
LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

La narrativa revolucionaria de Mirta Yáñez: Entre la norma y el deseo

María Alejandra Aguilar Dornelles

Florida Atlantic University, US
maguilardornelle@fau.edu

Este artículo analiza *Todos los negros tomamos café* (1976) de la narradora cubana Mirta Yáñez como un ejemplo de escritura que celebra la experimentación y que entra en tensión con los moldes estéticos dominantes en la literatura cubana posrevolucionaria. Particularmente, exploro la estratégica posicionalidad de una enunciación polifónica y fragmentada como espacio de contestación a las certezas desde las que se construyeron las narrativas testimoniales. Sugiero que la narrativa de Yáñez se proyecta como una lúcida interrogación acerca de la posición de las escritoras cubanas en un medio que se rehusaba a incorporar voces disidentes, aun cuando la disidencia se manifestara en el plano de la experimentación y la exploración estética. Deslizándose desde los márgenes creados por las normas y políticas de producción cultural, Yáñez configura una narrativa en la que la palabra asume plenamente su calidad de artefacto estético.

This article analyzes Mirta Yáñez's *Todos los negros tomamos café* (1976) as a narrative artifact that celebrates experimentation, calling into question the literary forms that were prevalent after the Cuban Revolution (1959). Particularly, I explore the text's strategic positionality as a polyphonic and fragmented enunciation that challenged the certainties of testimonial narratives. I suggest that Yáñez's narrative raises relevant questions regarding women writer's cultural place in Cuban literature. Moving from the margins created by a male-dominated cultural field, Yáñez created a text that challenges the norm by fully assuming its condition of creative artifact.

En años recientes se ha renovado el interés crítico por el estudio y teorización de la narrativa testimonial. En parte motivada por la celebración de los cincuenta años de la publicación de *La biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, y en parte impulsada por la vigencia de una producción cultural que reivindica su valor político, la crítica especializada ha dedicado relevantes publicaciones a la revisión del género testimonial y su tensa relación con la institución literaria.¹ Si bien es cierto que, como ha señalado Elzbieta Sklodowska (2015, 900), la omnipresencia del testimonio puede ser interpretada como “el signo de la extrema urgencia por recordar, recuperar, denunciar y archivar los traumas individuales y colectivos”, esta misma urgencia hace imprescindible la reflexión crítica en torno a la categoría. La eclosión del testimonio y su legitimación a través de la creación del Premio Casa de las Américas en 1970, se ha visto acompañada de una creciente expansión de la categoría en la que coexisten textos muy heterogéneos.² La hibridez o impureza (Fornet

¹ Debates y controversias entorno a la definición y límites del género han producido una abundante y valiosa bibliografía que por cuestiones de brevedad no puedo citar extensamente. En referencia a publicaciones recientes, ver Beverley (2012), García (2013), Bustos (2010), Fernández Guerra (2010), Rodríguez (2013), Kumaraswami (2006, 2007, 2015) y el número especial de *Kamchatka* (Blanes y Palazón 2015) editado por Jaume Peris Blanes y Gema Palazón.

² Ángel Fernández Guerra (2010, 215) sostiene que “la praxis testimonial ha trascendido conceptos iniciales y se ha adentrado en terrenos como el memorialismo, la correspondencia epistolar, el periodismo, la historiografía, la etnosociología, etc. Quizá sea el testimonio o, mejor, la literatura testimonial, un punto colector donde vienen a remansar sus producciones todas estas y otras vías del pensamiento humano”.

1983) del género testimonial genera una apertura del campo literario a diversas prácticas de escritura, lo cual conlleva una serie de problemas metodológicos para el abordaje y análisis de los textos.³

Formando parte de este debate, Parvathi Kumaraswami (2007) ha propuesto una lúcida revisión de la narrativa testimonial escrita por mujeres cubanas a partir de interpretar los relatos de trabajo voluntario como piezas claves para la conformación de la experiencia revolucionaria. Kumaraswami sostiene que “the testimonial mode, which was qualitatively quite distinct in subject matter and self-context relationship from testimonies published by men (which usually recounted in factual terms military or insurreccional activities), offered the opportunity for paradigms of gendered politicization” (2007, 237). Si bien Kumaraswami (2015) no desarrolla un análisis detallado de ellos, los textos que agrupa en esta categoría son *Maestra voluntaria* (1962), de Daura Olema; *Lengua de pájaro: Comentarios reales* (1967) de Nancy Morejón y Carmen Gonce; *Todos los negros tomamos café* (1976) de Mirta Yáñez, y *La piedra de cobre* (1981) de Mercedes Santos Moray. Sin duda, estas intervenciones de las autoras en el campo cultural cubano dan cuenta de su interés en construirse como sujetos de una enunciación en consonancia con la Revolución cubana. Sin embargo, el gesto de unificarlas en una misma categoría como relatos testimoniales resulta riesgoso. En las páginas que siguen voy a detenerme en el análisis de *Todos los negros tomamos café* examinando ciertas estrategias narrativas que abren espacios a la imaginación y la indagación estética, las cuales señalan un distanciamiento de la narrativa testimonial.

Desde la publicación de su primer libro de poesía *Las visitas* (1970), Yáñez se ha perfilado como una prolífica y versátil escritora. A su éxito en la narrativa, la poesía y el ensayo, se suman sus trabajos como docente en la Universidad de La Habana y como guionista para el cine y la televisión. En su labor intelectual se conjugan una constante lectura de la historia cultural latinoamericana a través de una perspectiva atenta a las asimetrías sociales basadas en el género, y un trabajo de recuperación y de reclamo de reconocimiento hacia el aporte de la mujer a la literatura cubana. La obra de Yáñez *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas, panorama crítico (1959–1995)*, que coeditó con Marilyn Bobes (1996), es un magnífico ejemplo de su minucioso trabajo de relevamiento. Esta antología, cuya primera edición se agotó rápidamente, destaca cuarenta y tres cuentistas trazando una genealogía que inicia con la Condesa de Merlín y tiene a Ena Lucía Portela como su última exponente. Al enmarcar la antología de cuentos en la reflexión crítica planteada por ensayos de Luisa Campuzano, Nara Araújo y la misma Yáñez, las editoras hacen explícito su posicionamiento político como articuladoras de una historia cultural en la que la contribución de la mujer, a pesar de haber sido marginalizada, no puede ser silenciada.⁴

Las reediciones y traducciones de algunos de sus textos al francés, inglés y alemán demuestra el interés que ha despertado la obra de Yáñez a nivel internacional. Sin embargo, a pesar de haber recibido premios nacionales e internacionales, su obra aún no ha sido objeto de estudios que examinen su aporte a la literatura cubana y su influencia en la escritura de mujeres caribeñas.⁵ A finales de los noventa, el estudio seminal de Catherine Davies, *A Place in the Sun?* (1997), ubicó la narrativa de Yáñez, específicamente su colección de cuentos *El diablo son las cosas* (1988), dentro de un discurso que privilegiaba la experiencia de la mujer como desafío a una sociedad masculinizada por la experiencia revolucionaria. Las entrevistas realizadas por Barbara Riess (1998) y Sara Cooper (2000), y los estudios de Susana Montero Sánchez (2000), Susana Regazzoni (1997, 2001) y Cooper (2006, 2010) han contribuido a señalar que su obra se destaca entre las más fascinantes e innovadoras del periodo posrevolucionario cubano.

