



Summer 2014

Espacios Femeninos en Posesas de la Habana: un Caso de Llaves Desaparecidas

Olympia Gonzalez

Loyola University Chicago, ogonzal@luc.edu

Follow this and additional works at: https://ecommons.luc.edu/modernlang_facpubs



Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Recommended Citation

Gonzalez, Olympia. Espacios Femeninos en Posesas de la Habana: un Caso de Llaves Desaparecidas. *Narrativas*, 34, : 16-28, 2014. Retrieved from Loyola eCommons, Modern Languages and Literatures: Faculty Publications and Other Works,

This Article is brought to you for free and open access by the Faculty Publications at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures: Faculty Publications and Other Works by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact ecommons@luc.edu.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 License](#).
© Olympia Gonzalez, 2014.

ESPACIOS FEMENINOS EN *POSESAS DE LA HABANA: UN CASO DE LLAVES DESAPARECIDAS*

por Olympia B. González

Muchos estudios sobre la novela cubana vinculada al llamado «período especial» abundan en observaciones críticas que describen un tipo de decadencia social precipitada por la caída de la economía en conjunto con la acelerada aparición de nuevos patrones de consumo que han marcado inesperados rumbos en la vida diaria de los cubanos.¹ Estas novelas son testigo de un proceso de un aumento sostenido de la pobreza del ciudadano de a pie al abrirse paso una economía dolarizada impulsada por la entrada de divisas extranjeras, por nuevas industrias como el turismo, o con las remesas familiares. Estos cambios afectaron la vida cotidiana de familias que se vieron presionadas a vivir en unas condiciones de penuria que agriaban el tenor de la convivencia cotidiana. En circunstancias de este tipo se requiere improvisar para sobrevivir y, como resultado, los lazos entre generaciones, ya de por sí tensos, se retuercen bajo contradicciones irritantes, peleas y discusiones, aunque a nivel social estos conflictos sean disimulados gracias a un discurso político sobrecargado de contenido patriótico que intenta glosar las inconveniencias de la vida diaria, sin lograr aliviarlas en su origen. *Posesas de La Habana (Posesas)* describe esos antagonismos intrafamiliares por medio de un lenguaje satírico de sabor popular liberado de tabúes, grosero pero emocionalmente expresivo.

En esta segunda novela de Teresa Dovalpage (*La Habana*, 1966), la historia se refleja en vidas sofocadas en un espacio definido por el apartamento de la Habana Vieja, que va decayendo poco a poco sin permitirles escapar. En este trabajo examinaremos cómo la visión del espacio representado por el apartamento se integra en el imaginario de los personajes y sirve de eco a su angustia. Las cuatro protagonistas de la novela forman parte de una familia que hace frente como puede a las restricciones materiales típicas de la Cuba contemporánea —el racionamiento y el mercado negro— en su barrio de la sección vieja de la ciudad. La más joven de las cuatro representa la rebelión generacional contra el modelo social cubano basado en un tipo de colectivismo inspirado por un cóctel de nacionalismo o patriotismo «kitsch» mezclado con el ideal comunista, modelo que contrasta abiertamente con la crisis de valores que las protagonistas enfrentan porque su vida depende de las remesas de dinero que reciben del extranjero. Los problemas del colectivismo se reproducen dentro de la familia cuyos miembros luchan entre sí. Cada mujer reclama lo suyo —su libertad, su dinero— porque, como ha apuntado Weinreb, contra el modelo colectivista cubano «lo particular» incluye objetos de uso personal y también los pensamientos, los sueños y cualquier plan que se guarde en secreto (60). La propia inestabilidad de la relación familiar cuestiona los términos de la conciencia política en la Cuba que sobrevivió la guerra fría. La novela tantea la experiencia cubana contemporánea a través de ámbitos que, siendo íntimos, no dejan de estremecer el cuerpo social del país, ya que las vidas de los cuatro personajes se acoplan a la evolución de los valores —el ciclo de transformaciones— que ha sufrido la sociedad cubana en el siglo XX.

EL HUMOR NEGRO CONTRA EL DEVENIR HISTÓRICO

Posesas constituye un ejemplo en clave de humor negro del nuevo tipo de literatura cubana que explora las situaciones que tuvo que enfrentar la mujer cubana durante el llamado «período especial» producto de la disolución de la Unión Soviética. En los monólogos bullen los síntomas del malestar de estas cuatro mujeres quienes por culpa de un apagón eléctrico sufren una crisis de nervios encerradas en el viejo apartamento donde la familia ha habitado por varias generaciones. Abuelonga y su

¹ La recopilación de artículos en *Capitalism, God, and a Good Cigar: Cuba Enters the Twenty-First Century* proporciona información detallada sobre las distintas actividades que han sufrido transformación porque se han incorporado a las zonas dominadas por el dólar y el euro. Sin duda, el cubano promedio tiene ahora una conciencia mucho más aguzada acerca del poder de estas monedas sobre la vida diaria.

hija Bárbara Bidas, la nieta Elsa y su hija Beiya son los miembros de esta familia que subsiste en plena crisis nacional, lo cual no impide que se traten con un mínimo de solidaridad, limitadas por sus rencores a un agrio sobrellevarse.² El corto período del anochecer en que trasciende la novela, cuatro horas, coincide con la etapa final del declive de esta familia y, por analogía, de la nación. El tío Erny es el único hombre que queda en la familia. En contraste con las mujeres, Erny lleva una vida más fácil porque mantiene una relación homosexual con un español que visita Cuba regularmente, ambos participantes en esta versión «globalizada» de la familia cubana contemporánea.³

Posesas contrasta con la novelística de otras generaciones en las primeras décadas del período revolucionario que narran eventos situados dentro de un paradigma histórico marcado por ciclos y cambios que obedecen a una interpretación lineal del desarrollo de la historia. Entre 1959 y 1980, en la literatura cubana predominó una narrativa que privilegiaba el orden temporal adecuado a la idea de avance hacia un final histórico con el clímax de la revolución vuelta contra el pasado destinado a desaparecer. La acción se desarrolla en función de la utopía. Ineke Phaf en *Novelando La Habana* estudia treinta y siete novelas publicadas entre 1959 y 1980 con ambientes colocados en distintos barrios de la ciudad. A pesar de mencionar la ciudad de La Habana en el título, un espacio de gran significado, Phaf concluye que en todas se impone el devenir temporal porque «es lógico que los factores temporales logren tener un papel primordial en la dinámica histórica del espacio urbano. De ello se desprende si la determinación social prevalece en la selección de los protagonistas y su espacio concreto de acción» (82-83). Según Phaf, los espacios urbanos adquieren significado en la novela solamente «en conexión directa con las asociaciones históricas», o sea, por actos que determinan el cambio político y social, aunque carezcan de relevancia en cuanto al pensar y sentir de los personajes, un detalle cuya importancia se mostrará más adelante en este estudio en relación con el concepto de espacio subjetivo femenino. No sorprende entonces que en esas novelas citadas por Phaf dominen los protagonistas masculinos, sobre todo los intelectuales, ya sean estudiantes, escritores o artistas, y solamente aparezcan como protagonistas no intelectuales entre todos ellos un cortador de caña y un vagabundo.⁴ Los personajes se destacan porque colaboraron con los cambios que transformaron la sociedad cubana y porque asumen una ideología definida por lecturas y referencias. En *Posesas*, por el contrario, los personajes viven aislados de los proyectos políticos y el apartamento donde viven se convertirá en un protagonista más por el sentido negativo que adquiere para estas mujeres —representa su espacio limitado— más que por cualquier tipo de acción política que tenga lugar allí.

