

La poesía como espacio liberador
para cuatro mujeres avileñas contemporáneas

Alexandra Grebenuk Roy

A Thesis
in
The Department
of
Classics, Modern Languages and Linguistics

Presented
In Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of Master of Arts (Hispanic Studies) at
Concordia University
Montreal, Quebec, Canada

Spring 2013

© Alexandra Grebenuk Roy, 2013

CONCORDIA UNIVERSITY
School of graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By : Alexandra Grebenuk Roy

Entitled : La poesía como espacio liberador para cuatro mujeres
 avileñas contemporáneas

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (Hispanic Studies)

Complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final Examining Committee:

_____ Chair
Dr. Danièle Marcoux

_____ Examiner
Dr. Lady Rojas

_____ Examiner
Dr. Zaida Capote Cruz

_____ Supervisor
Dr. Catharina Vallejo

Approved by _____
Dr. Roberto Viereck Salinas, Graduate Program Director

12 of March, 2013 _____
Dean of Faculty

ABSTRACT

Poetry as a Space of Self-Liberation for Four Contemporary Women from Ciego de Ávila

La poesía como espacio liberador para cuatro mujeres avileñas contemporáneas

Alexandra Grebenuk Roy

In present-day Cuban society, women's status is still tinted by the limitations and subjugations of the ancient Hispanic patriarchal ideology, affecting women in both their personal and their professional lives, according to the persistent "home (private)/street (public)" separation. As such, women writers suffer from a multidimensional marginalization based internally on gender, sexuality, and regionalism, as well as externally on political and economical factors. Moreover, Cuban feminism is also affected by the traditional and politicized criticism of the movement. The present work creates a dialogical space, more precisely a direct opening for the voice of four female Cuban poets from the provincial city of Ciego de Avila, on a national and more importantly international scale, otherwise unattainable to this nation. Through the innovative use and inclusion of interviews as an inter/active basis for a classical literary analysis, an "open dialogue" is created with the audience, giving access to the "illocutionary force" of the poets. Furthermore, the theoretical analysis of the condition of the woman-writer in Cuba is supported by a presentation, and my analysis, of several outstanding examples of poetry of the four women. This second part also creates an interactive space, as it integrates conceptual components of the interviews, which underlines the role of the poetry as being one of self-liberation.

KEY WORDS: Aniek Almeida, Ariatna Zayas, Cuba, Cuban writers, Ciego de Ávila, Dialogue, Dialogical space, Feminism, Gender, Home/street, Ileana Álvarez, Illocutionary force, Inter/active investigation, Interviews, Liberation, Literary analysis, Marginalization, Masiel Mateos, Sexuality

COMPREHENSIVE SUMMARY

Poetry as a Space of Self-Liberation for Four Contemporary Women from Ciego de Ávila

La poesía como espacio liberador para cuatro mujeres avileñas contemporáneas

Alexandra Grebenuk Roy

The main purpose of my investigation and the resulting thesis work is to create a space in which a dialogue can be openly carried out by four female poets, living and writing in the contemporary Cuba. I proposed the drawing of a discursive line between the poets, their art, and the readers, by first carrying out numerous interviews and by further including these discussions with the poets into my literary analysis of their works. Both parts of my inter/active investigation, which apply a number of international literary and social theories, are to some extent in conflict with the history and the condition of the society in which these young women have grown up and developed as writers. More precisely, I explore and superimpose the multi-subjugated condition of the woman in general, and more precisely of the female writer in Cuba, as applicable to the four poets with whom I have collaborated in the present study. Finally, I explore in a detailed manner a sample of the poetry of each woman, based on guidelines established through the interviews, and have thus been able to define their points of view as being explicitly 'feminine' and their poetry as implicitly feminist. In so doing, I discover that the dialogical space created in and by their works presents for each one of the four poets particular spaces of liberation, within a society still charged with patriarchal marginalization of women's voices.

Chapter I—the “Historical and theoretical framework”, portrays the historical background and theoretical support for my study and the analysis of the works. Mainly, it is crucial to establish a backdrop to the contemporary feminine condition in Cuba.

The first part presents a short history of the social position of women in pre-revolutionary Cuba, which was conditioned by a long history of colonization, most prominently forged upon the Hispanic version of patriarchy, according to which women were entirely dependent on the male members of the family. From this point on, the *home/street* duality was established, a condition that still prevails in modern age Cuba, and according to which the house and family space was dedicated to women, while the social and public one strictly reserved to men. Nevertheless, with the political and economical progression of the Republic throughout the beginning of the 20th century, this space division has shifted slightly to allow women access to education and certain labor fields.

The second part of the chapter draws up a portrait of the feminism that developed in that same era, starting by the pre-revolutionary period and moving along chronological lines to the period after the Revolution of 1959. The case of feminism in Cuba is unique to Latin America, characterized by a complexity and divergence from its international counterparts. As an initial movement, it reached its apogee in the 20s and 30s, supported by a number of outstanding women of the upper classes. Nevertheless, due to the high political instability, Cuban feminism never developed beyond its first years, and resulted in an amorphous, dissociated movement, putting aside a generalized female emancipation. Furthermore, a persisting duality characterizes this insular feminism, Cuban women desiring on the one hand their emancipation and a creation of a social space destined for them (production), and on the other hand, the protection of their private space of the house and their traditional role

linked to it (reproduction). Their intentions were further diminished after the Revolution by the “virtual” gender equity established by the socialist ideology, which in fact created an additional discrepancy with the feminist movements of the time, precisely due to their continued disparate definitions of equality between men and women. Finally, the most important problem encountered by Cuban feminism even today is the negative perception of its ideology, as promoted by the official sector of the society, as being divisive, imperialist and bourgeois. This distorted perception between feminism and femininity is also seen in the works and opinions of the four poets participating in the present study.

This second part of the chapter continues by further establishing the changed condition of women in the new revolutionary era, more precisely in the years following the Special Period of the 90s, a decade which strongly impacted Cuban society, economically and politically, as well as its overall mentality, which became one of scrambling to survive. Women’s condition changed once again, as they became triply marginalized, by the constant patriarchy, their insular condition, and the economical collapse of the country. This gender inequality still persists, in the house and in the street, a powerful patriarchy still dominating the system. Nevertheless, with the growing education and economical independence, as well as with a new opening out towards international ideologies, the expectations of young Cuban women towards their place in the society are increasing.

This same marginalization of the female element in society is also evident in their recognition at the artistic level, or more precisely in the absence thereof. A discussion about the post-revolutionary literary production by women in Cuba closes this second part. Essentially, just like all others spheres of the society, women’s literature was profoundly marked by rigid codes established in this paternalistic and masculine culture.

Nevertheless, as the Special period erupted in the '90s, all artists, including women writers, changed both the themes explored and the way these were conveyed to the public, promoting a desire to escape from the asphyxiating reality of every-day life, a condition even more pronounced in the lives of women. Furthermore, the economical problems related to the Special period influenced the production of the publishing houses, bringing it to an almost complete standstill, which impacted even further the recognition of women's literature. Not only were they overlooked in the publications of their works, but were also denied premiums and prizes, reflecting the general trend of absence and silence instituted in this society.

The third part of this chapter presents the theory of French feminism, especially as defined by Luce Irigaray and Hélène Cixous, as one applicable to the situation, ideology and poetical production of the four Cuban women. More specifically, the attention of the study is centered on the theory of *écriture féminine*, according to which the act of writing is women's main weapon against fallocentric domination. By re-appropriating her body, and more specifically her sexuality, through the act of writing, a woman brings to the surface what male domination has repressed in her. Luce Irigaray underlines the multiplicity of the female sexuality and its homo-sexuality, or the self-pleasure, and therefore its quality of being more diverse and complex—writing also being multidimensional and related to the various parts of the female body. For being an auto/homo-sexuality, according to Irigaray, the writing related to it becomes the only way for female desire to be expressed in female terms. As for Cixous, she conceptualizes the female act of writing as a re-claiming of her body confiscated by man.

Finally, the fourth part of this chapter is dedicated to the theory of interviewing, seen as an inter/active investigation that creates a dialogical space for and with the poets. This approach of integrating interviews into the process of literary analysis is innovative; it supplements the traditional analytic perspective that the “author is dead” by constituting the investigator as co-creator of the literary work, as he or she interprets its messages by having access to and integrating the authors’ “illocutionary force”. This concept is defined by David Olsen as the utterer’s attitude, reflexive context, or the corporeal declarations (facial and body gestures, tone of voice, etc). A cooperative study such as the one I did focuses on investigating with the persons, not only about the persons, which has as effect a more equal interaction between all the participants of the study, bringing together theory and practice, in direct participation with others. In such a cooperation, the objects of the study become subjects of their experiences, more precisely active agents, which results in an intersubjectivity or a cooperative invention of a shared context. This also produces a new way of perceiving the text, moving away from the “closed” format and rather creating a multidimensional text, inviting the reader to also participate in the discourse while communally renegotiating the representations of self and of the Other.

