



## **De pájaros invisibles y otros cuentos: o fantástico feminino de María Elena Llana**

**Ana Cristina dos Santos<sup>1</sup>**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
anacrissuerj@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo analisar o fantástico feminino nos contos da escritora cubana María Elena Llana, publicados no livro *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009). O fantástico feminino se diferencia da literatura fantástica androcêntrica por relacionar as teorias de gênero às do fantástico. Dessa forma, reflete sobre a crítica feminista, sua relação com o poder; a construção/reconstrução das personagens femininas e seus múltiplos constituintes de identidade e o papel de submissão imposto pela sociedade patriarcal às mulheres. A obra de María Elena Llana permite discutir essas questões especialmente quando cria personagens femininos que questionam sua identidade e os papéis sociais que lhe designam os espaços privados em detrimento dos públicos e, com tal questionamento, instauram uma nova ordem para suas vidas que lhes ajuda a romper com os estereotipados padrões de conduta impostos para alcançar lugar e voz na sociedade.

**Palavras-chave:** Escrita de autoria feminina – Fantástico feminino – Gênero – Identidade – María Elena Llana

**Abstract:** The present work aims to analyze the feminine fantastic in the short stories of Cuban writer María Elena Llana, from the book *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009). The feminine fantastic differs from the andocentric fantastic literature by relating the theories of gender to the ones of the fantastic literature. This way, the feminine fantastic reflects upon the feminist criticism, its relation with power, the construction/reconstruction of female characters, and its multiple identity components and the role of submission imposed by the patriarchal society on women. The work of María Elena Llana enables the discussion of these questions, especially when she creates female characters who question their own identity and the social roles that designate women to the private spaces instead of public ones. Through this questioning, these female characters establish a new order for their lives that helps them break with the imposed stereotypical patterns of behavior in order to achieve a place and voice in society.

**Keywords:** Female authors writing – Feminine fantastic – Gender – Identity – María Elena Llana

---

<sup>1</sup> **Ana Cristina dos Santos** é doutora em Letras Neolatinas (UFRJ, 2002). Professora Associada do Doutorado em Literatura Comparada, Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Desenvolve pesquisas acerca da escrita de autoria feminina contemporânea da América Latina, com ênfase nos estudos dos deslocamentos espaciais, da crítica cultural e dos estudos de gênero. Possui artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Organizou, com Rita Diogo, o livro *O fantástico em Ibero-América: literatura e cinema* (Dialogarts, 2015).

## Introdução

As obras de literatura fantástica e os estudos críticos sobre esse gênero ficcional são prolíferos na América Hispânica. Geralmente, os artigos e resenhas se voltam para a produção de autores argentinos que instauraram e consagraram o fantástico, tais como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares ou, para autores que instauraram o realismo mágico, como Alejo Carpentier e o consagraram, como Gabriel García Márquez. Porém, esses estudos tornam-se mais raros quando a pesquisa se volta para os textos fantásticos de autores mais contemporâneos, e praticamente inexistentes quando o tema é a narrativa fantástica produzida pelas escritoras hispano-americanas.

A ausência de autoras femininas nos estudos teóricos sobre fantástico na América Latina não condiz com a importância da figura da mulher para a produção do gênero nos textos androcêntricos e tampouco para a sua consagração ao longo do século XX. Lembremo-nos que a partir dos anos 70 do século passado, a aceitação massiva do insólito ficcional (e aqui não estamos discutindo a qualidade dessa produção) ocorreu pela produção de textos escritos por mulheres, como Marion Zimmer Bradley e J. R. Rowling. A produção literária latino-americana acompanhou essa tendência. Porém, poucas foram as autoras que alcançaram sucesso em nível regional ou até mesmo mundial e menos ainda as que lograram ingressar no cânone literário e tornaram-se referências nos estudos do insólito, como Isabel Allende com a obra *La casa de los espíritus* (1982) e Laura Esquivel com *Como água para chocolate* (1989).

Contudo, é importante ressaltar que desde a elaboração do gênero no século XVIII, sua continuidade no século XIX e sua transformação nos séculos XX e XXI, o feminino esteve presente em quase a totalidade da produção literária do insólito. A ponto de a ensaísta argentina María Negroni afirmar que “En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa” (s/p). Não é necessário pesquisar muito para concordar com a afirmação da teórica argentina, pois a figura feminina aparece constantemente nos textos do fantástico, seja como protagonista, tema ou autoria.

O feminino como tema central do fantástico está presente desde o seu surgimento, com a obra *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cezotte. No século seguinte, em 1818, a inglesa Mary Shelley apareceu como a autora do primeiro romance de ficção científica, com sua obra *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* e, em 1822, a mulher apareceu como protagonista na obra *A princesa Brambilla*, do alemão E. T. A. Hoffman. Somente décadas mais tarde após o aparecimento da obra de Shelley, em 1864, Julio Verne escreveu outra importante obra de ficção científica, o romance *Viagem ao centro da Terra* (Paula Junior 13). É interessante notar que dentro de um gênero literário, no qual predomina a presença de autores masculinos em seu cânone, o seu despertar ocorreu com uma obra escrita por uma mulher. Tal fato torna ainda mais incoerente o “apagamento” da voz feminina dentro do insólito ficcional.

Na produção literária da América Latina, o cenário de omissão da produção fantástica de autoria feminina no cânone literário também não foi diferente. Ao teorizar sobre a literatura fantástica na região, Rodrigues declara que essa só começa a despontar a partir da década de 40 do século XX (64). E, ainda, segundo a autora, o fantástico na América Hispânica percorreu duas tendências: a que explora o espaço urbano e a que visa o espaço rural. Ao citar os autores que compõem as duas tendências, a teórica não cita, para nossa surpresa, o nome de nenhuma escritora. Acrescentemos que na época da edição de seu texto, várias autoras já haviam publicado diversas obras dentro do tema. Desse modo, podemos verificar que a omissão dos textos femininos não se justifica por sua inexistência, mas pela crítica literária que não os legitimam.

Contudo, se observamos outros textos teóricos, constataremos a mesma invisibilidade da produção literária feminina. Com essa constatação, é possível observarmos que o feminino no insólito ficcional é valorizado como tema ou protagonista, mas, não como autoria.