La incorporación del esquema histórico marxista al escenario cubano dio lugar a una narrativa con aspiraciones utópicas donde se asumía un orden con etapas a superar hasta alcanzar la plenitud de la nación. Enrique del Risco la ha llamado «relato de la revolución», que privilegia el pasado quitándole importancia al presente con la sola intención de apuntar hacia una vida que está por venir. Partiendo de las experiencias más recientes de los cubanos, del Risco distingue otra modalidad, otra forma de novelar, en la que se incluiría la obra de Dovalpage, «que se hunde desesperadamente en el presente sin tratar de escapar hacia el pasado o hacia el futuro» (252). A esta otra tendencia el crítico le da el nombre de «presentismo frenético» y observa sus repetidas «alusiones a la miseria material» (252). En las últimas generaciones de escritores se acentúan aquellas experiencias que bordean en lo delirante y enajenado, y se describen escenarios problemáticos que se ajustan a situaciones más recientes de la isla.⁵ Al comparar esta nueva tendencia con las obras de otras generaciones, del Risco identifica a su vez la nostalgia que pervade en ciertos textos escritos en las primeras etapas que evocan los inicios del período revolucionario del 59 o de épocas previas, apegados a la

² *Todos se van*, de Wendy Guerra, cuenta la vida de una adolescente también, pero solamente escuchamos la voz de la protagonista que cuenta las relaciones difíciles entre sus padres.

³ En «Forjando al Hombre Nuevo», Irune del Río Gabiola hace un extenso estudio donde teoriza el cuerpo del homosexual orientado hacia «el exterior», en espacios que ella llama «intersticios» entre lo doméstico y el exterior (3). En *Posesas...* los personajes femeninos se integran en el espacio interior.

⁴ También hay un personaje profesora y una buena cantidad de amas de casa, además de prostitutas y una lavandera. Ver pp. 134-137.

⁵ Entre las obras que menciona se cuentan *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, *Al otro lado* de Yanitzia Canetti, *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano, *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez y *Cuentos fríos* de Pedro de Jesús (252).

Cuba de los orígenes, como es el caso de Lezama Lima con *Paradiso*.⁶ En el «presentismo frenético», sin embargo, se experimenta una especie de liberación temática acompañada, según Risco, de la pérdida de sentido (252). La conciencia de los personajes se fragmenta con la inquietud de no poder vislumbrar un futuro claro, porque el presente y la supervivencia diaria requieren toda su atención.

La «lucha por la supervivencia diaria» invade los pensamientos angustiados de las cuatro mujeres dándoles un tono exagerado característico del humor negro. Rosa María Díez Cobos ha señalado rasgos de humor negro similares en *El color del verano*, la novela de Reinaldo Arenas, un texto que marcó el inicio de esta nueva etapa. Según ella, Arenas logra en ese texto «confluir la noción polifónica postestructuralista de la escritura con la voluptuosidad de lo erótico y la oposición a toda práctica semiótica normativa, lo que propicia el surgimiento inmediato de un humorismo ambiguo y complejo en sus implicaciones críticas» (2007). Aunque en su artículo Díez Cobos contrasta el texto de Arenas con la novela de testimonio, la comparación replica la misma división entre historia y «presentismo frenético» que ya mencionamos. En *Posesas* se percibe un eco del estilo de Arenas, especialmente en el tono transgresor y el «subjetivismo exacerbado y procaz», en palabras de Díez Cobos, que juega con la posibilidad de que las protagonistas, como se dice en el título, están poseídas de una especie de locura provocada por el encierro en su viejo apartamento, además de rechazar el sistema de vida que relacionan con la sociedad cubana. *Posesas* no se detiene en temas de contenido ideológico; sólo muestra algunos aspectos de la crisis nacional según la perspectiva de las cuatro mujeres. No se trata de un texto comprometido, puesto que encaja en el tipo de humor negro postmodernista que proclama «la trivialidad significativa de cualquier orden social o cultural en el sentido más amplio» (Díez Cobos 232). En el contexto cubano, esta disolución del significado sobre el que se sostiene la moral social representaría una crítica del proyecto comunista o de cualquier orden por su efecto corrosivo satírico pero sin plantear alternativas.

Un resultado del frenesí y la pérdida de significado del orden social en la novela se manifiesta con la intensificación de varios rasgos propios del habla vulgar cubana, abundante en expresiones referentes a las funciones corporales. Las groserías de las protagonistas son ecos del lenguaje callejero, repetitivo y salaz para comunicar las emociones más conflictivas. Para Ana María Dopico, la escasez de testimonios abiertos que comenten las vivencias auténticas de los habaneros, debido a la censura de los medios de comunicación, encuentra su contrapartida en una especie de discurso oral anónimo que describe las dificultades de la vida cotidiana con el fin de quejarse y polemizar. Esa manera de expresarse contribuye a la sensación de atemporalidad que también se manifiesta en el «presentismo». La indecencia del habla representa la expresión de los impulsos más íntimos del ser en lucha con sus circunstancias. En cuanto a la ciudad misma, hay que notar que la creciente avalancha de exposiciones y libros de fotografías sobre la ciudad concebidos para satisfacer la curiosidad de los extranjeros no revela los pensamientos más íntimos de sus habitantes; la abundancia de reproducciones visuales que «curiosean» en las vidas de los cubanos no coincide con la enigmática habla cotidiana abundante en expletivos y comparaciones ininteligibles para los no iniciados. Se trata de un lenguaje inventado para referirse a una realidad más compleja de lo que se podría captar en fotos de habitaciones con muebles desvencijados (Dopico 462). En cierta forma, la novela se empeña en comentar el impacto de las ruinas partiendo de su interior. Reconocemos la angustia de cada personaje por su lenguaje sumergido en cavilaciones propias de una conciencia atrapada, que oscila entre la angustia vivida en un presente y el quehacer de una memoria sumida en conflictos y ambigüedades, memoria recreada por el resentimiento y el temor y contada desde una subjetividad femenina. Se trata de un discurso plagado de insultos y acusaciones que transcurre entre paredes y se manifiesta con una potencia y una rabia similares a las de un volcán en erupción.