One of the main advantages of such an inter/active study is the possibility provided to the authors to narrate directly their emotions and experiences, exhibiting their “illocutionary force” and providing the investigator with an additional level of authenticity in his or her analysis of the poetry. An added dimension is the fact that working with women in a marginalizing society renders the investigation even more urgent, as it becomes essential to provide a dialogical space to women suffering from a multidimensional subjection, a space in which they can give testimony of their time and

their experience, while re-presenting the Other (according to the double definition of the process of representation as offered by Gayatri Spivak). Because such a marginalization still persists in Cuba, it becomes more urgent to open a dialogue with these women-poets, through interviews and through their inclusion in my literary analysis, by which their voices transcend from the Cuban periphery to the international literary center, the experience of art being inseparable from the human experience.

Chapter II—“The poets: summary and analysis of the first round of interviews”, focuses on the presentation of the four poets and the analytical summary of the first round of interviews, dedicated to the personal and academic backgrounds and ideology of the women, as young poets who live, create and publish in a still patriarchal society. It was crucial to establish this first communicative level, as to then have a more authentic approach to their poetry. A sample of the questionnaire can be found in Annex I.

First I established the protocol behind conducting the interviews and the selection of the interviewees. The region of study was limited to the central province of Ciego de Ávila, removed from both cultural centers of the country (Havana and Santiago de Cuba), which adds an additional level of marginalization to the condition of the women-poets. By founding my choice of the poets on their respective curriculums and distinct personal characteristics, as well as with the guidance of prominent literary figures, both from the center as from the periphery, I was able to complete the selection of my group of four female poets from the City of Ciego de Ávila, namely Ileana Álvarez, Masiel Mateos, Ariatna Zayas and Aniek Almeida.

Secondly, in this chapter I present the four poets, which form the sampling group of young female poets from Cuba. The presentation is done individually and outlines each woman's bio and bibliography. It is noted that because two of them are homo-sexual, yet another level of marginalization has to be taken into account, as they live and write in a country still cloaked by an institutionalized homophobia. This chapter concludes with an extensive analysis of the first round of interviews, based on points they have in common and areas in which they diverge, as discussed with the poets. Briefly, these aspects are as follows.

First and foremost, I established the personal, academic and professional curriculums of each poet, through which emerged the commonality that all began to write at a very young age, being inclined to observe life with a critical mindset, as well as having an urgency to express themselves through texts, and poetry being closer to their souls. Also, and more importantly, poetry provides the four women with a space of freedom, in which they liberate their intimate selves, from individual conflicts, from internal and external fears, giving them a possibility to say things which must be silenced in society, through an imagination and a voyage to places unknown. Finally, they all claimed their poetry to be a kind of testimony, of their time and experience, in which they speak for themselves and for others.

As for the diverging perspectives, the reception of their works, by both the official and the public sectors, was of a primary concern, being positive for some and marginalizing for others, for some even due to the persisting social *machismo*. Linked to this point was also the discussion of the inclusion of the reader in the act of creation, which for some of the poets is essential, and subconscious for the others. As a conclusive point, the importance of their social environment was discussed, namely the City of Ciego

de Ávila, this regionality resulting at times in a yet additional marginalization of the women by the cultural Center (Havana). All of these aspects, common or divergent, were further taken into consideration to guide the interviews and the literary analysis.

Finally, in **Chapter III** the historical and theoretical backgrounds, and the themes discussed during the first interviews, were applied in the **literary analysis of the works of Ileana Álvarez, Masiel Mateos, Ariatna Zayas and Aniek Almeida**, in which I also integrated their voices through relevant references to the interviews. Mainly, two characteristics of their poetry became important. Firstly, it was imperative to define their individual writings as being part of the dialogue that is held with the reader, as supported by the interview/testimony theories. Secondly, although they do not define themselves explicitly as feminist (or as actively promoting the rights of women), but rather feminine (as defined by traditional societies), through the analysis of their declarations in the interviews as well as their poetry, they can be clearly defined as holding a feminist approach to the various themes explored in their verses. Their voices, both in personal dialogue and in their literary works, can be further integrated in the French feminist theory of *écriture féminine*.

In the case of Ileana Álvarez, a published poet and literary investigator, one of the main points analyzed in her poetry is the *home/street* dualism that exists both in her personality, and in her everyday life. Being a mother of two boys and married to a known writer, Álvarez has assumed a somewhat traditional role in society. Nevertheless, she has also built a strong career in the literary world, even being one to suffer most from its gender based prejudices. The multi-subjugation of the Cuban “woman-island” due to the patriarchal tradition is a widely used theme in her poetry. Following her desire of self liberation, Álvarez uses her poetry as a space to free herself from the everyday difficulties and intimate fears, as

much rational as irrational, traditionally feminine and universal. Related to this last theme is the use of her poetry to give testimony of her experiences, one of the most difficult being surviving the Special period, which almost annihilated her as a poet. As a counterpart to this last theme, the poet expresses love in its most intimate motherly sense, the family representing peace and stability. Throughout her writing Álvarez inscribes herself as explicitly ‘feminine’ and maternal, while defending implicitly the voices of other women.

As for the writing of Masiel Mateos, it is the most ‘realistic’ of all, in that the poet deals with themes of everyday life, life as seen outside the window, questioning and criticizing the difficulties that she perceives around her, while masking them in the language of poetry. She is also one to speak, not only about, but for the Other who cannot herself express her rage, pain, or even happiness. She also disturbs the reader, as much with her questions, as with the imagery she uses in her poetry, opening a dialogue with this Other. One of the most important factors for the analysis of her works is Mateos’ homo-sexuality, something that has impacted her in her life experience, and therefore inevitably in her art. By including homosexuality and femininity in her poetry, through the use of clear imagery, Mateos creates a space of freedom, auto-proclamation and safety for such a poetic voice, and one of auto-liberation for her own inhibitions. Nevertheless, her language is explicitly and undeniably ‘feminine’ as well as inscribable in the feminist ideology.

Ariatna Zayas, a young poet originally from Manzanillo, writes perhaps one of the most “feminine” poetry of all, mostly considered as such due to the sensuality of the female body, her eroticism, as well as the maternal femininity abundant in her verses. Maternity is in fact one of the most important topics of her poetry, her personal desire to

become a mother, and the sexuality related to this desire, overshadowing other themes. The lack of bodily creations causes writing to become parallel to parenthood, therefore accomplishing the reproductive role of the poet. In this sense, Zayas liberates herself from her reality, in which she is unable to fulfill her desires, creating an alternative optimistic world in which she has the power to mold the outcomes. Another way in which this young poet liberates herself is the imaginary voyages to faraway times and lands, mixing mythology with bookish perceptions of the world. Furthermore, these images are enriched by precise descriptions of nature. Biology being Zayas' first career and passion, representations of feminine elements are privileged over the masculine, to protect once more the poet's femininity. When it comes to the reader, Zayas uses her writing to awake interests and reflections, stimulate emotions and senses and construct new experiences, in a close relation, or emotional affinity, to the receptor of her works.

Finally, Aniek Almeida, a young introverted homo-sexual poet, creates classical verses and complex poetic images (visual and tactile) of feminine environments and bodies, through which her most intimate and deepest self are liberated, breaking the social chains of prejudice. Because sexuality, and more precisely sensuality and eroticism, are an integral part of a human life, Almeida uses her poetry to express her own intimate beliefs and desires, defining herself as explicitly feminine, through the use of complex symbols of body and senses and the recreation of sexual sceneries. The counterpart to this almost utopian description of the female sexuality is Almeida's discussion of the personal exhaustion of everyday life, of the loneliness and the search for support. Through these last themes, the young poet opens a dialogue with the Other, and more specifically, in her case, with God, whom she challenges by an open questioning. The dialogical space is also used to liberate her

human, female, artistic voice, while providing this same space to the other, her reader, who can also find him/herself reflected in the imagery and symbolism used by Aniek Almeida.

Through the application of international theories, to both the opinions expressed during the interviews and the poetry of the four poets, I have opened a dialogue between the women writers, their works, and the readers, while exploring their ‘illocutionary force’ embedded in their verses. By applying the French feminist theory of the *écriture féminine*, I have demonstrated that most of their works can be inscribed within the feminist movement, even contrary to their own beliefs. Finally, by using their voices, all of the women took upon themselves the role to represent the Other, underlining once more the problematic of the yet existent multidimensional subjugation of women in the Cuban society.

