de evadirse al anhelar la tina inexistente como si fuera una piscina que les permitiera una instancia de placer.

O bien, en “Estirpe de papel” la protagonista es una niña que fabrica una familia a partir de figuras de papel maché para sentirse acompañada, protegida y querida; la creación ficcional es la ilusión de la comunidad. Vive con su madre, una mujer que todas las noches recibe “al amante de turno” y se acuesta con él en la única cama del cuarto, en donde también duerme la niña denunciando la situación de hacinamiento y exhibicionismo: “apaga la luz, se mueve a tientas, se desnuda, entreabre la puerta; todos son olores, susurros leves, amortiguado balanceo de colchón, como un acunar palpitante” (43). La casa mantiene un olor desagradable, que se percibe incluso fuera de esta, en la ropa y en el cabello: “Solo al regreso de la calle la niña distinguía la fetidez del hogar, la reconocía desde el pasillo...” (44). Cuando visitaba a su abuela paterna, ésta la recibía con una expresión de “apestas” y proseguía a bañarla y refregarla hasta dejarle la piel roja. La perfumaba y le cortaba las uñas de las manos y pies. Cuidados básicos que no recibía en su hogar donde era expuesta a la sexualidad adulta.

En los otros relatos también se puede visualizar el mismo patrón: la falta de recursos, alimentos y condiciones mínimas que tensan el actuar de los personajes, llevándolos a superar sus propios límites y caer en estados de perturbación. Este es el caso de la protagonista de “Las ventanas” que, tras un desgaste físico y psicológico por fabricar día a día muñecas y no poder disfrutar su vida, se corta los dedos de la mano izquierda con un hacha: “al menos mis manos son libres...” (37), llegando a destruir lo que le permitía evadirse e imaginar. También en “Entre el suelo y el cielo” se puede leer a un personaje nauseabundo, un hombre que mantiene



a su mujer muerta en la casa. Se puede inferir que esta se encuentra en estado de putrefacción, sin embargo, eso no limita al protagonista, puesto que duerme con ella, le orina en su rostro, la penetra y muerde partes de su cuerpo. Así leemos la degradación del cuerpo femenino al interior de las casas como metáfora de la decadencia y el abuso. Lo anterior, Sklodowska lo comprende de la siguiente forma: “El mismo proceso de la escritura con frecuencia se ve contaminado por las indignidades y penurias cotidianas. La reacción nauseabunda frente a los residuos de comida o la impresión de asco ante las excreciones corporales se halla en el centro de la noción de lo abyecto...”(89). Es decir, el cuerpo y la casa adquieren el estatus de la crisis y descomposición de la nación que, en la urgencia a la que es sometida, pierde toda dignidad y condiciones mínimas para el sustento.

En el segundo apartado del libro, titulado “Mi casa” se puede analizar a personajes femeninos que responden a una forma metanarrativa, ya que “todos de una forma u otra autorreferenciales... [son] relatos en los que la narradora (que es indefectiblemente mujer) evidencia su propio proceso de creación” (Jiménez Del Campo 8).

Nos detendremos en dos cuentos: “La mujer arponeada” y “Cáncer”. Para analizar el primero, seguiremos las nociones sobre la homosexualidad femenina que deviene en un arma contra el control político del sistema revolucionario. En esta línea se encuentran las reflexiones de Cuesta, que refiere a “la conformación de un ‘saber lesbiano’ específicamente cubano y finisecular” (168). Destaca, además, cómo el uso de una sexualidad exacerbada y del lenguaje vulgar funcionan dentro del universo narrativo contra el dominio blanco, acaudalado y masculino persistente en la sociedad cubana contemporánea.

En “La mujer arponeada” es posible realizar una lectura a partir de los que propone Cuesta, ya que nos relata la experiencia sexual de una pareja lésbica, que se zambulle en una dinámica sadomasoquista, mezclando la sensualidad de un beso con la crueldad de una cuchilla de afeitar: “Tus labios envolvieron los míos, tu lengua me ofreció su humedad y el frío del metal. Lamí el filo ... cerré los ojos y estuvimos una eternidad ausente, mientras nos llenábamos de cortadas viscosas”

(72). En la literatura, la figura de la lesbiana quiebra el lenguaje estructurado por la ley paterna, generando un conflicto frente a las normas establecidas que se mueve entre la falta de censura y el peligro.

