

su sometimiento a los principios erróneos de la ética sexual al uso, que pretendía ignorar la igualdad jurídica del hombre y la mujer y establecía la incapacidad de ésta para decidir o actuar por sí misma. No hallaremos en el escritor argumentos a favor de la liberación económica de la mujer, ni defensa de su derecho a intervenir en los asuntos sociales y políticos del país, como sí aparece en todas las novelas feministas escritas por mujeres, lo que respalda en éstas tal calificativo a plenitud, ya que abarca las principales demandas del feminismo. Al decir de Luis Toledo, Carrión queda rezagado en relación al movimiento feminista de su época, pues

*.../ no llega a ver la verdadera causa de la defectuosa educación que la mujer recibía, ni de los temores religiosos. En lo más profundo ve a la mujer como un ser inferior al que debe ayudarse, y cuya principal angustia es su frecuente condición de lo que él reiteradamente llama violada legal, aludiendo a su obligación de mantenerse al lado del marido por el compromiso del matrimonio /.../*¹².

Y Toledo fundamenta más su opinión, al analizar un artículo del propio Carrión de 1903 en el cual

Proclamó que /él/ era un defensor del normal desarrollo de la naturaleza —léase sexo— pero no de lo que otros llamaban derechos de la mujer. Esta, según él, vivía fatalmente condenada por su función reproductora a someter la razón a los impulsos, al estar «dispuesta exclusivamente para el amor, bajo todas sus formas». «Su mismo organismo mental», dijo, «es inferior al del hombre»¹³.

En nuestra opinión, el alcance de los planteamientos de aquellas novelistas es lo más importante en sus obras, pues para fundamentar sus ideas reflejaron a menudo las circunstancias socioeconómicas del país y esto añadió a más de una novela la calidad de testimonio histórico.

El aporte femenino a las tendencias narrativas de la época

Tras una lectura panorámica de la narrativa neocolonial escrita por mujeres¹⁴, podemos agrupar las escritoras principales, según el carácter predominante de sus relatos, de la siguiente manera:

1. Narraciones de tendencia feminista:

El dolor de vivir (1932) y *Cuando libertan los esclavos* (1935) de Lesbia Soravilla; *Romelia Vargas* (1952) de Surama Ferrer; *Mis tinieblas* (1936) de

¹² Luis Toledo Sande. *Tres narradores agonizantes*, p. 50.

¹³ *Idem*, p. 50.

¹⁴ A excepción de algunos cuentos leídos en revistas y antologías, como los de Aurora Villar Buceta, unos pocos de Rosa Hilda Zell, Lesbia Soravilla, Renée Potts, Rosario Sansores y Cuca Quintana, nuestra investigación se ha centrado en la narrativa publicada en libro, dados los límites de tiempo que poseíamos. Por esta razón faltan algunos nombres de cierto prestigio en la época, así como el estudio de la importante obra de Dora Alonso que fue publicada en el período siguiente.

Flora Díaz Parrado; *Sombras de pueblo negro* (1940) de Irma Pedroso; *Jardín* (1951) de Dulce María Loynaz¹⁵; toda la novelística de Graziela Garbalosa y todas las novelas de Ofelia Rodríguez Acosta, salvo las dos últimas: *La dama del arcón* (1949) y *Hágase la luz* (1953).

2. Narraciones de tendencia social o sociopolítica:

Cunda, una suite guajira (1955) de Rosa Hilda Zell; *El romance heroico del soldado desconocido* (1924) de María Lafita Navarro; *Los ausentes* (1944) de Teté Casuso; y cuentos como «Emilia», «El pequeño bolchevique», «Se ha muerto una niña» de Aurora Villar Buceta, o «El negro Sebastián» y «La nochebuena de Mabinga» de Cuba Quintana.

3. Narraciones de tendencias naturalista:

El girasol enfermo (1953) de Surama Ferrer; *Una rogación* (1930) y *Nadie escapa* (1932) de Fanny Crespo.