AGRADECIMIENTOS

MIS MÁS DESTACADAS GRACIAS A:

Catherine Vallejo, una mujer extraordinaria,
la mentora más dedicada y paciente,
una visionaria que siempre ha creído en mí,
desde mis primeras y hasta las más novedosas ideas,
nunca estaría firmando estas hojas sin haber tenido su inagotable apoyo

Ileana Álvarez, Masiel Mateos, Ariatna Zayas and Aniek Almeida,
por haber compartido sus mundos conmigo y con los lectores

Isurys Luis Prieto,
por su devoción y amor incondicional,
por siempre estar a mi lado, superando límites y cumpliendo sueños

TAMBIÉN MIS MÁS SINCEROS AGRADECIMIENTOS A:

Anatoliy Grebenuk,
por haber sembrado en mí una pasión eterna para Cuba

Remi, Natasha, Uliana, Roman, Vladimir, Tim, Matthew and Misha, mi querida familia
por haberme apoyado en momentos más desesperados

Todos los profesores de Estudios hispánicos en la Universidad Concordia,
por haber sido guías en mi camino académico

Mary, Talia, Iván y Doug, mis compañeros,
por haber compartido muchas primeras experiencias, siempre con risas y apoyo

Diane Sabourin,
por su paciencia y generosidad

Shurik,
por haber borrado mis absurdidades

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
I - Marco histórico y teórico.....	4
1. Posición de la mujer en Cuba antes la Revolución de 1959	4
2. Feminismos y posición de la mujer después de la Revolución de 1959	5
A) Feminismo post-revolucionario.....	6
B) Cambio de la condición femenina	8
C) Vida literaria en Cuba después de la Revolución.....	9
3. Teoría del Feminismo francés	14
4. Teoría de las entrevistas	16
II - Las poetas: Resumen y análisis de las primeras entrevistas.....	23
1. Metodología	23
2. Las poetas.....	24
3. Las entrevistas	27
A) Puntos en común entre las cuatro poetas.....	27
B) Puntos divergentes.....	32
Conclusión del capítulo	39
III – Análisis de las obras de las poetas	40
1. Ileana Álvarez	40
2. Masiel Mateos	55
3. Ariatna Zayas	72
4. Aniek Almeida Vergara	89
IV – Conclusiones.....	104
Notas.....	107
Bibliografías (fuentes primarias y fuentes secundarias)	113
Anexos
1. Ejemplo de cuestionarios para las entrevistas	119
2. Textos de los poemas estudiados	120

INTRODUCCIÓN

*"Pienso porque siento, y escribo lo que pienso. He aquí todo mi arte."
- Mercedes de Santa Cruz, Condesa de Merlin (19) -*

La condición subalterna de la mujer es generalmente aun evidente en regiones donde el patriarcado ha reinado por siglos, influenciando la mentalidad social por el poderío patriarcal de lo físico y lo emocional. Sin embargo, la situación cubana sobresale por ser dotada de contradicciones multifacéticas, todavía irresueltas por completo hoy en día.

El propósito integral de mi trabajo consiste en contribuir a la apertura de un espacio para la expresión y valoración de algunas poetas cubanas que crean sus obras en un marco socio-literario aún patriarcal, como representaciones y discusiones de las problemáticas sociales y personales contemporáneas, expresando en su poesía ideas que no pueden decir en otros espacios. Mi objetivo es iniciar un discurso abierto, a través de mi estudio de la obra de cuatro poetas de Ciego de Ávila—basado en teorías críticas internacionales—y las entrevistas que he efectuado con ellas—expresamente integradas en el corpus de mi análisis. En este proceso, proyecto líneas discursivas entre las poetas, su ambiente todavía dotado del dominio patriarcal, y el lector, nacional e internacional, integrándolas de tal modo en el contexto global.

En una primera instancia, trazo el panorama femenino de las últimas décadas en Cuba, más precisamente el desarrollo del feminismo, dentro del marco histórico de la condición femenina en la isla, y la resultante producción literaria de las mujeres (o más bien la ‘falta’ de producción, según los varios estudios paralelos hechos por Luisa Campuzano sobre esta carencia). Por ser Ileana Álvarez, Masiel Mateos, Ariatna Zayas y Aniek Almeida, las poetas incluidas en el corpus de mi tesis, ‘hijas de la Revolución’¹, y por ser

este acontecimiento un importante hito histórico, me concentro en la sociedad cubana después de este período, siendo el caso cubano en general muy distinto de otros países. Finalmente, relaciono en esta primera parte, la historia de la mujer y del feminismo en Cuba con el desarrollo de su poesía. Subrayo con un breve estudio del canon literario la problemática latente de la marginalización de las mujeres, tanto en campos profesionales como de su creación literaria, relacionando estos ejes con la teoría feminista de Irigaray y Cixous, a fin de introducir el diálogo que llevan las poetisas en su creación como *femenino* (e implícitamente *feminista*) y liberador. Propongo que la escritura *femenina* (como definida por las teóricas feministas) *re-presenta* a las mujeres, desde el punto de vista de la creadora, para promover una relación sin censura entre la mujer y su sexualidad, a través de la escritura de su cuerpo. Noto también que cada poeta tiene su propia definición del feminismo, ligada a su situación.

Como primer apoyo teórico a mi tesis, presento la metodología de la entrevista, considerada ésta como una investigación literaria inter/activa, en diálogo directo con las poetisas y en relación con su obra, y con el fin de abrir una discusión entre el investigador, las escritoras y sus obras, y el futuro lector. Me posiciono en este diálogo como por un lado el vínculo entre estos tres elementos, y por otro lado como un lector crítico. Para lograr este cuadro comunicativo, utilizo en el corazón mismo de mi tesis el diálogo que he tenido con las poetisas-participantes, complementando con este método la práctica analítica más tradicional de los estudios literarios. De esta manera, enfoco el papel de sujeto que puede adaptar el escritor-objeto de estudios en el producto final de un tal estudio.

En un reciente trabajo similar, *Canto poético a capella*, la Dra Lady Rojas Benavente propone una «lectura contextualizada de la producción poética» (16), que en su

caso consiste en una bio-bibliografía complementaria a su análisis crítico de la obra de algunas poetisas peruanas. Los datos fueron recogidos a través de entrevistas, y teniendo en cuenta el contexto cultural y las retóricas de autorrepresentación. De manera similar pero más inter/activa, en mi investigación las poetisas implicadas, tanto en sus entrevistas como en sus obras, dan testimonio de su vivencia en un tiempo dado, de su condición femenina dentro de un entorno social complejo y a veces rígido, aunque no consideran su poesía como parte intrínseca del género testimonial. De tal modo, en el segundo capítulo analizo las primeras entrevistas, proponiendo las perspectivas de las cuatro poetisas, las que hasta cierto punto representan el género femenino del país. Este método más aplicado que el estudio literario tradicional, o sea el análisis puramente objetivo y desligado del agente productivo, me da la posibilidad «[to] ask questions directly of other human beings and observe their thought processes and responses firsthand» (Friesen 83). Luego presento a las escritoras, y discuto los puntos que tienen en común y los divergentes, además del análisis general de las entrevistas en su contexto social.

En el tercer capítulo, analizo la obra de cada una de las poetisas, basándome en las pautas descubiertas durante las entrevistas, así como en parámetros y conceptos del análisis del discurso, mientras interrelaciono los elementos anteriormente discutidos con mi propia lectura de sus poemas. Con estos apoyos teóricos y poéticos, defino las voces de las poetisas como no sólo *femeninas*, sino implícitamente *feministas*. Además, demuestro que a través de los temas tratados y los recursos literarios utilizados, todas defienden su espacio, hablando por otras mujeres cubanas y exponiendo las problemáticas sociales y personales, viendo en particular el espacio poético como liberador de los límites impuestos en y por su sociedad.

I - MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO

1. Posición de la mujer en Cuba antes la Revolución de 1959

La condición de las cubanas fue condicionada por varios aspectos, resultados de los procesos de colonización² y definidos como a «melding of Hispanic Catholicism and African pantheism»³ (Smith y Padula 8), además de la aplicación de la excesiva marginalización de las mujeres por todos los elementos sociales⁴. «Conventions of male domination were the most repressive and pervasive aspects of Cuban culture to affect women⁵ (...), personal identities were founded in it, and social values emanated from it» (Stoner 146).

La tradición del absoluto patriarcado español, basada en el concepto de la *patria potestad* definido por el Código civil de 1886, creó una separación basada en el género, de la que resultó la división conceptual *casa/calle*⁶. Según esta noción, la *casa*—el espacio privado de la familia (espacio de reproducción) —fue el lugar limitativo de la mujer, mientras la *calle*—el dominio público, social, profesional y político (de producción) —fue el privilegio varonil. Se subraya de esta manera la importancia—simbólica y real—que tiene la dimensión del espacio en la vida de las mujeres, un componente que exploro en este trabajo.

Esta disociación entre los espacios resultó en el establecimiento del prototipo de la ‘perfecta casada’, «una esposa modelo, sumisa y dedicada a todo lo que desease su marido, y una madre cariñosa y educadora» (Barcia Z. 10), y la educación de las mujeres servía más bien de molde para las madres, y no de vínculo de emancipación⁷. Esta situación de la domesticidad condicionó la realidad socio-cultural y ocupacional de las cubanas⁸. No obstante, la liberación parcial de la mujer a partir de la fundación de la República en 1902 creó nuevas aperturas sociales, tales como la creación de empleos, aun considerados «propios de su sexo» (ibid 13), como la enseñanza y dependientas en tiendas u oficinas.

Desde los años 30, el papel de la mujer cambió de nuevo, promovido por el turismo estadounidense con el empleo de mujeres en lugares de divertimento, o sea el traslado de su actuación desde la *casa* a la *calle*, pero con frecuencia ya con sentido negativo en este caso. Sin embargo, la imagen social de la mujer aislada y silenciada se perpetuó, cambiándole el grado de su marginalización, pero no el fondo, «male and female stereotypes [still] acted to limit women's social status» (Leahy 95).