Continuando con la narración, este jugueteo doloroso sube de nivel con expresiones como “el simple sonido de la palabra sangre nos hacía vibrar tenazmente” (72) o “Más de una vez nos juramos matarnos planificando nuestros mutuos asesinatos o suicidios o ambas cosas” (72).

El académico francés Henri Billard en su ensayo “La desarticulación del prejuicio del personaje seropositivo en la narrativa de la generación McOndo” señala que “la presencia de las prácticas sadomasoquistas en el «menú erótico» latinoamericano se ha vuelto corriente desde la aparición y posterior democratización de Internet” (58). Igualmente, el relato hace visible una realidad, que, si bien no es generalizada, sí está presente en las relaciones amorosas-sexuales. Por otro lado, la protagonista muestra una ambivalencia en cuanto cazador-mujer en la que la presa perfecta está encarnada en una mujer: “«Sentí deseos de pescar a una chica» –dice. Eso, pescar a una chica, una muchacha solitaria, traerla a mi casa, acostarla en mi cama, desvestirla lentamente, besarla despacio” (Vega Serova, *Imperio doméstico* 71). La joven subvierte el orden simbólico de lo femenino-masculino, ya que esa conducta de depredación pertenece, culturalmente, a la cultura patriarcal que domina a otro y lo cosifica. Acá también estaría la idea de llevar a la “carnada” al espacio íntimo. El título del cuento “La mujer arponeada”, cobra sentido cuando se analiza el acto cometido por la mujer. Según la RAE, *arponear* significa: “Cazar o pescar con arpón”. Por lo que la protagonista, al realizar el ejercicio de “buscar una presa”, de manera simbólica, está “extirpando” un posible cuerpo femenino.

El trabajo de cazadora se ve dificultado por la falta de mujeres en las calles y la presencia de hombres en ellas que son rivales o depredadores. Paralelamente a su búsqueda, la protagonista se envuelve en sus pensamientos, excitándose al recordar el cuerpo mutilado de su amada:



pensando sombríamente que solo muriendo ambas en una mutación, únicamente desangrandonos, abriéndonos las carnes, mordiéndonos, masticándonos, devorándonos, únicamente destrozándonos, triturándonos y uniendo los restos, mezclándolos en un amasijo inhumano, únicamente así, quizá, llegar y llegaría yo a una mísera semejanza del placer. (77)

En segundo lugar, se encuentra el cuento “Cáncer”. Aquí también se presenta un personaje femenino que narra sus peripecias. El relato comienza cuando la protagonista escucha los gritos de una mujer que implora por ayuda. Al atender esos aullidos se comienza a imaginar posibles escenarios y, simultáneamente, se masturba siguiendo su ritmo. Todo cambia cuando se entera que la agonía que escuchaba correspondía a una anciana con cáncer. Si bien sintió repulsión por la escena, siguió masturbándose sumergida en su deseo.

Al terminar la lectura de ambas obras, se puede destacar la exploración que realiza Vega Serova en sus textos, transgrediendo y entregando una nueva visión a la literatura contemporánea: la mujer como sujeta que vive y disfruta de su sexualidad sin restricciones cuando logra ejercer su propia voluntad y tomar sus propias decisiones. Al mismo tiempo, van mostrando que, a medida que aumenta la estrechez de espacio y la precariedad material, deviene cierta indolencia y desapego. En uno de sus relatos, la autora afirma que “Más allá de la apatía, la única forma de lucha que aún está al alcance de la mujer es vender su cuerpo ... ¡Vender el culo! ¿Qué va a hacer si no?” (ctd. en Sklodowska 297). Y, también, su relación con los objetos denota situaciones altamente creativas y enunciativas.

Las memorias vacías de Solange Bañuelos de Maité Hernández-Lorenzo

El título *Las memorias vacías de Solange Bañuelos* es un libro publicado por la periodista, crítica teatral y escritora Maité Hernández-Lorenzo, en el año 2014 por la prestigiosa editorial Vigía de la ciudad de Matanzas, se trata de una

colección de treinta y un cuentos. Las historias recorren las cotidianidades de distintas voces femeninas, quienes manifiestan resistencia y desasosiego frente a las relaciones de poder impuestas en distintos contextos.