En el estilo grotesco de humor negro, las descripciones en la novela provocan en el lector la impresión que dejan el abandono y la fealdad. Se nos transporta a la sección más vieja de la capital, donde la escasez de vivienda y la progresiva decadencia de las antiguas construcciones se imponen sobre el transcurrir de la vida diaria. Hay un énfasis en los detalles físicos del entorno como límites. La no-

⁶ Esto no quiere decir que no haya habido ejemplos de novela espacial en Cuba antes del periodo especial. *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante también se podría calificar así pero su configuración remeda la forma de la cinta de Moebio más que la de un espacio reductor.

vela se desarrolla en el espacio definido por el apartamento de La Habana Vieja y a la vez incorpora por medio de la memoria individual una historia que se remonta al pasado de la abuela, paralelo al de Cuba. Esta memoria también expresa la necesidad de entender los efectos producidos por el colectivismo, por las dificultades para obtener vivienda o por los desplazamientos de la población dentro y fuera del país, especialmente las capas menos favorecidas de la población. El predominio del marco espacial sobre el devenir temporal. Así, la incorporación del lenguaje espacial en el discurso narrativo otorga un sentido a las actividades de los personajes confinados en una especie de «límite geográfico» del que no pueden escapar.

En *Posesas* predomina la estructura espacial por encima del desarrollo temporal, y las obsesiones de las cuatro mujeres apuntan a una cronología donde pasado y presente se confunden, mientras el futuro queda en suspensión. En *Place and Space in Modern Fiction*, Wesley A. Kort explica por qué la crítica debe prestar más atención al papel que se da a lugares y espacios en la narrativa contemporánea y sugiere varias categorías para dilucidar cómo el espacio influye en el desarrollo de eventos y personajes (5). Kort insiste en que hay que dar énfasis a las relaciones de los personajes dentro de tres ámbitos: el cósmico, el político social y el íntimo, por lo que cada categoría está comprendida dentro de un marco de significaciones pertenecientes al tipo de espacio donde se desarrolla la trama (157-165). El espacio debe tomarse en cuenta no sólo cuando se describe la situación que vive un personaje en cierto ambiente, sino también porque la propia configuración espacial forzará al lector a transportarse a un lugar ajeno a su esfera familiar de vida, proporcionándole una versión radicalmente alterada de su espacio habitual que le ayude a entender la problemática de los personajes. Así, el espacio deja de ser simplemente un «cascarón» donde tienen lugar los eventos que afectan al protagonista (16). Los personajes perciben el espacio falto de belleza, insuficiente y asfixiante y el entorno se define como un factor amenazante, que causa temor, mientras que los individuos se ven con frecuencia sujetos a situaciones opresivas, además de sufrir de inseguridad y obsesiones. Con el cambio en el tipo de estructura narrativa, el argumento se vuelve episódico para insistir en las condiciones de vida de los personajes más que en el desarrollo de los eventos (17). El lector se ensimisma en una atmósfera cerrada, caldeada con el delirio de las protagonistas que son incapaces de discernir una dinámica que posibilite el cambio, limitándose a responsabilizar a las otras de su frustración.

ESPACIOS CONFINADOS Y AMENAZAS IMAGINARIAS

El temido robo de los doscientos dólares que mandó la tía Catalina desde Miami funciona como eje de la trama. Al faltar la remesa, se agudiza la crisis familiar, ya que la abuela Bárbara contaba con los dólares para alimentarse por el resto del mes. La angustia no sólo se produce por la miseria, sino también por el temor a que el Deslenguador entre en la casa a llevarse el dinero y renovar la amenaza de una presencia masculina en el apartamento. Aunque no se hable de «decadencia», como hace del Risco (255), sí hay que mencionar cierta infantilización de las mujeres, sacudidas por el pánico como si fueran niñas que temen a los fantasmas. Los efectos cómicos de sus comentarios ridiculizan su preocupación exagerada por el dinero y la seguridad física. La pérdida de las llaves del apartamento marca un primer paso hacia el caos que temen. La porosidad del espacio íntimo, penetrable por un hombre misterioso que amenaza con arrancarles la lengua, el órgano que usan para atacarse mutuamente, acrecienta la ansiedad de los personajes y revela el tenor de sus obsesiones. La anciana abuela comenta con su nieta Elsa el descuido de Bárbara y culpabiliza a su propia hija de la situación de pánico: «Te hablo de que se perdió el llavero. ¿Tú sabes lo que es eso? Y ahí tenía no sólo la llave de la casa, sino la de la puerta del edificio también. Es como si nos hubieran dejado en cueros en medio de la calle, a todos» (22). A partir del apagón eléctrico, ocurrencia común durante el período especial, el mundo se les ha vuelto extraño y amenazante, y, en la penumbra cerrada, las mujeres se asemejan a pasajeros en un autobús improvisado y a oscuras. Las palabras de Elsa son testigo de esta desorientación mezclada con el dolor físico: «Tanteo los muebles dirigiéndome hacia el aparador. Supongo que el quinqué estará allí. Por el camino tropiezo con el balance del otro sillón, que se me incrusta en el dedo gordo del pie izquierdo. Justo en ese dedo me dieron

un pisotón ayer en el camello⁷ y todavía no me he recuperado» (38). Paradójicamente, viven encerradas en un espacio que no las protege del peligro exterior. El encierro distorsiona los matices de la cotidianidad como si hubiera otra realidad escondida tras la superficie.

La dimensión luz-oscuridad de los rincones donde se refugian los personajes adquiere otros significados a nivel de la geografía nacional con las migraciones interiores en la isla. El protagonismo de La Habana se aviene a la historia de su espacio urbano por las inmigraciones del espacio rural. De acuerdo con un patrón de claros y oscuros descrito por el sociólogo Carlos García Pellán, La Habana como espacio de vida se divide en dos secciones: «la ciudad de la luz y la de las sombras y no sólo en sentido figurado», división que establece la zona por donde entran las divisas extranjeras, con restaurantes y avenidas, y la otra de los barrios pobres (García Pleyán 112 citado en Dilla Alfonso 163). Esta última zona, la de las sombras, coincide con las regiones de donde proceden los que emigran a la ciudad. Se trata del mismo itinerario que recorrió Abuelonga cuando se trasladó con sus padres desde Pinar del Río a La Habana en la década de los treinta, en tiempos del presidente Machado que coincidieron con la gran Depresión.⁸ En la Cuba presente se ha cerrado el círculo para esta familia porque vuelve la amenaza de la oscuridad a envolver lo que queda de su mundo.

Los movimientos a través de diferentes espacios coinciden, como en el pasado, con la búsqueda de mejora económica. En la novela, a la circulación de la población corresponde el movimiento paralelo del dinero más allá de las fronteras nacionales porque, mientras el espacio parece encogerse en el apartamento, en la imaginación de las mujeres se extiende hacia otras ciudades y países. La tía Catalina, antigua militante de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), que emigró de La Habana hacia Miami, le envía remesas a la abuela Bárbara para que compre comida en el mercado negro. El primer eslabón de la cadena de la supervivencia comienza con Catalina pero terminará en Cuba en el bolsillo de un vendedor de caramelos. El recorrido de la moneda representa un intercambio simbólico en el que las mujeres sirven de vehículo de circulación aunque ellas no acumulen riqueza alguna.⁹ Esto corresponde a espacios diferentes, ya que las operaciones de intercambio se identifican con ámbitos que frecuenta el turista o el cubano que vive en otro país.¹⁰ En esos espacios, el miedo también se intensifica porque los que participan en los intercambios de dinero temen la presencia del mirón que puede informar a la policía. Ya se ha comentado que el personaje del mirón es un elemento frecuente en la novela del «período especial». El dólar se convierte en un fetiche y el turista o el cubano visitante hacen el papel de agente comprador inconsciente y también de explotador (Whitfield 32-33). La misma abuela insiste en que la más pequeña espíe a las otras para saber si se han acercado a la habitación donde se esconde el dinero.