4. Otras líneas narrativas:

— Crónicas de viaje: *Europa era así* (1941) de Ofelia Rodríguez Acosta; *Panorama de México* (1938) y *Recuerdos de un viaje a Europa* (1951) de Teté Casuso; *Un verano en Tenerife* (1958) de Dulce María Loynaz.

— Novelas costumbristas románticas: *Mati, una vida de antaño* (1932) de la Condesa de Cardiff, *El relicario* (1923) de Graziela Garbalosa.

— Narraciones infantiles:

Aventuras de Buchón (1926) de Carmela Nieto, *Aventuras de Raflo y Raúl alrededor del mundo* (1929) de Flora Basulto, *Cuentos de Apolo* (1947) de Hilda Perera Soto.

— Narraciones del folclor afrocubano:

Cuentos negros de Cuba (1940) y *¿Por qué cuentos negros de Cuba?*¹⁶ (1948) de Lidia Cabrera.

Como en toda clasificación, debimos obviar elementos secundarios y tuvimos en cuenta los rasgos sobresalientes de cada obra que permiten ubicarla en uno u otro grupo, lo que no significa en modo alguno que entre las feministas o entre las de tendencia naturalista falte la intención social o sociopolítica, ni que en las segundas no podamos señalar planteamientos feministas, ni tampoco que el carácter naturalista sea privativo del tercer grupo.

¹⁵ En realidad, esta novela de Dulce María Loynaz sobrepasa desde todos los ángulos a esta narrativa feminista y merece para sí renglón aparte, pero por poseer ciertos puntos de contacto con aquella —más adelante explicados— la hemos incluido en este grupo, guiándonos por el aspecto metodológico de la clasificación propuesta.

¹⁶ No relacionamos su libro *El monte* (1954), porque las breves referencias que tenemos de él lo clasifican como estudio de algunos elementos esenciales de la región afrocubana a manera de «notas», por lo cual no pertenece a la literatura narrativa de ficción.

Por encima de tales diferencias, existe en la generalidad de esas narraciones el deseo de sus autoras de reflejar objetivamente la realidad, ya sea la epocal o la individual de sus personajes, sin recurrir a idealizaciones ni respetar falsos pudores, deseo que se traduce ocasionalmente en naturalismo descriptivo, como aparece en *La gozadora del dolor*, donde la Garbalosa presenta una escena de homosexualismo descarnado, audaz para nuestra época¹⁷, o en la misma novela, describe un aborto¹⁸ tan crudamente como pudo hacerlo Carrión, principal figura del naturalismo cubano. Semejantes valores naturalistas aparecen asimismo en *La Vida manda*, en los cuadros de la guerra reflejados en *El romance heroico del soldado desconocido*, o fugazmente en *Jardín*, y en la obra de Surama Ferrer, para no citar más. Esto confirma el siguiente criterio de Max Henríquez Ureña sobre la narrativa cubana de las primeras décadas del siglo:

Salvo algún caso de supervivencia romántica, como el de Alvaro de la Iglesia /.../ era el realismo el que predominaba en los escritores ya maduros, mientras que los que pertenecían a la primera generación republicana se orientaban resueltamente hacia el naturalismo siguiendo las huellas de Zola¹⁹.