Referente a la autora, nacida en La Habana en 1970, Hernández- Lorenzo tiene una trayectoria narrativa muy breve pero prestigiosa, puesto que solo ha publicado dos libros: el que analizaremos en este apartado y *Vicente Revuelta: monólogo* (2000), ensayo biográfico del dramaturgo cubano Vicente Revuelta. Ambas producciones recogieron premios y excelentes críticas.

Pese a ser una autora relativamente nueva en la escena narrativa latinoamericana, las temáticas abordadas en su colección de cuentos no pueden sino plasmar inquietudes y desvelos propios de una América Latina ávida por conocer las voces femeninas subyugadas por el patriarcado y las políticas que imponen una mirada masculina a la sociedad desde antaño. Adelaida Martínez, en su trabajo “Feminismo y literatura en Latinoamérica” (1999), nos sugiere que hoy el foco no está en la abundancia de escritos producidos por autoras de diversos países del continente, sino más bien “se está entrando en un momento de reflexión y análisis” (1), el cual nos lleva a considerar las nuevas producciones por su valor estético y temático que en este mundo globalizado ha trascendido su tierra natal (2).

Las memorias vacías de Solange Bañuelos de Maité Hernández-Lorenzo nos propone relatos en los que sus protagonistas, en su mayoría mujeres, recorren emocional y físicamente Cuba y la órbita soviética, en un camino en el que “[l]a mujer se autodefine como sujeto textual y cuenta su historia, independientemente de la que le habían inventado los hombres” (Martínez 5). Por consiguiente, en el presente análisis se propone centrarnos en dos movimientos de las protagonistas que se repiten en la mayoría de los relatos del volumen mencionado: la experiencia de huir-marcharse y el sentimiento de melancolía.

El relato “Clavo y Canela” nos presenta a una mujer *ad- portas* de iniciar un viaje, cuyo destino (se infiere) es fuera del país en donde se encuentra: “Cogió el pasaporte con una mano y con la otra se limpió la cara. Fue acomodando la ropa en las esquinas de la maleta. La fue apretando, arrugando hasta hacerla un puñado de

tela y botones” (13). Al alistarse, se cambia sus zapatos señalando el frío que sintió en sus pies. Las temperaturas siguieron bajando, convirtiendo la casa en un lugar ajeno y desolado. No solo su exterior se vuelve hostil e impropio, sino que también su identidad se ve fragmentada. La protagonista no logra identificarse a sí misma a pesar de realizar un ejercicio de introspección:

No era de ella, ni su hija, ni su madre, ni su nieta, ni las mujeres que le antecedieron. Quién era. No pudo reconocerse” (14). Frente a ello, es posible identificar un proceso de desarraigo que está experimentando la protagonista, quien genera una ruptura de su presente para huir y retornar a su espacio deseado, en “un exilio atravesado por la soledad y el desarraigo de ciertos lugares [...] más allá de un espacio geográfico. (Sánchez Borrero 129)

Su cuerpo y sus sensaciones comienzan lentamente a manifestar los signos propios de la melancolía y la enajenación de la realidad para intentar buscar refugio en aquello que no está ahí.

Las expectativas altas por un pasado se pueden reflejar en “Currículo”, relato que se divide en tres partes. En el primero, podemos leer a una mujer parada frente a una ventana, observando cómo llueve, escuchando a Silvio Rodríguez, reconocido cantautor cubano, y recordando su vida de hace dos décadas atrás en Polonia cuando experimentó el desarraigo y la iniciación sexual:

Veinte años antes, al pie de otra ventana, dos pisos más abajo, una ciudad blanca, casi ajena. Allí, por primera vez, vio un hombre desnudo, un muchacho casi de su edad. Y luego de la desnudez llegó otra desnudez que aún le dura en la vida, y, para ser sinceros, no la oculta. (22)

En la cita anterior es posible divisar que la protagonista lleva todo ese tiempo en un país distinto al natal, el que, siguiendo la lectura, se puede inferir que

es Varsovia, en Polonia. La ciudad se describe desde su ventana como un espacio blanco y en un silencio obligatorio. A las cuatro de la tarde todo estaba cerrado, oculto y apagado, nadie se movía, nadie utilizaba los espacios. Solo existía ella, acostada en la alfombra, escuchando a Silvio y repitiendo el título de la canción *Hoy no quiero estar lejos de la casa y el árbol*. Una casa distinta al color blanco, un árbol siempre verde.