Una vez que el interior del apartamento se transforma en escenario con la presencia de los dólares ocultos, se sospecha que hay varios espías: la pequeña Beiya, el Deslenguador y hasta la misma anciana que trastea en la cocina. Para las mayores, el papel de la niña es proteger la casa ocultándose en el estrecho balcón del apartamento, pero también enterarse de lo que hacen las otras. La figura del feroz atacante, por otra parte, corresponde a una amenaza exterior al apartamento. En realidad, las dos figuras, el familiar y el extraño, se funden en una porque, sin que las mayores lo sepan, Beiya misma ha escondido las llaves con la idea de apoderarse del dinero. Quiere comprarse artículos de belleza para ser más atractiva, y su deseo de escapar de la estrechez y fealdad remeda las ex-

⁷ El término «camello» alude al tamaño exagerado del autobús que se improvisa con la estructura de un transporte de carga. Como término animal, alude a algo monstruoso e incómodo.

⁸ Se trata de una época de prosperidad que terminó con la crisis de la depresión mundial. En relación con estas inmigraciones a La Habana, también se utiliza el término «fronteras interiores» para describir las dificultades que encuentran los que tratan de cruzar territorios para mejorar su nivel económico. El concepto «frontera» subraya el hecho de que las distancias sociales entre grupos humanos del mismo país coinciden con la localización de los individuos.

⁹ En su estudio comparativo de La Habana y el resto de la república, Haroldo Dilla Alfonso describe diferentes articulaciones espaciales a partir de las cuales se pueden diferenciar las distintas capas sociales que constituyen la sociedad cubana. Su estudio comprueba que los contrastes sociales corresponden a territorios o franjas claramente distinguidos unos de otros. Ver «Cuba: La reestructuración espacial».

¹⁰ Esther Whitfield dedica varias páginas a esta sección de La Habana en «Centro Habana and the Image Industry». Ver *Cuban Currency* (100-108).

perencias de la juventud de las otras mujeres, sobre todo por esa ansia de librarse del tutelaje familiar. A través de los años, las cuatro se han servido de un método que las frustra: en el reducido apartamento cada mujer trata de imponerse o resistir aferrándose a su deseo y rechazando el deseo de las otras. Cuerpos, discurso y control marcan zonas de resistencia que las mantienen apartadas, identificadas con sitios separados dentro el apartamento (Foucault 147). Son cómplices y rivales, confinadas a rumiar pensamientos en recodos, una silla o un sofá raído. Sin un narrador que imponga orden a sus voces, el lector las escucha como si estuviera escondido detrás de una puerta, sin medios para comprobar quién dice la verdad.

SEPARAR ESPACIOS Y FUNDIR EMOCIONES

Mientras no haya dinero, el único recurso que tienen para escapar de las otras consiste en refugiarse en su habitación preferida, y en ese espacio donde tratan de aislarse se establece una polaridad imaginaria donde las otras representan el enemigo. En la cocina, los pensamientos de Abuelonga para su hija son una instancia de esta oposición enconada. Parece que solamente una de las dos podría sobrevivir el combate: «Eso es lo que le gustaría a ella, aplastarme, volverme polvo y cenizas, aniquilarme por completo. Pero le queda grande la mala idea», murmura Abuelonga para sí al pensar en su hija (87). La energía síquica negativa que las sostiene a todas no parece agotarse. La novela comienza en el espacio de la sala, lugar de reunión que, en palabras de Elsa, maestra de oficio, se ve «gris y aplastada». A pesar de ser un espacio dedicado a mostrar lo mejor de la casa para los visitantes, se describe dilapidada, sin color. Elsa mira a su alrededor y comprueba que nada ha cambiado; todo sigue igual, con sillones que rechinan y objetos que van perdiendo su forma original. En el fluir de la conciencia, las reflexiones de Elsa saltan de un lugar a otro, de la oficina del profesor donde tuvo su primera relación sexual al ambiente de la sala con sus muebles desvencijados. Mientras fija la vista en puntos variados de la pared y los muebles, repliega la imaginación con nostalgia y dolor. En la asociación caótica de pensamientos que Elsa hilvana se mezclan el sofá desvencijado con la oficina del padre de Beiya, que se ha marchado lejos, y se imagina ese otro lugar donde arribó el amante, país que desconoce pero que concibe con un gesto de fantasía femenina para hacer posible que exterior e interior se fundan sin respetar límites (Losano 50):

«La vida sigue igual, sólo que ya no estoy en la oficina de Marcel. Estoy en la sala del apartamento que comparto (¡qué remedio!) con mi madre, mi hermano, mi abuela y el fruto ya crecido de una clase informal de economía política. Sentada en un sillón desvencijado que cruje cada vez que intento mecarme, con un gemido que tiene cincuenta años de angustia. Desde el balcón me llega una brisa de buen humor y desde la cocina, el humo de los cigarros que Abuelonga fuma en cadena. La bombilla del techo, más expuesta que la maja desnuda —la pantalla se le desprendió hace seis meses— difumina mi sombra en la pared descascarada que enmarca las pasadas glorias del sofá.» (12).

Las reflexiones de Elsa revelan cómo la pobreza circundante transforma su manera de pensar. Contempla su sombra proyectada en la pared —sus recuerdos— como un contraste de luz y oscuridad sobre una superficie desigual mientras el humo que exhala la abuela penetra en todos los rincones. Este escenario se asemeja a un sueño, un momento en que se retrae la razón para dar paso a las carencias psíquicas más profundas. Aunque el apartamento aparenta ser un lugar ajeno a las tensiones sexuales —ninguna de las mujeres tiene pareja, y el hermano de Elsa nunca trae a sus amantes a su barbacoa— en realidad estas mujeres viven sacudidas por anhelos y rencores que contribuyen a una nostalgia irreconciliable con el presente (Lindón---). En ese mismo sofá recibía la madre de la abuela a sus amantes, pero solamente queda un recuerdo para Elsa. El mote de «posesas», vocablo que puede referirse al pozo sin fondo de las obsesiones sexuales de las cuatro, o a la locura misma exacerba la sensación de encierro.