Por tal motivo, nossa pesquisa se debruça na análise da produção contística<sup>2</sup> de escritoras contemporâneas latino-americanas que publicam desde os anos 70

---

<sup>2</sup> Nossa análise se centra basicamente em contos, pois esse parece ser o modo de enunciação ideal para o fantástico, como nos assevera Julio Cortázar (235).

do século XX até os dias atuais, especificamente as que relacionam o insólito ficcional às teorias de gênero<sup>3</sup> a fim de criar uma conscientização da personagem sobre a sua posição de mulher na sociedade e um questionamento sobre sua identidade. Sob tal perspectiva, é possível inscrevê-las ou reescrevê-las nos estudos literários sobre o fantástico contemporâneo, principalmente no tocante a inserção de suas obras nos estudos brasileiros, a fim de promover um novo olhar inclusivo sobre o fantástico hispano-americano que incorpore não só os escritores do fantástico androcêntrico, mas também as escritoras do fantástico feminino.<sup>4</sup>

Contudo, uma produção extremamente variada devido à diversidade de países da América Hispânica, obrigou-nos a um recorte na escolha das escritoras pesquisadas. O primeiro recorte se deu a partir da seleção de países com autores de maior tradição no insólito ficcional e, portanto mais conhecidos: Argentina, Colômbia, México, Cuba... Desses países, selecionamos um da América do Sul, a Argentina e, outro da América Central, Cuba. A escolha pelos dois países baseou-se principalmente no fato de serem esses dois países os de maior inserção nos estudos sobre o insólito ficcional no meio acadêmico brasileiro. Contudo, esses estudos englobam, em uma maioria quase absoluta, os escritores.

A partir da seleção desses dois países, tornou-se mais restritiva a seleção das escritoras e das obras contísticas que abarcavam o gênero fantástico. Porém, para um recorte mais preciso, foram necessários alguns questionamentos: Que escritoras inter-relacionam o insólito ficcional com as questões de gênero? Que visões apresentam sobre o feminino? Que inovações estilísticas e\ou temáticas essa visão introduz ao insólito ficcional? Quais autoras são recorrentes nas antologias contísticas publicadas em seus países? Quais são as mais destacadas pela crítica literária?

---

<sup>3</sup> As discussões da teoria de gênero mostravam que as diferenças entre o masculino e o feminino baseavam-se apenas nas categorias discursivas e não nas biológicas. Assim, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações e envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da vida social.

<sup>4</sup> A tradução das obras literárias dessas escritoras ou estudos críticos sobre elas ainda é incipiente no Brasil. Mesmo que muitas estejam inseridas no cânone literário de seus países ou em um contexto maior, no da América Hispânica, suas obras são quase desconhecidas no meio acadêmico brasileiro. Sobre a escritora Maria Elena Llana, tema desse artigo, não há nenhuma obra traduzida para o português e tampouco pesquisas sobre a sua poética.

Com base nas respostas a essas questões, chegamos a esse momento da pesquisa ao nome de 3 escritoras: uma argentina, Angélica Gorodischer e duas cubanas. Esther Díaz Llanillo e a que é objeto do presente artigo, María Elena Llana.

Ainda que Llana não seja conhecida no Brasil, sua produção é extensa e premiada. A crítica cubana a considera como uma das melhores cultivadoras do relato breve em seu país. De acordo com López-Cabrales, seu livro de contos *Casa del Vedado* (1983) ganhou o prêmio da Crítica de Cuba (181). Ainda segundo a pesquisadora, em uma antologia de contistas cubanos contemporâneos, publicada no México, em 1993, Llana figurava como uma das únicas três autoras presentes na obra (22). Em 1996, na antologia *Estatuas de Sal* (1996), publicada pela escritora cubana Mirta Yáñez, com contos de 43 escritoras cubanas, Llana também estava presente. A crítica cubana a considera como uma das maiores expoentes do conto fantástico no país.

Para esse artigo específico, a análise se centra em três contos de Llana – “Verano”, “La novia” e “Claudina” – que fazem parte da antologia *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009). Nos contos, o insólito invade o mundo “real” sem nenhuma explicação lógica, alterando as leis conhecidas de tempo e espaço. Tal invasão provoca ambivalência e estranhamento tanto nas protagonistas quanto no leitor, pois lhes retira da segurança e comodidade do mundo conhecido e lhes insere em uma realidade estranha. Como o que vivem é ininteligível, as incertezas do acontecimento fantástico se debatem entre uma explicação normal e outra sobrenatural. Essas marcas do fantástico se somam à da teoria do gênero: a crítica à sociedade patriarcal, ao sexismo e à opressão feminina. A estratégia ficcional que une as duas teorias nos contos se baseia na utilização de um dos temas mais marcantes do fantástico: a duplicação –do espaço e do sujeito.

Em “Verano”, se duplica tanto o espaço quanto o sujeito. Há dois universos superpostos: o “real” que se critica e o “outro”, o irreal, espaço de fuga, onde há a possibilidade de um mundo de liberdade para a personagem que, em cada espaço, age de maneira diferente. Em “La novia” a duplicação é tanto do espaço-tempo quanto da personagem central e em “Claudina” a duplicação é apenas da

personagem central. Nos contos surge a figura do duplo, na qual uma personagem é a antítese da outra: enquanto uma vive presa aos padrões sociais da sociedade hegemônica patriarcal, o seu duplo –“a outra”– escolhe a liberdade e vive segundo suas próprias vontades.

A junção das duas teorias permite-nos analisar a obra de Llana sob a problemática do fantástico e da escrita feminina, introduzindo o que Jiménez Carretjer (2002), Paula Jr. (2011) e Akrabova (2014) classificam como o *fantástico feminino* que possibilita:

subvertir los esquemas tradicionales y permitir a la escritora hacer uso de elementos que revierten los parámetros clásicos de la escritura como un instrumento únicamente masculino. A través de la literatura fantástica, la escritora se apropia de estas herramientas para configurar su nuevo espacio creativo en este género. Se vuelve, por tanto, el fantástico femenino en un objeto de subversión femenina, de creación, que afirmando lo femenino, permite el espacio de la ensoñación fantástica (Jiménez Carretjer 03).

### **O fantástico feminino**

Ainda que teoria de gênero tenha se desenvolvido na segunda metade do século XX e o fantástico ficcional dois séculos antes, o conceito de fantástico feminino, que une as duas teorias, surge apenas no início dos anos 2000 com a pesquisadora porto-riquenha Zoé Jiménez Carretjer. No Brasil, apenas em 2011, o teórico Francisco Vicente Paula Júnior publica uma pesquisa sobre o fantástico feminino brasileiro. Nele conceitua o fantástico feminino como um texto pertencente à literatura fantástica, no qual pode haver ou não a incidência de um fantástico puro, porém deve haver na construção do texto a utilização de procedimentos e temas ligados ao feminino e ao feminismo para a elaboração do universo fantástico ficcional (90). Acrescenta que é exatamente essa marca que difere o fantástico feminino do fantástico canônico. Por isso, para o autor não é importante saber que tipo de fantástico está presente no texto, mas saber de que maneira os temas do fantástico são atingidos pelas teorias de gênero. A partir dessa conceituação, destacamos que nem todo texto fantástico de autoria feminina pode se classificado como fantástico feminino.