De este modo, se puede apreciar un contraste entre La Habana y Varsovia, ciudad en la que reside la mujer. En esta contraposición se halla un sentimiento de nostalgia y tristeza por querer volver a su primer hogar, un lugar lejano pero propio. Carmenza Neira Fernández, en su escrito “Aproximación a una poética del desarraigo” (2004), expresa que “[n]os sentimos arraigados, enraizados, cuando nos identificamos con nuestro terruño, región, patria chica, y en sus paisajes y costumbres cotidianas anclamos nuestros recuerdos” (162), por lo que Cuba es, esencialmente, ese lugar cálido, sin nieve, colorido, al que la protagonista desea regresar así sea a través de la canción de Silvio.

En la segunda parte, la protagonista narra lo que hace todos los domingos: ir a las cinco de la tarde con los niños a patinar al Torvar a orillas del río Vístula. A partir de esta actividad, recuerda su juventud con apertura, pasatiempos de joven, chicos atractivos:

Allí nos encontrábamos con los otros muchachos. Con ellos hablábamos en ruso o en polaco. Eran muchachos inasibles. Eso sí, algunos nombres no se olvidan: Petco, el búlgaro; Stefan, el yugoslavo, con un Volvo del año; muchachos lindos, intocables, lejanos como han sido lejanos sus países. (24)

Este panorama del patinaje con sus amigos búlgaros y yugoslavos, en espacios abiertos y en actividades deportivas y de recreación, lo compara con los fines de semana que pasaba en La Habana que, más limitados, están llenos de sentido de pertenencia y memoria:

Mis domingos. Regresar a casa en grupo, apoderarnos de la guagua, perfecto español en voz alta, nada nos detenía ... Tanta hambre de gente, de multitudes, de las tiendas de La Habana; de caminar por Galiano, de llegar hasta el Parque de la Fraternidad y descubrir en qué árbol mi abuela había sembrado mis uñas. (24)

Al igual que en el apartado anterior, la narradora siente nostalgia al pensar en una Cuba tan lejana, y se pregunta “¿cuántas horas, cuántos minutos hay de La Habana a Varsovia, de mi casa a mi casa?” (25), aludiendo a la canción *El dulce abismo* de Silvio Rodríguez, con el verso “Amada, supón que me voy lejos / Tan lejos que olvidaré mi nombre”.

En la tercera sección, se encuentra nuestra protagonista esperando la llegada del *tren blindado*. Este se describe como aquel que “atraviesa el cuerpo inerte del muchacho que decidió lanzarse de la torre, o de la niña que poco a poco se volvió ciega, muda, sorda ... Un tren que corte las noches, los días, las madrugadas, hablando en idiomas extraños, en lenguas muertas, muertas de miedo” (25). La narradora reflexiona sobre este *tren blindado*, al que le entrega características únicas y compara con su realidad. El tren es duro, transparente como el hielo, se encuentra vacío, al igual que ella, y lleva consigo una bandera multicolor de una nación triste, una nación en la que la protagonista no encaja. La narradora indica que le daría vergüenza comentarle la situación en la que vive a sus amigos: “Mis amigos no conocen de esta angustia, de esta soledad hasta quedarme dormida por el cansancio de nada, de no hacer nada” (26). Esta profunda tristeza manifiesta el estado en el que “comienza a imponerse la conciencia del desterrado, del extranjero, del desplazado” (Neira Fernández 162), lo que conlleva a que la narradora se ensimisme y decida no verbalizar su pesar, pues es ella quien lo entiende y vive a diario.

Y se pregunta, aludiendo al gran poeta peruano, “¿Qué haría Vallejo en esta circunstancia? Echarse a morir” (26). La mujer expresa que nada la alienta, solo los panoramas de domingos que la despiertan de su monotonía decepcionante.

Antes de subirse al vagón piensa rápidamente en suicidarse:

El tren que venga a mí, que me parta en dos, que me eche tierra, aire, humo encima, que me haga desaparecer desde el piso catorce de Ulica Staroscinska, a una orilla del Vístula, mirando el sur hasta que llegue el sol y la fresa sea la fruta de estación. (26)

Pero no lo hace, por el contrario, se sube a él y se queda pegada a la ventana viendo las ciudades pasar, pensando que nadie la espera y que ya ha acabado el disco que escuchaba.

La protagonista lleva sus sentimientos a una experiencia corporal, en donde el sufrimiento llega a tal nivel que, para que se detenga, necesita que el tren la parta en dos. En este sentido, Lidia Santos indica que la experiencia femenina “se enriquece con una razón crítica más reciente en el estudio del género melodramático, es decir, con la experiencia corporal de las emociones, la mezcla de estas con los sentidos físicos contenidos en los sentimientos” (198). Por ende, las corporalidades femeninas construyen nuevas realidades a partir de su propia interioridad. Adelaida Martínez sugiere que “[c]onvertido el cuerpo femenino en locus de la escritura, las construcciones simbólicas del lenguaje cambian de signo” (5), por lo que el cuerpo partido en dos ya no sólo describe una muerte trágica producto del profundo dolor que la narradora experimenta, sino que también demuestra la eterna dicotomía de su ser, al estar en un país al que siente extraño, pero con las emociones y recuerdos en otro, en su Cuba natal. El cuento “Currículo” representa a toda una generación que mira su pasado con tristeza y nostalgia por los tiempos vividos en La Isla. El país en el que reside sigue siendo ajeno a pesar de permanecer más de veinte años ahí. El futuro para la narradora no existe, por el contrario, los recuerdos son más fuertes que su realidad, reforzando la idea de un

pasado anterior a la revolución, lleno de felicidad y amor. En “Mis amigos y yo” también es posible apreciar un sentimiento de melancolía y resignación, pero a diferencia del relato anterior, aquí la protagonista sí se quedó en la Isla. El cuento comienza con la oración “Mis amigos viven por mí la vida que no tuve” (114), la protagonista innombrada describe a sus amigos (al parecer todos hombres) como personas interesantes, extrovertidas y que hablan otros idiomas. En la relación de amistad se puede evidenciar un desgaste y alejamiento, la cual se mantiene, a pesar de los años, por breves instantes virtuales: “«Cada cual a lo suyo», me digo y no quiero borrón y cuenta nueva. Skype cura un poco las heridas y nos miramos y hablamos y nos ponemos al día, y entonces la conexión se cae y uno no sabe si intentarlo de nuevo, si repetir lo que le dijo antes” (114). Lo anterior indica la nostalgia y el desarraigo respecto a los vínculos anteriores, un mundo de acomodo de afectos y relaciones sociales a los que intenta regresar por medio del uso de tecnologías de la comunicación.

La mujer narradora se autodefine como “la otra”, “la que se quedó atrás”, la que todavía se encuentra en una ciudad abandonada. Se compara con ellos y se siente inferior. Compensa su realidad a partir de recuerdos de su juventud: “Mis amigos y yo hicimos unas cuantas locuras, nada de otro mundo, digamos que las que nos tocaban y hay que cumplir a cierta edad. Ya eso era una hazaña para los tiempos especiales que nos atravesaron hasta el espinazo” (116). Ella, que aún necesita sentirse aceptada en este grupo de amigos que ahora son ajenos a su realidad, sigue anhelando viajar a su encuentro: “cuando me toca a mí llegar, entonces, es otra historia. Mis amigos me preparan una agenda de primer ministro ... Yo me someto a lo que ellos me dicen, a dónde me llevan, de dónde me traen” (116). Una añoranza de esa vivencia cosmopolita y la condición de sentirse especial entre sus pares. Aquí, se pueden visualizar elementos del Período Especial, ya que, a pesar de mostrar una actitud pesimista por su monótona vida, se infiere el deseo de hacer resurgir aquello que “ya fue”, una época dorada de intercambios culturales y lugar en el mundo, tal como lo sostiene Sklodowska: “encontramos ... el afán por rescatar del naufragio algunos pedazos de un mundo desmembrado por la

carencia y la congoja, sino también una frágil posibilidad de renovación” (325); es decir, muestra un mundo que tal como se conocía se derrumbó y que dejó a las protagonistas a la deriva, sin horizontes ni una vida gozosa incluso para su población joven.