El rol dominante de la figura maternal en la novela —tres de los personajes son madres— también plantea la cuestión del papel real y simbólico de la mujer en relación con el padre ausente. El dolor de la soledad les sirve de tema a estas mujeres para satirizar cualquier tipo de ideal maternal tradicional. Son madres que viven en pugna constante con sus hijas. La adolescente Beiya es hija de madre soltera, y también responsable del robo de las llaves, un acto de rebeldía contra su propia fami-

lia. ¿Quién tiene la culpa de lo que le pasa? La novela ridiculiza la preocupación oficial con el aumento en el número de madres solteras, a quienes muchas veces se responsabiliza por la conducta rebelde o antisocial de sus hijos.¹¹ Hay un ataque contra ese mito maternal simplista sostenido por el estado que responsabiliza a la madre de la conducta del adolescente e ignora el impacto de las privaciones y los sacrificios diarios que hacen las madres. La reacción histérica de Elsa por la conducta de la niña revela su impotencia. La ausencia del padre la mortifica más ahora que la ciudad que las circunda cede sus calles a otros estilos de vida que vienen del extranjero. Caminan por ella figuras hasta entonces desconocidas, testigos de otras formas de vivir: «Dos turistas pasaron por mi lado envueltas en perfumes y vestidos flotantes, con un muchachito detrás susurrándoles ‘chenchi’ ‘chenchi’ (change = cambio). Y me sentí mal vestida y más hedionda que nunca. Me acordé de la teoría de la otredad y desde el fondo de mis entrañas quise ser la otra...» (46) dice Elsa, pensando en la mujer que acompañó al padre de Beiya en la huida por mar, o en la turista que caminaba esa tarde a su lado, ambas viajeras en tierras desconocidas, mujeres que huelen a aventura.

La tensión entre el espacio que detenta la familia y el ámbito exclusivo reservado a la mujer ha determinado siempre la posición social que se le asigna a ésta. En el contexto cubano, la novela insiste en señalar el espacio por medio de subjetividades femeninas en oposición. Cada posea guarda celosamente una fracción de ese espacio que le permite cierto control sobre las demás: la sala de Elsa, la cocina de Abuelonga, el cuarto de Bárbara, el balcón de Beiya. Es una parodia de la novela inglesa posromántica de la heroína en lucha contra un medio opresor. Como dice Rachel M. Brownstein a propósito de esas novelas, se trata de heroínas renegadas que no se conforman con un destino «femenino», aunque su rebelión ocurría sin que llegaran a materializarse todavía nuevos roles para la mujer. Beiya rechaza a su madre y abuelas, pero también se ve rechazada por sus amigas por no tener padre y vivir entre melancólicas y desconfiadas. Como las protagonistas femeninas de George Eliot, tiene que compartir su espacio y, por eso, no puede concebir lo doméstico con la propia idea de intimidad para guardar sus pensamientos y deseos. Se ve impedida de alcanzar sus aspiraciones precisamente porque el espacio del hogar no es ni inexpugnable ni impenetrable a las otras (Despotopoulou 92). Esto explica que la novela reitere la preocupación que tienen las ‘poseas’ con el espacio del balcón, especialmente cuando llega el apagón durante las horas más oscuras de la noche, porque simboliza una libertad que no es posible todavía.

EL BALCÓN

En el balcón están atrapados sueños, temores y recuerdos familiares. A este rincón que marca la línea que separa el interior del apartamento del espacio exterior retorna la memoria de la más vieja una y otra vez. Vuelve a la imagen de su madre desnuda asomada al balcón para que la contemplara un vecino; ésa es la escena que se grabó en la mente de la futura abuela. Ahora, la segunda Bárbara Bidas, la hija de Abuelonga niega la autenticidad de ese recuerdo. Bárbara piensa que no es un recuerdo, sino una acusación falsa de prostitución contra Mamaíta cuando aquella niña le dijo al padre que la había visto una tarde acostada en el sofá del apartamento con un «negro carpintero», en el mismo sofá donde ahora se reclina Elsa para contemplar su vida frustrada. Si la acusación de adulterio fue una proyección de las fantasías de Abuelonga niña alimentadas por el tabú racial y sexual, o si se trata de una situación real, una cicatriz en la cara es la única huella que le queda a la vieja de todo aquello, posiblemente un acto de venganza de la madre acusada. Para la anciana, el balcón corresponde a la visión que marcó el comienzo de una conciencia del peligro representado por el deseo femenino amagado por la vergüenza, el encierro y la locura:

«A mamaíta, la pobre, terminamos por ingresarla en Mazorra. No quedó más remedio. Primero la cogió con asomarse medio encuera al balcón del apartamento. El vecino de al lado,

¹¹ Smith y Padula han notado el malestar del gobierno cubano en relación con la responsabilidad de las madres solteras en la conducta impropia de sus hijos: «The government's unease over female-headed households was greatest regarding an issue of central importance to the revolution: the formation of new generations. Questions were raised about the capacity of single mothers to raise their children adequately.» El comentario cita el caso de un director de un centro de orientación de jóvenes que dijo que las madres solteras eran responsables de la ola de «roqueros» o rebeldes que imitaban a los jóvenes enajenados de MTV (162-163).

un viejo verde, calvo y sinvergüenza como él solo, mataba las horas apostado en su ventana con los ojos botados, vacilándola. Y su mujer echando chispas. La vieja salía a la escalera a gritar que Mamaíta era una guajira sonsacadora y que se lo iba a decir al dueño del edificio para que nos botara de allí a patadas. La de pena que pasamos. Porque Mamaíta había perdido la compostura por completo: se quitaba la ropa, se quedaba en blúmer...» (84-85).

El impulso exhibicionista representado por el balcón, reaparece en las palabras de la vieja. Al mostrarse al desnudo, la madre respondía a «los ojos botados» del voyeur que espiaba desde otro apartamento. Esta imagen evoca también un período de abundancia para la niña con los regalos que le compraba la madre exhibicionista, abundancia que el propio padre aparentaba no entender: «Tremendo misterio. De todas formas le gruñía a mi madre de dónde sacas el dinero para comprar estas cosas, mujer. ¿Es que estás pidiendo limosna por las calles o robando en las tiendas o qué?» (86). La conexión entre dinero y sexo que comienza con la bisabuela, culminará en la pequeña Beiya muchos años después, justo en otro momento de penuria económica llamado «período especial». La niña también tiene sus sueños y necesita dólares para hacerlos realidad. Amelia Weinreb considera que el consumo tiene un propósito productivo para muchos cubanos, pues les permite sentirse parte de un proceso que se extiende mucho más allá de los confines de la isla y también porque consumir representa una forma de distinguirse de los otros, de adquirir individualidad (97). En la novela, la preocupación con el maquillaje y la ropa parodian la búsqueda de la identidad en la adolescente, fenómeno replicado a nivel nacional, cuando muchos cubanos que ahora se entregan a las urgencias del consumo después de tantos años de austeridad están experimentando una etapa histórica post-socialista concebida como adolescencia previa a la adultez de otra sociedad ahora en ciernes, desconocida todavía.

Si Mamíta le compraba muñecas a Abuelonga con el dinero que le daban sus clientes, en La Habana contemporánea el dinero viene del exterior y, como medio de intercambio, exige un cálculo racional por parte de las mujeres. La abuela Bringas concuerda con Catalina, en Miami, que hay que gastar los dólares en comida, pero Beiya se empeña en adquirir ropa e implementos de maquillaje. Dentro de la economía 'racional' que exige emplear el dinero en cosas útiles, el impulso individualizador de Beiya se contrapone al imperativo de la supervivencia diaria. Las cuatro han calculado cuánto y qué pueden comprar con la remesa de Catalina y las querencias de todas exacerban el malestar mutuo. Reaccionan como si su existencia dependiera de los doscientos dólares escondidos en un rincón de la casa. Viven como niñas hambrientas y sufren como mujeres anhelantes porque el dinero les produce angustia. Irónicamente, la comparación con la abuela enloquecida que compraba regalos muestra que aquel dinero que recibía de los hombres que la visitaban no iba contra el placer que le proporcionaban los encuentros a Mamíta. Con las nuevas generaciones, el dinero ha pasado de vehículo del placer a estímulo que traumatiza.

Cuando se posiciona en la línea invisible marcada por el balcón, Beiya parece vacilar entre el papel de niña y la mujer en ciernes, proceso que se acerca a la oposición público/privado que ella misma está tratando de entender. El papel otorgado al contraste entre las dos dimensiones de la experiencia social, comentado por Amelia Weinreb, se debe al sentido especial que le dan los cubanos a la división entre público y privado, convirtiéndolos en esferas separadas donde los objetos de consumo adquieren un valor significativo que sirve para distinguir al individuo de la colectividad (37). Según Weinreb, para muchos cubanos lo público equivale a acceso gratis, compartido y comunitario a los bienes, por cuya razón éstos pierden valor, pues el consumidor no los paga directamente y los considera de baja calidad. Además, temen que utilizar los bienes públicos puede involucrar al individuo en obligaciones no especificadas, siempre bajo vigilancia estricta del estado (60). Por esta misma razón, los bienes que pertenecen a la esfera de lo privado aumentan de valor, aunque simplemente sean bienes para el uso personal. Beiya se obsesiona con tener un espacio exclusivo dentro del apartamento no para guardar dinero, sino para contemplarse sin que nadie la vea. Cuando Elsa la ve emerger del balcón y le pregunta a dónde va, irónicamente, Beiya le contesta poniendo el adjetivo posesivo junto al nombre de la habitación, «mi cuarto», aunque lo comparte con la madre. Según Elsa: «Lo que ésta llama su cuarto (porque está obsesionada, como Abuelonga, con los adjetivos posesivos: todo se le vuelve mi, mi, mi) es la huronera de tres metros por dos que compartimos cada noche. Un indecente cuchitril. Gracias a Dios que al menos tiene un balcón a la calle porque si no,

nos ahogaríamos dentro de él... » (51). La proximidad provoca una sensación de ahogo en Elsa, la misma que siente Beiya, porque se desespera en el escondite del balcón y se imagina una fuga imposible, la solución extrema del salto al vacío. En los momentos de soledad, canta al cielo, las flores y la música como si evocara un rito funerario, mientras contempla su propio final: «otra ventaja es que desde aquí una se puede lanzar al aire y a volar se ha dicho/ con las nubes de velo/ oyendo la música que viene del cielo/ y comiéndose un caramelo/ con flores en el pelo...» (178).

La niña llama al balcón «atalaya», una torre donde se defiende, la antesala de la muerte misma: «solamente me siento bien en el balcón/ el día menos pensado me echo a volar y no me ven el pelo más» (171). Si alguien quisiera perpetrar un crimen o un acto prohibido, el balcón funcionaría como el obturador de una cámara para captar la escena. Si alguien tiene que perpetrar un crimen o llevar a cabo un acto prohibido, ¿cómo encontrar un lugar en la intimidad doméstica donde no lo alcancen las miradas de los otros? El balcón resulta idóneo. En «The Split Wall: Domestic Voyeurism», Beatriz Colomina comenta sobre la posición privilegiada de la mirada que parte de un punto interior estratégico, posicionada pero sin riesgo de que la perciban.¹² Sabiendo que la niña se acomoda en el balcón que le sirve de «cajón» para ejercer el control visual del interior del apartamento, la abuela Bárbara espera que le revele quién entró en el cuarto donde estaba escondido el dinero: «Dime si te quedaste todo el rato en el balcón. Contéstame, niña. Dime si tu bisabuela entró al cuarto durante ese tiempo. A qué cuarto va a ser, al de nosotras. Ya sé que ella dice que estuvo en la cocina preparando las papas. Es lo que quiere hacernos creer. Pero quién sabe. Con este apagón puñetero, cómo una va a seguirle los pasos a nadie...» (137). La vida doméstica de las posesas no puede prescindir del espía; temen que venga de afuera o de adentro porque se imaginan a través de la mirada del otro.

En el escondite del balcón se crea la impresión de que «se está afuera», que uno es invisible. En este momento crítico de su vida, después de robarse las llaves, Beiya piensa que nadie se dará cuenta de que está escondida allí: «aquí en el balcón no me ven/ detrás de la puerta/ me escondo y espero a que se olviden de mí/ voy a meterme en mi rincón/ despacio/ así» (171). El balcón es su espacio privado, aunque desde afuera la puedan ver; se trata del mismo lugar por donde se asomaba su bisabuela, Mamíta, cajón-teatro-balcón que alimenta el anhelo de escapar de la intimidad familiar, el escondite que le da acceso a otros horizontes más allá de la cotidianidad (Kort 77). Esta actitud expresa la rebelión contra la austeridad socialista por la atracción hacia la sociedad de consumo y la moda, actitud que en una época anterior se trató de suprimir pero que ahora irrumpe con fuerza a partir del «período especial» debido a la llegada en masa de turistas extranjeros.¹³

UN CUARTO PARA ELLA SOLA

Beiya sueña con «volar» y también con comprar en la tienda de mercancía extranjera. La relación imaginaria con el padre, que la abandonó para marcharse a los EEUU, es el vehículo por el que se proyecta a otro mundo que nunca ha visto. Pero la insistencia en el padre ausente se contraponen a la urgencia de asimilarse al grupo de la escuela, donde hay un espacio con límites más flexibles aunque de carácter hostil, que le permite escapar de la tiranía de las otras mujeres en el apartamento. También en el patio de la escuela hay otros rincones donde apartarse para ver al chico que le gusta. En los servicios de la escuela no hay que pedir permiso para entrar, aunque sea una intimidad a medias porque se han quedado sin puertas (192). Por Lazarito, Beiya le robó el dinero a la abuela, pues quiere lucir mejor para atraerlo. El pintalabios que quiere comprarse reproduce la figura fálica que obsesiona a la madre: «...es lo primero que me voy a comprar en la chopin/ mañana le digo a la

¹² Colomina utiliza como ejemplo de esta problemática los interiores en las residencias del arquitecto austriaco Adolf Loos que datan de principios del siglo veinte, fecha que coincide con la última etapa de esplendor de La Habana Vieja. Loos inventó el concepto del «cajón teatral» que funcionaba como una especie de balcón dentro de la casa misma, una extensión con un nivel más alto desde el cual la mirada se extendía hacia todos los rincones (74). Esto encuadra con el ideal de la familia burguesa parodiado en *Posesas*.

¹³ Colomina utiliza como ejemplo los interiores en las residencias del arquitecto austriaco Adolf Loos que datan de principios del siglo veinte, fecha que coincide con la última etapa de esplendor de La Habana Vieja. Loos inventó el concepto del «cajón teatral» que funcionaba como una especie de balcón dentro de la casa misma, una extensión con un nivel más alto desde el cual la mirada se extendía hacia todos los rincones (74). Esto encuadra con el ideal de la familia burguesa, ideal parodiado en *Posesas*.

mamá de Yamilé que me lleve con ella para que no me vuelvan a coger de boba/ entonces aprovecho y compro el creyón/ que sea rojo y que brille y que huelva a fresa o jamón/ y un par de zapatos/ bueno para eso más vale esperar porque un creyón se esconde en cualquier parte pero un par de popis no hay manera/ deja que Lazarito me vea pintada/ se le va a caer la baba ...» (177). Las expresiones vulgares de su vocabulario corresponden aquí a una voluntad también ‘vulgar’ de consumo. Quiere hacerse visible, ser centro de un espectáculo para provocar el deseo de su novio Lázaro¹⁴. Tras su mascarada femenina que asume la identidad como espectáculo, en el afán por maquillarse y vestirse a la moda late una lucha por abrir un espacio interior femenino que compense el miedo de la niña de presentarse en público. Ser adulta significa diferenciarse y a la vez convertirse en objeto de deseo (Despotopoulou 100). Con su subjetividad todavía frágil, Beiya se agarra a su apariencia —la máscara— para atraer a Lazarito. Para la niña de La Habana Vieja en el «período especial», la obsesión con la ropa, la figura y el maquillaje son signos de ese proceso de transformación que la convertirá en mujer¹⁵. Sueña con mirarse a solas en el espejo y ya ha empezado a descubrirse en los ojos del Otro masculino, representado por Lazarito.

Cuando visita las tiendas que han vuelto a la ciudad después de tantos años, Beiya percibe el espacio donde se exhiben las mercancías como un ámbito sin límites; a la tienda la llama una «casa grande» que estimula su fantasía: «me gusta ir a la plaza porque el aire está siempre friecito y azul con música de salsa/ la plaza es como una casa grande de la yuma¹⁶ pero en lugar de vivir gente en ella venden cosas de afuera/ hay una rampa que le da la vuelta a todo el edificio y se puede correr por ahí y mirar las vidrieras y las luces/ siempre huele a chicle y a perro caliente...» (173). Las sensaciones de frescor, colores, música, amplitud, luces y sabores contrastan con la monotonía de su hogar, representada por las papas que fríe Abuelonga. La sociedad de consumo que con tanto esfuerzo se trató de suprimir irrumpe y arrastra a Beiya para llevarse los escrúpulos que quedaron del «período especial», aunque en realidad ninguna de las mujeres puede disfrutar de su abundancia porque no tienen dólares para comprar.

La identidad de la niña fluye y se contradice porque está en plena construcción (13), al igual que la sociedad que se avecina. Sobre ella influyen las experiencias de la madre y abuelas, que la niña asimila indirectamente. La identificación con «las posesas» la lleva al aislamiento dentro del grupo de estudiantes en el patio de la escuela, como constata su parodia inconsciente del poema de Martí «el alma/ trémula y so/ sola/ sola/ padece al ano/ anochece» que recita a medias en la escuela (195). El recuerdo de la figura paterna ausente la separa de los amigos y de las mujeres de la familia. En el desdoble síquico, la niña en la escuela, todavía inocente, tímida y atemorizada, quiere un espacio propio también para encontrarse. ¿Quiere ser libre o se ha convertido en una consumidora egoísta? ¿Se ha enganchado al carro de la sociedad de consumo porque asume, en su búsqueda de un espacio propio, una idea falseada de la individualidad prevaleciente en la cultura moderna? (Kort 167). La novela parodia la postura de Beiya como significado de esas aspiraciones individualistas femeninas en medio de una sociedad cuyos valores rechazan el individualismo. ¿Puede una mujer tener un cuarto propio en una sociedad socialista? La novela reduce esta cuestión al absurdo de una sociedad que ha perdido el rumbo en un mundo confuso y sin fronteras.

Beiya crea a su manera su concepto de espacio personal, distinto al de sus mayores, a las que critica porque siempre están lamentándose de no poder vivir solas en una casa. La novela dibuja una parodia del «room of one's own» de Virginia Woolf (183). Irónicamente, los pensamientos de Beiya demuestran la distancia que hay entre las condiciones que se imaginaba la autora inglesa y aquellas en las que vive una cubana de La Habana Vieja. Una casa sería otra cuestión: «...Abuelonga sí tuvo su

¹⁴ Hay otros paralelos entre esta novela y Daniel Deronda. Gwendolen, huérfana, quería ser actriz y Daniel es judío y no lo aceptan en la sociedad inglesa. Beiya canta y recita, perdió su padre en el mar y le gusta Lazarito, que tiene un nombre judío y también se le ve como un extraño en la ciudad. La ausencia de padre y la formación de la identidad conforman los destinos de ambas «heroínas».

¹⁵ Despotopoulou opina que tras el espectáculo de la mascarada femenina, Eliot plantea la creación de un espacio interior femenino provocado por la incapacidad de actuar en la esfera pública: «Gwendolen's strong sense of independence is contrasted to and deflated by her enslavement to a desire for being looked at. Focused on controlling her appearance, her agency seems non-essential. She is a subject with an only wish to become an object. Her spirit of independence operates within the borders of the sphere of feminine activity.» (94).

¹⁶ Yuma es el nombre que se le da a los EEUU en la lengua popular cubana reciente.

casa/ parece/ cuando se casó con mi bisabuelo el tarrúo se fueron a vivir ellos solitos/ de dónde sacarían antes las casas es un misterio/ sería porque entonces había menos gentes o más espacio/ como quien dice a menos bultos hay más claridad/» (183). En esta versión cubana del cuarto propio, dormir sola se hará realidad solamente cuando muera Abuelonga, para que Elsa pase a compartir el lecho con Bárbara.¹⁷ Las palabras de Beiya hacen eco de la famosa frase de Virginia Woolf en *A Room of One's Own*: «yo espero alguna vez tener un cuarto que sea mío/ mío nada más/ no casa porque tampoco voy a pedir imposibles ni a creer en los reyes magos/ ya/ pero un cuarto sí/ es fácil/ cuando Abuelonga se muera seguro que mami se va a dormir con mima Barbarita y yo me hago dueña de todo esto/ entonces voy a poder cerrar la puerta por las noches y mirarme con calma en el espejo...» (183). Su ilusión remite al espacio propio que le permitirá encontrarse o transformarse.

CONCLUSIÓN

Posesas se centra en unas horas de pánico, de siete y media a diez y media de la noche, de cuatro mujeres confinadas en un apartamento que se ha ido convirtiendo poco a poco en una ruina. La oscuridad que las rodea revela su inseguridad existencial al no saber qué rumbo tomarán sus vidas con los cambios económicos que se avecinan y con su creciente dependencia de las remesas que reciben de Miami. En vez de narrar una serie de eventos de corte épico, esta novela describe personajes que velan por una catástrofe familiar que nunca tiene lugar. El encierro no las protege de la desconfianza mutua que alimenta su temor. Son seres ridículos y obsesivos, incapaces o incapacitadas para concebir alternativas que alivien su invalidez, excepto la más joven que se aferra al sueño de refugiarse en un cuarto propio o, de lo contrario, escapar hacia el espacio abierto representado por las nuevas zonas comerciales o lanzarse al vacío debajo del balcón. Al seguir un recorrido por diferentes épocas que corresponden a la memoria de varias generaciones de mujeres, la novela deshilvana la compleja y contradictoria colisión de subjetividades de la bisabuela, la abuela, la madre y la adolescente, arrimadas a oscuras dentro de unas paredes asfixiantes y porosas, amarradas a un presente del que no saben escapar. Las voces se manifiestan dentro de las habitaciones que a su vez corresponden a la perspectiva de cada personaje. Parece que oímos sus pensamientos que se agitan en efectos especulares, saltando entre el pasado y el presente. Casi vencidas, siempre a contrapelo de lo que piensen los demás, de los hombres derrotados o infieles, de los maridos frustrados o consentidores, y de la indiferencia del gobierno, las cuatro mujeres se empeñan en sobrevivir con un puñado de dólares que no llegarán a retener. La mirada de las otras le devuelve su imagen deformada sin que puedan encontrar alternativas porque el espacio del apartamento define sus vidas. Del tiempo sólo quedan las huellas en sus rostros avejentados en la oscuridad.

© Olympia B. González

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BOYNTON, Victoria. "Writing Women, Solitary Space and the Ideology of Domesticity; Herspace: Women, Writing, and Solitude; Hawthorn Innovations in Feminist Studies. "In (Pp. 147-64) Malin, Jo (Ed. and Introd.); Boynton, Victoria (Ed.). *Herspace: Women, Writing, and Solitude*. New York, NY: Hawthorn, 2003. Xiii, 287 Pp.. (New York, NY: Hawthorn Innovations in Feminist Studies). Ed. Victoria Boynton. New York, NY: Hawthorn, 2003. 287.

BRONSTEIN, Rachel M. *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*. London: Penguin, 1982.

¹⁷ Melinda Harvey hace hincapié en la diferencia entre un cuarto imaginado por una mujer que quiere escribir con el cuarto de la mujer que ni es «ángel de la casa» ni «señora de la calle» (169).

- CHÁVEZ, Lydia, editor. *Capitalism, God, and a Good Cigar: Cuba Enters the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2005.
- COLOMINA, Beatriz. "The Split Wall: Domestic Voyeurism." En *Sexuality and Space*. Princeton, NJ: Princeton University School of Architecture, 1992. 73.
- DEL RÍO GABIOLA, Irune. "Forjando al hombre nuevo: Cartografías de la homosexualidad en las obras de Teresa Dovalpage." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 38.1 (2009): 3-15.
- DEL RISCO, Enrique. *Elogio de la levedad: Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid: Editorial Colibrí, 2008.
- DESPOTOPOULOU, Anna. "The Abuse of Visibility" en *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*. Ed. Gómez Reus, Teresa and Aránzazu Uzandisaga. Amsterdam: Rodopi, 2008. 87.
- DÍEZ COBO, Rosa María. "El color del verano o Nuevo jardín de las delicias, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo". *Especulo*, Marzo-Junio, 2007. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/rarenas.html> 06/19/2013
- _____. *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Universitat de Valencia: Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, 2006.
- DILLA ALFONSO, Haroldo. "Cuba: La Reestructuración Espacial." *Ciudades Fragmentadas: Las fronteras internas en El Caribe*. Ed. Haroldo Dilla Alfonso. Santo Domingo, RD: Centro de Investigación Económica para el Caribe, no date. 15.
- DOMÍNGUEZ, María Isabel. "Cuban Youth: Aspirations, Social Perceptions, and Identity." *A Contemporary Cuba Reader: Reinventing the Revolution*. Ed. Philip Brenner, Marguerite Rose Jiménez, and Kirk, John M. and William M. LeoGrande. Lanham-Boulder-New York-Toronto: Rowman& Littlefield Publishers, 2008. 292.
- DOPICO, Ana María. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba". En *Nepantla: Views from the South*, 3:3, 2002, 451-493
- DOVALPAGE, Teresa. *Posesas De La Habana*. Los Angeles, CA: Pureplay Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality Trans*. R. Hurley. Vol. I. NY: Random House, 1990.
- GARCÍA PLEYÁN, Carlos. "La Habana 2050'." *Globalización e intermediación urbana en América Latina*. Editor Haroldo Dilla Alfonso. Dominican Republic: FLACSO Santo Domingo, 2004. 99.
- GÓMEZ REUS, Teresa (ed, and introd. *Spatial Practices: An Interdisciplinary Series in Cultural History, Geography and Literature*. Ed. Usandizaga, Aránzazu A - Wolff, Janet (foreword) TI - *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2008.
- GUERRA, Wendy. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera, 2006.
- KORT, Wesley A. *Place and Space in Modern Fiction*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- LINDÓN, Alicia. "La Construcción Socioespacial de la ciudad: El sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento'." *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* I.1 (2009): 04/11/2010.
- LOSANO, Antonia. "A Space of Her Own: Women, Spatial Practices, and Mrs. Dalloway; Approaches to Teaching Woolf's Mrs. Dalloway; Approaches to Teaching World Litera-

ture." In (Pp. 49-52) Barrett, Eileen (Ed. and Preface); Saxton, Ruth O. (Ed. and Preface), *Approaches to Teaching Woolf's Mrs. Dalloway*. New York, NY: Modern Language Association of America, 2009. Vii, 167 Pp.. (*Approaches to Teaching World Literature* 112). Ed. Ruth O. Saxton. New York, NY: Modern Language Association of America, 2009. 167.

PHAF, Ineke. *Novelando La Habana*. Madrid: Origenes, 1990.

SMITH, Lois M. and Alfred Padula. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford University Press, 1996.

WEINREB, Amelia Rosenberg. *Cuba in the Shadow of Change: Daily Life in the Twilight of the Revolution*. Cainsville: University Press of Florida, 2009.

WHITFIELD, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008

Olympia B. González. Nacida en San José de las Lajas, provincia Habana, Cuba. Estudios en la Universidad de Miami, Florida Internacional University y doctorada por Cornell University, NY. Associate Professor en Loyola University-Chicago donde enseña Literatura Caribeña y del Siglo de Oro español. Ha publicado sobre la poesía del Siglo de Oro, poesía cubana del siglo XX, cine cubano, teatro cubano-americano y novela española.