São necessárias, segundo Paula Júnior, características específicas para a classificação de um texto fantástico de autoria feminina em *fantástico feminino*, contrapondo-o ao fantástico canônico (94). A primeira, e condição *sine qua non*, é que o texto seja de autoria feminina e que a protagonista também pertença a esse gênero. O que origina a segunda característica específica no fantástico feminino: uma abordagem direta ou indireta dos temas inerentes ao feminino e desde uma perspectiva feminina (a teoria de gênero). Essa característica se relaciona intimamente com o duplo papel da autora: de mulher e de escritora. Permite, também, a escritora trazer para o texto, dentro de uma perspectiva sócio-histórica, os mecanismos de dominação patriarcal que, por meio de uma violência simbólica, desqualificam, negam, invisibilizam e fragmentam a mulher ou utilizam arbitrariamente o sistema de poder sobre elas, como nos esclarece Zoé Jiménez Carretjer:

La literatura fantástica escrita por mujeres, es entonces, un acto transgresor. No sólo en el aspecto de mujer como escritora en afrenta contra los esquemas patriarcales, sino como escritora de una realidad que escapa los límites de la lógica, apropiándose de las figuras fantásticas para utilizarlos como instrumento feminista (07).

Esse poder simbólico opressor conduz a um dos temas predominantes nas questões de gênero e do fantástico: a noção de alteridade. Nas obras de autoria feminina se observa que as protagonistas femininas enfrentam a si mesmas e ao Outro em uma relação que envolve luta pelos espaços, o direito à voz e ao autoconhecimento. Por isso, na concepção de Luiza Lobo a alteridade é um dos pressupostos da escrita feminina:

A alteridade do eu com relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea, mas se torna mais aguda quando a literatura, pelo menos desde 1970, percebe que se comporta de modo logocêntrico e etnocêntrico, nas palavras de Lévi-Strauss, não só a respeito de outros povos e raças, mas também com respeito ao outro sexo e às minorias sexuais. O cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental. A mulher insere-se nesta cena a partir de uma ruptura e o anúncio de uma alteridade ou diferença para com essa visão falocêntrica, na visão de Hélène Cixous (20).

A alteridade também converge para um dos temas recorrentes do insólito ficcional, o desdobramento de sua personalidade, o duplo. No fantástico feminino,

o duplo apresenta-se sob duas perspectivas: a mulher enfrenta a si mesma, num desdobramento da personalidade ou enfrenta o sexo oposto na luta contra a coerção feminina, enfrentando assim, o seu Outro. Dessa forma, apresenta-se a terceira característica do fantástico feminino: a busca pela identidade, ou seja, a necessidade de a mulher construir uma identidade própria diferente dos estereótipos construídos pelo discurso falocêntrico, pois como asseveram Figueiredo e Noronha: “a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que *não são reconhecidos por seus interlocutores*” (191; grifo meu).

No fantástico feminino, as protagonistas enfrentam constantemente um movimento de reconstrução identitária.<sup>5</sup> É a necessidade da autodesignação,<sup>6</sup> que, segundo Richards, estimula as escritoras a produzir modelos afirmativos e valorativos do “ser mujer” como experiência diferencial e própria (740). De modo que a escrita feminina constrói uma identidade diferente da identidade estereotipada construída pela heterodesignação<sup>7</sup> do discurso hegemônico patriarcal:

traspasados por el proceso de hegemonización cultural de la masculinidad dominante. Para una mujer, “tomar la palabra” es entonces ingresar a un universo de discursos mayoritariamente legislado por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que devalúa lo femenino como categoría inferior y secundaria (Richards 739).

Os contos fantásticos de María Elena Llana, protagonizados em sua maioria por personagens femininas,<sup>8</sup> abordam essa alteridade que desvaloriza o feminino. Essa característica torna-se diferencial no fantástico feminino. Em Llana, a alteridade conduz a presença de temas inerentes à condição de opressão da mulher cubana que nem sequer são mencionados na literatura fantástica

---

<sup>5</sup> Para María G. Akrabova, “La interrelación entre identidad y textualidad presentada a través del conflicto problemático en la determinación de lo real y lo ficticio es un aspecto clave de la versión contemporánea de lo fantástico” (s/p).

<sup>6</sup> “La posibilidad de encontrar un lugar propio como individuo depende en buena medida de la posibilidad real de la autodesignación” (Femenías 74).

<sup>7</sup> Segundo Femenías, “el momento de la heterodesignación es aquél en el que quienquiera que sea está *a merced* de la definición del otro hegemónico sobre la base de estereótipos que potencian un rasgo (considerado por lo general negativo) sobre una multitud de otros posibles” (74; grifo da autora).

<sup>8</sup> “Los personajes femeninos o, con más precisión, los personajes mujeres abundan notablemente en la cuentística de María Elena Llana” (Sardiñas Fernández 143).

androcêntrica do país. Por meio do duplo, as personagens contestam e subvertem a ordem e os papéis sociais que lhes são designados e, com tais questionamentos, instauram uma nova ordem para a realidade em que vivem e para as suas vidas ou rompem com os estereotipados padrões de conduta feminina impostos pela sociedade. Assim, desde a publicação de sua primeira obra em 1965, a escritora instaura o fantástico feminino em Cuba.

### **O fantástico feminino de María Elena Llana**

A autora cubana nasceu em 1936. É também jornalista profissional e roteirista de rádio e televisão. Pertence a uma geração de escritores que começou a publicar na última metade do século XX, após a Revolução cubana que derrubou o governo do ditador Fulgencio Batista, em 1959. E volta a publicar apenas nas últimas décadas do século XX. Segundo Sardiñas Fernández, a autora publicou de forma escalonada ao longo dos períodos cruciais da cultura e da história cubanas (143). Faz parte de uma longa e destacada tradição de mulheres contistas da literatura cubana atual.<sup>9</sup> É considerada pela crítica literária como uma das mais importantes contistas cubanas e hispano-americanas contemporâneas. Sua produção literária é tão importante no continente que López-Cabrales afirma que ela é uma das poucas escritoras de ficção presente, de maneira consistente, em diversas antologias nacionais e internacionais latino-americanas (181).

Em 1965, María Elena Llana publicou seu primeiro livro de contos, *La reja*. Não publicou nada nos anos cinzentos da revolução cubana, uma vez que nessa época, o realismo social estimulava no país a publicação de narrativas realistas e documentais. Cabe ressaltar que no período, por causa da Revolução,<sup>10</sup> a literatura cubana, diferente do que ocorria na latino-americana, não se caracterizou nos anos de 1970 e de 1980 pelo desenvolvimento de uma narrativa feminina. Contudo, na segunda metade de 1990, época em que Cuba sofreu um embargo econômico

---

<sup>9</sup> Segundo López-Cabrales, Cuba é o país que possui a maior produção literária escrita por mulheres do Caribe (19).