Abordar el estudio de la obra de Yáñez requiere ubicarla en las coordenadas del reordenamiento social, político y cultural que se produjo al triunfo de la Revolución cubana (1959), tanto dentro de las fronteras de la isla como a nivel internacional. El debate acerca del rol del intelectual revolucionario que impregnó la época se intercepta en su obra con la necesidad de crear espacios para la producción cultural de la mujer alejándose de los moldes de una narrativa femenina. Yáñez lo ha denunciado en los siguientes términos:

la colocación del mundo ficcional femenino del otro lado de una frontera imaginaria, trajo como resultado, entre otras cosas, que la narrativa escrita por mujeres, haya sido no solo “la Cenicienta”, sino además “la Caperucita Roja” siempre obligada a atravesar un enmarañado bosque donde la

³ Ambrosio Fonet (1983, 9) ha sugerido que el género testimonial comparte con la novela la característica de ser “un género básicamente impuro”.

⁴ Los ensayos incluidos en esta publicación son “Y la mujer de Lot miró ...”, de Yáñez; “La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia”, de Luisa Campuzano; y “La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: Otro espacio de la identidad”, de Nara Araújo.

⁵ La obra de Yáñez ha sido galardonada con Premio de la Crítica 1988, 1990, 2005, 2010 y Premio de la Academia Cubana de la lengua 2012 y 2014, además del “Förderpreis der Initiative LiBeraturpreis”, Frankfurt, Alemania, 2001, y la Residencia para Escritores de MEET, Maison des Écrivains et des Traducteurs, Saint-Nazaire, Francia, 2004.

acechaba más de un lobo feroz. El hábito literario sexista —y su crítica— que trazaba tradicionalmente una línea divisoria entre *la narrativa* y “la narrativa de las mujeres”, dio pie a una absurda paradoja que ha signado esta raya ominosa (1996, 26; énfasis en el original).

Yáñez ha sido una de las críticas literarias que con más ahínco ha denunciado el proceso a través del cual se subordinó la voz narrativa de mujeres a ciertas temáticas asociadas a la familia y la domesticidad.

En este ensayo propongo una lectura de *Todos los negros tomamos café* que enfatiza su cuestionamiento a las categorizaciones que obstaculizaron la producción narrativa de escritoras cubanas. Este examen se detiene en las estrategias implementadas por Yáñez para configurar una colección de relatos que, si bien se basan en una vivencia personal que les confiere cierto carácter testimonial, también desarticulan la narrativa del heroísmo épico y viril postulándose como relato colectivo de la experiencia de subjetividades marginalizadas. Al examinar el uso de una forma narrativa que recoge voces de sujetos marginados del discurso oficial, me interesa enfatizar la postura contestataria de Yáñez ante un campo cultural que reducía a las escritoras, artistas e intelectuales a una posición subordinada o al silencio. A partir de asumir una posición enunciativa variable y heterogénea, *Todos los negros tomamos café* pone en el centro de la enunciaci3n a sujetos que descubren su precaria situaci3n en la sociedad revolucionaria. Así, el texto propone una asociaci3n simb3lica entre la “tradic3n de marginalidad” (Yáñez 1996, 14) en que se inscribe la literatura de mujeres, y la experiencia de haitianos que trabajan como braceros en Cuba, campesinos que temen perder sus tierras y personajes que se enfrentan a la p3rdida y la desolaci3n ocasionada por el embate del hurac3n Flora durante el verano de 1963.

Flora afect3 gravemente la regi3n oriental de la isla dejando el desgarrador saldo de m3s de mil doscientos muertos, un enorme n3mero de damnificados y p3rdidas materiales en la agricultura y la infraestructura del pa3s (Espinosa Bord3n 2008, 6).⁶ Por los graves da3os ocasionados, Flora es considerado la mayor cat3strofe registrada en Cuba en el siglo XX (Ojeda Su3rez, Spoor y Estrada 2017). En respuesta a la tr3gica situaci3n de p3rdidas y terror causado por el hurac3n, la reci3n creada instituci3n de Defensa Popular asumi3 la tarea de salvamento de los damnificados y el liderazgo en las operaciones de reconstrucci3n. El esfuerzo de rescate y salvamento liderado por Fidel Castro y el ej3rcito revolucionario en respuesta al cicl3n Flora fue recogido en los textos testimoniales *Contra el agua y el viento* (1985) de Juan Almeida Bosque, y *Fidel al frente del rescate* (2015) de Elvin Fontaine Ortiz.⁷ Ambas publicaciones celebran el triunfo de las instituciones del Estado cubano colocando a su l3der en el centro de la acci3n heroica. Tambi3n, proporcionan un ejemplo de lo que Mark Anderson ha descrito como la facultad de la cat3strofe de producir poderosos discursos pol3ticos y culturales (2011, 12). Así, el pasaje aterrador del hurac3n describe una serie de respuestas simb3licas en las cuales las figuras heroicas se apropian del centro de la narraci3n hist3rica.

Seg3n Jorge Fornet, “ante la cat3strofe provocada por el cicl3n Flora en 1963, Fidel apelaba a los escritores para que escribieran sobre la solidaridad y el hero3smo del pueblo en aquellos d3as” (Blanes 2015, 196). El deseo de control sobre la narrativa heroica por parte del Estado se ve potenciada a trav3s de un registro testimonial permeable a la incorporaci3n de la voz de los damnificados y que pone en primer plano la acci3n de rescate y salvamento.⁸ Si tenemos en cuenta este llamamiento de Fidel Castro, la narrativa de Yáñez se presenta como un posicionamiento estrat3gico que operando desde lo contingente (el tr3gico paso de Flora por Cuba) apela a una experiencia universal. En claro contraste con los relatos testimoniales, *Todos los negros tomamos café* configura un mundo en el que prima el extra3amiento y la p3rdida de referentes.⁹ La colecci3n de relatos narra la experiencia del pasaje del hurac3n desde la perspectiva de un grupo de j3venes que organizados en brigadas trabajaban durante el verano de 1963 en la zafra de caf3 en las sierras de Bah3a Blanca.¹⁰ Al incorporar la perspectiva de j3venes llegados a las monta3as de Mayar3, la colecci3n de relatos de Yáñez explora el doble extra3amiento producido, primero por encontrarse ante un entorno desconocido y, luego, por el enfrentamiento con una naturaleza descontrolada y hostil. Posicion3ndose en un espacio innovador que intenta ofrecer una respuesta imaginativa a la traum3tica experiencia que signific3 el pasaje

⁶ Flora asol3 la regi3n caribe3a anegando ciudades y pueblos, arrasando plantaciones y dejando un saldo tr3gico de cuatrocientas personas muertas en Rep3blica Dominicana y tres mil quinientas en Hait3. La magnitud del hurac3n llev3 la devastaci3n hasta las costas de Jamaica, las Bahamas y Florida, ver Schwartz (2018, 308–319).

⁷ Escrito por un comandante de la revoluci3n, *Contra el agua y el viento* recib3 el premio Casa de las Am3ricas en 1985 en la categor3a testimonio. Fidel al frente del rescate, escrito por quien fue integrante de la escolta personal de Fidel Castro durante las operaciones de rescate, se public3 formando parte de las celebraciones del 89 aniversario de Castro, ver Bola3os (2015).

⁸ Sobre el discurso explicativo que acompa3n3 el trabajo de rescate, ver Schwartz (2018, 313–319).

⁹ Tambi3n Nicol3s Guill3n public3 en el peri3dico Hoy una serie de cr3nicas de su recorrido por zonas afectadas por el hurac3n Flora, a las que no he tenido acceso.