Son también rasgos comunes al grueso de estas obras, el que la acción se desarrolle en la Cuba pseudorepublicana, escenario del cual casi siempre parten las motivaciones de las escritoras (se exceptúan de ello los libros de viaje mencionados, por su naturaleza; la novela *Mati*, que nos remite a la Cuba colonial y la de María Lafita Navarro, cuyo tema requiere escenario europeo); la utilización de los procedimientos técnicos tradicionales: no contamos con escritoras que se aventurasen, por ejemplo, en el empleo de las entonces novedosas técnicas narrativas, como lo hizo Lino Novás Calvo, ni que sobresalieron por el cultivo de relatos vanguardistas, al estilo de Labrador Ruiz. Una sola narradora constituye aquí excepción: Dulce María Loynaz, quien en su novela *Jardín* no sólo logró aquella atmósfera onírica, magnífica recreación surrealista, en la que se mueve la protagonista, sino que nos asombra hoy por la forma original con que manejó los recursos mágicos y el plano temporal de la acción, que recuerda la narrativa latinoamericana contemporánea. Asimismo, es curioso observar cómo un elemento inherente al gusto femenino tradicional —la trama amorosa—, no ocupa en la mayoría de estas obras el interés principal, aunque esté presente en casi todas ellas como motivo temático —*Sonata interrumpida* (1944) de Ofelia Rodríguez Acosta—, como suceso incidental (*Romelia Vargas*), como base para desarrollar la personalidad de la protagonista, propósito principal de la obra (*Jardín*). Aun en aquellas narraciones en que el suceso amoroso es parte fundamental del argumento (*Los ausentes* y *Mati, una vida de antaño*), sobre el lector —al

¹⁷ Graziela Garbalosa. *La gozadora del dolor*, p. 135-140.

¹⁸ *Idem*, p. 177.

¹⁹ Max Henríquez Ureña. *Panorama histórico de la literatura cubana*, t. 2, p. 336.

menos sobre el lector de nuestros días— gravita más la importancia que posee respectivamente en ellas el tema político-social y la descripción de las costumbres burguesas cubanas del siglo pasado, importancia que, además, ya venía subrayada por cada escritora desde el título de su novela.

En cambio, otras narraciones publicadas en el período, calificables como subliteratura, sí son, indudablemente, «lectura» amorosa —nunca más oportuna la amplitud lexical de nuestro idioma—. Abunda también en este grupo el gusto por los folletines románticos, los amores trágicos, las felices casualidades que ayudan a resolver asuntos complicados, las heroínas histéricas y los donjuanes arrepentidos; y para mejor derecho a la hoguera de Maese Nicolás²⁰, mucho escasean las virtudes estilísticas, los adecuados trazados psicológicos y las referencias sociales (en algunos inclusive se defiende, con argumentos trasnochados, la desigualdad social y sexual existente en Cuba por aquel entonces)²¹.

Las mejores obras de la narrativa femenina del período

A) Regresemos a los grupos de narradoras representativas del período. ¿Qué elementos distinguen a las primeras, calificadas como narradoras feministas? Sobre todo, su interés en demostrar la capacidad emocional, física e intelectual (laboral, ideológica, directiva) de la mujer, a través de las circunstancias en que desarrollan los personajes femeninos de sus novelas. Tales argumentos justificarían las demandas esenciales del feminismo, movimiento en el que militaron algunas de estas escritoras, como Ofelia Rodríguez Acosta.

De 1922, en que aparece su primer libro, *Evocaciones*, a 1953, año en que se publica *Hágase la luz*, su última novela, puede trazarse una línea evolutiva que demuestra cómo van madurándose o enriqueciéndose (según el caso) su pensamiento político-social y su estilo literario, no obstante lo cual debemos hablar de coherencia y homogeneidad interna de su obra novelística; intencionalmente dejamos aparte de esto su único libro del género breve: *Algunos cuentos de ayer y de hoy* (1957), porque a nuestro modo de ver éste se aparta en cierta medida de aquellos rasgos característicos del resto de su producción narrativa de ficción, que nos hacen hablar con respecto a sus novelas de un estilo en evolución y no de estilos sucesivos.

En *Algunos cuentos (de ayer y de hoy)*, hallamos dos direcciones temáticas fundamentales: la de los cuentos que inciden en la personalización de los objetos que rodean al hombre, los cuales padecen un destino dramático por el maltrato humano; y aquella de los cuentos que versan sobre seres

²⁰ Personaje de la novela mayor de Cervantes, quien junto al cura, realiza el escrutinio y quema de los libros de Alonso Quijano.

²¹ Ver como ejemplo la ingrata novela de Josefina Campos y de Cárdenas, *Pobres y ricos*.