<sup>10</sup> “Luiza Capuzano en su artículo ‘La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre su carencia’, publicado por primera vez en 1984, hace un estudio exhaustivo de la inexistencia de la escritora cubana en la narrativa de la revolución y de la falta de la mujer personaje protagonista en las letras cubanas” (López-Cabrales 33).

que repercutiu em todas as esferas da vida social do país, houve um *boom* da narrativa feminina que, no final do século passado e no início desse, converteu-se em uma das marcas da literatura cubana contemporânea

Nos anos cinzentos da revolução cubana, Llana escrevia e guardava seus contos, porque pensava que “sus textos no tuvieran nada que decir al público y a la crítica cubanos ansiosos de escuchar testimonios revolucionarios y triunfos de ardores guerreiros” (López-Cabrales 181). Retornou ao cenário literário em 1983, com a obra *Casas del Vedado*. Com esse livro de contos, ganhou o Prêmio da Crítica de Cuba. E a partir de então, publicou *Castillo de naipes* (1988); *Ronda en el malecón* (2005); *Apenas murmullos* (2005); *En el limbo* (2009) e as antologias *Casi todo* (2007) e *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009). Sobre o fato de sua produção ser prioritariamente de contos, Llana esclarece que:

Eso no quiere decir que alguna vez no escriba una novela. De hecho, ya tengo una casi terminada, que no termino nunca, porque [...] bueno, porque siempre se me atraviesa un cuento, que llama a otro y me reta a completar el libro. Es que los cuentos atrapan en su propia esencia, seducen porque desde el primer momento ya uno intuye cómo va a terminar y eso parece simplificar las cosas, máxime porque la experiencia demuestra que en diez o doce cuartillas se puede lograr un buen propósito. Yo concibo el cuento como un disparo certero y rápido que va del título al punto final. Los recovecos sobran (Cardentey Levin s/p).

Seus contos foram traduzidos para vários idiomas. Porém, nenhum chegou a ser traduzido e publicado no Brasil. Todas suas obras se caracterizam por serem de caráter ficcional e pertencente ao fantástico. Segundo Antonio Cardentey Levin (2007), durante mais de quatro décadas foi considerada como uma das maiores representantes do conto fantástico em Cuba. O fato fantástico é o *leitmotiv* para a autora discutir as relações humanas e sociais, especificamente as femininas. Desse modo, temas como a solidão, a inadequação aos espaços sociais, a angústia, a liberdade e os problemas existenciais das personagens permitem a autora recriar atmosferas de mistério. Por meio deles, Llana constrói as condições básicas, segundo Todorov, para a o surgimento do efeito fantástico em suas obras: a realidade cotidiana e conhecida serve de base para que ocorra um evento não explicável pelas leis do mundo real e conhecido –o impossível– que,

abruptamente, materializa-se no mundo real, instaurando no leitor a dúvida frente ao acontecimento fantástico (19-20). Assim, em seus contos há a convivência conflitiva entre o real e o impossível que define o gênero fantástico e o distingue das outras categorias mais próximas, como o maravilhoso e o real-maravilhoso.

Em suas narrativas, é comum as personagens conviverem com duplos, fantasmas, falarem com seres desconhecidos, transpassar tempos e espaços; ou seja, deambulam por uma realidade fronteira com o impossível, na qual há sempre a necessidade de vencer os seus próprios limites e ir além de seus condicionamentos socioculturais e históricos. Por tal motivo, não nos surpreende que em seus contos, o protagonismo caiba às personagens femininas de faixas etárias variadas, em situações recriadas no âmbito doméstico. Contudo, a autora afirma não existir em sua obra uma “vontade de gênero”, ou seja, um feminino que se oponha à sociedade masculina. Esclarece que escreve sobre mulheres, porque suas experiências são de mulher. Então, é somente sobre essas experiências que pode escrever:

Como mujer, mis experiencias deben ser más femeninas que masculinas pero eso es algo que se da ajeno a mi voluntad. El ámbito doméstico de mi infancia fue muy fuerte y bien definido por el matriarcado. Crecí en la tradicional familia hispanocubana de catolicismo sin curas, tías solteras –y vírgenes, que es lo peor–, madres de un solo novio y un solo esposo, y abuelas autoritarias y veneradas. Los hombres trabajaban, las mujeres gobernaban la casa. Era un orden perfecto del cual me salí tan pronto pude, pero que me capacitó para ser mujer y hombre al mismo tiempo (Cardentey Levin s/p).

Na entrevista a Antonio Cardentey Levin, a autora afirma que em sua obra há muito mais uma “vontade reivindicadora” da mulher que faz e não se lamenta de não ter feito por causa de uma sociedade masculina hostil que uma “vontade de gênero”. Porém, não concordamos com a afirmação da autora, pois acreditamos que a “vontade reivindicadora” é a que instaura a “vontade de gênero”, já que o fantástico é uma ferramenta de contestação cultural, como nos explica Akrabova:

Para Bessière, lo fundamental de lo fantástico no es la duda entre dos órdenes (como sugiere Todorov) sino la contradicción y recusación mutua e implícita de estos dos órdenes. Aunque partiendo de una ambientación realista, el relato fantástico convierte la realidad en algo problemático para el sujeto que cuestiona los fundamentos de sus

propias creencias. En este sentido, lo fantástico es una figura de cuestionamiento cultural (s/p; grifo meu).

Esse questionamento cultural relacionado às questões de gênero (a “vontade de gênero”) parece-nos explícito na escolha dos temas e personagens principais da obra *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009). Dos oito contos que compõem o livro, seis são protagonizados por personagens femininas; um divide o protagonismo entre um casal e em apenas um, o protagonista é masculino. E, acreditamos que não por acaso, os contos que abrem e fecham a antologia, “Verano” e “Claudina”, respectivamente, abordam a questão da liberdade feminina, opondo os espaços privados, instituídos pela sociedade patriarcal como próprios do sujeito feminino aos espaços públicos da participação social e política, enfim, os da liberdade. Nessa oposição, as protagonistas escolhem, ainda que com certo medo, os espaços públicos, ou seja, a liberdade.

Os contos retratam a oposição existente entre a manutenção dos modelos impostos pela sociedade nos espaços privados às liberdades pequenas e cotidianas que a mulher conquista no espaço público (muitas vezes às escondidas) de fazer as coisas conforme sua vontade, sem prender-se a quaisquer convenções que lhe impeça “ser”. É baseado nessas atitudes, encontradas na maioria de suas personagens, que afirmamos que há uma “vontade de gênero” (ainda que de matiz essencialista) nas obras de María Elena Llana e, portanto, essas se instauram no fantástico feminino. Opinião também compartilhada por Sardiñas Fernández ao analisar as personagens femininas presentes na poética da autora:

Los personajes mujeres, como una tendencia y, a veces, como una constante desde *La reja*, son una muestra de cómo la cuentística de María Elena LLana –no forzosamente la escritora desde luego– se define a partir de una postura de género [...] (149).

Em todos os contos protagonizados pelas mulheres há a questão da alteridade, do duplo: ela –a personagem– e a “outra” –o espelho dela própria. Neles, as personagens femininas se encontram em situações do cotidiano, em que subitamente irrompe a irrealidade do fantástico para lhes oferecer uma visão diferente da realidade em que vivem e assim, questionarem a sua maneira de ser. Desse modo, os elementos fantásticos geram uma forte crítica à repressão

falocêntrica e conduzem as personagens a dois caminhos. O primeiro, ao encontro com o seu “outro” que lhes convida a abandonarem o espaço do conforto, da “casa” em que perderam a individualidade e partem em busca de um espaço aberto, público e, portanto, menos repressor, no qual não estão mais presas às convenções. O segundo, a busca pela individualidade perdida ao saírem da segurança do espaço privado e se inserirem nos espaços públicos. Esses dois caminhos possibilitam às personagens o encontro com suas personalidades e acarretam um questionamento identitário.

A antítese público/privado torna-se um tema importante para o feminino cubano, como nos afirma López-Cabrales (22). Com a Revolução cubana, as mulheres saíram do privado (o espaço do lar) e foram para o espaço público (no qual a mulher deveria trabalhar para desenvolver a pátria). Contudo, a crise cubana iniciada nos anos de 1990 fez as mulheres retrocederem para o espaço privado, ocasionando uma crise entre os dois espaços. Logo, sob essas duas óticas se inserem os contos da antologia que ora analisamos. Neles, as ações transcorrem na dualidade do espaço privado/fechado e aberto/público, no qual ocorre a transgressão da ordem “real”. A inserção do impossível problematiza ora o espaço de reclusão como inerente ao feminino e o desejo pelo espaço público, o da liberdade negado a ela pela sociedade; ora o medo de deixar o espaço seguro da casa e aventurar-se pelo espaço público.

Essas problematizações conduzem as personagens femininas a sua outredade, o duplo. Nos contos, esse é visto tanto como um processo de transformação vivenciado pelo sujeito no momento em que se reconhece em outro ser quanto o seu próprio fim e uma possível substituição pelo Outro. Ambos os processos culminam com uma re-subjetivação na qual escolhem o caminho a seguir, sem as rédeas da opressão falocêntrica que lhes diz como devem se comportar e, conseqüentemente, ser.

O conto “Verano” que abre a antologia analisada parte de atitudes e visões estereotipadas, que conformam a crença comum do sistema patriarcal de que a mulher deve sempre se sacrificar pelo bem-estar alheio e se não tiver marido e filhos, deve dedicar-se de corpo e alma ao seu trabalho a fim de ser uma empregada eficiente. A narrativa é contada de forma linear, por um narrador em

terceira pessoa, que, após alguns parágrafos, assume o ponto de vista da narradora-personagem: a secretária Águeda. Tal fato contribui para dar uma carga maior de credibilidade aos fatos narrados, pois como nos assegura Cortázar: “A noção de ser uma das personagens se traduz em geral na narrativa em primeira pessoa, que nos situa de roldão num plano interno, [pois] narração e ação são uma só coisa” (229-30). Essa credibilidade também ocorre dentro da narrativa, pois em nenhum momento Águeda questiona a duplicação do espaço: a poça de água do escritório que se expande em um mar no qual mergulha diariamente. Inclusive a presença da água na sala, na roupa e no corpo de Águeda faz com o que a mescla dos dois espaços –o do escritório e o do mar–, seja um fato real na narrativa: “Tras secarse cuidadosamente, volvió a vestirse y puso a orear la toalla sobre la silla giratória” (Llana 15).

A narrativa parte de fatos cotidianos, descritos de maneira detalhada, mas que, desde a primeira frase incitam a estranheza: “El cliente salió con cara de haber visto visiones [...] y se marchó en forma tan...tan poco convencional” (Llana 10). Porém, não há nenhuma explicação para tal espanto. O gerente vai à sala da secretaria para averiguar o que aconteceu para o cliente sair tão rápido e assustado. Ao questioná-la, ela simplesmente responde que não houve nada. Algumas outras “pistas” no conto indicam para um leitor mais atento que os fatos narrados rompem com a normalidade que se esperam deles: o temor de Águeda de que consertem o ar-condicionado, o que ocasionará o fim da poça de água e a constatação do gerente da presença de sentimentos confusos na reação da secretaria ao responder que não deseja o conserto do ar condicionado, pois ela nunca manifestara no ambiente de trabalho qualquer sentimento. Até que, subitamente, o fantástico se instaura no conto, sem nenhuma explicação para o leitor e sem nenhum assombro para a personagem, já que:

La incertidumbre que suscita lo fantástico surge de la coexistencia dentro del texto de elementos esencialmente contradictorios. Lo fantástico literario se nutre del mundo cotidiano a la vez que subvierte las nociones comúnmente aceptadas de lo que es normal y real, enfrentándolas con lo irreal, lo irracional o lo sobrenatural. El resultado de esa confrontación es que la realidad descrita en el texto ya se percibe como un mundo enigmático o en términos de ambigüedad (Akrabova s/p).

Inicialmente, as informações sobre Águeda são apresentadas ao leitor por meio da descrição do gerente que não a vê como pessoa, mas como uma engrenagem a mais do escritório, um simples objeto ou uma “máquina de escribir a máquina [...] Porque, pese a ser refractaria a la electrónica, no otra cosa era una mujer sin marido, sin hijos, sin dietas, sin manías, ambiciones ni aficiones” (Llana 11). Com isso, o conto se insere nos estereótipos patriarcais da mulher solitária que se torna a empregada ideal, a que não traz problemas particulares para dentro do escritório e se dedica apenas ao emprego. Sob essa perspectiva, o conto problematiza também o percurso da mulher que sai do espaço privado da casa e ganha o espaço público, mas para tanto perde a sua individualidade. Em nenhum momento esse narrador vê Águeda como sujeito e inclusive se espanta ao perceber que ela manifesta reações humanas:

Y entonces ocurrió lo asombroso: la señorita Águeda se desentendió del trabajo y se volvió hacia él, con algo parecido al temor reflejado en el rostro. Temor, sí. Su primera reacción humana en los próximos pasados tres mil seiscientos cincuentipico días (Llana 11).

A personagem é apenas uma peça eficiente na engrenagem que faz funcionar de maneira exemplar a empresa: “Su tenaz eficiencia la había convertido en la roca, el pilar, da viga mayor de la papelería de la firma, incluso en memoria y agenda oral de sus funcionarios” (Llana 12). Por tal motivo, o gerente se surpreende ao ver o cliente sair da sala de Águeda assustado. O mistério de por que o cliente sai assustado, se mantém ao longo do conto e sustenta a ambiguidade da narrativa.

Todo o conto transcorre no espaço fechado do escritório, especificamente na sala em que trabalha Águeda. Ao entrar na sala da secretária, o gerente percebe que ela está molhada, e que o ar condicionado não funciona bem e inclusive fez uma poça no chão. Estranha os respingos em torno da poça, mas nada comenta. Uma vez mais se instaura a ambiguidade no texto. Esse estranhamento dá uma nova pista para o leitor (por que em uma poça haveria respingos?), mas a narrativa prossegue sem se deter nesse detalhe. Ao perceber que a sala está quente e o ar condicionado funciona mal, o gerente informa à secretária que mandará consertar o aparelho. Contudo, para a surpresa do gerente e também do leitor (uma vez mais

o estranhamento), a secretaria enfaticamente afirma que não deseja que o aparelho seja consertado: “- No se moleste, puede dejarlo así” (Llana 11).

Após a saída do gerente da sala, a narração se centra em Águeda e nesse momento, se instaura o fantástico na narrativa, pois “como quien avanza hacia el mar, la señorita Águeda entró en el charco [...] la señorita Águeda sintió que se hundía, que estaba cayendo a profundidades inimaginables” (Llana 13, 15). A poça de água existente no espaço fechado da sala do escritório transforma-se em um mar –espaço aberto– no qual a secretaria mergulha diariamente e nela se esquece de:

ser sólo la señorita Águeda, con años y años de servicios impecables, capaz de teclear documentos de todo tipo, organizarlos, archivarlos, identificarlos, recordarlos y estar pendiente de cuanto se relacionaba con la sacrosanta misión de apuntalar el bienestar ajeno (Llana 14).

A ruptura espacial converte o espaço opressor da sala do escritório no espaço da liberdade, o mar, onde após cada mergulho, a secretária pode prescindir de sua identidade normatizada, e deixar de ser a eficiente empregada do escritório e ser ela própria: Águeda. Nesse momento, ainda que metaforicamente, ocorre o desdobramento do sujeito: a Águeda-empregada eficiente que se sacrifica pelo bem-estar alheio encontra-se com a Águeda-sujeito que pensa primeiro em si e em seu prazer. Durante o mergulho, a poça se converte no espaço do encontro, da ruptura, da descoberta do “eu”, pois, desde quando começou a entrar na poça: “se reconcilió con su trabajo; es decir con su vida, dejándose mecer, de cuando en cuando, en su propio mare internum laxadamente tendida, como ahora” (Llana 14). Com a ruptura espacial, o conto introduz a alteridade com a qual a personagem enfrenta a si mesma. A inserção do duplo desconstrói a heterodesignação do sujeito feminino e permite outro olhar sob a personagem: ela não é somente a “máquina” eficiente descrita pelo gerente, um objeto a mais na empresa, mas, como ela mesma se descreve –a autodesignação– uma mulher, renovada após cada mergulho, que sabe o que deseja e se encontra consigo mesma e com suas emoções. Essa dualidade permite a Águeda romper com a sua “sacrosanta misión de apuntalar el bienestar ajeno” (Llana 14), função social destinada às mulheres, e pensar em si como indivíduo, como sujeito.

O conto, na perspectiva da crítica feminista essencialista, introduz a luta política da mulher por um espaço próprio e pela ruptura de estereótipos que a rotule, o que corrobora para a construção de uma narrativa centrada no tema da alteridade, na busca por uma identidade própria baseada na autodesignação e nos enfrentamentos de suas variantes, o eu versus o Outro que não me define como sujeito. Para romper com essas definições hegemônicas estereotipadas, a mulher deve mergulhar em si mesma, cindindo-se e enfrentando o Outro (que nada mais é que ela própria) – até cair “a profundidades inimagináveis” (Llana, 15) e encontrar-se em seu mar interno.

Ao instaurar o fantástico, a narrativa instaura também uma nova ordem em que a personagem não se preocupa mais com os desejos dos outros, com a missão feminina de buscar sempre o bem-estar do próximo como o papel reservado para a mulher pela sociedade hegemônica, no qual ela deve sacrificar os seus desejos pelos alheios. A ruptura espacial e a presença do duplo manifestam a tensão existente entre o espaço do escritório no qual ela é apenas uma peça – a eficiente secretária e o regresso ao seu espaço íntimo no qual pode ser sujeito: “Entonces, reprimiendo apenas una placentera sonrisa que nadie le había visto jamás en los labios, se levantó desabotonó su vestido y se quedó completamente desnuda en medio de la pieza” (Llana 13).

A inserção do fantástico no conto acentua, assim, os conflitos identitários do sujeito feminino cubano. A mudança dos papéis assumidos pela mulher cubana após a revolução ocasiona uma “conduta social” que deve ser seguida nos ambientes públicos: a mulher deve ser responsável pelo bem-estar alheio e não preocupar-se com o individual – a preocupação com a beleza e seu próprio bem-estar. O individual deve ser substituído pelo coletivo. A protagonista do conto “Verano” rompe com esses padrões de conduta e vai ao encontro de si mesma, da identidade feminina perdida em meio aos espaços públicos. Porém, é um encontro ainda fugidio do qual ela tem apenas uns poucos momentos “roubados”, já que precisa manter a máscara social:

A eso de las siete, la paradigmática empleada tomó su cartera y se dirigió a la puerta, desde cuyo umbral miró con dulce pesadumbre el agua ya regresada a sus dimensiones de pocena plana [...] Acababa de sentir la nostalgia anticipada que produce el último día de vacaciones (Llana 15).

Como um círculo, o conto que encerra a antologia, “Claudina”, possui o mesmo tema do conto que a inicia: a problematização do feminino entre os espaços público e privado pelos quais a narradora circula. Se no primeiro conto a narradora se entrega ao espaço aberto, ainda que às escondidas, e nele encontra a si mesma, nesse, ocorre o contrário. O espaço exterior é considerado hostil, caótico e agressivo para a protagonista. Essa é uma mulher solitária, sem nome, sem profissão, sem marcas claras que a identifique e que vive em uma casa na qual as janelas se encontram sempre fechadas, temendo qualquer contato com o mundo exterior. Não são as janelas e as portas que conectam a casa com o exterior?

Fica claro no decorrer da narrativa que a protagonista não deseja abandonar o espaço familiar e protetor do lar – espaço privado no qual se refugia para manter-se a salvo – para se lançar à rua, ao espaço público. Contudo, o espaço público se concretiza em sua vida por intermédio da irrupção do fato fantástico, apresentado já desde as primeiras linhas do conto: a chegada da professora Claudina, desconhecida da protagonista que se instalou em sua casa, sem a sua permissão e ademais, insiste em manter abertas as janelas da casa, conectando, assim, o espaço da narradora-protagonista com o mundo exterior.

A chegada de Claudina à casa é cercada de mistérios, tampouco explicados para o leitor ou para a protagonista: Um dia a narradora recebe um caminhão de entrega que deixa em sua casa os objetos de Claudina, entre eles um piano de cauda que a professora utiliza para dar aula. A chegada dos objetos coincide com a descoberta de que Claudina se instalou em sua casa, ainda que a protagonista nunca a veja: “Si Claudina llegó en algún momento, si de una u otra forma se instaló en mi casa, debo tomar como punto de partida la entrada del piano en la sala” (Llana 83). Algumas pessoas passam a telefonar para a casa da protagonista, perguntando por Claudina e, inclusive vão a sua casa para visitá-la. Em vão, a narradora tenta dizer que Claudina não mora lá, que não a conhece e nem nunca

a viu. Ao mesmo tempo, em sua casa, as janelas começam a aparecer abertas, de modo a deixar a claridade entrar e assim, diminuir o isolamento, a solidão e a tristeza inerentes a casa da narradora-protagonista. A narradora deixa claro que essa intromissão é feita por Claudina quem abre as janelas para a rua, de maneira a permitir a entrada do “mundo” na casa: os ruídos, a luz, os canto dos pássaros.

Se em um primeiro momento a narradora refuta a presença de Claudina, aos poucos aceita essa intromissão, acomoda os pertences da professora em sua casa e acostuma-se com a sua pseudo-presença: “Coloqué la tetera en una repisa la cocina y llevé las partituras al cuarto de coser, sin percatarme de que estaba comenzando a instalar Claudina en la casa” (Llana 88). Em nenhum momento se questiona sobre a permanência de Claudina. Apenas sabe que ela está ali e que não lhe pode prender e tampouco entregá-la ao homem que deseja deter a liberdade de Claudina: “¿Me vas a entregar a Claudina o no? –preguntó silabeando– Ya he dicho que no puedo” (Llana 105). Claudina representa a liberdade que a narradora-personagem não tem coragem de experimentar. A oposição entre as duas personagens é clara: a protagonista vive isolada na casa, que é o seu casulo e lhe protege do mundo exterior; enquanto Claudina, seu oposto, vive cercada por pessoas, muda-se constantemente, ri alto, não se atém aos padrões sociais esperados de uma mulher e não se deixa aprisionar pelo casamento.

Contudo, alguns indícios no texto criam conexões que revelam a nós, leitores, que Claudina é o duplo independente da narradora, à medida que Claudina se personifica na casa, a protagonista se sente como quem perdesse a sua própria identidade: “Claudina no es más que un espejismo” (Llana 93) ou “Claudina puede ser todas las cosas y todas las sensaciones [...] ¡Usted misma!” (Llana 105). A continuidade de Claudina em sua casa fomenta na narradora-personagem ganas de liberdade: “Un sentimiento de gratitud me invadió, al tiempo que me acometían irreprimibles ansias de libertad, como si unas alas que yo nunca había advertido, pugnarán por abrirse, por romper su capullo” (Llana 103). A menção do espelho é uma pista da cisão do ser. Nas narrativas fantásticas, o espelho se configura como o objeto revelador do duplo, pois mostra ao sujeito os diversos seres que nele habitam. A narradora-personagem é ela mesma e quiçá

Claudina. A vontade de ser livre como Claudina, sem ater-se às condutas sociais, mostra o sujeito dividido.

O conto se sustenta no possível encontro entre as duas, mas esse não acontece. Contudo, a narradora-personagem pressente a Outra como alguém familiar: “En ese momento ya doblaba la esquina y la mujer que iba al volante, cuyo rostro no puedo describir, pero que me pareció profundamente conocido, miró sonriente hacia la casa, despidiéndose tal vez de la ventana, de las ramas del pino [...] o de mí” (Llana 108). A ambiguidade persiste: seria Claudina a personagem-narradora? A despedida de Claudina seria a despedida da personagem-narradora de uma vida que não mais existia depois da revolução cubana?

No conto, María Elena Llana não está interessada em explorar o encontro com o Outro –Claudina– mas, de mostrar a vida vazia, que carece de referentes da protagonista. A narradora representa a mulher cubana de uma burguesia que não mais existe em Cuba (os referentes a uma classe burguesa estão em todo o texto: o piano, o quarto de coser, as diversas janelas da casa) que mantém a fantasia de um passado protetor no espaço privado. Entre romper com as condutas sociais e ser livre como Claudina, a narradora-personagem escolhe presevar-se no espaço protetor da casa e, assim, continuar mantendo uma vida estável, segura, sem percalços. No conto, Claudina simboliza a vontade feminina, a liberdade conquistada por meio das ações cotidianas, o poder de escolher fazer as coisas conforme o seu desejo, enfim, representa a liberdade oriunda dos espaços públicos conquistados pela mulher cubana que a narradora não se atreve a vivenciar: “Cuando me volví hacia la habitación, la hallé otra vez mustia, más inhóspita y desolada de lo que nunca fue. Evidentemente ya no estaba quien la llenó de sol. Cerré la ventana y se extinguió el último rumoreo de los pájaros invisibles” (Llana 108).

O conto “La novia” também representa a volta para o espaço privado, mais protetor, porém, sobre outro prisma, não significa a negação do mundo público, mas a valorização dos sentimentos femininos que conduzem a uma satisfação plena. Se em “Claudina”, o fantástico se manifesta nas primeiras linhas do conto; nesse, somente nos parágrafos finais constatamos a presença do fantástico e a oscilação entre a realidade e a não realidade, até a ruptura com a ordem natural

do espaço-tempo: o passado se sobrepõe ao presente. Contudo, a presença do duplo se insinua desde o início da narração. Em “La novia”, a personagem-narradora –uma jovem de 20 anos– vai passar uma temporada na casa de seus tios. Ao chegar, todos a confundem, pela semelhança física, com Cecilia, a prima morta há anos, no dia de seu casamento. Inclusive o viúvo da prima –Gabriel– que mora com os sogros:

Yo no supe si aquel “igual” se refería a los años que yo representaba, –la edad en que murió mi prima– o al parecido físico con ella. De todas formas, no me fue difícil encontrar sobre una repisa un retrato suyo y me quedé muda. Éramos lo más parecido que una persona puede ser a otra. Y el saludo de Gabriel tomó consistencia: –Celebro tu regreso (Llana 19).

A narrativa prossegue até a total fusão da narradora com o seu outro “eu”: Cecília. A leitura do texto nos mostra que a narradora é a protagonista e vive no momento presente e Cecilia o seu passado. Porém, desde o início da narrativa, a narradora-personagem presente que ambas, de alguma forma, são a mesma. A visita da narradora-personagem e Gabriel à casa na qual a prima moraria com o marido funciona como a “porta” de passagem para a fusão dos dois espaço-tempo: o passado e o atual. Nessa visita, a narradora-personagem perde a noção do espaço-tempo presente e vai se “deslocando” para o passado e para os braços de Gabriel. É Gabriel quem, ao longo da narrativa, faz a união do presente com o passado, marcando a presença de Cecilia na casa, a partir da estada da narradora-personagem: “-Llegué a temer que no vinieras” (Llana 22). À medida que se entrega às carícias de Gabriel, o passado se instaura sobre o presente a ponto de anulá-lo e a figura da Outra, Cecilia, se sobrepõe à narradora-personagem. A narradora-personagem já não sabe se é ela própria ou a prima Cecilia: “Se corporizó la sorda pulsación del lugar, porque en el retrato de Cecilia me vi a mí misma ataviada con galas de novia. Hice un esfuerzo por recobrar la cordura” (Llana 25).

A oscilação entre a narradora-personagem e Cecilia –o presente e o passado– se desfaz quando a narradora escolhe cruzar o portal que separa os limites do espaço-tempo em que se encontrava e escolhe ser Cecilia: “Estaba detenida en un indefinible umbral. [...]” (Llana 25). Cruzar o portal significa aceitar o encontro e a união com o seu Outro que se converte nela própria: Cecilia.

Simbolicamente significa o despertar da mulher, já que antes era “una mujer dormida” (Llana 24). Esse despertar denota o retorno da mulher a sua essência, ao regresso do que podemos entender como uma das formas do “eu” ou da identidade plena: o poder de escolha.

Me tomó en los brazos para conducir me hacia la alcoba con placentera solemnidad [...] En el trayecto pasamos frente a la consola y entonces advertí que sobre aquel mueble no había retrato alguno, sino un espejo opacado por el tiempo (Llana 27).

Desse modo, nos contos analisados, os temas do fantástico – a sobreposição espacial e temporal e a presença do duplo– provocam a discussão dos papéis femininos que afetam a construção e a reconstrução identitária. Nos contos é possível perceber que o abandono do espaço privado e a inserção no espaço público são importantes para o sujeito feminino escapar dos estereótipos construídos pelo Outro para si –a heterodesignação; e, assim, entender o seu lugar na família, no trabalho e na sociedade em que vive.

## **Conclusões**

Em nossa análise, constatamos que a obra fantástica da escritora cubana María Elena Llana problematiza as questões do feminino. A autora postula a existência de um coletivo “mulher” como oposição ao patriarcado. O fantástico é um subterfúgio para trazer à tona questões importantes sobre a mulher cubana como indivíduo social: sua trajetória ao espaço público e seu retorno ao espaço privado; seu poder de escolha e seus mecanismos de defesa contra o poder opressivo patriarcal. Nos contos é possível perceber que a opressão de gênero é a maior opressão que as personagens sofrem. As protagonistas das histórias são mulheres burguesas ou pequenas burguesas, sem nenhuma marca característica de etnia, raça ou sexualidade.

Por assim ser, a temática dos contos de Llana se centra nos dois pilares básicos da crítica feminista essencialista: a discussão sobre a mulher, sua condição de opressão e marginalização sofrida pelo patriarcalismo na sociedade em que está inserida e a reconstrução de sua identidade. Esses elementos se mesclam com os elementos característicos da teoria do fantástico: a sobreposição ou fusão

espacial e temporal e a presença do duplo. A fusão dessas duas teorias permite a classificação dos contos como pertencente ao fantástico feminino.

As personagens femininas dos contos analisados compreendem, ainda que escolham o espaço privado como a personagem do conto “Claudina”, que a trajetória do espaço privado para o público é irreversível para o feminino. Elas percebem que o espaço exterior adentrará no privado, a proteção que a casa lhes dá, logo ruirá. Assim, ainda que a escolha recaia sobre o espaço privado, as narrativas demonstram que a escolha pela liberdade prevalecerá sobre o encarceramento. A cisão das personagens, por meio do duplo, denota que a escolha é pela liberdade, pela não confinamento ao mundo privado estipulado para o feminino pela sociedade hegemônica. A fissura aberta entre o real e o impossível permite as personagens vislumbrarem a vida que almejam. Nessa, encontram a liberdade para ser o que quiserem.

Os contos analisados propõem, através do insólito ficcional, uma realidade outra para o feminino, na qual por intermédio da autodesignação, permite a mulher – numa visão essencialista (já que seus contos não abarcam a mulher negra, a trabalhadora, a homossexual...)– participar da sociedade como sujeito, sem preocupar-se com as condutas sociais estipuladas pelo seu Outro – o masculino.

Verificamos que para alcançar essa autodesignação, o sujeito feminino dos contos analisados roça com a outredade fantástica, o seu duplo (que é Outro e ela própria), com o qual frequentemente se funde. Assim, cruza os tênues limites que separam a realidade em que vive da fantástica, e, nesse outro espaço, pode superar a lógica da dominação e reconstruir a sua subjetividade. Essa reconstrução identitária encontra-se diretamente relacionada às questões de gênero presentes nas sociedades ocidentais nas décadas do século xx, quando Llana volta a publicar. Nessa visão generalista, a noção de identidade da “mulher” foi um conceito chave vinculado à diferença sexual para combater o sistema de dominação potencializado pelas sociedades patriarcais.

Dessa maneira, as narrativas fantásticas de María Elena Llana interrogam não somente a realidade referencial, mas também a cultural, ou seja, a posição da mulher dentro e na sociedade em que vive. Por tal motivo, a análise da produção da autora, ainda que apenas de alguns contos, sob a égide do fantástico feminino

como feita nesse trabalho, é necessária para mostrar a sua participação na construção do fantástico e integrá-la como uma representante importante no contexto literário e acadêmico do gênero, a fim de reinscrevê-la no cânone literário do insólito ficcional.

## **Bibliografia**

Akrabova, María G. *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*. E-book. México: Ediciones Eón, 2014.

Cardentey Levin, Antonio. *Con patria pero sin amo: Diálogo abierto con María Elena Llana*. Monografía.com, 25 de março de 2005. Web. <http://www.monografias.com/trabajos68/dialogo-abierto-maria-elena-llana/dialogo-abierto-maria-elena-llana2.shtml#ixzz3VoGDsHyr>. Acesso: 15/02/2014.

Cortázar, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Femenías, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal/Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

Figueiredo, Eurídice; Jovita Maria Noronha. "Identidade nacional e identidade cultural". Eurídice Figueiredo (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. 181-94.

Jiménez Corretjer, Zoé. "¿Qué es el fantástico femenino? Nuevo apartado para el género fantástico". *El fantástico femenino en España y América Latina*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2001. Web. [www1.uprh.edu/cvhc/zoe.htm](http://www1.uprh.edu/cvhc/zoe.htm). Acesso: 22/02/2016.

Llana, María Elena. *De pájaros invisibles y otros cuentos*. Madrid: Editorial Popular, 2009.

Lobo, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

López-Cabrales, María del Mar. *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba*. Chile: Editorial Cuarto propio, 2007.

Negrón, María. "En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa". *Eñe Revista de Cultura*, 01/08/2010. Web. [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/08/\\_-02115427.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/08/_-02115427.htm). Acesso: 02/02/2013.

Paula Jr., Francisco Vicente. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. Tese (Doutorado em Letras), UFPB, Paraíba, 2011.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana* vol. LXII, n° 176-177 (Julio-Diciembre 1996): 733-744.

Rodrigues, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

Sardiñas Fernández, José Miguel. "Los personajes femeninos en la cuentística de María Elena Llana". *Revista Temas. Cultura, ideología, sociedad*. Cuba: La Habana, n. 61, (enero marzo de 2010): 143-150. Web.

<http://www.temas.cult.cu/revistas/61/14Sardinas.pdf>. Acceso: 15/02/ 2014.

Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.