¹⁰ El t3tulo, *Todos los negros tomamos caf3*, recupera de modo intertextual un verso (“Ay Mam3 In3s, ay mam3 In3s, todos los negros tomamos caf3”) de un tango-congo titulado “Ay, Mam3 In3s”, escrito por Eliseo Grenet y estrenado en Teatro Regina en 1927.

del huracán. La narrativa de Yáñez se presenta al lector como un texto polifónico y descentrado que incorpora múltiples experiencias que giran en torno al cultivo del café, el trabajo de los jóvenes brigadistas y la atroz violencia del huracán. La multiplicidad de voces que se presentan en los diferentes relatos contribuye a una estética de la fragmentación y de la pérdida vinculada a la presencia arrolladora de Flora. Sin embargo, la polifonía también da cuenta de una búsqueda por articular una voz colectiva que liberada de amarras dogmáticas narrativiza la vulnerabilidad de la experiencia caribeña. La narración se proyecta, así, como portavoz de múltiples subjetividades desplazando la atención del lector desde las grandes hazañas épicas realizadas por agentes del Estado para enfrentarlo, a los mínimos y dolorosos detalles que conlleva la tarea de recoger el café, colocando al lector, además, frente al devastador encuentro con la muerte y la destrucción.

Colocándose en los márgenes de la narrativa dominante que privilegiaba el discurso del nacionalismo épico y la masculinidad heroica, el texto de Yáñez se incorpora a una tradición en la cual el huracán permite una lectura simbólica de la situación vulnerable e insular de Cuba, en la que se reúnen el pasado esclavista vinculado a las plantaciones de café, la inmigración haitiana y la búsqueda de lazos identitarios.¹¹ El texto de Yáñez se inscribe, así, en una posición ética que, sin renegar del proyecto político revolucionario, lo presenta como dilema. Por una parte, ficcionaliza la experiencia brigadista, temática apropiada para dar cuenta de la agenda de la revolución. Por otra parte, el texto enfatiza el esfuerzo y la dura labor manual tan alejada del quehacer del artista, cuestionando la perspectiva que somete el proyecto estético al cumplimiento de tareas y roles determinados desde las esferas de poder estatal. El discurso de Yáñez se proyecta como una lúcida interrogación acerca de la posición de las escritoras cubanas en un medio que se rehusaba a incorporar voces disidentes, aun cuando la disidencia se manifestara en el plano de la experimentación y la exploración estética.¹² Desplazándose hábilmente entre los contornos de las normas de producción cultural delineados por la esfera oficial y el deseo de defender su libertad como creadora, Yáñez configura una narrativa en la que la palabra asume plenamente su calidad de artefacto estético.

El periodo en el que se gestó *Todos los negros tomamos café* estuvo signado por un intento de homogenización caracterizado por el replanteamiento de los códigos literarios y la alteración del campo cultural que comenzó a operar en conexión estrecha con el Estado. En una primera etapa del gobierno revolucionario, intelectuales que residían en la isla y otros que se habían exiliado durante la dictadura de Fulgencio Batista (1952–1959) se unieron con representantes de la intelectualidad internacional para demostrar su entusiasmo por la promesa revolucionaria.¹³ El primer número de *Lunes de Revolución* (1959) expresaba este optimismo diciendo: “[a]hora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha permitido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional, de la que estaban alienados” (Luis 2003, 23). *Lunes de Revolución* se convirtió en una plataforma de reflexión sobre la cultura cubana y su inserción en un mundo cada vez más globalizado.¹⁴ Sin embargo, tan solo dos años después, la publicación de una protesta contra la censura y confiscación de un reportaje cinematográfico, titulado *P.M.* (Pasado Meridiano), que celebraba la vida nocturna en La Habana, marcó el comienzo de las hostilidades entre un sector de la intelectualidad y la dirigencia estatal. En noviembre de 1961 *Lunes de Revolución* dejó de publicarse. Poco después se formó la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, UNEAC, que “reunió y supervisó a los escritores y sus nuevos medios de expresión” (Luis 2003, 53), a la que se asociaron dos publicaciones, *Unión* y *La Gaceta de Cuba*, una casa editorial y un programa televisivo.

Juan Marinello, entonces Decano de la Universidad de la Habana, expresó ese cambio en la política cultural en los siguientes términos: “si la literatura ha de ser porción principal de nuestra Revolución —y nadie se atrevería a contradecirlo— debe hacer fuerzas para sumar en su curso, no importan preferencias de enfoque y estilo. [...] una etapa comprometida pide una literatura comprometida” (Menton 1978, 116). La aparición de lo que Menton llama “novela ideológica” en 1970, la cual un año después había logrado asumir el predominio en el campo cultural cubano, no fue casual, sino que obedeció al intento de someter las

¹¹ Para una discusión sobre el huracán como tropo identitario caribeño, ver Aguilar Dornelles (2018).

¹² En entrevista realizada por Barbara Riess, Yáñez (1998, 142) demuestra su posición crítica al decir “en los primeros años de la Revolución hubo muchos problemas ideológicos entre las tendencias literarias, especialmente la narrativa”. Agregando que la “selección temática de los primeros 10 años de alguna manera impactó editorialmente a la mujer porque ninguna de nosotras había participado en la guerra [...] Pero sí se podía escribir sobre el segundo tema generacional, el tema de la recogida de café, de la brigada de alfabetización y es allí donde sube, donde subo yo, entre otras escritoras. Se introducía la cuestión ética, la problematización de la realidad” (Riess 1998, 142).

¹³ Cuba, por entonces, era percibida como el modelo paradigmático desde el cual forjar una latinoamericanidad revolucionaria y, como tal, influyó en movimientos de izquierda y amplios sectores del campo cultural (García 2013). Sobre la relación establecida entre la elite política revolucionaria y la intelectualidad latinoamericana en la década de 1960 y 1970, ver Gilman (2003).

¹⁴ Ver Luis (2003).

“preferencias de enfoque y estilo” a las políticas de Estado.¹⁵ Fidel Castro lo sintetizó en la máxima: “el arte es el arma de la Revolución” (Fernández 2000, 17). La prisión del escritor Heberto Padilla en 1971, luego de su publicación de *nomen omen, Fuera del juego* (1968), hizo visible el rigor con el que se limitaron las prácticas culturales y se intentó reconfigurar desde la esfera institucional el rol que debía cumplir el intelectual con auténtica conciencia revolucionaria.

Se inició entonces el periodo que Ambrosio Fornet denominó “quinquenio gris”, en el cual se privilegiaron dos géneros narrativos consustanciales con los parámetros de la revolución: la novela-testimonio y la narrativa de la violencia. Según Fornet, la creencia en que las discrepancias estéticas podían ocultar disconformidad con el proyecto político llevó a que se priorizara un modelo de orientación artística en el cual el énfasis en lo didáctico y propagandístico “situaba la creación literaria en una posición subordinada, ancilar, donde apenas había espacio para la experimentación, el juego, la introspección y las búsquedas formales” (2007, 19). Asumiendo una posición de denuncia, Yáñez (2000) sostuvo que las polémicas literarias obstaculizaron el desarrollo de autoras que se inclinaban por el absurdo, el humor negro, el existencialismo y la fantasía. Según la autora, tanto la temática como las opciones estéticas limitaron la esfera de intervención de las escritoras y artistas. Yáñez lo explicó con claridad al sostener que las narradoras nacidas en torno a la década del cuarenta quedaron enajenadas de la temática oficial ya que no podían narrar el pasado pre-revolucionario ni habían tomado parte en el triunfo militar.

En el contexto internacional, desde inicios de la década de los 70 el trabajo desarrollado por organizaciones que reclamaban un trato más inclusivo para la mujer, tuvo como resultado el Primer Encuentro Internacional de la Mujer (1975) auspiciado por las Naciones Unidas y la celebración del Año Internacional de la Mujer (1975). La labor intelectual de Yáñez debe leerse en un doble eje en el cual los movimientos estéticos y sociales continentales se articularon a la situación particular de la mujer en la sociedad revolucionaria, en la cual los movimientos feministas eran mirados con sospecha, cuando no eran completamente desacreditados. La integración de la mujer a la fuerza laboral y la formación de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) en 1961 codificó una forma organizativa que rechazaba la etiqueta feminista y que se caracterizó por su institucionalización estatal (Cuesta 2012). En un entorno en que se privilegiaba la construcción de una conciencia de clase anulando la conciencia de género, la “masculinización de la agencia” (Pratt 2002, 91) contribuyó a prolongar la subordinación social de la mujer.