2. Feminismo y posición de la mujer después de la Revolución de 1959

Desde las primeras luchas por la independencia de Cuba a fines del siglo XIX hasta la Revolución de '59, las cubanas intentaron esculpir nuevos espacios de libertad. Al principio del feminismo cubano en los años 1920, hubo mujeres de clase alta⁹ que emprendieron el discurso de la emancipación femenina y lo llevaron hacia la esfera pública, otorgándose un lugar entre los intelectuales varones. En esta época, el logro del feminismo dependía de la posición social de sus defensoras. «Wealth and privileged status raised the possibility that feminist leaders could manage motherhood, a profession, and political activism» (Stoner 85).

No obstante, el duradero problema del primer feminismo en Cuba, sobre todo en su apogeo entre 1920 y 1940, radica en sus ideologías divergentes y las organizaciones amorfas, sin objetivo común, lo que evidentemente no pudo trascender a una emancipación generalizada de las mujeres¹⁰, según Stoner. Para añadir a la complejidad de la condición femenina, a los finales de los años 1930, emergió en la isla una nueva justicia social, que incorporó en sí, por primera vez, dos principios legales conflictivos – la *patria potestad* (1917) (aunque fue el gobierno que mantenía desde entonces el poder patriarcal) y el concepto de derechos iguales para todos los ciudadanos¹¹.

Una de las características propias al feminismo latinoamericano, específicamente el cubano, que debe subrayarse es la dicotomía entre el deseo de emancipación y de la creación de un espacio social propio a las mujeres (acceso al mundo de producción) por un lado, y por otro, la protección del espacio privado de la casa y el poder de la mujer en ella (incluyendo el biológico de reproducción). Esta dualidad existe todavía en la mentalidad de las cubanas, como lo demuestro en el caso de las cuatro poetisas-participantes. Además, con las libertades básicas atribuidas a las mujeres¹², y como lo expresa justamente Stoner, las feministas cubanas «never put aside their age-old devotion to women's roles as wives, mothers (...). [remaining] dependent upon the patriarchy to achieve their goals. As a result, they had no philosophy to guide them away from a paternalistic society» (194).

2. A) Feminismo post-revolucionario

Como lo he expuesto, aunque se desarrolló en Cuba en los años 1930 un movimiento feminista fuerte y temprano, fue dotado de dicotomías en la percepción del papel de la mujer y en la definición misma del feminismo¹³, hasta llegar a un drástico estancamiento en las primeras décadas de la Revolución.

Por un lado, la especificidad de la historia de la isla ha agudizado la necesidad de la liberación nacional antes de la emancipación femenina, aunque las mujeres sí han logrado mucho a través de su contribución directa a estas luchas. Igualmente, las mujeres jugaron el papel de seguidoras dedicadas al llegar en 1959 la nueva etapa histórica de Cuba. Sin embargo, y a pesar de su importante implicación en la Revolución, la ideología paternalista todavía seguía presente, y las mujeres «were expected to be loyal implementers or grateful recipients of the male-determined revolutionary program. Women's concerns were viewed as peripheral» (Smith y Padula 23).

El 23 de agosto de 1960, Fidel Castro creó la Federación de las Mujeres Cubanas (FMC), en la que unificó las varias organizaciones de mujeres, proveyéndolas un espacio distinto para defender sus intereses. Su propia meta fue la movilización de este importante sector social dentro de los parámetros de la ideología revolucionaria¹⁴, convirtiendo a la FMC en un «effective arm of social vigilance, a blend of cultural tradition and political change» (Smith y Padula 44). Así, derrotó casi por completo el objetivo del movimiento feminista por la emancipación de la mujer¹⁵ y creó la persistente jerarquización entre los géneros, con la estructura del poder todavía muy masculina, y el estado castrista que resulta una antítesis de oportunidad política y social para las feministas, como grupo social distinto.

Sin embargo, y parcialmente con razón, Castro se sintió desde siempre orgulloso del aporte del socialismo a la condición femenina, expresando en la V Plenaria de la FMC, ya en diciembre de 1966 que: «este fenómeno de las mujeres en la Revolución era una Revolución dentro de otra Revolución. Y si a nosotros nos preguntaran qué es lo más revolucionario que está haciendo la Revolución, es precisamente esto; (...) la Revolución que está teniendo lugar en las mujeres de mi país» (en Aguilar Ayerra 194). Con la nueva legislación, el socialismo ha creado una aparente igualdad entre los sexos—y subrayo el adjetivo ‘aparente’ en su cercanía a lo ‘virtual’¹⁶, en el núcleo social y en el familiar. Es innegable que las mujeres han logrado grandes avances sociales, pero este mérito es, precisamente, un resultado del *socialismo*, no del *feminismo*. Como lo demostraré a través del diálogo con las poetas, queda claro que todavía no se ha podido superar por completo al patriarcado, profundamente anclado en la mentalidad social cubana.

El caso del feminismo como movimiento socio-político, que actúa por la liberación de las mujeres del dominio patriarcal, también ha encontrado una discrepancia con el

socialismo, según el cual debe reinar una entera igualdad con respecto a la población, sin miras a clase o género. Como el feminismo debe por su naturaleza ser una organización sobresaliente de la unidad social, se hace incompatible con la ideología del nacionalismo como defendido por el Partido Comunista. El feminismo también abunda de disonancias en cuanto a la ideología marxista, que por su parte hace una distinción casa/calle, según la cual la esfera pública (de producción) provee el espacio útil para una transformación personal, mientras la esfera privada (de reproducción) es vista como derrochadora y atontadora (Smith y Padula 95). De tal modo, el espacio que siempre fue reservado para y protegido por las mujeres cubanas como fuente de su poder en la sociedad, se convierte en algo inútil.

Finalmente, el problema más agudo que ha encontrado el feminismo en la Cuba socialista es el sentido peyorativo atribuido al término, resultando en un rechazo de este movimiento por las mujeres mismas en la isla, lo que impide inevitablemente la defensa de esta ideología. Como lo subraya Shayne, «Cubans have repeatedly heard that feminism is a divisive, Western, bourgeoisie, imperialist concept that encourages man-hating» (151). Las mujeres prefieren más bien decir que hablan por la mujer en general, defendiendo su libertad, sus derechos, pero nunca se cualifican explícitamente como feministas. «The feminist consciousness that exists in Cuba is what they called an ‘unconscious’ one» (Shayne 150). Como se puede ver en los próximos capítulos, las auto-definiciones de las poetisas de ser o no feministas son notables por esta dicotomía casi palpable.

2. B) Cambio de la condición femenina

Por el hecho que las poetisas incluidas en mi estudio son mujeres, debemos entender su condición en una sociedad machista/paternalista, y altamente politizada, para entonces poder inscribirlas en la sociedad literaria. Más precisamente, introduzco la condición de la mujer en

Cuba desde el ‘Periodo especial’¹⁷, acontecimiento que impactó profundamente la sociedad, y cuyas consecuencias se notan en la obra de las poetisas.

Esencialmente, durante esta década caracterizada por la escasez y una mentalidad de supervivencia, la condición de las mujeres retrocedió por la triple carga impuesta a ellas, por un lado como mujeres en una sociedad persistentemente patriarcal, por el otro lado como insulares/aisladas, y finalmente como mujeres que viven en una isla que sufre un derrumbe económico. Huelga decir que el feminismo también se estancó, por falta de tiempo, recursos y ánimo. De tal modo, las mujeres sufren todavía la desigualdad basada en el género, en su trabajo, su casa, y su producción artística, ya que «a powerful patriarchal ethos still dominates the system» (Smith y Padula 93), reflejando la separación *casa/calle* y su disociación de lo masculino. Además, con la institución de leyes de protección de la maternidad, «Cuba’s male policy makers [are] acting in accord with the traditional Latin American view that a woman’s primary role is reproduction and that this role ha[s] to be privileged» (ibid 122).

Agrego que con la educación que reciben las mujeres y su creciente independencia económica (o ‘bargaining power’ (Safa 137)), sus expectativas con respecto a la sociedad y su lugar en ella han cambiado extensamente. Progresivamente, la separación tradicional *casa/calle* es rechazada por las jóvenes cubanas, debido a los nuevos valores enseñados por la Revolución, la autonomía creciente y la mayor auto-evaluación, apoyadas todas por la imagen que perciben de las mujeres en otros países—aun latinoamericanos.

2. C) Vida literaria en Cuba después de la Revolución

Siguiendo lo anteriormente expuesto, no es de sorprender que la representación de las mujeres en el canon literario haya sufrido las mismas limitaciones que su vida social, política y personal, y por esta razón será más precisamente un estudio de la ausencia de las mujeres

en el canon—«ausencia, que no es más que el espejismo complaciente de una crítica androcéntrica, cuando no el resultado de esa práctica de silenciamiento permanente» según Zaida Capote (134-135). De tal modo, paso en revista a la situación literaria del país desde la Revolución de 1959, y en especial enfoco la última década del siglo XX¹⁸, por el hecho de que la obra de las poetisas incluidas en el presente estudio ha sido creada, publicada y recibida después del ‘Periodo especial’.

Al principio de la Revolución, la nueva política cubana se concentró en la educación¹⁹ y la cultura, el espíritu de la nación fue uno de utopía, cualidad que trascendió hacia la creación literaria. Premiados por el gobierno por promover su ideología, varios escritores siguieron de manera oportunista este movimiento, sin necesariamente compartir sus valores patrióticos y descolonizadores, en contra de las «aberraciones típicas»²⁰ de la burguesía nortea (Chaple, “Transformaciones” 8). El resultado de una tal institucionalización del arte fue la deformación de «la calidad estética de las obras producidas en dicho lapso, estimadas más por su pretendida eficacia ideológica y política que por sus valores artísticos» (ibid).

Al proseguir la Revolución, el oficio literario se convirtió en una actividad altamente política, influyendo también la calidad de la obra producida en Cuba. Comúnmente, el efecto de la politización dogmática de la literatura fue dramático, con los intelectuales y los oficiales en oposición para establecer la estética prevalente y en muchos casos, el rechazo de artistas iconoclastas y la estandarización de las normas culturales. Este hecho se refleja en la teoría de Pierre Bourdieu sobre la producción cultural dentro de un marco social, sobre la que Linda Howe explicita lo siguiente: «symbolic systems are not simply instruments of knowledge, but also instruments of domination», particularmente en la Cuba socialista, «where the government has explicitly sought to transform art into a tool for constructing a new social

order» (10). Con un tal traslado del patriarcado desde la familia hacia el gobierno, los códigos de esta cultura «marcadamente viril, marcial, para la que los grandes temas eran ‘los años duros’» (Campuzano 2004, 142) marcaron la producción literaria femenina. Además, muy como el desarrollo del feminismo cubano, «las tremendas 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 (...) y no como triunfo de ellas» (ibid).

Con la irrupción del Periodo especial el gobierno abandonó el arte, instaurando como objetivo primario la sobrevivencia económica del país. Los artistas respondieron al bajo control político, con un «deliberate and unrestrained chastisement (...) [revealing] much that had been restrictive, abusive, and erroneous about the revolution» (Howe 44). La versión nacional de este cambio está descrita en términos utópicos, como un desarrollo «cualitativamente superior (...). [que] pudo lograrse gracias a la flexibilidad de la política (...) en un enfoque realista y correcto de las relaciones entre economía y cultura» (Chaple, “La vida cultural” 587). En realidad, para escapar de la cotidianidad asfixiante, los escritores cambiaron los temas explorados y las formas de escribir, y empezaron a expresar su desilusión frente a la utopía gubernamental. Se creó un espacio ficticio que llevó a percibir la literatura no como «manifestación de identidad nacional y territorial... [sino que] [s]e trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades » (Ludmer 358). Esta cualidad de la obra es aún más importante en el caso de las mujeres, cuya marginalización es multidimensional y la necesidad de escapar, multifacética.

Asimismo, los problemas económicos impactaron la producción y la institucionalidad literaria del país, disminuyendo la producción de 37,6 millones de libros en 1990, a poco más

de un millón en 1992 (Chaple, “La vida cultural” 596) y a 3,6 millones en 1994 (Whitfield 24), señalando una casi-paralización de la industria²¹. Para buscar fondos internacionales, el gobierno liberó la literatura de la censura interna y descentralizó de tal modo al mundo literario. Añadido al creciente interés externo hacia el socialismo cubano, esta mirada hacia el exterior, y la subsiguiente producción resultaron en el *Boom* cubano²². Además, el nuevo autofinanciamiento aseguró la continuidad del desarrollo literario en la isla, sobre todo por las nuevas editoriales provinciales y otras instancias de gestión que surgieron en sus regiones.

En el caso más preciso de la poesía cubana, se mantuvo un sentido de universalidad y sobre todo de una dinámica identidad que definía la obra claramente como expresión de la ‘cubanía’²³, contextualizada dentro del panorama de la literatura iberoamericana. Los temas tocados de la vida social e íntima, y los novedosos lenguajes conversacionales, presentaban una exploración testimonial del hecho de ser cubano, tanto dentro como fuera de la nación. Los poetas jóvenes se acercaron a los conceptos del *pos-modernidad*, buscando «una coetaneidad universalista del discurso lírico» (López Lemus 607). Mientras ninguno de la llamada “Generación de los años cincuenta” se atrevió a experimentar con la metapoésía, la nueva generación poética fue la que más se destaca por su experimentación en la creación de su obra, por su lucha entre tradición y ruptura. Asimismo, y por fin, esta generación nacida tras la Revolución, también se caracteriza por la creciente presencia femenina²⁴.

En realidad, la condición femenina dentro del corpus literario ha sido sistemáticamente paralela a su posición general en la sociedad²⁵, o sea una de mutismo, según lo que se ha expuesto en este capítulo. Tanto su producción literaria, como su aceptación en los rangos oficiales regidos por hombres (y su inscripción en el canon literario de la época), han sido representativas de su lugar en la sociedad y del poder que detienen en ella.

De tal modo, el valor oficial que poseen las mujeres dentro de la producción literaria, aunque se ha ido mejorando ulteriormente, todavía se asemeja a la ausencia. Al analizar la *Historia de la literatura cubana* que trata de esa época, los nombres de mujeres son más que escasos, en contraposición a sus colegas varones, y eso tanto en la enumeración de los receptores de premios, como en las denominaciones de personas influyentes en el canon. Las mujeres que sobresalen de las largas listas de personajes iconográficos, son las bien conocidas Dulce María Loynaz, Lydia Cabrera, Mirta Yáñez, Dora Alonso, Nancy Morejón y Mirta Aguirre - todas nacidas antes de la revolución. No obstante, noto que la proporción de las mujeres nombradas—rasgo que las reconoce como válidas—en comparación con el número de ‘grandes hombres’ es mínima, paralelamente a las otras áreas de la sociedad cubana. En su ensayo «La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia» (1984), Luisa Campuzano presenta el mismo retrato post-revolucionario de la escasa producción literaria de mujeres, o mejor dicho su ausencia— según el mismo título—en la que la poesía representa el ‘singular relieve’ (1984, 140). Campuzano propone que es precisamente a través de este lenguaje metafórico donde la mujer «alcanzará al fin su voz propia, libre de restricciones y de mutismos» (141).

Finalmente, el otro elemento importante, caracterizador de los fines de los años 90, es el florecimiento de los estudios de la mujer (Cuba contaba entonces 14 cátedras de estudios de género²⁶ (López Lemus 601)). El resultado más prominente de esta nueva área de estudios es el desarrollo de varios eventos enfocados en el tema y, con ellos, la apertura y la sensibilización de sus colegas varones.

Quiero subrayar una vez más el progreso que ya han tenido las mujeres cubanas, tanto en la sociedad en general, como en sus nichos específicos, tales como las profesiones y

la literatura, a pesar del camino que queda por superar en el dominio patriarcal (familiar y gubernamental). Este avance es también notado por algunas importantes investigadoras nacionales previamente mencionadas. Por ejemplo, Mirta Yáñez opina que «en la poesía de las poetisas cubanas tiene, efectivamente, cabida un cacharro doméstico que ha recuperado su dignidad y una Vía Láctea, un universo todavía con buena parte por conquistar» (1997, 47).

3. Teoría del Feminismo francés

Por el difícil camino que ha tenido el movimiento feminista en Cuba, por su carácter estático en varios periodos históricos, y por la percepción peyorativa producida en parte por la ideología nacional revolucionaria, resulta una labor ardua, la de aplicar directamente al presente caso cualquiera de sus ideologías internacionales. Sin embargo—como lo veremos tanto en las opiniones expresadas por las cuatro poetisas en las entrevistas, como en el análisis de su obra—aunque se auto-cualifican más bien como *femeninas* debido a esta misma problemática—se inscriben, explícitamente o no, en el movimiento *feminista*.

En efecto, atribuyo en mi análisis de las obras el concepto de la *écriture féminine* del feminismo francés, como queda definida por Luce Irigaray y Hélène Cixous, según las cuales el lenguaje/escritura son las armas primarias de las mujeres contra la dominación de la cultura falocéntrica, como es el caso en la Cuba pasada y presente. Noto la definición que formula Kari Weil de la escritura, basada en este movimiento y que subraya el poder reproductivo de las mujeres como indudablemente liberador: «The feminine of *écriture féminine* must not be regarded as representing something which exists in the world, but as (re)productive, giving life to new possibilities for imagining and so living women's bodies and desires» (168). Irigaray y Cixous argumentan—en la explicación que da Jones, que «if women are (...) to bring to the surface what masculine history has repressed in them, they

must begin with their sexuality», o sea en la re-apropiación de su cuerpo aislado, y en la re-experiencia de su *jouissance* (el multifacético placer mujeril) oprimida. Irigaray y Cixous van aún más lejos proclamando que por hablar/escribir sobre su sexualidad, apropiándose de su propio lenguaje, la mujer establece un nuevo punto de vista sobre conceptos falocéntricos.

De tal modo, Luce Irigaray define la escritura femenina en paralelo a su sexualidad multifacética, de placer y erotismo, distinta de la linear del hombre, «more diverse, more multiple in its differences, more complex, more subtle» (1977, 28). La escritura se inscribe además en esta oposición como un acto multidimensional, relacionada a diferentes partes del cuerpo. Como otro rasgo aplicable a mi estudio de la poesía femenina, Irigaray define el auto-erotismo de la mujer como algo homo-sexual, o sea opuesto a la hetero-sexualidad heterogénea y por tanto irremediabilmente patriarcal, «lesbian sexual activity [being] the only means for female desire to be expressed in female terms» (Klages 108).

Por su parte, Hélène Cixous conceptualiza al acto de escribir para una mujer ('le parler femme') como una experimentación de su 'erotogeneidad' (Cixous 416), o sea una realización de su sexualidad, una re-apropiación de su cuerpo confiscado por el hombre, y una oportunidad para hablar, oponiéndose a las ideologías masculinas. Lo interesante es su idea de que la escritura femenina es indefinible en términos precisos: «It is impossible to *define* a feminine practice of writing (...), for this practice can never be theorized, enclosed, coded—which doesn't mean it doesn't exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system» (422).

Lo cierto es que ambas teóricas opinan que una total devastación de la retórica 'tradicional falocéntrica' es indispensable para la emergencia de un proceso de escritura que estaría «in concert with a female libidinal economy which is multiple and

heterogeneous in its somatic and discursive articulations rather than with a univocal symbolic economy revolving around the phallus» (Sharon-Zisser). Nelly Richard recapitula la *écriture féminine* situando este auto-erotismo en una doble estructura «de repolarización materna del inconsciente (Cixous, Irigaray), y de asociación metafórica entre escritura y genitalidad basada en la configuración anatómica del sexo femenino (Irigaray)» (29).

Teniendo en cuenta la problemática dualidad que existe en Cuba, intento demostrar algunas características de la creación de las cuatro poetas como *femenina*, si no *feminista*, apoyándome en la teoría de la *écriture féminine*, y teniendo en cuenta las opiniones de las poetas compartidas durante las entrevistas. Como se verá de mi análisis de las obras, cada una de las poetas lleva un diálogo indudablemente *femenino* y, a veces explícitamente, *feminista*, tanto en los temas tratados en sus poemas (como la sexualidad, el lesbianismo y la maternidad) como en la manera de explotar su lenguaje (como la creación de isotopías del cuerpo femenino). Recuerdo la declaración precitada de Cixous, según la cual es imposible definir explícitamente a la escritura femenina—lo que no quiere decir que no existe.

4. Teoría de las entrevistas

*"Searching for Truth, for validity, limits our ability to connect, to be present to meaning(s) with/in experience as it evolves becoming a part of the living dialogue."
-Sarah K. MacKenzie (3) -*

Puesto que uno de los fines de esta tesis es la defensa de un espacio donde las poetas cubanas puedan ser oídas, y por tanto la apertura de un discurso directo entre ellas, su ambiente todavía patriarcal y el receptor externo, he optado por la inclusión de las entrevistas como partes intrínsecas de la tesis, en conjunto con mi propio análisis de su obra. Por ser una técnica novedosa en los estudios literarios y culturales, integro la teoría de entrevistas como fundamento metodológico.

Nara Araújo problematiza la apertura de un tal diálogo dentro de un marco social subalternizante, inscribiendo al feminismo como teoría de lectura. Propone que «no se trata solamente de leer a las escritoras para (re)descubrirlas y promoverlas, sino de preguntarse de qué manera el poder se ejerce o se tolera, se sufre o se transgrede, en el espacio textual» (11). Con el entrelazamiento de lecturas de las obras y de elementos de las entrevistas añadido al espacio ‘virtual’ de la escritura, el espacio de una realidad tangible. Además, por basar mi análisis en teorías de origen internacional, integro a estas poetisas y su contexto en el ambiente literario y crítico internacionales.

Esencialmente, espero crear en mi trabajo un nuevo tipo de espacio discursivo para y con las poetisas. Generalmente, los estudios literarios, o interpretaciones de textos, han seguido el planteamiento del tipo ‘autor-muerto’; es decir que se analizaba un texto sin necesariamente tener en cuenta las intenciones del autor, supuestas como irrecuperables, o sea una aproximación teórica (de presuposiciones) más que práctica (aplicable), y es esta última la que utilizo en mi análisis. Así, en un análisis teórico, al no tener acceso a las declaraciones ‘corporales’ del autor (es decir el contexto, los gestos y las expresiones faciales, el tono de voz y otras manifestaciones emocionales), el investigador/ lector se convierte en co-creador de la obra, imponiendo al texto su propia ‘illocutionary force’, término definido por David Olsen como «a guide to the utterer’s attitude and to the context of their utterance» (citado en Lancashire 112), o sea un indicio del estado mental, el contenido reflexivo del escritor y las circunstancias de la producción del texto.

De esta manera, he optado por una investigación activa o cooperativa, enfocada en el contexto de los objetos de estudio y en la colaboración parcial con las mujeres que viven en ese entorno. Este tipo de estudio está centrado en el hecho de investigar *con* las personas

y no sólo *sobre* las personas, creando una interacción más igualitaria o un movimiento dialógico entre el poder interpretativo del investigador y el creativo de los objetos de estudio, para en última instancia, cambiar la percepción del mundo del receptor, mientras se abordan asuntos importantes para el investigador. Según Reason y Bradbury, la investigación participativa «seeks to bring together action and reflection, theory and practice, in participation with others, in the pursuit of practical solutions to issues of pressing concern to people, and more generally the flourishing of individual persons and their communities» (citado en Borg 3). La investigación activa, o como la llama Michael Appel la ‘entrevista narrativa’, convierte a los objetos de estudio (las escritoras y sus obras en mi caso), en sujetos de sus propias experiencias, es decir en agentes activos, creando de tal modo una nueva intersubjetividad, o según Futrell y Willard una «cooperative invention of a shared context to which speakers’ utterances are indexical; it is the process of interviewers and interviewees negotiating meanings and jointly creating and maintaining a relationship» (83).

La diferencia entre la investigación literaria tradicional y la participativa/activa puede también percibirse en la manera de proseguir con la investigación y en el modo de interpretar los resultados por parte de los lectores. Por un lado, los procedimientos convencionales de la interpretación de textos resultan en un análisis con un formato ‘cerrado’ que «prevent[s] interested readers from overcoming their passivity and from entering into an exchange with the authors with regard to their actual practices of doing their work» (Riemann 2). Por otro lado, la investigación literaria inter/activa abre un diálogo entre el investigador, el escritor y su obra, y el futuro lector. El resultado de un tal trabajo tiene un formato estratificado, o multidimensional, que suplementa el razonamiento puramente analítico, como se podrá observar en mi propio trabajo. El texto resultado de la

investigación inter/activa cuestiona los significados presupuestos e invita al lector a integrarse en el discurso, proporcionándolo «with an unstable sense of how the researcher as author may negotiate, and constantly renegotiate, what it means to represent both self/ves and Others» (Rath 2). Asimismo, tanto en las entrevistas como en varias de sus obras, las poetisas utilizan el recurso de la pregunta, demostrando su deseo de comunicación con el Otro-lector, invitándolo a participar en el diálogo y contribuyendo a la investigación inter/activa.

Una de las ventajas de la investigación inter/activa es la posibilidad para las escritoras de narrar directamente sus experiencias y explicar sus emociones mientras exponen la ‘illocutionary force’ que sirve de fondo para su discurso literario, justificando directamente el contexto físico, emocional e intelectual del acto creativo. Una tal mirada desde adentro provee un nivel adicional de legitimidad al trabajo del investigador, «la dinámica de este formato [resulta] por demás sumamente valiosa a la hora de encontrar motivos, de desentrañar posturas, de enjuiciar críticamente hechos y temas diversos» (Ferrán y Rodríguez 6). La interpretación de la comunicación produce una autenticidad factual que valida la subjetividad de las escritoras y abre nuevos temas de discusión en el análisis de la poesía, efectuado posteriormente por el investigador. «By conceiving of women as narrators, we treat them as active subjects in the telling and interpreting of their stories» (Chase y Willard 79). A mi ver, este concepto se aplica con igual validez a las poetisas y a la expresión de su yo poético.

El proceso de trabajar con poetisas-mujeres añade un nivel de dificultad, y de urgencia, al trabajo del investigador literario. Efectivamente, dar la oportunidad a las escritoras de dialogar más directamente con los lectores a través de mi estudio de su obra,

fue un paso aún más esencial para el mayor logro de mi trabajo. Además, no se puede ignorar la irresuelta problemática del género en Cuba, que resulta en una subjetividad multidimensional, clave para el estudio de la poesía insular femenina. Teniendo en cuenta que «la construcción ideológica de género se presenta bajo el dominio de lo masculino» (Spivak 20), habrá que redefinir la voz femenina desde un punto de vista de las mujeres, dirigiéndose en contra de esta definición/aislamiento masculinos del género femenino. Asimismo, la multi-subjetividad de las mujeres es compleja, «not only because of its multiplicity, but also because (...) experiencing oneself simultaneously as subject and subjected is oftentimes confusing and sometimes painful. It is not always easy for a woman to determine the boundary between her active subjectivity and her subjection» (Chase y Willard 78). Como será evidente, esa situación se aplica a las jóvenes poetas cubanas.

Así, para demostrar esta complejidad que todavía está muy presente en Cuba, vi como esencial el dialogar especialmente con estas mujeres cubanas. Al incluir su voz directamente en mi propio trabajo, vi la posibilidad de proveerlas con un vínculo dialógico entre la periferia de la sociedad cubana en la cual ocurre el acto creativo, y el centro en el cual se recibe su obra. Noto que, debido a la historia económico-cultural del país, existe una separación entre los centros culturales de La Habana y Santiago de Cuba por un lado, y las otras provincias por otro. La situación geográfica, en conjunto con la economía propia a cada ciudad y la atención que le presta el Ministro de la Cultura, definen la marginalización cultural, situando a las mujeres en la periferia provinciana²⁷. Voy aún más lejos que el ámbito nacional: por medio de la inclusión de algunas partes de las entrevistas en mi trabajo analítico, transpongo su voz desde la periferia insular cubana

hacia las esferas del mundo literario internacional, desafiando su marginalización multifacética ya expuesta.

Además, la inserción de citas de las entrevistas en mi análisis de la poesía femenina de mi corpus da otro nivel de autenticidad a mi trabajo, en el que las poetisas entrevistadas tienen un espacio dialógico, a través de una forma oral de la intertextualidad²⁸, para dar testimonio de su tiempo, y de su posición como escritoras cubanas, tanto en la sociedad como en el canon literario. Me refiero al hecho de asumir el diálogo, o sea testimoniar como sujeto subalterno y reflejar la doble idea de re-presentación/representación, definida por Spivak, según la cual la re-presentación refiere a una descripción como se utiliza en arte y filosofía, el «hablar del otro» como objeto, y cómo se explota este concepto en un nivel socio-político, en el sentido de «hablar por el otro» (6) como sujeto. Según Sklodowska, el género literario del testimonio se define más bien como un ‘fenómeno dinámico’ (en Huertas Uhagón 170). Se debe notar que el Yo testimonial, «no es sino la vía a través de la cual se accede a un ámbito más amplio que el individual» (ibid), o sea que uno no sólo habla por sí, sino que re-/representa al Otro. A fin de completar el hilo dialógico funcional entre el orador y el auditorio, ocuparé por mi parte un doble papel, el de investigadora-intermedio, o transmisora del mensaje (en las entrevistas) por un lado, y por otro lado, el de lector crítico (en mi análisis).

Además de la ‘illocutionary force’ que sobresale de la investigación participativa como ya quedó definida, el testimonio transmite «knowledge and justification because it offers an audience a way of basing his belief on someone else’s evidence (paradigmatically the speaker’s evidence) for belief» (Faulkner 9). Este tipo de intercambio de información, que permite recrear la realidad vivida por las escritoras desde sus propias palabras, demuestra el poder inclusivo del lenguaje, algo esencial para el estudio de la poesía,

género literario para cuya interpretación se necesita una sensibilidad aguda. De tal modo, «dialogar significa incluir una conciencia diferente en la dinámica de la palabra, o sea darle espacio a otro sujeto situado en su propia extralocalidad temporal y cultural» (Serafín 12), para, en última instancia y aunque sea por escrito, relacionar el emisor del mensaje (poetas) y sus receptores (lectores)²⁹.

Finalmente, subrayo el inevitable entrecruzamiento que existe entre la vida de las escritoras, su arte y la interpretación de sus mensajes por los lectores. John Dewey defiende la idea de que uno no puede «separate the art of human experience from the experience of art», o sea que «there is no work of art apart from experience» (en Janesick 181). Siguiendo esta idea, uno debe evaluar e interpretar el arte dentro de su lenguaje, contexto y experiencia propios y particulares. Así, el reconocimiento de la obra, su experiencia por el receptor, es indispensable para que el arte sea arte. A través de mi investigación inter/activa, las poetisas han tenido la posibilidad de compartir sus experiencias, y el lector tendrá la posibilidad de vivir el acto creativo. De tal modo, a través de todo lo expuesto, se crea una complicidad y una comprensión, se abre un diálogo entre las poetisas, sus obras, sus críticos y lectores.

Para concluir este apartado, me parece apropiada una cita de Susana Reisz, que ha comentado lo siguiente en su prólogo al libro de Lady Rojas-Trempe, *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*, un trabajo muy similar a lo que realicé por mi parte con las cuatro poetisas cubanas: «Toda obra que se construye sobre un terreno poco o nada transitado es necesariamente provisoria y perfectible y requiere, para su progreso, la cooperación de otros espíritus abiertos al diálogo y amantes de la novedad.» (en Rojas-Trempe 17-18). Tengo fe de encontrar entre los lectores de mi trabajo unos tales espíritus inter/activos con quienes dialogar.

II – LAS POETAS: RESUMEN Y ANÁLISIS DE LAS PRIMERAS ENTREVISTAS

"Interviewing is a meeting of two persons to exchange information and ideas through questions and responses, resulting in communication and joint construction of meaning about a particular topic."

-Valerie J. Janesick (46)-

1. Metodología³⁰

El primer paso en el trabajo de entrevistar para una investigación (literaria) inter/activa, consiste en la elaboración del cuestionario, teniendo en cuenta los hilos importantes para el futuro análisis de la obra poética. El propósito de las discusiones iniciales fue el de establecer el entorno particular de cada una de las escritoras, incluyendo sus antecedentes personales, profesionales y literarios, y una discusión general de las características de su obra poética. Según la metodología aplicable (ver Friesen, 22), mis entrevistas tienen la fórmula ‘semi-estructurada’, con preguntas pre-establecidas³¹ y un desarrollo estructurado de la discusión con un toque de libertad de desviación debido a los temas que puedan surgir en cada entrevista personal. Tal formulación de la discusión provee una base sólida para explorar nuevos temas. Además, mis preguntas eran de tipo ‘final abierto’, es decir de respuesta libre, método clave para la investigación exploratoria.

A fin de seleccionar las poetas a incluir en mi estudio³² y cuya obra sobresale de la producción literaria inagotable del país, limité mi búsqueda a una sola zona de investigación de la Ciudad de Ciego de Ávila, capital de la provincia del mismo nombre, minimizando de tal modo mis desplazamientos en Cuba, que suelen ser costosos y difíciles. Señalo que esta región se sitúa en el centro del país, o sea exactamente entre los dos ‘centros literarios’ que monopolizan la cultura cubana-La Habana y Santiago de Cuba. Proseguí mi búsqueda fusionando estas cuestiones de utilidad y accesibilidad, con las valoradas sugerencias de la reconocida escritora habanera Mirta Yáñez, con quien he

tenido el privilegio de empezar mi investigación. Por haber previamente conocido a Aniek Almeida y su obra, fui dirigida por Yáñez hacia Ileana Álvarez, escritora reconocida nacionalmente y editora de una revista cultural en Ciego de Ávila. Apoyándome en el conocimiento profundo del talento avileño que tiene Álvarez, y teniendo en cuenta las características tanto personales como profesionales de cada una de ellas, he podido completar, con Ariatna Zayas y Masiel Mateos, mi grupo de cuatro poetas cuya obra analizaré en el próximo capítulo, en relación con el marco histórico y cultural, además del entorno personal de cada una de estas mujeres.

2. Las poetas

El grupo de poetas que establecí para mi investigación es llamativo en sí. Podríamos llamar a las cuatro mujeres «hijas de la Revolución», en el sentido de que han nacido, han crecido como personas y se han desarrollado como escritoras dentro del ambiente socio-político-cultural de una Cuba en Revolución, un país donde reina un poder fragmentado de la voz femenina (que es más bien un no-poder, basado en el continuo patriarcado, profundamente anclado en la mentalidad social cubana).

El hecho que dos de las poetas son homosexuales hace aún más compleja la problemática que vive su género, ya que es un hecho aún muy poco discutido en Cuba. Como lo expresa una cubana en una entrevista con Carrie Hamilton, aunque se proclama como lesbiana, subraya que es «a word I don't like much, but I have to say it» (Hamilton 176). En apoyo a una tal auto-caracterización de estas mujeres que con-viven y con-sienten con otras mujeres, propongo un término otro que el lesbianismo para las mujeres homosexuales, el de la 'femina-sexualidad'. De tal modo, por un lado, la homosexualidad siempre fue rechazada por la cultura hispanoamericana tradicional, y aun más dentro de una

homofobia institucionalizada del final del siglo XX cubano. Por otro lado, se pasa por alto la femina-sexualidad como un elemento social inexistente, o invisible. Así, sea por una razón u otra, el lesbianismo, tanto como de vitalidad personal como de tema literario, es marginalizado por la sociedad cubana, implícita o explícitamente, añadiendo otra dimensión de a-Islamamiento para estas mujeres. Bejel propone que la homo/femina-sexualidad desestabiliza el discurso central en Cuba, lo que explica «the negative definition it has been given in the various transformations of Cuban nationalist discourse that seek coherence in a heterogeneous society» (xv).

Antes de emprender el análisis comparativo de las entrevistas, teniendo en cuenta el diálogo abierto por una tal discusión, presento de manera resumida a cada una de las cuatro poetas, en orden cronológico según la fecha de nacimiento.

Ileana de la Concepción Álvarez González, poeta, ensayista, investigadora literaria y editora, nació en Ciego de Ávila en 1967. Detentora de un *Máster* en Filología y Cultura Latinoamericana, está completando actualmente su doctorado. Miembro de varias sociedades literarias, trabaja como Subdirectora de la revista cultural avileña *Videncia*. Con más de quince libros publicados, presentó su última obra en la Feria Nacional del Libro de 2012. Escritora reconocida internacionalmente, con una experiencia extensa en el mundo editorial, esta mujer lucha sin embargo contra las varias restricciones que sufre en su vida diaria y profesional. Madre de dos hijos, esposa de un escritor también reconocido, Ileana Álvarez tiene una carrera sobresaliente, y representa de manera patente la dualidad *casa/calle* de la mujer cubana contemporánea.

Masiel Mateos, también originaria de Ciego de Ávila, nació en 1968 y se desarrolló profesionalmente en el oficio de la construcción. Su obra refleja este campo

arquitectural de la vida en las des/composiciones de acontecimientos simples que pueden ocurrir en la existencia de cualquier cubano. Ahora trabaja en la Editorial Ávila, una pequeña empresa literaria que defiende con mucho cariño. Organizadora de las Ferias del libro y otras actividades literarias en la ciudad, Mateos sigue luchando por la publicación de su obra, que fue publicada en parte y rechazada por otra. Compositora musical, pintora, carpintera, escultora, esta mujer vive del arte y enfrenta las dificultades de la vida con fuerza y sin vacilar. Masiel Mateos es una mujer homosexual, abierta y extravertida, que ha tenido que defender su orientación sexual. Sin embargo, con el apoyo de la familia y amigos, ha logrado un nivel de comodidad con ella, tanto dentro de sí misma, como en su entorno social.

Ariatna Zayas nació en la ciudad costera de Manzanillo en 1976, pero vive en Ciego de Ávila desde 1999, desarrollándose como escritora en esta ciudad provinciana central. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz³³, Zayas se desempeña como promotora al seno de esta organización. Tiene un diploma en Educación con una especialización en biología, tema que surge a menudo en su poesía. Personalidad extravertida y explosiva, esta mujer escribe con un lenguaje abierto, llevando al lector a emprender un camino y buscar respuestas. Zayas tiene un libro publicado y uno inédito, cuya publicación está suspendida por cuestiones oficialistas. Además de vivir problemas personales de salud y de pareja, está en visita prolongada en los Estados Unidos donde vive su familia inmediata. Esta problemática del viaje/ emigración/ desplazamiento está también muy presente en su obra.

Por último, **Aniek Almeida Vergara**, la más joven de las poetas participantes, nació en 1981 en Ciego de Ávila, pero vive en sus afueras, en una agrupación de edificios soviéticos rodeada de plantaciones de caña de azúcar. Por ser homosexual fue desaprobada por su familia, hecho que la estancó frente al mundo exterior. Este aislamiento físico/

geográfico/ emocional ha impactado en la formación de su personalidad y ha influenciado fuertemente su obra. También miembro de la AHS, receptora del premio del Centro de Cultura Comunitaria, Aniek Almeida tiene varios libros publicados y está terminando una obra de poesía en prosa y una de sonetos que, según el ojo profesional de Ileana Álvarez, llevan un sello de genialidad. Aunque tiene una personalidad introvertida y emocionalmente febril, está en pareja con una artista mayor de edad, relación que le ha permitido enfrentar lo desconocido, abrirse al mundo exterior y crear nuevas obras.

3. Las entrevistas

Las cuatro poetas presentadas, pasemos al examen del primer turno de entrevistas que realicé en enero/febrero de 2012. Al entrevistar a las poetas en sus casas respectivas, hemos podido compartir un espacio cómodo y ‘seguro’ para dialogar, y también las he podido observar en su entorno más íntimo, el familiar en el que viven y el casero en el que crean su poesía. Como ya mencioné, las primeras preguntas fueron semejantes para todas en su fondo, y discutían esencialmente los mismos temas, pero inevitablemente hubo desvío por las respuestas de las mujeres. En principio, quiero ‘cotejar’ las cuatro entrevistas y acentuar los puntos de vista compartidos por las mujeres y después exponer los asuntos en los que difieren entre sí, subrayando de tal modo tanto la individualidad de cada una de las poetas como la generalidad de su entorno social y la inevitabilidad de algunas de sus características desarrolladas históricamente, y por tanto imposibles de ignorar.

3. A) Puntos en común entre las cuatro poetas

El primer punto de interés para definir la formación personal y literaria de estas mujeres fue el establecimiento de los antecedentes de cada una de ellas. Aunque sus

historias de vida y sus currículos académicos difieren, todas comparten el amor por la escritura. Más importante es el hecho de que todas empezaron a escribir siendo muy jóvenes, con inclinaciones a la soledad, a la contemplación del mundo circundante, y a la necesidad intrínseca de comunicarse. Para desarrollarse como escritoras, creadoras de obras de comunicación, todas tuvieron el apoyo imprescindible de su familia y amigos. Aunque compartían el amor por la palabra en general, la poesía les tocó más profundamente que cualquier otro género literario y artístico. Fue, según decían, el género que brotaba más fácilmente en sus almas, que tenía una relación más íntima con sus deseos de comunicarse, y que les proveía el espacio y el recurso necesarios para hacerlo.

El segundo asunto compartido explícita o implícitamente entre las cuatro escritoras fue el hecho de que su poesía les proporciona un espacio de ‘liberación’ personal, tanto de las íntimas problemáticas individuales, como de las exteriores del ambiente. Al incluir este aspecto íntimo en su obra, las poetisas ofrecen una mirada hacia adentro. Al precisar los temas en las entrevistas, procuran un nivel adicional de legitimidad al presente trabajo, comunicando y definiendo sus intenciones creativas, o sea realizando la ‘illocutionary force’ de su obra. Todas están de acuerdo que su poesía es su espacio libre, en el que nada las ata o restringe en su comunicación e imaginación. Lo que difiere sin embargo entre ellas es la problemática específica de la que se liberan.

Ileana Álvarez habla del miedo multidimensional que puede vivir una persona (y aún más una mujer) en su vida cotidiana, tanto de modo intrínseco como extrínseco. Como punto de interés, entre otras fobias, habla del miedo profundo hacia el Otro (el vecino, el compañero de trabajo, u otro que le vigila a uno en su cotidianidad), un temor en parte creado por el poder político a lo largo de su existencia en el país, y la autolimitación que ha

resultado. Sin embargo, proclama que «la poesía me libera de esos miedos. El libro *Escribir la noche* habla de eso. Que a pesar de que uno tiene miedo, uno tiene que aprender a sobrevivir con ese miedo» (primera entrevista). Además de liberarse del temor a través de su poesía, ella habla de así poder evadirse de las cargas de la rutina diaria agotadora y de las cargas del poder patriarcal - su poesía proveyéndole el espacio necesario donde buscar las fuerzas para enfrentarse a la vida cotidiana. Siendo una mujer contemporánea, representadora de la dualidad *casa/calle*, Álvarez busca ese espacio abierto para emanciparse como individuo y liberarse de las cadenas sociales.

En el caso de Masiel Mateos, la poesía satisface su necesidad personal de comunicar, de decir cosas que no se pueden expresar en otros espacios, «es liberador por eso, por lo que a veces no puedes hablarlo con las personas, lo que no puedes gritar. (...) Algo íntimo por narrar. Te liberas de esas confesiones, de esas contestaciones. La poesía, el arte es muy contestatario» (primera entrevista). Paralelo al alivio que vive Álvarez, Mateos logra tocar temas que no se pueden abordar de otra manera³⁴. A través del ‘disfraz’ que provee la poesía, lleva al lector por los laberintos poéticos; superando el temor de hablar públicamente, habla por el Otro, esta persona que necesita que alguien diga lo que ella misma no puede expresar, «hablando también por las mujeres que quisieran decir sus problemas, desde lo femenino, la maternidad, la familia, el sobrellevar una casa, el estudio, el trabajo, todos los conflictos que tiene la mujer» (primera entrevista).

Por parte de Ariatna Zayas, el proceso de liberación reside en la manera en la que transmite su obra al lector y en la capacidad imaginativa del acto de creación. «En el momento en que se lo doy metafóricamente, para que él mismo disfrute de la imagen, como haga su propia elaboración. Y me libero también porque este acto de creación, para

mí, es un momento de expansión del espíritu, dónde yo vuelo» (primera entrevista). En este sentido, la poesía de Zayas representa un tejido entre la vida de la escritora, su arte y la interpretación de su ‘illocutionary force’ por el lector. De tal modo, a través de su poesía, