



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

El no-lugar de las escritoras en el proyecto revolucionario:
problematizar la nación en la cuentística de cuatro autoras cubanas

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA

ANTONIA VIVANCO MEZA

Profesora guía:

NATALIA CISTERNA JARA

SANTIAGO DE CHILE, AÑO 2023

“En el caso de las autoras, [...] están ausentes de todos o casi todos los balances, y si, unos años más tarde, se habla de literatura de mujeres será solo para constatar una ausencia que no es más que el espejismo complaciente de una crítica androcéntrica, cuando no el resultado de esa práctica de silenciamiento permanente”.

Zaida Capote.

Agradecimientos

Inicialmente me gustaría agradecer a Zaida Capote, por su gentileza y buena disposición al momento de brindarme el material necesario para la realización de mi tesis. Sin su aporte esta investigación no hubiese sido posible.

Extiendo los agradecimientos a mi profesora guía Natalia Cisterna, por el tiempo volcado en mi trabajo. También al profesor Leonel Delgado, gracias a quien me familiaricé con la narrativa de la revolución y pude encontrar en ella, más que un proyecto de investigación, un gusto personal.

A mis amigxs de la universidad; a Thiare, Pipe, Mica y a todxs quienes conocí a lo largo de mi carrera, en los pasillos o en alguna movilización/asamblea y que marcaron positivamente mi paso por Juan Gómez Millas. Especialmente me gustaría destacar a aquellas personas que llegaron a mi vida en este último año de Licenciatura, integrantes de aquel grupo de nombre chistoso y presencia imponente cada viernes en Calama. Gracias Seba, Agus, Nacho, Panchi, Feña, Dirty, Kata, Lissy, Emi, Pauli y Ari por ser mi principal apoyo y llenarme de cariño en este año tormentoso.

A mis amistades de la vida; Shopo, Isi, Anto, Mel, Kathe, Trini, Gaby, Luz y Cata. Las vi menos de lo que me hubiera gustado, pero pensé en ustedes constantemente. Gracias por entenderme y darme mi espacio.

Gracias a Alejandra, María Angélica, Yasna, Rajna y Guillermo. Su cariño y preocupación fueron de gran ayuda durante todo el proceso.

A mi familia paterna, Fernando, Marcela, Fernanda, Martina y Florencia. Gracias por su gran paciencia, cariño y comprensión. Los quiero y están siempre en mis pensamientos.

A mi perro, Tinto, por todas las mañanas, tardes y noches de escritura en su fiel compañía.

Finalmente, eternas gracias a mi familia nuclear. A mi abuelo, Luis Enrique, por su incansable cariño y preocupación. A Sandra, mi tía, por cada mensaje y palabra de aliento. A Agus, mi prima, por darme ánimo. A Sara, mi abuela, que desde donde esté guía siempre mi camino. Y a Catherine, mi mamá, a quien pongo al final, pero va siempre primero. Gracias por ser mi mayor referente, mi soporte, mi consejera y confiar en mí en todo momento.

Esto es gracias a ustedes.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Contexto de producción y políticas de exclusión.....	9
1.1 Contexto histórico de producción: Literatura y Cultura en la Revolución Cubana.....	9
1.2 Políticas de exclusión y represión del género sexual en el proyecto revolucionario cubano.....	17
Capítulo II: Análisis literario y reflexión crítica de la nación en las obras.....	31
2.1 Aislamiento y abstracción social.....	31
2.2 Desfiguración corporal.....	39
2.3 Pasividad e inexistencia de voz de autoridad de una figura femenina.....	42
2.4 El “afuera” como espacio de proyección.....	45
Conclusiones.....	51
Bibliografía.....	55

Introducción

Esta investigación tiene como objetivo principal analizar cómo los cuentos de las autoras cubanas Ana María Simo, María Elena Llana, Ángela Martínez y Esther Díaz Llanillo problematizan y discuten respecto al modelo de nación impuesto por el proyecto revolucionario cubano y cómo, a través de sus relatos, se nos sugiere una reflexión crítica al discurso hegemónico nacional.

El corpus literario de la tesis está compuesto por los siguientes cuentos: “La fiesta” (1962) de Ana María Simo, “Nochemala” (1965) de María Elena Llana, “Equilibrio” (1965) de Ángela Martínez y “El castigo” (1966) de Esther Díaz Llanillo. Todos estos cuentos pertenecen a autoras cubanas que fueron testigos de la revolución mientras vivían en la isla y que se mostraban, al menos en un principio, simpatizantes a esta.

Como estamos ante autoras que han tenido escasa visibilización y cuyas obras son prácticamente desconocidas, me parece necesario destacar sus trayectorias y su aporte a la literatura. Para ello incluiré en la tesis una breve biografía de cada una de ellas, además de fragmentos de entrevistas realizadas a Esther Díaz Llanillo y María Elena Llana sobre su experiencia como escritoras en la Cuba contemporánea extraídos del libro *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba* (2007) de María del Mar López Cabrales.

En cuanto al contexto de producción, las obras de Simo, Llana, Martínez y Díaz se sitúan mayoritariamente en el período denominado “Nacionalismo de Oro” de la literatura cubana (1959-1965), salvo por el cuento “El castigo” que se publica al inicio del período de la “Literatura de la violencia” o “Quinquenio de Oro” (1966-1970).

El “Nacionalismo de Oro” corresponde a la primera etapa de la literatura de la revolución, una época de transición en la que se abre el debate sobre el rol de la literatura y las funciones

de los intelectuales dentro de la nueva sociedad revolucionaria. En este período, el cuento que se cultiva mayoritariamente se articula en base a temáticas que abordan lo fantástico, lo onírico, lo insólito dentro de lo cotidiano, el absurdo, el humor negro y la ciencia ficción (la cual pasa por un período de particular auge durante esos años).

Para un análisis efectivo, esta tesis contará con un marco teórico integrado principalmente por autoras cuyos textos críticos brinden soporte a los planteamientos de esta investigación y ayuden a desarrollar un mejor trabajo académico. Dentro de los nombres que podemos destacar están las autoras Lucía Guerra-Cunningham, académica chilena, y Zaida Capote, académica cubana. Sobre esta última, me gustaría agregar que tuvo la gentileza de enviarme desde su biblioteca personal (producto de lo engorroso que fue el proceso de obtención de material literario) las copias de los cuentos que incluí en el corpus literario de mi tesis, así como también los textos de su autoría que utilicé en el marco teórico, por lo que le agradezco públicamente su buena voluntad y toda la ayuda brindada.

En cuanto al concepto de “nación” se ocupará la definición de Benedict Anderson, que expone en su libro *Comunidades imaginadas*. Anderson sostiene que la nación no debe entenderse como algo dado, sino como algo construido, imaginado: “Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (23) De acuerdo al autor, la nación corresponde a una categoría de carácter jurídico, político y cultural, que se construye colectivamente entre las comunidades que la integran.

En este sentido, Anderson sostiene que la nación se imagina bajo tres preceptos principales. El primero es que la nación se imagina *limitada*¹: “La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos,

¹ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, p.24. Las cursivas son del autor.

tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones.” (24-25). El segundo es que la nación se imagina *soberana*: “[...] porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado.” (25). Y finalmente, afirma que la nación se imagina como *comunidad*: “[...] porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.” (25).

Es importante señalar que el carácter imaginario de la nación no implica que sea menos importante o que no tenga un impacto en la vida social y material de quienes la integran. Al respecto, José Martí en el *Manifiesto de Montecristi* (1895), habla de “la fundación de la nacionalidad” y de la “nación cubana” en el contexto de la lucha por la independencia de Cuba. Para el autor la “fundación de la nacionalidad” es posible (y necesaria) para construir una nación autónoma no servil al sistema colonial. Así como Martí, más tarde serían los propios revolucionarios, en el siglo XX, quienes reflexionen y den su propia definición del concepto de “nación” al momento del establecimiento de su proyecto transformador. Sobre esto se ahondará en el primer capítulo de la investigación correspondiente al contexto histórico y político de la época en cuestión.

Para desarrollar el análisis del corpus de estudios es fundamental realizar una contextualización histórica del período en el que se publican los relatos y al que refieren en el mundo representado. Es decir, fundamentalmente, al proceso de la revolución cubana que se impone bélicamente en el año de 1959.

Luego del triunfo de la Revolución en el país caribeño se comienza a instalar un sistema político y económico de carácter socialista, bajo el cual se da impulso a distintas políticas públicas que buscan dotar a la población de mayores derechos sociales y combatir la desigualdad. Entre estas medidas podemos destacar la ardua Campaña de Alfabetización

impulsada por el gobierno revolucionario, una Reforma Agraria firmada por el propio Fidel Castro en la Sierra Maestra, la instauración de sistemas de salud y educación gratuitos y la reducción de brechas salariales entre hombres y mujeres, etc.

Respecto a este último punto, la Revolución Cubana se posiciona como un ejemplo tanto en la región como a nivel mundial en cuanto a derechos de las mujeres. Sin embargo, en el campo cultural y literario, la mujer siguió teniendo un lugar secundario. En los primeros años posteriores al triunfo de Castro se instaló en el mundo de la crítica literaria la necesidad de forjar la “literatura de la Revolución”. Esta debía ser aquella que retratase a la perfección la pasión y las convicciones políticas que impulsaron el movimiento revolucionario de manera, idealmente, directa y explícita. Para la crítica oficial, la literatura de mujeres no encajaba en este modelo estético. Las autoras cubanas escribían sobre temáticas distintas a los intereses que se deseaba promover desde el nuevo Estado. En efecto, la narrativa femenina de entonces se articulaba en base a “relatos sobre todo intimistas, en los cuales la experiencia revolucionaria inmediata no aparecía, sino como un evanescente telón de fondo” (146), señala Zaida Capote en “Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario”. Lo que la crítica literaria oficial buscaba, y consideraba apta para una sociedad revolucionaria ejemplar, era una literatura que diera cuenta de un modelo estilístico realista, en el que la Revolución y la lucha revolucionaria, acompañadas de hechos históricos como Playa Girón, fueran temáticas obligatorias. Por ende, no había cabida en el canon para una literatura de mujeres que se desplegara en zonas que no correspondía a la épica revolucionaria. Al respecto, señala en el mismo texto Capote:

La ausencia de un compromiso evidente y explícito parecía invalidar sus libros para formar parte de la literatura prefigurada por una crítica cegada por sus propias expectativas. Esa fue la causa, junto con el predominio de una mentalidad a todas luces patriarcal entre quienes ejercían la crítica literaria o la dirección de las incipientes instituciones culturales, de que la cuentística femenina de esos años permaneciera punto menos que ignorada. (Capote 146-147).

Es sobre esta exclusión que esta tesis pretende trabajar y basar su análisis principal. Para ello, se realizará un estudio exhaustivo respecto a las políticas de exclusión del proyecto revolucionario cubano, las formas en que estas se manifestaron y cómo representaban las autoras esta exclusión del campo cultural a través de sus obras.

Esta tesis se articulará de manera tal que contará con dos capítulos dentro de los cuales se desarrollarán las temáticas descritas en los objetivos específicos de esta investigación.

El primer capítulo de mi investigación se titula: “1. Contexto de producción y políticas de exclusión”; este consta de dos subcapítulos que se titulan: “1.1 Contexto histórico de producción: Literatura y cultura en la Revolución Cubana” y “1.2 Políticas de exclusión y represión del género sexual en el proyecto revolucionario cubano”. El primero (1.1) trata de las políticas culturales implementadas por el gobierno revolucionario durante los primeros años de la década del sesenta en Cuba. Para su escritura basé mi trabajo en el texto editado y compilado por Joaquín Santana G., que lleva por nombre *Política cultural de la revolución cubana* (1977). El segundo subcapítulo (1.2) refiere, tal como su nombre lo indica, a las políticas de exclusión que fueron sufridas por las escritoras durante los primeros años del establecimiento del proyecto revolucionario cubano. Para su articulación utilicé los textos “Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario” y “La doncella y el minotauro” de *La nación íntima* (2008) de Zaida Capote. Además, seleccioné fragmentos de las entrevistas realizadas a Esther Díaz Llanillo y María Elena Llana por María del Mar López Cabrales en su libro *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba* (2008).

Y el segundo capítulo de mi investigación se titula “2. Análisis literario y reflexión crítica de la nación en las obras”. En él, se realiza un análisis exhaustivo organizado en cuatro apartados que permiten comparar y contrastar los distintos cuentos.

Capítulo I

Contexto de producción y políticas de exclusión

1.1 Contexto histórico de producción: Literatura y Cultura en la Revolución Cubana

A partir del triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959 se inician en la isla una serie de transformaciones que pretenden subvertir el orden social y político, con el fin de establecer un modelo político y social de carácter socialista. Estas transformaciones significaron, evidentemente, repensar la actividad cultural y el rol de los intelectuales dentro de la nueva sociedad cubana para que este fuera funcional a los valores revolucionarios. Es así como se fueron trazando las líneas generales que orientaban el trabajo artístico y cultural. El Partido Comunista de Cuba definió sobre dos premisas principales sus políticas culturales: 1) las capacidades creadoras de sus intelectuales y la posibilidad de expresar el poder a través de ellas y 2) el interés de que las obras producidas sean un aporte valioso para la sociedad en pos de alcanzar una liberación colectiva y personal encarnada en el socialismo². Es sobre estas dos premisas que el Partido Comunista Cubano articula su discurso, sosteniendo que “la cultura debe ser en la Cuba de hoy una actividad dirigida a contribuir [...] a la formación del hombre nuevo en la sociedad nueva”. (Santana 82) Además, se propone que “el culto a la dignidad plena del hombre proclamado por José Martí y establecido como Ley Primera de la República por la Constitución³, debe ser la constante de la cultura nacional” (Santana 82). El documento hace referencia permanentemente a los valores instaurados por Martí, los cuales

² La política cultural del Partido Comunista de Cuba a partir de 1959 explicada en el libro Política cultural de la Revolución Cubana, 1977.

³ “Nuestra Constitución” en el libro, refiriéndose a la cubana.

servieron como inspiración ideológica para todo lo que vendría después (la misma Revolución, incluso).

Asimismo, se plantea que, a la vez que la Revolución propicia las condiciones óptimas para la creación artística sobre el ejercicio de una libertad plena, se debe condenar y rechazar indiscutiblemente cualquier tipo de creación que deslegitime, invalide o cuestione el socialismo y/o proponga ideologías adversas a este ya que esto sería considerado como un acto contrarrevolucionario.

Desde el inicio de la Revolución se volvió necesaria la realización de transformaciones culturales que impulsaran una mutación profunda a nivel social, acorde al momento histórico que se estaba viviendo. Es por eso que se llevó a cabo un proceso que, incluso a día de hoy, es reconocido internacionalmente y mirado con admiración: la Campaña de Alfabetización de 1961. Este proceso cambió para siempre el funcionamiento cultural de la sociedad cubana y transformó positivamente al país, siendo uno de los mayores logros del gobierno revolucionario en sus primeros años. La realización de esta campaña fue tremendamente significativa para la Cuba de la época de manera transversal, ya que “contribuyó a la elevación de la conciencia del pueblo y especialmente de las nuevas generaciones, fortaleció la unidad de las masas de la ciudad y el campo y fue el punto de partida para que las grandes mayorías se convirtieran en audiencia apta para recibir y disfrutar una obra de profundas raíces y elevada calidad y ser [...] parte activa de la creación artística y literaria” (Santana 83). En esa misma línea, este hecho histórico cambiaría para siempre la concepción de la cultura artística en Cuba.

Desde 1959 (y sobre todo desde 1961, post Campaña de Alfabetización), la cultura en Cuba es vista como “un elemento integrante de la nacionalidad y que se nutre de las raíces de que esta se ha formado” (Santana 84). Esta forma de concebir la cultura podemos vincularla al pensamiento de Benedict Anderson expuesto en *Comunidades imaginadas*, mencionado

anteriormente en la introducción de esta tesis. En su estudio, Anderson señala que la nación se constituye como una *comunidad imaginada* en tanto es construida colectivamente y no es una realidad dada, esencial y a-histórica. Por lo tanto, el lugar de la cultura y sus productores también tiene un rol protagónico y crucial a la hora de la construcción de esta *comunidad imaginada*. En esa lógica, lo que el gobierno revolucionario cubano proponía para esta construcción de la nación era una cultura y un rol de los artistas ligado estrechamente al socialismo, pero no solo en la teoría, sino que, sobre todo, a la práctica activa y militante. Esto entendiéndose que, bajo su concepción, el destino del arte era el de contribuir a la elevación del hombre. Al respecto, sostiene el oficialismo revolucionario: “Sólo el socialismo reconoce al arte y la literatura sus reales valores, reivindica su papel social y da al artista libertad y estabilidad laboral y material que aseguran la vida decorosa a que tiene derecho” (Santana 86).

Asimismo, la creación literaria y artística de Cuba, según las líneas generales de la Revolución, además de serle fiel al proyecto socialista, debía contribuir en la lucha del Caribe y Latinoamérica por su soberanía política, independencia económica, recuperación de sus riquezas naturales y defensa del tesoro cultural encarnado en las mismas culturas nacionales. La liberación de los pueblos hermanos (de Cuba) de América Latina y el Caribe a manos del imperialismo era una más de las tareas culturales e intelectuales y un objetivo histórico que debía defenderse a toda costa (Santana 88).

También, el Partido Comunista Cubano habla de un humanismo burgués y un humanismo socialista en el arte y la literatura. Se sostiene que “cuando la burguesía era una clase revolucionaria, favoreció la aparición de un arte humanista. Pero ese arte pronto llegó a estar en estrechos límites minoristas” (Santana 89). De acuerdo a los postulados del Partido Comunista, el humanismo socialista es el auténtico garante e impulso del progreso social y

del desarrollo integral de los individuos, además de exaltar la solidaridad colectiva entre los pueblos. Sobre lo mismo, si bien la Revolución Cubana tenía como principal precepto la instauración del socialismo, el Partido afirmaba que de igual manera era posible realizar obras de carácter humanista-progresista bajo las condiciones de un capitalismo vigente; sin embargo, estas obras solo habrían de producirse “a despecho de las condiciones existentes, y no pocas veces con riesgo –en todos los sentidos– de los artistas, que para crearlas tienen que eludir o negar, cuando no desafiar, las normas que la sociedad capitalista les impone” (Santana 90).

Un aspecto sumamente importante que se ha de tener en cuenta para comprender de mejor manera la cultura cubana, su literatura y su arte, es el hecho de que Cuba, hasta antes del triunfo de la Revolución en 1959, estuvo históricamente dominada por potencias extranjeras. En un primer lugar por el colonialismo español y más tarde por el imperialismo estadounidense. Es por esto que, previo a 1959, la influencia colonial tenía un impacto gravitante en el desarrollo cultural de la isla. Cabe mencionar que, si bien esto no significó una anulación o un borramiento total de las tradicionales locales, ni mucho menos de las capacidades creadoras de la comunidad⁴, la ocupación colonial generó la subvaloración de la cultura propia.

Esta es una de las principales razones por las cuales la figura de José Martí toma tal relevancia para el proyecto revolucionario y sus políticas culturales, pues su obra manifiesta y concentra a cabalidad la voluntad liberadora de una Cuba históricamente oprimida, que incluso varias décadas después seguía viviendo en primera persona las consecuencias de dicha opresión.

⁴ El antropólogo cubano Fernando Ortiz en su estudio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), abordará a través del concepto de *transculturación* el complejo proceso a partir del cual las culturas dominadas son capaces, a pesar de su situación de subordinación colonial, de seleccionar y articular, con ciertos elementos de su propia tradición, lenguajes, prácticas, costumbres y tecnologías provenientes de los grupos dominantes.

La causa del antimperialismo, planteada en un primer momento por Martí y acogida más tarde por los líderes e ideólogos de la Revolución Cubana, fue tomada por los artistas trabajadores de la cultura de la época que “se situaron al nivel de los tiempos nuevos” (Santana 95) y que vieron en dicha causa una lucha revolucionaria a seguir codo a codo junto a la clase obrera. Sin embargo, a causa de los lamentables índices de analfabetismo y miseria que azotaban a la población cubana, no todas las obras producidas por los intelectuales y artistas lograban estar al alcance de las masas populares. Es por esto que la Revolución le da un especial énfasis no solo a la lucha antiimperialista como tal, sino que al desarrollo cultural de la sociedad cubana a partir de 1959. Al respecto, señala el propio Fidel Castro en el año 1961⁵: “Uno de los propósitos fundamentales de la Revolución –señaló el Comandante en Jefe en 1961- es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo” (Santana 96).

El hecho de que la Revolución pusiera el desarrollo del arte y la cultura como una prioridad tenía una doble significancia que sería crucial a la hora de establecer su proyecto. En un primer lugar, para los artistas significaba una estimulación directa para que sus creaciones fueran orientadas hacia campos poco apreciados en el pasado y para un perfeccionamiento de técnicas artístico-literarias que estuvieran a la altura de las exigencias históricas de su época; y, en segundo lugar, para la valoración acertada de la calidad artística por parte de las masas.

La exigencia de una obra cada vez más militante, más comprometida con la causa revolucionaria, más depurada y más política si se quiere, respondía justamente a que la sociedad revolucionaria ya no estaba articulada únicamente por artistas de una posición ideológica esclarecida que lograban plasmar aquello en sus obras, sino también por un

⁵ Discurso pronunciado como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, 16, 23 y 30 de junio de 1961 en La Habana, Cuba.

público con una mayor capacidad interpretativa y una mayor apreciación por el trabajo artístico.

Por parte del gobierno revolucionario se llevaron a cabo una serie de encuentros entre el oficialismo y los intelectuales cubanos durante los primeros años de la Revolución. Un hecho que marcó un precedente dentro del ámbito cultural del país ocurrió en agosto de 1961 cuando se llevó a cabo el Primer Congreso de Escritores y Artistas. Dicha instancia abogó por una cultura que estuviese al servicio del futuro del pueblo y la humanidad, se pronunció a favor de la ideología marxista-leninista y manifestó su compromiso con la lucha internacional proletaria. Sobre este último punto, la principal política pública en favor de la cultura que se puede destacar respecto al compromiso internacionalista del proyecto revolucionario es la creación de la Casa de las Américas⁶ en el primer año de la Revolución. Al respecto, se señala:

En las condiciones de bloqueo económico, diplomático y cultural impuesto a Cuba por el imperialismo y la reacción, nuestro pueblo logró establecer vínculos fraternales con un gran número de intelectuales y artistas de América Latina, y en no pocas ocasiones llevar el mensaje revolucionario de nuestro país a esos pueblos hermanos y estimular el conocimiento y divulgación en nuestra patria de las creaciones artísticas de América Latina. En ese sentido, el trabajo realizado por la Casa de las Américas, la actuación de grupos artísticos y la proyección de películas cubanas han desempeñado un papel de gran importancia. (Santana 97)

En cuanto a la creación artística específicamente, la Revolución estimulaba la creación “de un arte que no ignore ni margine la realidad, las circunstancias de nuestra vida social, la historia combativa de nuestra patria, sino que las exprese en toda su complejidad y riqueza con la más

⁶ Institución cultural de integración sociocultural con América Latina, el Caribe y el resto del mundo. Difunde el material artístico y literario de América y el Caribe por medio de actividades de promoción, conciertos, concursos, exhibiciones, festivales, seminarios. Se encarga de divulgar, investigar, auspiciar, premiar y publicar la labor de escritores, artistas plásticos, músicos, teatristas y estudiosos de la literatura, las artes y las ciencias sociales del continente; cuya integración cultural alienta; al tiempo que fomenta el intercambio con instituciones y personas de todo el mundo. Está concebida como un espacio de encuentro y diálogo de distintas perspectivas en un clima de ideas renovadoras.

elevada calidad” (Santana 99). Esto debido a que el socialismo trae consigo una nueva cosmovisión que comprende entender el arte como un elemento de alta calidad ideológica, “un arte que a través del disfrute estético contribuya a la educación del pueblo” (Santana 100). De igual forma, si bien no se planteaba que el arte debiera reducirse a una función netamente educativa/didáctica, sí debía ser reconocida su capacidad transformadora.

En cuanto a las editoriales, el compromiso que estas tenían era el de apoyar, difundir y destacar el trabajo de los escritores, de modo que sobresalieran sus méritos y sus obras pudieran ser conocidas y valoradas por el pueblo.

Asimismo, el planteamiento del Partido era que a medida que se presentasen las condiciones, se debía estudiar mecanismos y formas que propiciaran un trabajo sistemático y estable para los escritores y artistas cubanos, mejorando de manera exponencial sus derechos y condiciones laborales/creativas, en busca de un aumento de la cantidad y la calidad de producción intelectual.

En relación a la crítica literaria y artística, lo que el proyecto revolucionario esperaba de los trabajadores de esta disciplina eran conocimientos profundos de la ideología marxista-leninista, un manejo idóneo de la información respecto al proceso histórico y social del contexto de producción de la obra, y una formación cultural ejemplar junto a un definido carácter partidista (Santana 116). Al respecto, se plantea: “La crítica debe estimular el amplio disfrute del arte por las masas, servir a la Revolución en la tarea de darlo a conocer al pueblo, haciéndoselo próximo y accesible, propiciándole la comprensión del humanismo esencial de toda la obra valedera” (Santana 117). Además, y como aspecto principal, el bando revolucionario sostenía que la crítica debía tener siempre como punto de partida las condiciones reales sobre las cuales se desarrollaba la cultura, la cual estaba en un constante enfrentamiento con la “ideología enemiga” (el capitalismo).

Finalmente, la creación de distintas organizaciones obreras y sindicales dentro del nicho cultural cubano será de vital importancia para el desarrollo laboral de este. Entre ellas podemos destacar la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Sindicato Nacional de Trabajadores de Artes y Espectáculos⁷ y el Sindicato de la Prensa y el Libro. En el caso de la UNEAC, fue creado en 1961 y su misión era la de estimular la difusión de obras, defender los intereses y derechos de sus miembros y (en coordinación con el sindicato correspondiente) asegurar el descanso y recreación de sus asociados. Para eso último, era tarea del Estado garantizar los recursos y mecanismos necesarios para su realización efectiva. Respecto al Sindicato Nacional de Trabajadores de Artes y Espectáculos y al Sindicato de la Prensa y el Libro, estas organizaciones funcionaban como las representantes de los trabajadores ante la administración. Su rol era velar por el cumplimiento de las leyes, mejora en las condiciones laborales, aumento de salarios, distensión de los trabajadores y sus familias, cumplimiento de los deberes de los trabajadores, entre otros. Estos sindicatos contaban con la participación activa y consciente de los trabajadores, y su lema era el de encaminar su acción a “fortalecer en cada uno de sus miembros el espíritu de cooperación que contribuya a la formación del hombre nuevo” (Santana 121).

En conclusión, las políticas de la Revolución Cubana fueron implementadas con la finalidad de generar una transformación sociocultural potente capaz de revertir el orden colonial y neocolonial que venía existiendo hasta antes de la Revolución y que devino en una infravaloración del arte y la cultura, precarización del trabajo creativo y una brecha intelectual que estableció la cultura como un privilegio burgués y no como un derecho, alejándola del alcance de los sectores populares.

⁷ Posteriormente nombrado Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura (1977).

1.2 Políticas de exclusión y represión del género sexual en el proyecto revolucionario cubano

Si bien el capítulo anterior de esta investigación da cuenta de las notables políticas públicas llevadas a cabo por parte del gobierno revolucionario cubano, es una realidad el hecho de que dichas implementaciones culturales no integraron en su totalidad a un grupo importante de la sociedad: las mujeres.

Mientras que el oficialismo proponía un rol de difusión cultural: “La crítica debe estimular el amplio disfrute del arte por las masas, servir a la Revolución en la tarea de darlo a conocer al pueblo, haciéndoselo próximo y accesible” (Santana 117). Capote sostiene que lo que realmente ocurrió fue que prevaleció una crítica androcéntrica que derivó, por distintos factores, en una ausencia casi total de las escritoras en el canon literario. Dice la autora en “Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario”:

En el caso de las autoras cuyos libros vieron la luz por esos años [1959-1969] también hay un evidente desnivel entre lo que dice la crítica y la realidad editorial. Están ausentes de todos o casi todos los balances, y si, unos años más tarde, se habla de literatura de mujeres será sólo para constatar una ausencia que no es más que el espejismo complaciente de una crítica androcéntrica, cuando no el resultado de esa práctica de silenciamiento permanente. (134-135)

Respecto al rol de la crítica literaria, un hecho que resulta importante destacar fue la realización de una encuesta generacional que se hizo en 1966⁸ y estuvo a cargo de *La Gaceta de Cuba*⁹. En dicha encuesta se le planteaba a los encuestados (todos hombres) tres preguntas que trataban acerca de las confrontaciones que existían a nivel generacional en términos de literatura, edición y crítica literaria, y cómo era el panorama desde 1959 respecto de estas

⁸ En este año se fija el inicio de la denominada “literatura de la violencia”, que comienza con la publicación de *Los años duros* de Jesús Díaz. Aparentemente el término fue acuñado por primera vez por Arturo Arango en 1978.

⁹ *La Gaceta de Cuba*, fundada en abril de 1962 por el poeta Nicolás Guillén y es una publicación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

confrontaciones. Uno de los encuestados fue el conocido autor Jesús Díaz, a quien se refiere Zaida Capote en su texto: “Jesús Díaz, para definir su generación, consideró necesario deslindar proyectos que exhibían, según él, líneas estéticas e ideológicas distantes, a pesar de pertenecer a la misma generación” (142). Uno de los proyectos a los que se refiere Díaz es la editorial El Puente, la cual catalogó como “empollada por la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante. Fue un fenómeno erróneo política y estéticamente”¹⁰. (Díaz 9 cit. en Capote 142)

Ante la repercusión de estos dichos, en el volumen siguiente de *La Gaceta de Cuba* apareció bajo la autoría de Ana María Simo (una de las autoras cuya obra integra el corpus literario de esta investigación) una “Respuesta a Jesús Díaz”. Simo fue la única mujer que participó en la “Encuesta generacional” y, lejos de ser convocada desde el inicio del proceso, lo hizo a modo de defensa ante las declaraciones de Díaz contra la editorial El Puente. En su respuesta, declaró:

Las ediciones El Puente no fueron un error político. Surgieron en respuesta a una necesidad de publicación de los jóvenes. Ahora, si lo que Jesús Díaz impugna no es sólo la factura, sino la posición estética de cada uno de nosotros, sería interesante saber desde qué posición estética lo hace. En este caso debería tener presente que ideología no es un estricto equivalente de posición estética, ni ésta lo es, mecánicamente, de escuela literaria. Entre unas y otras hay una interacción dialéctica. O sea, que el hecho de tener agarrada por la cola la suma verdad ideológica (es una hipótesis nada más), no le asegura a un grupo que su estética y escuela literaria favoritas sean las únicas válidas y *revolucionarias*¹¹.

Lo más relevante de este intercambio de opiniones entre Simo y Díaz es la discusión en torno a la editorial El Puente, ya que tanto esta editorial como Ediciones R fueron cruciales para el desarrollo creativo, publicación y difusión de la literatura femenina en los sesenta en Cuba

¹⁰ Jesús Díaz sobre Editorial El Puente originalmente extraído de *La Gaceta de Cuba* (1966), citado en Capote (2008).

¹¹ Ana María Simo: Ob. cit., p. 4. El subrayado es de Simo.

cuando el panorama cultural era bastante desalentador para las autoras y ninguna otra editorial publicaba trabajos que no fueran referidos a la literatura de la violencia. Sin embargo, ambas editoriales (se puede apreciar en las declaraciones de Díaz) eran tremendamente cuestionadas por la crítica oficial justamente por dedicarse a un trabajo que no era considerado prioridad en tanto no respondía al deber revolucionario de la literatura. Por ende, las autoras, quienes ya se veían en una posición desventajada, tenían además que lidiar con las críticas a uno de los pocos espacios de publicación con el que contaban, como fue el caso de Simo.

Sobre las editoriales, dice Capote: “Parte de los libros de las cuentistas cubanas del momento, lejos del gesto consagratorio de premios y revistas, vio la luz en las cuestionadas Ediciones El Puente y también bajo el sello de Ediciones R.” (144).

Analizando el panorama cultural de los sesenta en Cuba, en el que las escritoras tenían un rol secundario, por no decir invisible en muchos casos, Zaida Capote sostiene lo siguiente:

El desconocimiento o la devaluación de los textos de aquellas escritoras al conformar el canon de la cuentística de la Revolución no obedece únicamente al sistema sexo-género y sus dictados patriarcales, sino que el asunto era mucho más complejo. Las cuentistas cubanas de esa década apenas aparecen en las antologías del género promovidas en Cuba y en el extranjero, que conformaron —salvo las excepciones de rigor— el rostro visible de la literatura cubana no sólo hacia fuera, sino también hacia adentro. Tanto se las ignoró, que la crítica dominante terminó por olvidarlas. Aún hoy hay quienes, al referirse a esa primera década, olvidan mencionar la producción de las mujeres”. (144-145)

Con la literatura de la violencia fuertemente instalada en el escenario cultural cubano y habiéndose convertido en la literatura revolucionaria por excelencia, inevitablemente el resto de los géneros literarios se veían desplazados a un papel secundario, su importancia era

subestimada y se veían afectados por el desconocimiento generalizado del público lector al no ser promocionados por la crítica oficial. Sin embargo, editoriales como Ediciones R o El Puente, como ya se mencionó anteriormente, dieron la oportunidad de publicar a quienes escribían otro tipo de narrativa. Capote señala al respecto: “Junto con esa literatura [de la violencia] se escribía (y publicaba) otra narrativa que incluía relatos de la vida cotidiana, cuentos de ciencia ficción, etc., que nada tenían que ver —al menos en apariencia— con el dramático momento que vivía el país” (145).

Dentro de estas categorías entraba, en su mayoría, la literatura de mujeres; narrativa del relato del absurdo, relatos intimistas, cuentos fantásticos, etc. “La narrativa femenina de entonces se ubicaba en ese margen, con relatos sobre todo intimistas, en los cuales la experiencia revolucionaria inmediata no aparecía, sino como un evanescente telón de fondo” (146).

Al tratarse, entonces, de una literatura que no demostraba de manera directa el compromiso revolucionario que tanto se exigía y se buscaba en esos años, y que no abordaba “temáticas revolucionarias” como hechos principales de su narrativa, fue considerada una literatura que no tenía cabida en esta nueva sociedad. De hecho (y esto lo menciona también Zaida Capote en su trabajo), el mismo Ernesto Che Guevara, figura célebre de la Revolución Cubana, dedica un apartado de su libro *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) que refiere al rol de los intelectuales y artistas en esta nueva sociedad revolucionaria. Al respecto, señala lo siguiente: “La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios” (21).

Retomando sobre la literatura escrita por mujeres en la década del 60 en Cuba, cabe señalar que las escritoras, al ser las principales exponentes de esta “literatura no revolucionaria”, fueron desplazadas al no encajar con la única disciplina válida dentro del

paradigma cultural de la época: la literatura de la violencia. Se refiere al respecto Zaida Capote:

La ausencia de un compromiso evidente y explícito parecía invalidar sus libros para formar parte de la literatura prefigurada por una crítica cegada por sus propias expectativas. Esa fue la causa, junto con el predominio de una mentalidad a todas luces patriarcal entre quienes ejercían la crítica literaria o la dirección de las incipientes instituciones culturales, de que la cuentística femenina de esos años permaneciera punto menos que ignorada. (146-147)

En “La doncella y el minotauro. Otra vez sobre la cuentística femenina en la Revolución”, Zaida Capote se refiere a la inclusión de las autoras en dos antologías del cuento cubano. La primera antología fue realizada por Federico de Ibarzábal y se tituló *Cuentos contemporáneos*¹². Al respecto, dice Capote: “En sección aparte [a la antología general] reunía a las ‘mujeres cuentistas’, un grupo que, a su juicio, perfilaba ‘siluetas de singular relieve’. Allí estaban, con un cuento cada una: Lesbia Soravilla, Aurora Villar Buceta, Hortensia de Varela, Dora Alonso y Cuca Quintana. A diferencia de los escritores, con amplias fichas biobibliográficas antes del cuento respectivo, las de las autoras se daban todas juntas, en la presentación del grupo. Pero, segregación a un lado, lo cierto es que ellas estaban ahí. No quedaron fuera” (149). La segunda antología fue realizada por Emma Pérez acompañada por un grupo de sus estudiantes¹³. En esta antología solo se incluye a dos autoras, Dora Alonso y Aurora Villar Buceta, aunque menciona a varias otras.

Sobre ambas antologías, reseña Capote: “En su presentación, Emma Pérez sigue el criterio de Ibarzábal: el cuento ha sido y seguirá siendo ‘instrumento de denuncia social’ y las mujeres, aunque podrían suponerse ajenas a esta actitud, ‘proyectan también en su mayor parte la realidad de la vida de nuestro pueblo sobre sus creaciones’”¹⁴ (150).

¹² Federico de Ibarzábal: *Cuentos contemporáneos*, Ed. Trópico, La Habana, 1937.

¹³ Emma Pérez y otros: *Cuentos cubanos (Antología)*, Cultural, S. A., La Habana, 1945.

¹⁴ Las comillas interiores en esta cita son de Capote.

Tanto Pérez como Ibarzábal caen en una visión limitante que distancia necesariamente la actividad femenina del quehacer político, que separa lo privado de lo público. Por ende, al mencionar a las autoras en las antologías se propone que su denuncia no es más que una imitación de la denuncia masculina. La siguiente cita de Zaida Capote respalda el planteamiento anterior y retrata de manera precisa la hipótesis principal de esta investigación: “Ese poner a un lado (o detrás) a las mujeres, responde a una idea de la nación (y del proyecto nacional) que no las considera sujetos políticos creadores” (150).

La presencia de las autoras en las antologías cubanas había estado siempre garantizada en los años previos a la Revolución y, aunque dejaba mucho que desear, jamás habían sido del todo excluidas. La tendencia de incluir a (máximo) dos o tres autoras en las selecciones y antologías se mantuvo de manera uniforme con el paso de los años, hasta que en 1967 el reconocido crítico Ambrosio Fornet publica *Antología del cuento cubano contemporáneo*, siendo Ana María Simo la única representante del género femenino que fue considerada en la selección. Tres años más tarde, Fornet publica *Cuentos de la Revolución cubana* (1970), libro en el cual no incluye a ninguna mujer. Esta fue la prueba más concreta de la marginalización de las mujeres del rostro nacional visible: por primera vez no había ni siquiera una representante del género en la que había sido seleccionada como la “literatura oficial de la Revolución”.

Sobre esta marginalización, Capote asegura lo siguiente:

No se trataba, como pudo pensarse en un principio, de que las narradoras no hubieran asumido con la misma pasión que sus colegas masculinos los temas “revolucionarios”, sino de alguna razón más profunda. Esa marginación de la mujer del proyecto nacional —ahora el proyecto revolucionario—, esa ausencia que la excluye, inconscientemente, del “quehacer” de la Revolución, ya se había convertido en una costumbre. (Capote 152)

Tal como señala la autora, entendiendo que las razones que llevaron a las escritoras a ser actrices secundarias del proyecto revolucionario cubano responden a una causa multifactorial, es importante reconocer que esta visión excluyente se vio fortalecida por la sobrevaloración de la literatura de la violencia.

Un factor que se suma a los ya mencionados causantes de la precarización de la actividad literaria femenina fue la falta de crítica específica a la narrativa femenina. En vista de que la crítica oficial ignoraba, como hemos dicho, la narrativa que consideraba disidente, y tomando en cuenta que la producción (accesible, publicada) de cuentos de mujeres era escasa, más escasa aún resultaba ser la crítica a esa producción. Al respecto, la interrogante que abre Capote es la siguiente: “¿Hasta qué punto el desconocimiento y la falta de acicate contribuyen al silencio de las autoras?” (154). Gracias al trabajo de María del Mar López Cabrales en su libro *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba* (2007), podemos intentar responder a esta pregunta consultando a las propias Esther Díaz Llanillo y María Elena Llana.

Esther Díaz Llanillo nació en 1934 en La Habana, Cuba. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana, se doctoró con una tesis sobre la narrativa de Jorge Luis Borges en el año 1959 (el mismo de la Revolución) y posteriormente cursó la carrera de bibliotecología en la misma casa de estudios. Sería esta última carrera la que la llevaría a trabajar como bibliotecaria en reconocidos organismos tales como Casa de las Américas o *Lunes de Revolución*¹⁵. Cuenta con varias colecciones de cuentos publicadas, siendo *El castigo* (1966) (libro cuyo cuento principal compone el corpus literario de esta tesis) su primer trabajo que se hizo público. La narrativa de Díaz Llanillo se caracteriza por un hilo de misterio que está presente a lo largo de toda la narración y que mantiene al lector inmerso en la trama y atento a cualquier detalle que pueda ser determinante.

¹⁵ Suplemento literario semanal del periódico cubano Revolución.

La entrevista realizada por María del Mar López Cabrales tuvo lugar el 17 de julio (no especifica año) en Centro Habana en la Ciudad de La Habana, Cuba. María López (MMLC) le pregunta a Esther Díaz (EDLL) por sus inicios en la literatura y la creación artística. La conversación avanza y rápidamente la autora comienza a relatar sus vivencias en la década del sesenta. Dice:

EDLL: Cuando se convocó el primer concurso literario de la Casa de las Américas, donde yo trabajaba en ese momento, organicé un libro de cuentos y lo presenté, no obtuvo ningún premio, pero al cabo de los años, en 1966, este libro fue publicado por Ediciones R bajo el título de *El castigo*. (López Cabrales s/p)

En la cita anterior podemos notar que Díaz Llanillo fue una de las autoras que logró publicar su trabajo gracias a la labor de Ediciones R, tan cuestionada editorial por la crítica oficial. Además, la fecha de publicación de *El castigo* resulta ser justamente en 1966, mismo año del inicio de la literatura de la violencia, cuando se instala con fuerza la búsqueda por la verdadera literatura revolucionaria.

Avanzando en la entrevista, Díaz Llanillo continúa recordando:

EDLL: Con posterioridad a la publicación de mi libro *El castigo*, en la literatura cubana prevaleció una corriente de tipo realista y social. Yo, en aquel instante, subvaloré mi creación literaria (equivocadamente, lo reconozco), pensé que no tenía nada que decirle a nadie porque, verdaderamente, mis primeros cuentos fantásticos eran todavía más desconectados de la realidad que los de ahora, y estuve sin publicar cuentos unos treinta y tantos años. No quiere decir que no los escribiera. Mi primer libro de cuentos surge en el 66 y el segundo en el 99¹⁶. Esto no significa que no se incluyera algún cuento mío en antologías.

A lo anterior, María López le pregunta y se arma el siguiente diálogo:

¹⁶ Es necesario tomar en consideración que esta fecha tampoco es al azar. En el año 1999 Cuba se encontraba en el denominado “período especial”, en el que la literatura femenina tiene un vuelco tremendamente positivo, en relación a la marginalización anterior.

MMLC: *Pensó todos esos años que lo que escribía no le interesaba a nadie*¹⁷.

EDLL: Yo pensé que mis cuentos no eran útiles para nadie, no tenían utilidad social. [...] Increíblemente a mí se me había olvidado [en tantos años sin publicar] que yo había sido escritora.

Más adelante en la entrevista María del Mar le pregunta a Esther Díaz por su experiencia con la Revolución Cubana. La conversación se da de la siguiente manera:

MMLC: *¿Me puedes explicar cómo viviste el antes y el después de la Revolución?*

EDLL: Yo en aquel momento era católica. Mi papá no simpatizaba con Batista, en mi casa nadie simpatizaba con la dictadura de Batista y, por lo tanto, el triunfo de la Revolución fue algo acogido con mucho beneplácito por todo el mundo. En ese instante el principal problema eran los cambios interiores que cada ser humano tenía que hacer. Fue una cosa muy violenta porque pasar de una serie de ideas esquemáticas que ya yo tenía en mi mente a una evolución dialéctica no fue fácil, en ello intervino mucho mi voluntad de cambiar. En ese momento dejé de publicar, me dediqué a mi trabajo de bibliotecaria y, realmente, yo no me siento frustrada, me realicé por otra vía. [...] Y actualmente te digo que esta sociedad revolucionaria ha sido un éxito, sobre todo para la mujer. Hay un gran movimiento de mujeres, muchas mujeres creadoras; un gran apoyo social para ellas no solamente como creadoras, sino también como madres, como trabajadoras. Así que yo estimo que ha sido un hecho muy positivo para todos y para la mujer específicamente más todavía.

MMLC: *¿Cuál sería el reto que tienen las mujeres cubanas, las muchachas que van a ser mujeres en pocos años?*

EDLL: Seguir manteniendo y mejorando los logros obtenidos; ése es el mayor reto. No creo que sea algo difícil de hacer en esta sociedad. Yo he visto otras sociedades en las que las mujeres sufren grandes injusticias, **son relegadas y menospreciadas**. Aquí la mujer es una fuerza tan importante que yo creo que los hombres de esta sociedad no podrían seguir adelante sin el apoyo de las mujeres. (Las negritas son mías. López Cabrales s/p)

¹⁷ Las cursivas son de María del Mar López Cabrales. Estarán presentes en cada diálogo de la entrevistadora.

MMLC: *¿Cuál es el problema más básico que pueda enfrentar la mujer cubana en los próximos diez años?*

EDLL: ¿Por qué problema? Los problemas más difíciles ya los afrontó la mujer, los cambios políticos ocurrieron, los sociales ocurrieron, los económicos ocurrieron y se afrontaron. Más bien lo que la mujer tiene que hacer es mantener y mejorar estos logros, luchar contra el machismo. En realidad es el hombre el que tiene los retos (risas). Nosotras tenemos todo el futuro por delante.

Cuando López Cabrales le pregunta a Esther Díaz Llanillo sobre los desafíos que ella considera que tienen las mujeres cubanas en la sociedad contemporánea y la autora le contesta que realmente el único desafío es mantener los logros ya alcanzados en el período revolucionario, da cuenta de un conformismo por parte de la escritora con respecto a las problemáticas que enfrenta su género y sugiere que, de alguna manera, la Revolución ya hizo suficiente por las mujeres cubanas y que, en adelante, les espera nada más que un panorama amigable.

A continuación, tenemos la entrevista realizada a María Elena Llana. María Elena Llana nació en 1936 en Villa Clara, Cuba. Estudió periodismo en la Escuela Profesional de Periodismo “Manuel Márquez Sterling”, de la cual egresó en el año 1958. También realizó estudios en artes plásticas los cuales no continuó debido a que, según sus propias palabras, la pintura le atormentaba demasiado. Si bien es periodista de profesión, la literatura ha estado presente a lo largo de toda su vida, ha publicado textos literarios y ha obtenido distintos premios por su obra. De acuerdo a López Cabrales, la narrativa de Llana se caracteriza, en general, por ser “ficcional y fantástica”. Según Cabrales, Llana es una de las pocas narradoras que a pesar de que su obra, en su mayoría, no participa de la estética realista ha aparecido consistentemente en las selecciones de cuentos o antologías nacionales y que ha publicado a lo largo de la historia cubana más significativa incluyendo el período revolucionario.

La entrevista tuvo lugar el 14 de julio en La Habana. En ella María del Mar López Cabrales le pregunta a María Elena Llana sobre su vida personal y sus inicios en la escritura. La conversación va avanzando hasta tocar temas más políticos y de género. La conversación se lleva a cabo de la siguiente manera:

MMLC: *¿Tuviste experiencias de machismo en tu trabajo?*

MELL: No lo recuerdo así. Yo estaba recién graduada y era la única mujer que hacía el trabajo de redacción, lo que hizo que todos me miraran como una de ellos. Incluso me protegían”.

Llana continúa contándole a la entrevistadora sobre su primer trabajo. Luego comienza a narrar su experiencia estudiando artes plásticas, a lo que comenta: “Llegué al conocimiento de que por ser buena en la técnica de pintura, era una buena alumna de cien, **pero no tenía capacidad creadora**, era buena haciendo retratos pero no en lo demás”. (Las negritas son mías. López Cabrales, 2007)

Más adelante en la entrevista López Cabrales le pregunta a la autora sobre la Revolución y cómo esta afectó el mundo del periodismo, nicho al cual pertenecía Llana en aquel entonces. La autora responde:

MELL: Se abrieron todas las puertas para los jóvenes que, en su gran mayoría, no habían tenido tangencias con la dictadura. La Revolución triunfó en enero del 59 y ya en marzo yo estaba trabajando, ¡y ganando un salario!, en el órgano oficial del Movimiento 26 de Julio, el periódico *Revolución*.

MMLC: *¿Había mujeres?* [trabajando en el periódico]

MELL: No, ninguna.

Luego María Elena comenta que, unos años más tarde, llegado el 62 y la crisis de los misiles comenzó un proceso de escritura diferente a lo que había experimentado antes. Al respecto, comenta:

MELL: Escribí un cuento titulado “Recuerdo de una noche” que no sé dónde está [...] Es fácil deducir que en aquel momento me di cuenta de todo lo que no había hecho. Ya seguí escribiendo, sobre mi vivencia en la clandestinidad, en la lucha contra Batista, que era la literatura que se hacía en ese momento. Algo con lo que, generacional y emocionalmente, estábamos comprometidos”.

MMLC: *¿Escribiste sobre este tema [la clandestinidad y la lucha contra Batista] porque era lo que se llevaba en ese momento?*

MELL: No, yo quería escribir sobre eso pero lo hacía sin mucha noción de publicar hasta que mi esposo me animó a que agrupara mis cuentos y los mandara al concurso Casa de las Américas. Apreciaba mucho mis escritos pero un día, en plano bromista, le pregunté [...] ¿quién es la mejor cuentista de Cuba? En vez de la respuesta esperada de “tú, mi reina”, se quedó pensativo y me dijo que Ana María Simo era más imaginativa.

Sobre esta misma experiencia, María Elena Llana comenta que le sirvió de impulso para escribir un primer cuento titulado “Nosotras” que tuvo muchísimo éxito y fue publicado y traducido a varios idiomas, y posteriormente presentó un libro, titulado *La reja*, que estaba dividido en tres partes: vivencias, relatos y divertimentos.

Sobre este libro, en el cual se encuentra “Nochemala”, integrante del corpus literario de esta investigación, la autora comentó lo siguiente:

MELL: El cuento que da título al libro [*La reja*] es una historia muy personal. Cuando estábamos en la huelga, había mucha persecución e incluso mataron a un compañero. Ya en mi casa, no me podía dormir pensando en que me iban a ir a buscar y estaba pendiente de que sonara el cierre de la verja del portal, para tratar de huir, hasta que me quedé dormida y el cuento termina así. No sabes si llegan o no llegan. El libro no ganó nada pero a uno de los miembros del jurado, Ambrosio Fornet [...], le interesó y lo propuso en la editorial. Salió *La reja*, en el 66. Ahí decidí que lo que quería hacer era literatura fantástica. Pero entramos entonces en una etapa en que sólo se escribía realismo a ultranza y me sentía fuera de lugar.

A medida que la entrevista avanza, Llana comenta que su vida privada va cambiando y cómo su vida laboral se ve afectada. Cuando comienza a hablar sobre una crisis que vivió en su segundo matrimonio destaca lo siguiente respecto a la escritura:

MELL: Yo, en esta tensión, había dejado de escribir. Cuando volví a hacerlo decidí hacer un ejercicio de escritura y retomé un cuento. Muy ilusionada se lo di a leer [a su esposo] y me dijo que era lo mismo de siempre, que ya no tenía nada que decir y me recomendaba una literatura más combativa: la guerrilla, la fábrica, la creación del Socialismo... ¡en fin!, de lo que estaba escribiendo todo el mundo. Yo ya había vivido todo eso y podía escribir de lo que quisiera, tenía vivencia para largo rato, pero una vez más proclamé mi independencia. Y seguí con la fantasía.

Otro de los cambios que María Elena comenta en la entrevista que vivió en su vida personal fue el convertirse en madre, pues tuvo que enfrentarse a una doble labor. Al respecto, comenta:

“**MELL:** Era una etapa muy dura en que no había quién te arreglara una instalación ni quién te lavara un pañal. [...] Tuve que dejar de trabajar como periodista en *Prensa Latina* y pasé a escribir para la radio que era un trabajo sin horario, ya que nunca me podía sentar ante la máquina antes de las once de la noche, por lo menos”.

Ya finalizando la entrevista, María Elena Llana comenta sobre su experiencia viviendo en el extranjero, pues tuvo la oportunidad de viajar bastante producto de su trabajo tanto como periodista como de escritora. Se dedicó incluso a la docencia, nuevamente tanto del periodismo como de la literatura. Vivió en Angola durante algunos años, también vivió en China y finalmente México antes de volver a su natal Cuba. Respecto a su retorno, conversa con la entrevistadora:

MMLC: *¿Por qué volviste?*

MELL: No me renovaron la estancia y no sirvo para hacer gestiones [...] y mucho menos para jugar a la ilegalidad. No, no. Yo donde esté tengo que sentirme ciudadana de primera, cualquiera sea la situación.

Gracias a las entrevistas realizadas por López Cabrales, en *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba* (2007), podemos leer de primera fuente la experiencia de dos de las cuatro autoras que integran el corpus literario de esta tesis. A través de sus dichos se logra entrever que los planteamientos de la académica cubana Zaida Capote son tremendamente acertados. Las autoras reconocen explícitamente los logros del proyecto revolucionario y se muestran conformes con las políticas implementadas, sin embargo, ellas incluso sin notarlo en su minuto, manifestaron esta exclusión al no sentirse consideradas como sujetos políticos y creadores válidos. Las autoras lo repiten en más de una ocasión a lo largo de las entrevistas; la desconfianza estuvo siempre presente y las llevó a alejarse de la escritura por creer que no tenían nada relevante que compartir.

Ana María Simo y Ángela Martínez no fueron incluidas en el libro de entrevistas, por lo que no contamos con sus testimonios sobre su trabajo literario y sus vidas. De Ángela Martínez, lamentablemente no pude disponer de ninguna biografía, física ni digital que me permitiera conocer más de su trayectoria. En cambio, de Ana María Simo, encontré más datos que, aunque escasos, me parece necesario mencionarlos por la limitada información que circula sobre estas escritoras. De este modo, sabemos que Ana María Simo nació en Cienfuegos, Cuba, en el año 1943. Con el triunfo de la Revolución, Simo ingresa con tan solo quince años a la Escuela de Periodismo de La Habana, donde tuvo la oportunidad de publicar su primer libro, correspondiente a un compilado de cuentos, titulado *Las fábulas* (1962) editado por Ediciones El Puente, editorial de la cual llegó a ser co-directora.

Capítulo II

Análisis literario y reflexión crítica de la nación en las obras

2.1 Aislamiento y abstracción social

Uno de los elementos comunes presentes en el conjunto de cuentos que componen el corpus de estudio es la situación de aislamiento social que experimentan algunos personajes. En el caso de “La fiesta” (1962) de Ana María Simo, dicho aislamiento se manifiesta en el personaje de Albertina. Al inicio de la narración, Albertina se presenta como una joven muy atractiva que acostumbra a salir de fiesta y estar siempre rodeada de pretendientes: “Albertina había tenido muchos pretendientes y hablaba de ellos con un tono de vaga posesión. Cada dos meses, como promedio, una nueva cara aparecía del lado de allá de la reja, hablando con mi tía que se sentaba en el murito interior de la ventana” (224-225).

Albertina, se nos señala, sale de fiesta muy arreglada, luciendo siempre un vestido azul. Un aspecto relevante respecto al color azul presente en el vestido de Albertina es que esta es la tonalidad con la cual se relaciona e identifica en términos históricos a la ciudad de La Habana, capital de Cuba¹⁸. Por ende, en el cuento esta simbología permite establecer la relación entre *mujer* y *nación* en tanto la prenda es utilizada por un personaje femenino de gran carga simbólica y el color del vestido hace referencia a la capital del país. De esta forma, Albertina al usar el vestido representaría a la mujer modelo de la sociedad cubana que carga con las expectativas que sobre ella ha puesto el discurso nacional oficial.

¹⁸ En el artículo “Por qué? la identificación de la capital cubana con la tonalidad azul” se sostiene que la referencia que se hace del color azul respecto a la ciudad de La Habana tiene su origen “a partir de un motivo religioso” (Inorbib, s/p), pues cuando la capital caribeña aún era un puerto fue entregada a la advocación de la virgen de Nuestra Señora de la Regla en 1714, patrona de la actividad marítima, la bahía, la dársena y los pueblos costeros, y cuyo manto azul le otorgó el color representativo a la ciudad. Asimismo, un signo que confirma la identificación de la capital cubana con el color azul es el escudo de La Habana, en el cual el fondo azul resalta referenciando la identidad de la ciudad.

La prenda utilizada por Albertina representa, además, la juventud, pero también la fertilidad, característica históricamente asociada al rol procreativo impuesto a las mujeres. El vestido está presente en todas las oportunidades de cortejo de los pretendientes con Albertina, y a medida que estos dejan de aparecer, el vestido deja de hacerlo también. La siguiente cita da cuenta de aquello: “Albertina nunca se peleaba con ellos [los pretendientes]. Simplemente sus visitas se espaciaban, el vestido azul aparecía con menos frecuencia, y las salidas de los domingos se hacían a pie¹⁹ y se tornaban melancólicas hasta que otro ocupaba el lugar” (225).

La cita anterior permite demostrar que el rol social de Albertina está supeditado al accionar de sus pretendientes, pues la joven depende de ellos y su voluntad para conseguir el que parece ser su único propósito y rol válido dentro de la sociedad: el matrimonio. De igual forma, Albertina depende de sus pretendientes para conectarse con el mundo exterior; para recibir visitas a través de la reja, para asistir a los bailes en el Liceo, a los paseos en coche o a las caminatas dominicales. A su vez, resulta determinante el hecho de que el afuera que se presenta en “La fiesta” es poco prometedor para la mujer, pues para ella este mundo público no se asocia a un proyecto nacional en el que ella tenga cabida, sino más bien queda reducido a un espacio de cortejo social que desembocará en la imposición de los roles de género. En efecto, el afuera, encarnado en los pretendientes de Albertina, no es el afuera del *hombre nuevo* ni de la lucha revolucionaria, es únicamente el afuera del matrimonio. Sobre esto mismo se profundizará en el apartado 2.4 de este capítulo.

En esta misma línea del matrimonio como único objetivo para la mujer, la cuñada de Albertina, madre de la protagonista, comenta en una oportunidad respecto al vestido: “Total, no sé para qué tanto encaje ni tanta cosa, si esa ya se queda...” (225). Esto reafirmaría el planteamiento de que el vestido va directamente relacionado con el simbolismo de la

¹⁹ Se hace énfasis en las salidas a pie ya que cuando Albertina salía con un pretendiente estos la pasaban a buscar “en máquina” (auto).

juventud, pues cuando la cuñada de Albertina sostiene que “esa ya se queda”, hace referencia a que no se casará, que su momento de buscar pretendientes ya pasó y que su juventud se acaba y, por ende, ya no tiene sentido que continúe ocupando el vestido azul.

Nuevamente sobre el vestido, en una ocasión que la protagonista narra haber discutido con su tía Albertina, comenta lo siguiente: “Cuando regresé estaba encerrada en su cuarto. En el latón de basura del traspatio, un montón de trapos azules, parcialmente calcinados, humeaba todavía. En lo adelante, Albertina no salió más de su habitación. [...] Solamente al mediodía veía su rostro durante unos segundos mientras entreabría la puerta para coger la comida de cantina que yo le llevaba” (226-227).

La cita da cuenta de que Albertina ha quemado el vestido azul llevando a cabo un gesto tremendamente significativo dentro del argumento del cuento, pues como se expuso con anterioridad, esta prenda representaba las características impuestas por el discurso nacional hacia las mujeres dentro de la dinámica de los roles de género, por lo que Albertina, al quemarlo, estaría desprendiéndose de aquellos mandatos; quemando su propia juventud y su oportunidad de encajar dentro del modelo de vida que se le había impuesto.

Posteriormente, la mujer opta por apartarse paulatinamente de la vida social, restándose por completo de las actividades familiares. Al respecto, será la protagonista quien narre que su tía había abandonado sus labores domésticas en este proceso de aislamiento voluntario al que se sometió y que ella se hace cómplice de esta decisión: “Cuando regresaban [los padres de la narradora] por la noche, les decía que Albertina había estado trabajando todo el día y que se había acostado temprano porque estaba muy cansada. En realidad, era yo quien limpiaba la casa, hacía los mandados y ponía las cosas en orden antes de que ella despertara” (227).

Lucía Guerra-Cunningham, en su texto “Género y espacio: La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”, propone sobre la casa familiar que “la casa equivale al repliegue y la interioridad, a un abandonar el disimulo en relaciones meramente funcionales para vivir el ‘nosotros’ de la familia y la consanguinidad en una cohesión afectiva que resulta ser la metáfora de la comunidad imaginada de la nación” (820-821). Siguiendo esta misma línea de análisis, es posible observar en el cuento “La fiesta” de Ana María Simo, que la casa familiar, el espacio interior, funciona como una metáfora de la nación. El personaje de Albertina al recluirse en su habitación y restarse de las dinámicas familiares y abandonar sus labores domésticas estaría renunciando al rol de esposa y madre que le fue asignado dentro de su realidad nacional.

En definitiva, la decisión de Albertina de aislarse constituye una forma de boicot al modelo de femineidad destinada a la vida matrimonial. La protagonista, en el contexto de una sociedad que la desvaloriza una vez que ha perdido su juventud y la posibilidad de contraer matrimonio, escoge una existencia en soledad, alejada de las obligaciones domésticas. Albertina opta, entonces, por renunciar a su rol asistencial dentro del hogar y, en su lugar, habitar libre en los rincones de la “casa nacional”.

Respecto a “Nochemala” (1965) de María Elena Llana, será la madre la que buscará no participar de su entorno social, renunciando a cualquier tipo de rol más decidor en su grupo familiar. En efecto, cada vez que debe tomar una decisión o emitir su opinión sobre temas políticos, la madre prefiere no hacerlo, evitando con ello hacerse responsable o estar involucrada en algo que focalice la atención en ella. La siguiente cita, referida al nuevo trabajo de su esposo (ex policía batistiano y posterior empleado en un casino) da cuenta de aquello: “Era difícil, realmente difícil. Tenían más bienestar que nunca, pero ella prefería no pensar en el origen del bienestar; hubiera querido ser ciega para no ver algo sucio y peligroso

en todo aquello” (44). La cita evidencia que, a pesar de que la familia se encuentre atravesando un buen pasar económico, la mujer prefiere no enterarse del origen del dinero que gana su marido antes que ser consciente de una situación potencialmente irregular en este nuevo trabajo de Manuel. Al no contribuir económicamente al sustento de su familia, la madre está en una situación de total dependencia del marido. Asimismo, el no querer involucrarse ni averiguar sobre el origen de los recursos que trae su esposo a casa, reafirma ese lugar de indecisión y de pasividad que ella ha asumido, además de refrendar la posición de autoridad del marido sobre la naturaleza de los ingresos familiares.

De igual forma, cuando su marido le da la fatal noticia de la muerte de Manolito, su hijo, la reacción de la madre es nuevamente de aislamiento, como desmarcándose de la situación: “No quería comprender del todo, pero ya era inútil” (48).

En “Nochemala” la madre asume a cabalidad el rol secundario de la mujer en la sociedad. El personaje solo realiza tareas domésticas, renunciando a cualquier tipo de papel protagónico. A tal punto es su anulación que incluso cuando debe tomar decisiones en su calidad de madre y esposa, no lo hace, pues como se expuso anteriormente, prefiere restarse de opinar. Si consideramos la casa familiar como metáfora de la nación, o en palabras de Guerra-Cunningham, la “verdadera estructura nuclear de la nación” (820), es posible leer esta suerte de anulación permanente de la mujer en el núcleo familiar como una crítica sutil a un proceso paulatino de exclusión de la mujer de los roles protagónicos del proyecto revolucionario. En efecto, en esa madre que no participa en la toma de decisiones familiares ni en las dinámicas de su espacio interno, se despliega la imagen de una sujeto que no se ve conminada a tomar un rol activo dentro del entramado nacional, es decir, en la construcción de la sociedad revolucionaria.

En el cuento “El castigo” (1966) de Esther Díaz Llanillo, el aislamiento se manifiesta a partir del personaje principal: el reo. En el relato el imputado en todo momento reflexiona sobre el Castigo²⁰ que le ha sido impuesto por el Juez y las formas por las que, eventualmente, podría zafarse de dicha penalización. Inicialmente, el aislamiento parece ser forzado en tanto ha sido dictaminado por el Juez. En esta misma línea, como el protagonista asume que el control de la situación no está en sus manos, concluye que lo más viable para librarse de su condena es desfigurar el sistema en su totalidad restando uno de los “elementos”, es decir, a él mismo:

La única manera de escapar al Castigo era mediante la eliminación de uno de esos elementos, con lo cual el mecanismo quedaría roto. El hombre comprendió que esa solución dependía de él y no del Juez, que al fin y al cabo ya le había impuesto el Castigo y no iba a retroceder [...]. Comprendió también que los elementos agentes eran el Juez y él, [y] si él no podía actuar sobre el Juez por la cerrazón completa de las circunstancias, sí podía actuar contra el Juez escapando a esas circunstancias, suprimiéndose como elemento, rompiendo el mecanismo. (Díaz, 10-11)

En la cita se evidencia que el protagonista toma un rol activo en su proceso de reclusión, y el aislamiento se vuelve una herramienta (como vimos también en el caso de “La fiesta”) que le permite al personaje tener control sobre su vida o, al menos, sentir que lo tiene. Sin embargo, a medida que la narración avanza, el protagonista comienza a cambiar su percepción respecto al Castigo, y pasa de una inconformidad a una aceptación con la que lidia bajo el argumento de querer purgar sus culpas: “[...] comprendió que de esa forma nunca iba a eliminar su angustia, que merecería otro Castigo y que estaría siempre escapando a reiterados Castigos mediante reiteradas burlas” (11).

²⁰ Resulta interesante el uso de las mayúsculas en el cuento por parte de la autora. Las palabras “Castigo”, “Juez/Él” y “Bien” aparecen de esta manera a lo largo de toda la narración.

Ya hacia el final del cuento se revela que el protagonista nunca estuvo realmente forzado a estar aislado y que siempre tuvo la capacidad de decidir sobre su reclusión: “detrás de la puerta no había nadie; al cabo, dándose cuenta de que estaba libre, decidió salir” (12). De esta forma, el aislamiento toma una connotación distinta en el relato, puesto que pasa de ser una situación obligada (como se presentaba inicialmente) a una voluntaria (como se descubre después).

Una vez que el protagonista sale del encierro, perplejo al notar que siempre estuvo en sus manos escapar de allí, tropieza con un “señor agobiado de libros” (12), que tenía [la] “mirada redonda y suave, igual a la del Juez” (12). La figura del Juez aparece en este cuento como la representación del poder castigador que determina la vida y la libertad del reo. No obstante, luego de la revelación en el clímax del cuento, se termina descubriendo que este personaje no es una persona real, sino que resulta ser una construcción mental creada por el propio protagonista.

La figura del Juez resulta interesante y central en esta lectura. En el relato este personaje es el agente que da lugar al encierro del protagonista; un funcionario que opera como el artífice de una sentencia frente a un delito que el cuento no especifica. Sin embargo, más tarde, cuando sale el reo de la celda, el Juez parece encarnarse en un hombre trasladando libros, la figura del magistrado se asemeja así a la de un intelectual. En esta imagen, el Juez adquiere un nuevo sentido en el texto; ya no es solo el funcionario encargado de dictar una condena, es una figura que remite a un sujeto que produce y reproduce discursos, una suerte de intelectual e ideólogo articulador de la visión política, en este caso, dominante. De esta forma, se establece una relación de similitud entre ambos personajes en tanto ambos encarnan la representación de la intelectualidad en el relato.

Respecto a la ideología dominante articulada por el Juez, esta resulta estar tan arraigada en la mente del reo que, a pesar de haber sido el magistrado el causante ideológico de su Castigo, el protagonista opta por seguir al intelectual que carga libros porque este le recuerda al otro personaje: “[El intelectual] le sonreía afectuosamente y se alejaba: intentó seguirlo, pero el otro se subió a un auto y, sin dejar de sonreír tras de la ventanilla, señaló una dirección al chofer y se perdió de vista” (12). Esto da cuenta de que el protagonista no tiene claridad respecto a su accionar, y que se limita a seguir, en primera instancia, al Juez y más tarde al intelectual cargado de libros. Al primero le “obedece” de manera mental, lo cual se materializa en el aislamiento del protagonista y al segundo lo sigue físicamente por la calle. Por ende, se sostiene que ambos personajes tienen un rol de autoridad sobre el reo.

Por lo tanto, la abstracción social en “El castigo” de Esther Díaz Llanillo puede ser entendida como una metáfora que opera a modo de crítica respecto de la exclusión voluntaria a la que se sometieron algunas escritoras durante la Revolución Cubana producto de una ideología que se presentaba como un bien mayor y por el cual estaban dispuestas a dar un paso al costado. En el relato, el personaje del reo opera como una figura simbólica que remite a una experiencia vital y creativa marcada por los límites que impone a las autoras el discurso oficial.

En una entrevista²¹, concedida a María del Mar López Cabrales, Esther Díaz Llanillo menciona, que dejó de publicar y que llegó a considerar que sus obras carecían de utilidad social: “Yo pensé que mis cuentos no eran útiles para nadie, no tenían utilidad social. [...] Increíblemente a mí se me había olvidado [en tantos años sin publicar] que yo había sido escritora”. Como se puede observar, la desvalorización de las obras de las autoras por parte de un medio cultural que, como se explicó antes, define el rol de la literatura dentro del aparato ideológico de los valores revolucionarios no termina siendo irrelevante en sus

²¹ Entrevista contenida en *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba* (2007).

trayectorias artísticas. El discurso dicotómico de la buena y la mala literatura, la literatura que encarnaba el proyecto revolucionario versus la literatura personal, intimista, fuera de lugar y, en última instancia, femenina, tendrá un impacto profundo en los procesos creativos de Esther Díaz Llanillo.

En síntesis, en los tres relatos se logra evidenciar que el aislamiento social de sus protagonistas no es enteramente una decisión personal, y que debe ser leído tanto en el plano de las historias narradas como alegóricamente en el marco de un ecosistema social articulado por fuerzas modeladoras que determinan las vidas de los y las sujetos.

2.2 Desfiguración corporal

En “La fiesta”, de Ana María Simo, Albertina experimenta una paulatina desfiguración de su cuerpo, quien luego de quemar su vestido azul y encerrarse para siempre en su cuarto comienza un proceso de transformación física por medio del consumo excesivo de comida: “[Albertina] Empezó a pedirme más comida cuando acababa con su parte: yo le daba la mía para que me dejara participar de los secretos de su cuarto. [...] Albertina había engordado tanto que ya no se podía abrochar el vestido de dama” (227).

En la cita se advierte el hecho de que Albertina decide utilizar la comida como un medio para desfigurarse y transformar su corporalidad en un acto que se puede catalogar como rupturista y contra hegemónico. En la sociedad cubana, de la década del 60, las mujeres debían moldear sus cuerpos para encajar en los cánones de belleza. En este sentido, la decisión de la protagonista de comer en exceso y, con ello, engordar de manera monstruosa sugiere una actitud disidente del personaje ante este ideal físico.

Si bien la desfiguración corporal de Albertina se relata como un aspecto grotesco, para la niña -que es además la narradora- los rasgos de su tía no despiertan ningún rechazo,

por el contrario, siente una particular conexión con ella. En efecto, la niña decide formar parte de la nueva cotidianidad de Albertina y ser testigo de su transformación física, entendiéndola como algo incluso deseable y un proceso del que quiere participar a toda costa como espectadora. De este modo, la desfiguración corporal de la mujer, su ruptura al modelo estético de lo femenino, da lugar a una complicidad entre ambos personajes, la que se materializa en actos de solidaridad como cuando la sobrina renuncia a su ración de comida para darla a su tía y validar el proceso al cual se somete Albertina.

Un aspecto interesante de analizar en el cuento de Ana María Simo es que se logran ver representadas dos generaciones de mujeres cubanas, encarnadas en Albertina y su sobrina respectivamente. Mientras que la generación mayor (Albertina) se recluye y renuncia a las imposiciones sociales de la casa-nación, tales como los cánones de belleza, la nueva generación (sobrina) no solo no rechaza esa decisión, sino que simpatiza con ella. De esta forma, se observa en “La fiesta” un circuito de solidaridades y conexiones entre mujeres de distintas edades, en la que las generaciones más jóvenes parecen validar el comportamiento subversivo y antisistema por parte de sus antepasadas. Por consiguiente, esta alianza femenina intergeneracional desafiaría las imposiciones de un sistema que, por medio de los roles de género y los cánones de belleza (entre otros), oprime a las mujeres de manera transversal.

A partir de la transformación física de Albertina se logra identificar en “La fiesta” una crítica al modelo hegemónico sociocultural de la nación. La autora posiciona a un personaje femenino como una figura disidente en el centro del relato y la muestra como un cuerpo en constante lucha, que renuncia a los roles de género y los cánones de belleza asignados a la mujer en una sociedad patriarcal por medio de una desfiguración corporal voluntaria.

En el cuento “El castigo”, de Esther Díaz Llanillo, la desfiguración corporal se puede ver muy sutilmente y pasa casi desapercibida. Sin embargo, resulta ser un elemento tremendamente importante en el relato pues es lo que devela que el reo ha estado durante años auto flagelándose y torturándose dentro de su angustia por el castigo que finalmente resulta ser puramente mental y autoimpuesto. En la siguiente cita esto queda en evidencia: “En ese instante notó que llevaba años sin comer, ni dormir, solamente angustiándose por el Castigo” (11).

En “El castigo” la desfiguración corporal implica una privación alimenticia. Esto se puede relacionar con el caso de la sobrina de Albertina en el cuento “La fiesta” de Ana María Simo, pues en aquel personaje también podemos ver una renuncia a la comida. Asimismo, se contrasta con el caso de Albertina, personaje que ocuparía este recurso de manera opuesta, pues obtiene esta transformación corporal por medio del exceso de comida como ya se mencionó anteriormente.

En “La fiesta” la desfiguración corporal va de la mano con el aislamiento voluntario que se mencionaba más arriba en este mismo capítulo, puesto que ambas situaciones darán lugar a una sujeto que no es funcional al modelo de mujer esposa/madre dentro del sistema patriarcal. Mientras que en “El castigo” la deformación física es la expresión de una renuncia, aunque inconsciente, voluntaria al alimento y utilizada como un castigo autoimpuesto.

De este modo, en ambos relatos respectivamente las autoras presentan la desfiguración corporal en los personajes de maneras opuestas. Por una parte, el recurso es utilizado de forma contrahegemónica y liberadora en tanto altera el cuerpo de Albertina desajustándolo de los cánones de belleza femenina (“La fiesta”), mientras que, por otro lado, en “El castigo” la desfiguración física es producto del auto-castigo que el propio reo se provoca por medio de la privación de alimentos (“El castigo”).

2.3 Pasividad e inexistencia de voz de autoridad de una figura femenina

En dos de los cuatro cuentos, que integran el corpus de estudio, los personajes principales son femeninos. Este es el caso de “La fiesta”, de Ana María Simo, y “Nochemala”, de María Elena Llana. En dichos cuentos se logra identificar una actitud pasiva ante las dinámicas familiares y la carencia de toda autoridad dentro del hogar. Sin embargo, resulta importante destacar que en “La fiesta” esta pasividad permanece solo al inicio del cuento, puesto que luego ocurre una transformación que subvierte totalmente el orden de las dinámicas del relato y que pone fin a este comportamiento del personaje. Por el contrario, en “Nochemala”, esta actitud permanece a lo largo de todo el cuento como veremos a continuación.

En “La fiesta”, la pasividad se ve encarnada en el personaje de Albertina. En un primer momento, ésta no manifiesta iniciativa alguna y se la describe viviendo a merced de su madre: “A pesar de los 25 años reconocidos de Albertina, mi abuela la acompañaba a todos los bailes del Liceo, sin quitarle su mirada penetrante de encima” (224).

Sin embargo, una vez que su madre fallece y desaparece esta figura de poder que la oprimía, Albertina sufre una transformación emocional que se comienza a evidenciar en sus cambios de actitud, como por ejemplo regañar a su sobrina o, el acto más significativo que da un vuelco en la trama del cuento, quemar el vestido azul para luego recluirse en su habitación. Desde entonces, el personaje experimenta un cambio significativo y se desentiende, incluso, de sus labores domésticas.

Asimismo, un momento de vital importancia en el relato sucede cuando la narradora cuenta que sus padres, hermano y cuñada de Albertina, discuten sobre el futuro de la casa familiar: “A veces mamá hablaba de vender la enorme casa que había dejado mi abuela. La

discusión siempre terminaba cuando papá decía que su madre solo tenía un mes de enterrada y que él no quería tocar nada. ‘Después de todo, esto es lo único que le podemos dejar a la niña’, asentía mi madre. Albertina escuchaba sin decir nada” (226).

El silencio de Albertina no debe leerse solo como un evidente desinterés por el futuro de la casa familiar. A través de este silencio la protagonista expresa una renuncia: no participar de ninguna forma en decisiones colectivas. Si observamos este núcleo familiar, como lo hemos hecho hasta ahora, en su función metafórica de una realidad nacional, la decisión de Albertina de guardar silencio puede entenderse como una imagen que proyecta las posiciones y estrategias públicas que asumieron la autora, y muchas otras escritoras, en esferas culturales y políticas que no las convocaban. En esta suerte de comunidad cómplice en el silencio, y que se teje a partir de sutiles cooperaciones, expresada en el vínculo particular entre la tía y la sobrina se puede observar la alusión a un circuito de sororidades femeninas que se traspasan de una generación a otra en un contexto de profundos cambios, pero que paradójicamente sigue relegando a las mujeres a tareas principalmente menos valoradas en el espacio doméstico.

En el cuento “La fiesta” se evidencia una evolución en el personaje de Albertina, quien en un principio se presenta como una mujer sumisa que asume sin objeción las órdenes y la voluntad de su madre que promueve una mirada tradicional y conservadora del rol de la mujer en la sociedad, pero una vez que su madre fallece, Albertina modifica su conducta y comienza un proceso de transformación por medio del cual renuncia a las imposiciones sociales y domésticas que han sido definidas para su género.

Como se mencionó anteriormente, en “Nochemala” la madre asume un rol poco participante en su entorno familiar, lo cual la lleva a tomar un comportamiento pasivo. El primer momento en el que podemos notar tal pasividad es cuando la madre y el hijo están discutiendo sobre política porque la madre está preocupada de su militancia revolucionaria.

Durante la conversación la mujer le plantea que se abra a la posibilidad de abandonar ese camino, a lo que él responde: “No seas boba, vieja” (43). La idea de la madre, expresada sin asumir su autoridad, es así inmediatamente invalidada por el joven, lo que no generará ninguna respuesta posterior de la progenitora a pesar de su evidente desacuerdo. Luego la discusión continúa y se da el siguiente diálogo: “-Mira, sería mejor que no te pusieras a oír tantas bolas... ¿quién te las cuenta, eh? [La madre] Esquivó la mirada y eso lo envalentonó” (43). De este modo, para el hijo, la madre carece de toda autoridad y es incapaz de tener una opinión política digna de considerar. Asimismo, el joven cree que su madre no tiene las herramientas intelectuales para procesar y articular sus propias ideas. Para él, las opiniones de la madre son fruto de la influencia que otros ejercen en ella. En otro pasaje, se presenta la siguiente conversación con el marido:

Vamos a ver... ¿no te preocupa que se reúna con esos del Instituto? [le pregunta el marido]

-Son sus compañeros [responde ella].

Era una excusa tonta. El instituto estaba cerrado. Ella también temblaba por aquellas compañías, pero... ¿qué hacer? (43)

La cita anterior da cuenta de que, si bien la madre comprende totalmente la situación de riesgo, prefiere no intervenir e incluso el narrador deja en evidencia que la respuesta que le da a su marido es una excusa.

Otro momento en el que se observa la pasividad de la madre es cuando esta se entera del nuevo trabajo de su marido (como empleado en un casino) y al finalizar la discusión, el hecho se narra de la siguiente manera: “Pero era inútil. Manuel siempre tenía el argumento clave para callarla” (45).

Las citas anteriores, en las cuales se expone la dinámica familiar entre la madre y su hijo y marido respectivamente, dan cuenta de una supremacía masculina al interior de la

familia, en donde la opinión de la madre siempre será irrelevante para los varones de la casa. La pasividad de la madre, sus silencios y su opción de no intervenir para producir un cambio en el curso de los acontecimientos responde a un entorno familiar dominado por los personajes masculinos que fuerzan y condicionan la conducta de la mujer a la inactividad.

A partir de esta serie de escenas, la autora nos despliega un orden familiar que metaforiza la sociedad cubana de su época, en donde la mujer no tiene otro destino que el espacio del silencio doméstico. En el relato, la madre nunca se muestra implicada directamente en las decisiones familiares y tampoco políticas. En efecto, ella nunca asume posiciones ideológicas claras ni se pliega a ninguno de los dos bandos: ni el de su esposo, ni el de su hijo, se mantiene al margen y la mantienen al margen.

2.4 El “afuera” como espacio de proyección

En el caso de “La fiesta” de Ana María Simo, el afuera reviste de distintos significados para sus protagonistas. En un primer momento, se presenta como un espacio deseable por Albertina ya que es el espacio donde se desarrollaban los encuentros entre la joven y sus pretendientes: “Cada dos meses, como promedio, una nueva cara aparecía del lado de allá de la reja, hablando con mi tía que se sentaba en el murito interior de la ventana” (224-225). Asimismo, el afuera, como ya se ha mencionado anteriormente, representaba la oportunidad de Albertina de salir a los bailes del Liceo junto a su madre, dar paseos en coche, caminatas los días domingo junto a sus pretendientes, etc. Al respecto, la narradora comenta que su tía recuerda con nostalgia y añoranza, al momento de cumplir treinta años, aquellos tiempos en los que se encontraba con sus pretendientes, e incluso la niña asegura haberla visto salir de la casa en un par de ocasiones para reunirse con un hombre:

Ya mi tía no se sentaba a la ventana por las tardes. Tampoco me decía riendo que las rejas eran las vidrieras del matrimonio. Ahora se refería al pasado tomando como punto de referencia a sus pretendientes. “En época de Álvarez”, decía, o “cuando el alemán me visitaba”. Seguía asistiendo a los bailes del Liceo con mi abuela, aunque ya nadie venía a buscarla en máquina. Dos o tres veces la vi hablando en la esquina con un hombre algo calvo. Él jamás entró en la casa y pronto dejó de pasar por allí (225).

Los pretendientes de Albertina le brindan la oportunidad de entrar al espacio exterior al que solo tenía acceso a través de la tutela de la madre. Sin embargo, una vez que la mujer cumple treinta años, y que excede la edad ideal para contraer nupcias, los pretendientes dejan de aparecer por su casa y el acceso al afuera se restringe. En este sentido, los pretendientes no son solo un medio para entrar en el mundo exterior, son quienes determinan cuándo y en qué condiciones Albertina accede a este espacio. En este sentido, la decisión de la protagonista de quemar el vestido y de enclaustrarse en su habitación lejos de ser una reacción de despecho, se presenta como una forma de autodeterminación. En efecto, estos actos le permiten tener un grado de control sobre sí y sobre la forma en que habitará los espacios que antes no tenía.

En “La fiesta” no existe un espacio público prometedor, en el cual la mujer encuentre un lugar central para aportar en la construcción de la nueva sociedad revolucionaria. En ningún momento se exhiben imágenes que den cuenta de un modelo social que considere a la mujer como un sujeto político válido, independiente de su situación civil. Por el contrario, en el cuento el destino de la mujer es el de ser esposa y madre, sin ninguna otra función social más allá del ámbito doméstico, aun cuando en el contexto histórico del país se establecía un proyecto transformador y que pretendía subvertir el orden en pos de alcanzar una sociedad más justa para todos sus habitantes.

En el cuento “Nochemala”, de María Elena Llana, el mundo del “afuera” del espacio familiar adquiere rasgos negativos. Como se ha mencionado anteriormente sobre este relato,

la angustia de la madre se debe principalmente a la incertidumbre que siente respecto al futuro de su hijo, Manolito, en el contexto político inestable que se vive en el país. Respecto a esto, la calle aparece como una esfera marcada por la incertidumbre, que tiene el poder de quitarle y devolverle el hijo a su madre y, en esa lógica, de quitarle y devolverle también la angustia: “La calle escrutada, vigilada, le devolvía a su hijo” (42).

Un segundo momento en el que se evidencia una connotación negativa del mundo exterior es en la escena en que se muestra a la madre sentada en el sillón mirando por la ventana:

En la cerca, las flores de pascua enrojecían paulatinamente y se balanceaban sobre los tallos largos, flexibles, desnudos... Los veía desde el sillón, en su espera diaria. Las veía como lo vio venir a él. Y se sobresaltó. ¿Se repetiría la escena de la víspera? Otra vez el que llegaba a la hora del hijo era el padre. Pero aunque el rostro denotaba preocupación, no era el mismo semblante del día anterior (47-48).

En la cita se logra apreciar la espera de una madre que aguarda la llegada de sus familiares. La descripción de las flores de pascua, que se encuentran afuera de la casa, y que la mujer observa por la ventana, opera metonímicamente con el desenlace del cuento, en el que todos los prisioneros son asesinados por los guardias borrachos. Los tallos largos, flexibles y desnudos se asemejan a la forma de un torso humano y las flores enrojeciendo, a la sangre que emana de las heridas de bala. En definitiva, la cita evidencia el continuo estado de sobresalto de la madre durante su espera, pero además proyecta lo que vendrá: los temores de la madre no son infundados y el final trágico del hijo se terminará haciendo realidad.

Finalmente, una última imagen de un afuera amenazante e inseguro es la del casino donde trabaja Manuel, el esposo de la madre. Este lugar gatilla en ella angustia, situación de la que el esposo es consciente:

Y antes de abandonar la sala, Manuel le dijo, como si con eso terminara de justificarlo todo:

-Estáte tranquila. Esta noche no iré al casino (49).

Ya solos, se miraron. Ella bajó los ojos y en los labios de Manuel corrió una sonrisa absurda:

-Esta noche sí que no puedo quedarme, vieja.

Asintió. Y, aunque él comprendía que no le importaba lo que pudiera decirle, se justificó:

-Después de las doce, cuando ya todo el mundo ha cenado, los cabarets se ponen que no se cabe.

Volvió a asentir. Y cuando se quedó sola revisó las puertas para ver si estaban bien cerradas. Después, ya sin excusas, se echó a llorar (50).

En la primera cita se advierte que el marido es consciente de que a su esposa le altera el hecho de que él vaya al casino por las noches, pues utiliza el quedarse en casa como un recurso para tranquilizarla. Del mismo modo, en la segunda cita Manuel continúa justificándose ante ella y diciéndole que no tiene más opción que salir al casino, dejándola sola y desconsolada. Ante esto, la mujer gestiona su angustia de manera tal que la mantiene resguardada al interior de la casa, asegurándose de que estén todas las puertas bien cerradas antes de caer en la fragilidad de su llanto.

Del análisis de “Nochemala” logra desprenderse entonces que la madre le teme al “afuera” ya que este espacio representa para ella una sensación de incertidumbre, inseguridad y angustia. La crítica a la nación cubana, en el cuento “Nochemala”, se expresa en la polarización que se percibe entre los espacios público y privado, mostrándose la mayoría de las veces como espacios inconexos. Históricamente se ha asociado al varón al ámbito público y la mujer al espacio privado, especialmente a lo doméstico. En el caso de la sociedad cubana revolucionaria, esta división sexo-genérica se mantiene. En efecto, aun cuando se promueve

la participación de la mujer en las esferas políticas y profesionales, lo cierto es que se sigue vinculando lo femenino a la vida doméstica. Esta división de los espacios está tan arraigada que para el hombre el funcionamiento del mundo doméstico es desconocido, puesto que su rol dentro de la sociedad revolucionaria no espera ser cumplido allí, sino en el espacio público: en el campo de batalla.

De esta forma, el espacio íntimo no se ve integrado en el proyecto revolucionario ya que los hombres, ideólogos del discurso oficial, han estado siempre ajenos a él y, sobre todo, porque las tareas domésticas y de cuidado no son consideradas por ellos como labores de carácter revolucionario, sino secundario. En el caso de las escritoras, al basar su narrativa en relatos intimistas (representativos del mundo privado) y no encajar en la prefigurada “narrativa de la revolución” (literatura de la violencia), vieron su labor cultural excluida del canon literario.

El segundo cuento donde es posible identificar una espacialidad exterior que se percibe como amenazante es en “Equilibrio” de Ángela Martínez. En este relato, el espacio exterior se ve representado como todo aquello que existe fuera de la cuerda sobre la cual pende el equilibrista, en este sentido, es el vacío y, en definitiva, la muerte: “Grotescamente pegado al suelo, el sorprendido pelo cubierto de sangre, el hombre vislumbra sobre sí la sombra de la cuerda, mientras se hunde en lo desconocido sin comprender definitivamente nada” (29). Al caer de la cuerda, el personaje se ve enfrentado a un espacio a la deriva, sin arraigo, una caída libre que termina con su cuerpo destrozado. El espacio del afuera, en este relato, no es el mundo público ni familiar, como en los otros cuentos, en un abismo atrapante y fatal.

En “El castigo” de Esther Díaz Llanillo, el afuera se presenta para el personaje como un espacio que no le pertenece, al que se le está prohibido incorporarse. El mundo exterior constituye para él un ámbito al que anhela volver, aunque le resulte inalcanzable. Sin

embargo, en los pasajes finales del relato, el hombre logra salir de su reclusión y descubrir lo que hay al otro lado de la puerta²² que lo encierra en el cuarto de castigo:

Se hizo el silencio, la puerta comenzó a girar sobre sus goznes -porque de pronto había una puerta- [...] Un tímido rayo de luz acabó por romper la obscuridad del cuarto. El hombre se quedó perplejo: detrás de la puerta no había nadie; al cabo, dándose cuenta de que estaba libre, decidió salir.

Afuera la gente cruzaba por la calle como si nada supiera, como si nunca hubiera dejado de verlo [...] El hombre llegó a pensar que todo había sido un sueño (12).

En “El castigo” la narración sugiere que la prisión no existía en la realidad material del personaje. El reo estaba atrapado, pero no en una celda sino en su propia mente y en sus propios pensamientos.

En el cuento de Esther Díaz Llanillo se logra identificar una crítica al modelo de la nación que se ve estrictamente ligada a lo expuesto en el apartado 2.1 (Aislamiento y abstracción social). Esta crítica se ve plasmada en un afuera de difícil acceso del cual el reo no forma parte y que metaforiza la obstaculización del ingreso de las mujeres al espacio público revolucionario.

En el relato se muestra el curso reflexivo del reo en torno a su castigo, durante el cual las emociones y pensamientos van fluctuando desde la incomprensión hasta la aceptación. En el caso de las autoras de la década 60, varias de ellas también experimentaron un cuestionamiento constante respecto a las políticas de exclusión llevadas a cabo por el oficialismo cubano, sin embargo, esta reflexión interna no fue llevada al debate público al igual que los cuestionamientos que tiene el reo en su reclusión.

Esther Díaz Llanillo en un extracto de la entrevista realizada por María López Cabrales menciona lo siguiente:

²² En el cuento se sugiere que esta puerta, aparentemente, no estuvo ahí todo el tiempo, sino que el prisionero la nota solo al final.

EDLL: [...] Yo, en aquel instante, subvaloré mi creación literaria (equivocadamente, lo reconozco), pensé que no tenía nada que decirle a nadie porque, verdaderamente, mis primeros cuentos fantásticos eran todavía más desconectados de la realidad que los de ahora, y estuve sin publicar cuentos unos treinta y tantos años. No quiere decir que no los escribiera.

Las palabras de la autora revelan que efectivamente mantuvo sus escritos fuera del espacio público ya que no encontraba valor en su propia creación. Gracias a esta entrevista se puede dar mayor sustento al análisis que aquí se plantea.

En el caso del cuento, cuando el reo se da cuenta de que puede acceder al espacio exterior, al igual que las mujeres en la sociedad revolucionaria, eligen seguir a los mismos ideólogos que en una primera instancia les aislaron. El proceso de cuestionamiento frente al castigo representa la reflexión de algunas mujeres respecto a su rol en el “quehacer” de la Revolución de la cual pretenden seguir participando incluso bajo un rol secundario.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos podido observar cómo las autoras cubanas, a partir del corpus literario estudiado, realizan una reflexión crítica al discurso nacional, especialmente al lugar que ocupan las mujeres en la nueva narrativa patria, por medio de diversos recursos literarios.

Esto se llevó a cabo, inicialmente, gracias al desarrollo del primer subcapítulo del Capítulo I, en el cual se logra explicar la postura del oficialismo revolucionario expuesta en *Política cultural de la revolución cubana* (1977) de Joaquín Santana (ed.). En el segundo

subcapítulo, se contrasta el discurso oficial con la realidad vivida por las escritoras cubanas de la década del sesenta. Esta realidad es, además, respaldada por entrevistas a dos de las autoras del corpus literario.

Posteriormente, en el Capítulo II se logra evidenciar la crítica al modelo nacional revolucionario que hacen en este caso las autoras Ana María Simo, María Elena Llana, Ángela Martínez y Esther Díaz Llanillo a través de sus cuentos, en los que, además, se identifican las diversas formas de representación marginal que estas construyen alrededor de sujetos y comunidades excluidas por el sistema. Este capítulo se estructuró en base a cuatro apartados.

Inicialmente, en el apartado “Aislamiento y abstracción social” (2.1) se evidencia que en los cuentos “La fiesta” (1962), “Nochemala” (1965) y “El castigo” (1966) la abstracción de los personajes analizados no corresponde únicamente a una decisión voluntaria, sino que es impulsada por factores sociales externos que escapan del control de los protagonistas y que van configurando la vida de estos.

En el segundo apartado, “Desfiguración corporal” (2.2), este elemento se ve representado de formas contrarias. En el cuento “La fiesta”, la desfiguración opera en el personaje modificando su cuerpo por medio de la comida a modo de liberación en tanto se opone a los estándares hegemónicos de belleza. Mientras que en “El castigo” este recurso se ve presente en el personaje principal, quien utiliza la privación alimenticia como un método de penitencia auto infringida.

En el apartado 2.3 la pasividad e inexistencia de voz de autoridad de una figura femenina se ve representada, por una parte, en “La fiesta”, donde el personaje decide optar por un silencio voluntario que representa una renuncia a su rol y a la participación dentro de las dinámicas del hogar. Y en “Nochemala” el silencio y rol pasivo de la madre responde a la

dominación ejercida por parte de los personajes masculinos hacia ella, conducta que condiciona su comportamiento y la vuelve inactiva.

En el último apartado (2.4), se concluye que en los cuatro relatos analizados el afuera representa un espacio hostil que toma una connotación negativa en la trama. El afuera no se presenta como una exterioridad prometedora para los personajes, sino más bien como un espacio de incomodidad e incertidumbre.

Por medio de estos cuatro apartados que advierten una reflexión crítica de las obras respecto al concepto de nación, se logra concluir que esta no es una narrativa perteneciente a la gesta revolucionaria, sino más bien una derrota íntima que muestra las fisuras del modelo nacional, pues el proyecto revolucionario cubano por medio del discurso oficial invitó a las escritoras a salir a habitar lo público y formar parte de la cultura de la nueva sociedad revolucionaria, sin embargo, las condenó a permanecer en lo privado bajo un rol eternamente secundario.

Esta investigación propone una visibilización a la literatura de mujeres en la Cuba revolucionaria de los 60s, trabajando con un corpus literario de difícil acceso, en su mayoría cuentos de una primera y única edición, además de ser integrado por autoras que, lamentablemente, resultan prácticamente desconocidas al no haber sido incluidas dentro del canon literario. Por lo tanto, las proyecciones pertinentes planteadas desde esta tesis pueden ser orientadas hacia el desarrollo de escritos que analicen diferentes obras de escritoras cubanas de la década del 60, con el fin de difundir su trabajo. Asimismo, investigaciones que propongan una labor de rescate a obras de autoría femenina de difícil o nulo acceso tanto al interior de Cuba como en el resto del mundo, entendiendo el bloqueo implementado por Estados Unidos al país caribeño como una práctica condenable en términos humanitarios, políticos y económicos, además de ser un factor que dificulta la obtención del material cultural e intelectual.

Finalmente, considero que esta investigación amplía los estudios referidos a la cuentística de mujeres en Cuba durante el período de la Revolución, sujetos históricamente excluidos e invisibilizados por la crítica oficial. Asimismo, el hecho de que el corpus literario integra obras de difícil acceso, supone un trabajo de reconstrucción y difusión que beneficia no solo a las autoras estudiadas en esta tesis, sino a la literatura de mujeres cubanas en general, para que esto sirva como punto de inicio para darlas a conocer al mundo y difundir su trabajo creativo.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1a. ed. en español. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Capote, Zaida. “Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario”. *La nación íntima*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008. 133-147. Digital.
- Capote, Zaida. “La doncella y el minotauro”. *La nación íntima*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008. 148-158. Digital.
- Fornet, Ambrosio. *Antología del cuento cubano contemporáneo*. México: Ediciones Era, 1967. Impreso.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “Género y espacio: La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”. *Revista iberoamericana*. Vol. LXXVIII, Núm. 241, 2012, pp. 819-937.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Barcelona: Red Ediciones S.L, 2017. Impreso.
- Díaz Llanillo, Esther. “El castigo”. *Cuentos antes y después del sueño*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999. 9-12. Impreso.
- Llana, María Elena. “Nochemala”. *La reja*. 1965. 42-50. Impreso.
- López Cabrales, María del Mar. *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.
- Martí, José. “Manifiesto de Montecristi: El Partido Revolucionario Cubano a Cuba”. *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. Digital.
- Martínez, Ángela. “Equilibrio”. *Memorias de un decapitado*. La Habana: Ediciones R, 1965. 27-29. Impreso.

Portuondo Valdor, José Antonio. *Historia de la Literatura Cubana Tomo III La Revolución (1959-1988)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008. Impreso.

Santana, G. Joaquín (ed.). *Política cultural de la revolución cubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

Simo, Ana María. “La fiesta”. *Las fábulas*. 1962. Impreso.

Inorbib. “Por qué? la identificación de la capital cubana con la tonalidad azul”. *Infomed*.

Biblioteca del INOR. 15 nov. 2019. 7 ene. 2024.

<<https://blogs.sld.cu/inorbib/2019/11/15/por-que-la-identificacion-de-la-capital-cubana-con-la-tonalidad-azul/>>