El exilio de narradoras como Hilda Perera y Lydia Cabrera, así como el distanciamiento de Dulce María Loynaz, propició la disminución de la ya escasa producción narrativa femenina.¹⁶ Luisa Campuzano refiere que a inicios de la década de los 80 le pidieron que escribiera sobre la mujer en la narrativa de la revolución con la intención de que se ocupara de los personajes femeninos en el

que era entonces el canon narrativo cubano, es decir de los textos de escritores hombres —que constituían la inmensa mayoría de todo lo que se publicaba en esa fecha—, textos producidos con los códigos de una cultura no solo patriarcal sino [...] marcadamente viril [...] para la que las tendencias transformaciones promovidas por la incorporación de la mujer a la sociedad no eran “interesantes”, sino que se consideraban, paternalistamente, como una concesión a las mujeres, algo que se le había dado porque la Revolución era generosa, y no como un triunfo de ellas (2016, 139).

Campuzano (2016, 138) respondió a este pedido con un texto de denuncia en el que demostró “cuán ausentes estaban la tematización o la representación de las mujeres en los textos de autoría masculina, y como, silenciada por el discurso del nacionalismo épico, apenas hubo narrativa de mujeres, ni tampoco la crítica de esa producción”. Según Campuzano (1996), desde 1965 hasta 1979 se publicaron dos novelas firmadas por mujeres mientras que se podían encontrar más de noventa títulos de autoría masculina.¹⁷ La narrativa breve muestra una mayor participación de escritoras, con figuras destacadas como Dora Alonso, María Elena Llana y Ana María Simó. Sin embargo, en 1960 se publicaron ciento quince colecciones de cuentos de autoría masculina y doce escritas por mujeres (Davies 1997). Las cifras muestran de forma contundente el escaso acceso a espacios de producción, publicación y difusión de quienes eran la fuerza

¹⁵ Menton (1978, 123–125), haciendo un relevamiento de las políticas de publicación señala que, de las cuatro novelas publicadas en 1971, tres tienen motivaciones políticas, dos de las cuales fueron escritas por miembros activos del Partido Comunista que nacieron en la década del veinte.

¹⁶ Sobre narrativa escrita por mujeres, ver Davies (1997). Davies, también llamó la atención sobre la paradójica situación de las mujeres cubanas, que siendo un tercio de la fuerza laboral en 1960, año en que se fundó la Federación de Mujeres Cubanas, no ocupaban puestos en la dirigencia política (1997). En referencia a la obra de Dulce María Loynaz, ver Sklodowska (2005).

¹⁷ Ambrosio Fornet corrobora que existe en Cuba una distribución sexista de “roles autorales” (1994, 71).

alfabetizadora de la isla.¹⁸ Es significativo, entonces, que las novelas de autoría femenina que recibieron el Premio Casa de las Américas hayan sido *Tierra inerte* (1960) de Dora Alonso y *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema. Sin duda, como ha señalado Barbara Riess (2018), estos premios promovieron la incorporación de la voz narrativa femenina al proceso de transformación del cuerpo político, social y cultural de la nación. Sin embargo, también demuestran la tendencia del campo a celebrar temáticas asociadas a la perspectiva femenina, la concientización revolucionaria y el trabajo de alfabetización.

El premio otorgado a *Maestra voluntaria*, a pesar de que “ni es novela ni es relato, sino un reportaje de escasa calidad literaria” (Campuzano 1997, 127), muestra la prioridad otorgada a una temática de legitimación de la cultura revolucionaria y a una estética cuyos códigos se acercaban a la narrativa testimonial, aún antes de su institucionalización.¹⁹ El carácter de época del testimonio me lleva a sugerir que la escritura de *Todos los negros tomamos café* se presenta como un espacio de contienda en el cual la experiencia personal de la autora durante el traumático evento del huracán Flora introduce una forma de verdad vivida, pero someténdola al rigor de la creación imaginativa. Según cuenta Yáñez (1997, 8) en el prólogo de *Narraciones desordenadas e incompletas*, algunos de los relatos recogidos en *Todos los negros tomamos café* pueden ser considerados “testimonios”, a pesar de que “algunos de los participantes auténticos de aquellas andanzas” niegan que las cosas hayan sucedido “así”.²⁰ Con este gesto, la autora nos obliga a leer las historias como parte de sus experiencias como sobreviviente del huracán Flora. Al mismo tiempo, en esta referencia paratextual la escritora resalta la cualidad imaginativa del texto del que algunos críticos reniegan por sus “manchas de realidad” (Yáñez 1997, 8), mientras otros lectores cuestionan su falta de apego a la historia. Sin duda, el efecto causado por el encuentro con la destructora presencia del huracán estimuló la escritura de estos relatos que se convirtieron, trece años después, en su primera producción narrativa. Sin embargo, su trabajo con la memoria y el olvido se posiciona en un espacio que hace visible las contradicciones y fisuras de la perspectiva testimonialista construyendo una pluralidad de enunciadores que no compiten por la autoridad narrativa. Su perspectiva no intenta imponer el valor de la experiencia, por el contrario, busca descubrir y reproducir el placer de la palabra.

Skłodowska (2005, 74) acertadamente ha señalado que “la perdurabilidad en Cuba—desde la independencia, hasta la Revolución— del ideal de un intelectual que no solamente esgrime las palabras, sino también las armas, está cimentada en la herencia martiana y reforzada, en los primeros años de la Revolución”. No es de sorprender, entonces, que las primeras palabras que encuentra el lector de *Todos los negros tomamos café* es el epígrafe atribuido a José Martí: “Dígame ¿de qué flores untó el arado, que la tierra olorosa trasciende a nardos?” (Yáñez 1976, s/n). Yáñez recupera, así, el debate sobre el “intelectual revolucionario” a través de una operación simbólica que defiende una práctica literaria interesada en estimular los sentidos. El epígrafe ubica la lectura en un espacio liminal que facilita el encuentro entre el arduo trabajo de la tierra y el placer producido por la reminiscencia del nardo. Sin embargo, esta cita también funciona como reconocimiento de la autoridad de Martí, figura en la que se combinan el trabajo de la imaginación y la prédica libertaria y nacionalista. Es la presencia fantasmal del nardo, cuyo perfume sugiere la pregunta y despierta la curiosidad del hablante, la que nos hace pensar en el texto narrativo como artefacto productor de placer, que trasciende su función comprometida con la transmisión de un mensaje. A pesar de la contingencia hostil en que se enmarca su enunciación, *Todos los negros tomamos café* se niega a renunciar a la dimensión gozosa y experimental que posibilita el género narrativo.

En 1984 Manuel Durán sostenía que “para ser fiel a sus orígenes, la narrativa hispanoamericana de nuestro tiempo tenderá —en forma deliberada y consciente— hacia una [...] mezcla de ‘poesía y verdad’” (Durán 1984, 291). Es a partir de la imbricación de una verdad histórica y la elaboración poética de la memoria, que la enunciación de Yáñez recobra para la narrativa de mujeres un espacio de creación y disidencia, en el cual el deber ser se somete al trabajo con el lenguaje. Desde el punto de vista de su estructura, el texto se presenta como una colección de diez relatos que se alternan con once viñetas, cuya voz narrativa permanece anónima. Fragmentado en un conjunto de relatos y viñetas, *Todos los negros tomamos café* configura una enunciación que sugiere la existencia de un relato mayor que los aglutina y trasciende: la experiencia brigadista. Por ejemplo, luego del paratexto de Martí, el lector se encuentra con la primera viñeta que dice:

¹⁸ Según Marta Núñez Sarmiento (2006), desde 1977 las mujeres constituían más de la mitad de los técnicos y profesionales, y a partir de 1978 la fuerza laboral femenina alcanzó niveles educacionales más altos, sin embargo, tan solo el 33.7 por ciento de los puestos de dirigencia laboral estaban ocupados por mujeres.

¹⁹ La figura de la mujer revolucionaria que participa en el trabajo voluntario, tal como aparece retratada en *Maestra voluntaria*, anticipa el género testimonial (García 2013).

²⁰ En referencia a la relevancia de los prólogos en la legitimación de la literatura testimonial, ver Skłodowska (1992).

Las lomas son empinadas y resbaladizas. De una mata a otra se desciende, a veces, casi verticalmente. Para alcanzar el último grano, colgado en la punta de la mata, tengo que treparme por el tronco delgado. El gajo cedía, la mata se inclinaba, había un balanceo en el abismo, y caía al fin el grano dentro del morral junto a los otros. Mientras más se avanzaba por el surco, siempre hacia la cañada, el morral iba cargándose, aumentando su peso hasta rebosarse. Entonces había que subir hasta la vereda, vaciar el contenido en un gran saco, y recomenzar el surco donde se había dejado, a nivel del camino, en un barranco, en una suave pendiente o en un terrón cortado a pico. *Las matas, a las seis de la mañana, están siempre frías y húmedas.* Pero según se adelantaba el día y el sol iniciaba su viaje entre los altos árboles, saltando aquí y allá, dejando caer un rayo de luz que atravesaba el follaje, resbalaba sobre los troncos, derretía el rocío, toda la floresta empezaba a crujir, a alegrarse. El silencio de la primera mañana, sobrecogedora, era sustituido por voces, ladridos, golpes de machete que venían de lejos y se repetían con el eco de las montañas (Yáñez 1976, 9–10; énfasis en el original).

Como muestra este párrafo, en las viñetas confluyen dos enunciaciones diferenciadas gráficamente por las cursivas y por los tiempos verbales. De esta manera, el texto yuxtapone dos voces que pueden pertenecer a un mismo sujeto de enunciación posicionado en dos momentos diferentes, el de la zafra de café y el de la memoria, o puede sugerir la presencia de dos enunciadores que se alternan.

Las once viñetas, además de operar como marco presentándose antes y después de cada relato, intentan dar cohesión a un conjunto de voces e historias disímiles. Estas viñetas presentan una polifonía difícil de ignorar ya que la representación gráfica enfatiza la presencia de al menos dos voces que se disputan el espacio discursivo y se alternan para narrar desde la primera y la tercera persona del singular la experiencia del trabajo en la zafra de café. El sujeto —o tal vez haya que pensar en sujetos— de enunciación de las viñetas permanece anónimo, sin embargo, su presencia propone una cierta lectura del texto. La última viñeta lo aclara diciendo:

Me gusta quedarme boca arriba sobre la hierba. Mirar el cielo. Las ramas de colores tan vivos, los granos rojos. Recordar las viejas películas donde el héroe, uno de aquellos aventureros atrapados entre montañas de hielo, perdidos en los bosques, cruzando las arenas, cazadores valerosos, avanza por desiertos, por selvas intrincadas, encuentra un lugar acogedor, hace un alto, descansa con la espalda pegada sobre la hierba fresca, para continuar la marcha al poco rato. (Yáñez 1976, 113, énfasis en el original)

Este fragmento, cuyo enunciador desconocemos pero podemos inferir que se trata de un brigadista, parece contradecir el proceso llamado de depuración o “parametración” que se basaba en la idea de que las desviaciones ideológicas “se corregían trabajando duro en la agricultura o en una fábrica” (Fornet 2008, 20).²¹ El sujeto emisor de la viñeta no se preocupa por una economía de trabajo, producción o cumplimiento de un itinerario, sino que delimita un espacio propio en el cual el descanso se convierte en disfrute, tanto de la naturaleza como de la imaginación. El héroe aparece como parte de una especulación intelectual o reminiscencia que da cuenta de una visión del heroísmo desprendida de la imaginación y la creación cinematográfica. Esta visión idílica del heroísmo no se basa en el logro de hazañas monumentales, sino que valora la aventura, el disfrute del contacto con la naturaleza y el despliegue de la imaginación.

En “De muerte natural”, el relato que inicia la colección, la figura heroica se presenta desde la memoria de ancianos haitianos que vivían en Cuba en situación de braceros. Más aún, en este relato aparecen los temas principales que recorren *Todos los negros tomamos café*: la sensación de extrañamiento, la amenaza del huracán y el cuestionamiento al heroísmo épico. La voz narradora nos cuenta en primera persona: “la casa en la que viví mientras estuve recogiendo café se hallaba en un batey donde habitaban dos o tres familias del poblado de Florida Blanca. En la falda de una loma, junto a los restos de una cerca derruida por algún ciclón, estaba el barracón de los haitianos, resistiendo por milagros de la naturaleza los embates del tiempo y la miseria” (14). Como ha señalado Sklodowska (2009, 267), la voz narrativa participa de esta perspectiva en la que “los haitianos son percibidos con curiosidad y simpatía, pero siempre desde una distancia marcada

²¹ Las políticas institucionales de la década de los setenta establecían que “los trabajadores que no respondieran a las exigencias o ‘parámetros’ que los calificaran como individuos confiables —es decir, revolucionarios y heterosexuales— serían reubicados en centros de trabajo” (Fornet 2007, 16).

por el extrañamiento”.²² Parte de este efecto de extrañamiento se logra a través de la incorporación de una memoria mítica, desde la que se recupera la Revolución haitiana (1804). Los recuerdos, “cedidos de generación en generación, de cuando su país entero ardió y los negros se habían tomado por su cuenta el incendio” (Yáñez 1976, 16), desplazan el discurso histórico subordinándolo al relato oral de los ancianos. Del mismo modo, Yulián, único haitiano que posee nombre, narra “interminablemente las relaciones del gran Mackandal convertido en ave, levantando el vuelo como llamarada de fuego para escapar de los enemigos. Mackandal el imposible, Mackandal transformado en avechicho, el lobo. El grande Mackandal” (17). El cimarrón y líder del alzamiento de esclavos haitianos se representa, así, desde una perspectiva interesada en resaltar elementos mágicos, la cual simula una identificación entre la voz narradora y los braceros.

Cuco Serrano, un terrateniente de la zona, se convierte en el antagonista de Yulián al cuestionar el poder del legendario Mackandal y ganarse la cólera del bracero haitiano, quien cuchillo en mano se interna en el cafetal a perseguirlo. El relato hábilmente recurre a la elipsis para postergar el desenlace hasta el descubrimiento de que Serrano no solamente “había acaparado tierras y rencores, sino que durante la rebelión había denunciado un campamento rebelde a una patrulla de casquitos, de soldados de tiranía” (Yáñez 1976, 20), lo que enciende “la cólera de muchos y no la de Yulián” (20) saliendo “todos los vecinos de la zona a buscarlo” (20). El relato opera un desplazamiento desde la acción individual hacia la reivindicación colectiva. El descubrimiento del cadáver de Serrano, que al parecer murió de muerte natural, coloca a la comunidad organizada como redentora sustituyendo a Mackandal, el héroe mítico. Se trata, entonces, de una reformulación del heroísmo que descansa en la comunidad movilizadora como la generadora de instancias de justicia, sin evitar cuestionar la perspectiva mítica que subyace a la construcción del heroísmo.²³