La protagonista se autoconstruye a partir de la relación con sus amigos, sin embargo, su género es innegable y ella lo reafirma en la cita “abro los ojos, la boca, las manos, los brazos y vivo y respiro hondo, agarró un puñado de aire, lo aprieto, me congelo, me petrifico, me hago la muertecita” (116). Ahora su posición de “amiga” no la libera de las posibles violencias con las que conviven las mujeres. Ella, por intentar “pertenecer” deja que la utilicen, incluso “se hace la muertecita”. La académica y activista social por los derechos de la mujer, Ana Falú, en “Violencias y discriminaciones en las ciudades” (2009) reflexiona en torno a esas violencias que se ejercen sobre el sexo femenino y enfatiza en la normalización de estas:

hay crecientes evidencias de un fenómeno mayor: violencias que se ejercen sobre las mujeres por el solo hecho de serlo, en la reiteración del ejercicio de dominación de un sexo sobre otro, expresión de históricas relaciones desiguales de poder de las que son víctimas las mujeres y otros sujetos de discriminaciones. (21)

En el relato “Evoluciones”, de igual manera, hallamos una protagonista mujer que, a partir de un relato dividido por fechas, muestra que pese a ocupar otras ciudades está replegada a un interior doliente por un hombre. El relato comienza con la fecha *Sábado 8 de noviembre* y dice “Estoy en Lincoln Road de South Beach tomándome unas cervecitas... recordándote...” (118). También, hay que tener en cuenta que el uso de las fechas permite a la narradora no perder la noción del tiempo. La narradora recorre la ciudad, utilizando espacios sin ninguna compañía, dirigiéndose a un ser ausente que solo aparece en su memoria y escritura:

Y yo estoy aquí sentada a la espera de tus noticias. Todo me lleva a ti: una canción en la radio, una línea del libro que le leo a mi hijo en las noches, un anuncio, un grito, un nombre en la calle, un mes del año. Me aguanto la mano para no llamarte, para no hablar con un teléfono mudo, muerto. (118)

En el diálogo consigo misma revela su vulnerabilidad, el deseo de ser acompañada y querida: “¿Qué quieres? Te lo doy todo. Todo no es suficiente, lo sé” (119). El tiempo no es su aliado, constantemente deambula en ideas como estas: “hoy hace justamente una semana que nos vimos por última vez. ¿Y cuando pase un mes, el invierno, la primavera, el verano, el otoño? Eso me pregunto” (120). Desde luego, la relación con el tiempo es tortuosa, sintiéndose más extensa de lo que realmente es. Esto también puede simbolizar el contexto cubano: el ansia por volver al periodo previo a la crisis.

La mujer recibe consuelo en las calles. Hace uso de ellas como una *flâneuse*: camina, observa, conoce y piensa dentro de la urbe, sin tener un destino fijo:

Como dije, esto se está atenuando, menos mal, porque si seguía como estaba me encontrarían en la calle dando tumbos y hablando sola ... me siento bien, ya no tengo la necesidad, el impulso de llegar corriendo a la casa, revisar el correo y escribirte un torrente de palabras, una detrás de otra, yuxtapuestas, se dice mejor. (121)

En la cita anterior, la ciudad cobra otro significado, su propia experiencia de pérdida: “no llegan noticias de ningún sitio cuando las luces de la ciudad se tragan la noche, yo pienso en la lluvia, en las marcas de las aceras, en las raíces de los árboles rompiendo el concreto. En eso pienso” (122). Ahora bien, las expresiones “me siento bien” y “ya no tengo la necesidad” son simples recursos de defensa para disfrazar su angustia y protegerse de los otros. Sigue esclavizándose bajo el estado de “extrañar” como añoranza de una vida en el espacio público.

La última fecha mencionada es la del sábado 22 de noviembre; es decir, catorce días después. Aquí no hay promesas de un mundo mejor en un mapa de navegación, apareciendo la tecnología como un recurso que no está al alcance de la protagonista y limita aún más su despliegue en el espacio:

No sé cuál es tu coordenada, no tengo Google Earth, no hay catalejo que me lleve a ti, no hay barco, avión, lancha, correo electrónico, número telefónico. Estoy en una isla. Me pierdo en una isla, desolada, caliente, a ras del agua, del viento. (124)

Skłodowska indica que la crisis y la revolución y sus limitaciones para desplegarse material y psíquicamente, “exigían de las mujeres un espíritu de sacrificio a la medida de las circunstancias: sin respaldo material o institucional, sin estímulo moral, sin promesas de un mundo mejor” (325), por ello, “las memorias vacías” serían, tal como indica su título, esos recuerdos que vuelven en situaciones de violencia por un intento de continuar y/o rehacer una nueva vida. Recuerdos que parecen ajenos y contados por otros. Ana Milena Sánchez Borrero, en su escrito “El exilio en la narrativa de Álvaro Mutis. Entre la soledad y el desarraigo” (2018), propone que el exilio “permite recrear las vivencias adhiriéndol[a]s a los nuevos espacios geográficos, construyéndose una colcha de retazos de anécdotas, recuerdos y nostalgias” (120), todos intentado hacer frente a un futuro incierto. Además, la situación de la Isla se transforma en un símbolo de aislamiento y separación no solo geográficamente, sino que también en cómo piensan y viven los personajes.

A modo de corolario: precariedad y espacios para el sujeto femenino cubano

Las obras que han sido el centro de análisis del presente artículo: *Ánima Fatua e Imperio doméstico* de Anna Lidia Vega Serova y *Las memorias vacías de*



Solange Bañuelos de Maité Hernández-Lorenzo coinciden en presentar personajes protagónicos femeninos que trazan su caminar por las calles, padecen las consecuencias de un contexto histórico impetuoso, viven su sexualidad libremente y sufren distintos niveles de violencia. Observamos que las narradoras en su trayectoria vital reportan una experiencia abierta al mundo, en la década de los ochenta cuando Cuba tenía relaciones con países de la órbita soviética y algunas de sus ciudadanas gozaban de experiencias globales. Esto contrasta con la experiencia en el período siguiente, dominado por la crisis, angostando su horizonte y siendo la casa, de la que se habían liberado, su prisión y refugio. Un regreso a las tareas de la subsistencia y los roles tradicionales.

Con respecto al primer punto, se debe resaltar que las calles de la ciudad están llenas de historias. Desde los inicios de la urbanización, han sido testigos de encuentros y desencuentros entre los distintos entes que las transitan. No obstante, en ellas se puede observar una fragmentación urbana, la que se desarrolla específicamente en los lugares destacados, donde hay un índice mayor de vulnerabilidad. El profesor e investigador Rod Burgess en su artículo “Violencia y la ciudad fragmentada” (2009) señala que la marginalización de las minorías sociales se debe a la distribución geográfica, por ende, la violencia es una respuesta a la desigualdad que se produce en la ciudad global.

En ese marco, la configuración de las figuras femeninas en los relatos habla de una restricción de la movilidad y un lugar supeditado de la mujer que explora formas de reapropiarse de su agencialidad existencial y espacial. De ese modo, en contraste con la ciudad, encontramos el hacinamiento doméstico. Las mujeres se ven obligadas a cumplir con los quehaceres de su hogar y, paralelamente, realizar trabajos remunerados en el mismo espacio, manteniéndose la mayor parte del tiempo entre “cuatro paredes”. Los personajes se encuentran agobiados por la indignidad de la vida cotidiana, necesitando escapar, ya sea con la ayuda de amigos, la decepción amorosa, cortándose los dedos o la muerte.

En este punto del cuarto propio es interesante rescatar un comentario de la misma Sklodowska que recoge en su libro de una cita de otra estudiosa, dice “El

sugere comentario de Nara Araujo sobre el importante libro escrito por Margarita Mateo Palmer en pleno Período Especial, acierta en sintetizar las repercusiones de la crisis dentro de este “cuarto propio” donde se compagina el tedio de la vida cotidiana con la actividad artística, la labor de la fémína faber con la creatividad de la fémína ludens” (332).

Una creatividad que también toma forma en el desenfado erótico, los personajes femeninos establecen una unión entre cuerpo y pensamiento. Escriben e inscriben sus cuerpos, sus experiencias sensuales a partir de su punto de vista. Se narran a sí mismas dejando de ser objeto o sujeto pasivo.

Así pues, hay un componente o temática generacional marcada por la crisis política y económica, la cual interroga constantemente el rol de la mujer y, a su vez, intenta evidenciar la precariedad, la pobreza y la desilusión de vivir en una sociedad que intenta prosperar. Por consiguiente, la Cuba postsoviética ha decidido romper con el silencio y los tabúes y la censura al cuerpo de la mujer y lo homoerótico. Pareciera que la crisis y fracaso del sistema permite la denuncia y desobediencia a ciertos supuestos e ideales.

De esta manera, las obras dialogan continuamente con la cruda realidad cubana, la cual no se puede negar ni disfrazar. El simbolismo del Período Especial se representa en la pérdida con la escasez de lo material, la descomposición de las relaciones y la segregación de la mujer y su nuevo lugar impuesto: el espacio privado. Tal como Slodowska lo describe: “Ciertamente, Cuba es un país “marcado por el hambre avasalladora, la dislocación de los parámetros habituales de lo cotidiano no conlleva un goce carnal, sino que desemboca en la repugnante” (333). Y eso se problematiza en las narraciones de estas autoras, donde el signo de lo precario da paso a un terreno de devastación en lo interpersonal.

En definitiva, es importante dar cuenta desde la literatura de las construcciones históricas y culturales del “ser mujer” en los espacios públicos de la urbe y dentro del hogar, lugares de conflagraciones simbólicas. También, es clave reflexionar sobre la nueva generación de escritoras que está posicionándose en la literatura cubana, quienes, a partir de una introspección personal y colectiva, han



registrado, también, los costos de la crisis en su cuerpos y mentes en circunstancias que la nación se transformó en lugar caótico y desamparado. La crisis material y espiritual es inseparable de una crisis del lenguaje y la crisis de la enunciación que abandona épicas por desesperación. Además del complejo entrelazamiento de la postura de la solidaridad de género con la resistencia política y con las circunstancias inmediatas de sacrificio de uno de los períodos más críticos de la historia cubana.

Bibliografía

- Billard, Henri. "La desarticulación del prejuicio del personaje seropositivo en la narrativa de la generación McOndo". *En teoría hablamos de literatura*, Dauro, 2007, pp. 53-60.
- Burgess, Rod. "Violencia y la ciudad fragmentada". *Mujeres en la Ciudad*, Ediciones SUR, 2009, pp. 99-126.
- Capote Cruz, Zaida. "Los desafíos de la libertad. Narradoras cubanas de hoy". *Revista Iberoamericana*, LXXIX, n.º 243, 2013, pp. 535-557.
- Cuesta, Mabel. *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Cuarto Propio, 2012.
- Falú, A. "Violencias y discriminaciones en las ciudades". *Mujeres en la ciudad*, Ediciones SUR, 2009, pp. 18-35.
- Neira Fernández, Carmenza. "Aproximación a una poética del desarraigo." *X Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana: filosofía, arte y literatura: diálogos y debates*. Vol. 21, Universidad Santo Tomas, 2004, pp. 161-200.
- Hernández-Lorenzo, Maité. *Las memorias vacías de Solange Bañuelos*. Ediciones Vigía, Matanzas, 2017.
- Iglesia, A. "La Flaneuse". *Altair Magazine. Letras Femeninas*, pp. 170-176. Web. 29 may. 2022
 <<http://www.public.asu.edu/~sev1987/Letrasfem/index.html>>
- Jiménez Del Campo, Paloma. "Casa propia. El mundo narrativo de la cuentística cubana...". *Revista Crítica de Narrativa Breve*, n.º 5, 2012, pp. 1-13. Web. 27 dic. 2021
 <<https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/56>>

- Martínez, Adelaida. "Feminismo y literatura en Latinoamérica". CEMHAL, pp. 1-8. Web. 16 jun. 2023
 <https://www.cemhal.org/anteriores/1999_2000/3_articulo.pdf>
- Sánchez Borrero, Ana Milena. "El exilio en la narrativa de Álvaro Mutis. Entre la soledad y el desarraigo." *Maqroll y el imperio de la literatura: ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen II*, Universidad Santiago de Cali, 2018, pp. 119-129.
- Santos, Lidia. "Novísimas y rarísimas: Melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXI, n.º 62, 2005, pp. 195-210.
- Skłodowska, Elzbieta. *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Cuarto Propio, 2016.
- RAE "arponear | Diccionario de la lengua española". «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, dle.rae.es/arponear. Accedido el 05 de junio de 2022.
- Vega Serova, Anna Lidia. *Ánima fatua*. Letras cubanas, 2007.
- _____. *Imperio doméstico*. Letras cubanas, 2004.
- Villanueva, Iveth. "El abuso sexual infantil: Perfil del abusador, la familia, el niño víctima y consecuencias psíquicas del abuso", *Psicogente*, 16(30), 2013, pp. 451-470. Web. 2 sep. 2022
 <<http://portal.unisimonbolivar.edu.co:82/rdigital/psicogente/index.php/psicogente>>.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