Gomelio Sábalo, protagonista del relato “Por aquí pasaron los rebeldes”, se proyecta como un modelo alternativo de masculinidad heroica. Se trata de un trabajador del cafetal que al oír a un joven quejarse de que recoger café no es “trabajo de hombres”, relata su encuentro con un grupo de rebeldes fidelistas que habían pasado por su casa en el verano de 1958 llevando un herido. Sábalo esconde al herido mientras los rebeldes huyen y luego convence a los soldados de Batista de que las quejas que se oyen se deben a que su esposa está dando a luz. A pesar de que Sábalo distrajo hábilmente a los soldados y protegió al herido, aún a riesgo de su vida, su humildad lo lleva a decir: “lo único que hecho yo en toda mi vida es recoger café” (Yáñez 1976, 68). La valoración del trabajo en el cafetal era justamente lo que había desatado la controversia, cuando un brigadista había establecido un contraste con el trabajo en el cañaveral diciendo: “cortar caña no es lo mismo. El terreno es plano, los surcos son derechos. Y como el trabajo es duro, parece de hombre. De machos, como diría Pirulo. Uno arremete con el machete, adentra el filo, ve la caña cortada amontonarse [...] en la recogida de café hay que amarrarse el morral a la cintura, como las niñas. [...] este es un trabajo para *jevas*” (65). La feminización del trabajo en el cafetal pone al descubierto las jerarquizaciones simbólicas que organizan las labores teniendo a lo femenino como inferior o carente de valor. El hecho de que Sábalo se identifique con una labor atribuida a la mujer por los discursos dominantes —esto es, el cuidado de los enfermos— refuerza el cuestionamiento a la masculinidad heroica.

Los diez relatos y las viñetas representan diferentes niveles de subalternización, además de expresar cambios en la percepción de lo femenino y lo viril como campos de acción en que se inscribe la práctica revolucionaria. Además de relativizar la masculinidad heroica y eludir narrar las acciones de rescate y salvamento, las historias se encuentran atravesadas por una intensa sensación de pérdida y dolor. En “Agua grande” se narra la experiencia de enfrentarse a la violencia del huracán a partir de su efecto en una joven brigadista. Así lo relata el narrador:

[d]e sopetón, el agua grande avanzó tragándose todo. Murelia cerró los ojos y sintió su cuerpo deshacerse en jirones.

Sin saber cómo se subió sobre el tejado. Allí se quedó dormida. [...]

Cuando despertó, el techo flotaba con suavidad en la riada y Murelia advirtió que no estaba sola: un hombre con un niño ceñido al pecho se acurrucaba al otro extremo de la balsa improvisada [...].

²² Skłodowska en su fundamental estudio sobre el impacto de la inmigración haitiana en Cuba sostiene que la “presencia masiva de inmigrantes haitianos y su marcada otredad lingüística, étnica y religiosa ante sus vecinos —guajiro cubanos— no solamente avivó los viejos prejuicios en las zonas rurales del suroeste cubano si no que resucitó también los fantasmas del miedo al negro” (2009, 70).

²³ El relato “A Indalecio le preocupa” se focaliza en los miedos y dudas de Indalecio, un campesino que expresa la creciente alarma de la población rural frente a la llegada de los brigadistas y a la amenaza de perder sus tierras a manos del gobierno revolucionario. El miedo de Indalecio desaparece al ser asistido por brigadistas anónimos que lo ayudan a salvar su casa durante el huracán. Es, una vez más la colectividad, el trabajo colectivo de sujetos anónimos el que se coloca en el centro de la narración, negándole espacio a las hazañas del gran hombre.

El hombre trató de levantarse y Murelia se acercó para ayudarlo. Le tocó la mano al niño y un cosquilleo le recorrió la espalda. Volvió a notar un envaramiento en los tendones de la nuca. *Está muerto*, pensó. (Yáñez 1976, 26–27, énfasis en el original)

La muerte del niño hace explícita las limitaciones de las fuerzas de rescate. Además, el relato coloca al cuerpo de la mujer, que lo siente “deshacerse” al ímpetu de las aguas, en el centro de una historia en la que el encuentro devastador con la muerte invalida cualquier promesa de salvamento.

La soledad, el miedo y la pérdida se elaboran a partir de la construcción de una multiplicidad de voces anónimas que interactúan con personajes que se identifican por poseer nombre. Potenciando el efecto de unidad narrativa, como si la colección de relatos tuviera aspiraciones de novela breve, varios personajes reaparecen en los relatos. Rufinita, una niña que se entretiene pasando tiempo con los brigadistas, e Ibrahim, un campesino de la zona que da albergue a los jóvenes, se desplazan entre las historias que se entretajan convirtiendo al pueblo de Florida Blanca en un universo narrativo de clara cohesión. Los relatos conforman, sin embargo, una estructura fragmentada que parece resistir la formulación de un relato totalizador reforzando así, el efecto polifónico y eludiendo afirmarse en una omnisciencia autoral.

Yáñez declaró que el “único cuento autobiográfico de punta a cabo” (1997, 8) es “Por la mañana Fifita nos llama”. Si bien esta afirmación podría apoyar la veta testimonial, esta interpretación no encuentra sustento en este relato que se enuncia desde una subjetividad aquejada por la pérdida de referentes. La narradora intenta dar cuenta de “la madrugada que llegó el ciclón y [...] tumbó la casa” (Yáñez 1997, 84), para lo cual crea una atmósfera de miedo e incertidumbre. Por ejemplo, dice la narradora: “hasta los animales estaban raros”, “todos teníamos una sensación mala”, “por eso digo que esa tarde pasaba algo raro” (Yáñez 1997, 84). La imposibilidad de aprehender la realidad que la rodea a través del lenguaje se desarrolla *in crescendo* durante el embate del huracán, ya que la narradora se pierde y se encuentra sola frente a las terribles inclemencias. Así lo refiere: “a veces no se podía avanzar por el aire que venía en contra, y yo no podía abrir bien los ojos porque se me metía adentro la lluvia y me dolían. Yo me preguntaba, de vez en cuando, dónde se habían metido los demás, que ya no los oigo” (89). El relato se narra desde los intersticios de una memoria que intenta reflexionar, pero no encuentra asideros para explicar las emociones que la embargaron frente a la catástrofe. “A lo mejor yo no sabía que aquello era el ciclón *Flora*” (énfasis en el original, 1997, 88), se dice la narradora en un intento de explicación. Luego agrega: “las cosas raras que uno hace en esos trances” (Yáñez 1997, 89), para dar cuenta de su inexplicable decisión de sentarse al borde de la vereda a sacarse los zapatos cuando no pudo “subir la última loma antes de llegar al pueblo por la corriente de agua que bajaba” (Yáñez 1997, 89). Narrado en primera persona, el relato se focaliza en las sensaciones que obnubilan la conciencia y no le permiten darse cuenta del terrible peligro en que se encuentra.

La cercanía atemorizante de la muerte predomina en varios relatos que tienen como protagonistas a jóvenes. De este modo, la narración libera un efecto de inseguridad en un mundo a punto de desmoronarse, en el cual no caben las certezas ni promesas de futuro. Su apelación a la representación de subjetividades en crisis que operan en un ambiente de incertidumbre no parece ajustarse a un campo cultural en el que, ante la crisis internacional de la novela, el testimonio se erigía como la forma privilegiada de una literatura que se deseaba propiamente revolucionaria.²⁴ En un momento en que los géneros literarios constituían una cuestión crucial, en tanto instancias en que se proponía un pacto comunicacional decisivo en la configuración de una conciencia revolucionaria, la intervención de Yáñez se presenta como una interrogación cuya estructura fragmentada y enunciación polifónica denuncia su posición de marginalidad.

La reproducción fiel de los hechos, que se ha presentado históricamente como una de las prioridades del testimonio (Skłodowska 1992), se ve subordinada en la narrativa de Yáñez al trabajo sobre el lenguaje. “El secreto de Nicolás”, relato que cierra la colección, representa una apuesta por la validez imperecedera de la imaginación para dar cuenta de sensibilidades y lazos identitarios que subvierten la categoría de lo real. Nicolás, quien vive en lo más recóndito del monte aislado del pueblo, alimenta el deseo de que “le entrara por la mirada la imagen horadante del mar” (Yáñez 1976, 109), a través de las cartas que, según cree, su hermano le envía de todas partes del mundo. El “secreto” bien guardado, y desconocido aún para Nicolás, es que su hermano no ha viajado, sino que desde otro pueblo le envía imágenes recogidas de “libros y libros de Julio Verne, de Salgari, de Kipling, de Jack London, de Conrad, repasados una y otra vez, con los bordes ennegrecidos por el manoseo diario, con subrayados y apuntes cabalísticos” (112). Esta entrada del archivo de la literatura universal parece intentar armonizar la pujanza del deseo con una realidad cotidiana

²⁴ Gilman ha señalado al testimonio dentro de los “nuevos formatos del arte revolucionario” que en la segunda mitad de la década de 1960 disputaron el privilegio de la novela, frente a sus diagnosticadas dificultades para constituir un género de vanguardia (2003, 343). Sobre la crisis de la novela, ver Rincón (1978).

decepcionante. La transgresión de los límites impuestos, expresa la capacidad del individuo para negociar diversas formas de saber y de crear versiones alternativas de la realidad, las cuales a pesar de permanecer secretas le permiten sobrevivir en situaciones opresivas.

Si bien *Todos los negros tomamos café* se gestó en un periodo en que “vivir y hacer la Revolución contaba como fuente de legitimidad literaria” (Blanes 2015, 198), tanto su apuesta por la experimentación como su priorización de elementos imaginativos señalan una distancia de las formas literarias dominantes. En esta colección de relatos no hay confusión entre literatura y lucha política, ni entre ficción y documento. Por el contrario, lo testimonial se desplaza en la discursividad para que la experiencia vivida por la autora se presente desde una sensibilidad dolida sin comprometerse a enunciar una verdad. Yáñez, reflexionando sobre la literatura del periodo, refiere que: “Desde finales de los años setenta, una nueva promoción de escritoras [...] comenzaron [...] a dismantlar los extremos en conflicto, sin someterse al hábito tradicional que se movía en la vieja solicitud de heroísmo y épica. La anécdota se trasladó a la cotidianidad, a las memorias de la infancia, al asombro ante sucesos completamente desconocidos. Poco a poco el guerrero colectivo se fue sustituyendo por el individuo, con un yo interior en conflicto” (Yáñez 2000, 194). Activando una posicionalidad resistente y contestataria frente a las políticas culturales de una sociedad patriarcal, la narrativa de Yáñez vehiculizó reclamos que en décadas posteriores forzaron la reorganización del campo cultural cubano.

Nara Araújo (1995) ha señalado que no se produjo un cambio en el inventario estético de la escritura femenina hasta los años noventa, cuando la aparición del grupo que llamó “las novísimas” generó cuestionamientos a la relación entre género literario y género sexual. Sin duda, los nuevos escenarios de acción social y cultural de los años 80 y 90 apuntan a un imaginario fragmentado y vertiginoso en el cual las subjetividades se presentaron como espacios de lucha y negociación constante. Sin embargo, el examen cuidadoso de la literatura de mujeres que, como Yáñez, reconocieron su situación paradójica de estar en el centro del proceso revolucionario, al mismo tiempo que tenían que reclamar espacios de autoridad, permite ubicarlas como líderes del movimiento de renovación literaria. Yáñez, entre otras, fue pionera en la conquista de un campo cultural receptivo a la producción, difusión y estudio de la literatura escrita por mujeres.

Como ha señalado Mabel Moraña, la “literatura de mujeres expone procesos de subjetivación en los que los niveles de experiencia, afectividad, intelección, memoria impactados en una historia de marginación y de relegamiento social intersectan a los discursos dominantes, interrumpiendo su direccionalidad y desestabilizando su hegemonía” (Moraña 2005, 331). En este caso, el examen de la narrativa de Yáñez me sirve de ejemplo para proponer la necesidad de nuevos estudios que exploren la percepción desde la cual la mujer latinoamericana construye y deconstruye su realidad y las estrategias que utiliza para negociar su intervención en la arena simbólica. Acercarme a *Todos los negros tomamos café* para proponer que sea leído como espacio de disidencia en el que se negoció la función del intelectual y las formas estéticas de representación, conlleva reconocer la complejidad de una escritura que se negó a acomodarse a las exigencias del momento. También, se trata de considerar una perspectiva que deslindada de los marcos dominantes ofrece una mirada descarnada, consciente de la precariedad en la que se inscribe su producción, pero que, sin embargo, se niega a renunciar a la búsqueda de un lenguaje propio. Sin duda, la relación de la mujer escritora con la institucionalidad cultural requiere revisiones constantes que aporten al debate nuevas metodologías de interpretación. *Todos los negros tomamos café* convoca a futuros estudios sobre la tensa relación establecida por discursos que se postulan como revolucionarios y la persistencia de espacios de contestación en los que prima el deseo y la imaginación.

Sobre la autora

María Alejandra Aguilar Dornelles es profesora asistente de literatura latinoamericana en la Florida Atlantic University. Ha publicado artículos académicos sobre poesía y narrativa del Caribe hispánico en revistas tales como *Confluence*, *Latin American Literary Review* y *Meridional*. También participó en el trabajo editorial de María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio titulado *Cantos y poemas: Antología crítica de autoras afro-descendientes de América Latina*, de próxima aparición. Recientemente, su artículo “Heroísmo y conciencia racial en la obra de la poeta afro-cubana Cristina Ayala” ha sido distinguido con el Harold Eugene Davis Prize otorgado por la organización Middle Atlantic Council of Latin American Studies (MACLAS) y el Premio Iberoamericano de artículo académico del siglo XIX (LASA). Actualmente prepara el manuscrito titulado “Imágenes de heroísmo negro: Colombia, Cuba y Brasil en el siglo XIX”.

Referencias

Aguilar Dornelles, M. A. 2018. “Negritud y catástrofe caribeña en la narrativa de Mirta Yáñez”. *Afro-Hispanic Review* 37 (2): 14–188.

- Almeida Bosque, Juan. 1985. *Contra el agua y el viento*. La Habana: Casa de las Américas.
- Anderson, Mark D. 2011. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Araújo, Nara. 1995. "Literatura femenina, feminismo y crítica literaria feminista en Cuba". *Letras Femeninas* 21: 150–153.
- Beverly, John. 2012. "Subalternidad y testimonio: En diálogo con *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Elizabeth Burgos (con Rigoberta Menchú)". *Nueva Sociedad* 238: 102–113.
- Blanes, Jaume Peris, coord. 2015. "El premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García". En "Avatares del testimonio en América Latina: Tensiones, contradicciones, relecturas", coordinado por Jaume Peris Blanes y Gema Palazón Sáez, número especial de *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 6: 191–249.
- Blanes, Jaume Peris, y Gema Palazón, coords. 2015. "Avatares del testimonio en América Latina: Tensiones, contradicciones, relecturas". Número especial, *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 6.
- Bolaños, Félix. 2015. "Fidel entre Girón y el Flora". *Cubaliteraria*, 13 de agosto de 2015.
- Bustos, Guillermo. 2010. "La irrupción del testimonio en América Latina: Intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier 'Memoria, historia y testimonio en América Latina'". *Historia Crítica* 40: 10–19. DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit40.2010.02>
- Campuzano, Luisa. 1996. "La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia". En *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas, panorama crítico (1959–1995)*, editado por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, 351–371. La Habana: Unión.
- Campuzano, Luisa. 1997. "Cuba 1961: Los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflictos de género, clase y canon". *Unión* 9 (26): 52–58.
- Campuzano, Luisa. 2016. "Literatura de mujeres y cambio social: Narradoras cubanas de hoy". En *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*, 138–159. Leiden: Almenara.
- Cooper, Sara E. 2000. "Entrevista con Mirta Yáñez: Una manera de pensar diferente". *Ciberletras* 7. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/cooper.html>.
- Cooper, Sara E. 2006. "Irreverent Humor in Postrevolutionary Cuban Fiction: The Case of Mirta Yáñez". *Cuban Studies* 37: 33–55. DOI: <https://doi.org/10.1353/cub.2007.0004>
- Cooper, Sara E. 2010. "Quien no tiene de Congo, tiene de Carabalí: Representation of Blackness in Works by Mirta Yáñez, Roberto Diago, and Armando Mariño". *Chasqui* 39 (2): 54–69.
- Cuesta, Mabel. 2012. *Cuba post-soviética: Un cuerpo narrado en clave de mujer*. Santiago: Cuarto Propio.
- Davies, Catherine. 1997. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London: Zed Books.
- Durán, Manuel. 1984. "Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana". En *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale*, editado por Roberto González Echevarría, 287–296. Caracas: Monte Ávila.
- Espinosa Bordón, Odalis. 2008. "Los desastres naturales y la sociedad". *Revista Médica Electrónica* 30 (4): 518–525. <http://revmedicaelectronica.sld.cu/index.php/rme/article/view/529>.
- Fernández, Teodosio. 2000. "La narrativa cubana del siglo XX: Notas para la reconstrucción de un proceso". *América Sin Nombre*, N.º. 2: 84–91. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN2000.2.10>
- Fernández Guerra, Ángel Luis. 2010. "Literatura testimonial en Cuba: Repaso a un 'género' tan antiguo como reciente". *Temas* 62–63: 215–227.
- Fontaine Ortiz, Elvin. 2015. *Fidel al frente del rescate*. La Habana: Editora Política.
- Fornet, Ambrosio. 1983. "Prólogo". En *Memorias de Lola María*, editado por Dolores María de Ximeno y Cruz, 5–14. La Habana: Letras Cubanas.
- Fornet, Ambrosio. 1994. "Las máscaras del tiempo en la novela de la revolución cubana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (39): 61–79. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530723>
- Fornet, Ambrosio. 2007. "El Quinquenio Gris: Revistando el término". *Revista de La Casa de las Américas* N.º. 246: 3–16.
- García, Victoria. 2013. "Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: Los años 60–70 y los géneros de una literatura propia del continente". *Castilla: Estudios de Literatura* 4: 368–405.
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kumaraswami, Parvathi. 2006. "'Pensamos que somos historia porque sabemos que somos historia': Context, Self and Self-Construction in Women's Testimonial Writing from Revolutionary Cuba". *Bulletin of Hispanic Studies* 83 (6): 523–539. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.83.6.6>

- Kumaraswami, Parvathi. 2007. "‘El día que no haya combate será un día perdido’ (Antonio Maceo): Conflict as Catalyst of Self-Transformation in Women’s Testimonial Writing from Revolutionary Cuba". En *Revolucionarias: Conflict and Gender in Latin American Narratives by Women*, editado por Par Kumaraswami y Niamh Thornton, 191–216. Oxford: Peter Lang.
- Kumaraswami, Parvathi. 2015. "Revolutionary Insurgencies, Paradigmatic Cases". En *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*, editado por Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, 228–242. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHO9781316050859.017>
- Luis, William. 2003. *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum.
- Menton, Seymour. 1978. *La narrativa de la revolución cubana*. Madrid: Playor.
- Montero Sánchez, Susana A. 2000. "Acordes de la posmodernidad cubana: La obra reflexiva de Mirta Yáñez". En *Cubanas a capítulo: Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*, editado por Mirta Yáñez, 7–18. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Moraña, Mabel. 2005. "Postscriptum: Pensar el cuerpo, politizar el género". En *El salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*, editado por Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams, 329–342. Madrid: Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278135-022>
- Núñez Sarmiento, Marta. 2006. "Un modelo ‘desde arriba’ y ‘desde abajo’: El empleo femenino y la ideología de género en Cuba en los últimos treinta años". En *De lo privado a lo público: 30 de años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, editado por Nathalie Lebon y Elizabeth Maier, 74–92. México: Siglo Veintiuno.
- Ojeda Suárez, Rafael, Max Spoor y María Elena Estrada. 2017. "El índice desempeño ambiental y la resiliencia social en los eco-sistemas". *Universidad y Sociedad* 9 (1): 6–12.
- Pratt, Mary Louise. 2002. "Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social". En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, editado por Mabel Moraña, 91–105. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Regazzoni, Susanna. 1997. "Escritoras cubanas: Mirta Yáñez". *Studi di Letteratura Hispano-americana* 30: 95–104.
- Regazzoni, Susanna. 2001. "Mirta Yáñez". En *Cuba: Una literatura sin fronteras*, 24–28. Madrid: Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964563699>
- Riess, Barbara. 1998. "‘¿Dónde están las mujeres?’ Una escritora cubana habla del estado del feminismo y de la producción cultural de las mujeres en la sociedad revolucionaria". *Mester* 27: 141–147.
- Riess, Barbara. 2018. "‘Es mucho hombre esa mujer’: Género y cuerpo en la prosa femenina de la Revolución Cubana". *Middle Atlantic Review of Latin American Studies* 2 (2): 42–51. DOI: <https://doi.org/10.23870/marlas.165>
- Rincón, Carlos. 1978. *El cambio actual de la noción de literatura: Y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rodríguez, Rosana P. 2013. "El poder del testimonio: Experiencias de mujeres". *Revista de Estudios Feministas* 21 (3): 1149–1169. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000300021>
- Schwartz, Stuart. 2018. *Mar de tormentas: Una historia de los huracanes en el gran Caribe desde Colón hasta María*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Sklodowska, Elzbieta. 1992. *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- Sklodowska, Elzbieta. 2005. "‘En mi jardín no pastan los héroes’: (Im)posturas del poder en la obra de Dulce María Loynaz". En *El salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*, editado por Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams, 72–86. Madrid: Iberoamericana.
- Sklodowska, Elzbieta. 2009. *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*. Madrid: Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278241>
- Sklodowska, Elzbieta. 2015. "La obsolescencia no-programada: Una circunnavegación alrededor del testimonio latinoamericano y sus avatares críticos". En "Avatares del testimonio en América Latina: Tensiones, contradicciones, relecturas", coordinado por Jaume Peris Blanes y Gema Palazón Sáez, número especial de *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 6: 897–911. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.6.6921>
- Yáñez, Mirta. 1976. *Todos los negros tomamos café*. La Habana: Arte y Literatura.
- Yáñez, Mirta. 1996. "Y entonces la mujer de Lot miró ...". En *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas, panorama crítico (1959–1995)*, editado por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, 9–43. La Habana: Unión.
- Yáñez, Mirta. 1997. "Aclaraciones aún más incompletas y desordenadas". En *Narraciones desordenadas e incompletas*, 7–8. La Habana: Letras Cubanas.

- Yáñez, Mirta. 2000. *Cubanas a capítulo: Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Yáñez, Mirta, y Marilyn Bobes, eds. 1996. *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas, panorama crítico (1959–1995)*. La Habana: Unión.

How to cite this article: Aguilar Dornelles, María Alejandra. 2021. La narrativa revolucionaria de Mirta Yáñez: Entre la norma y el deseo. *Latin American Research Review* 56(1), pp. 142–154. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.903>

Submitted: 28 March 2019

Accepted: 07 September 2019

Published: 09 March 2021

Copyright: © 2021 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

LARR

Latin American Research Review is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

OPEN ACCESS 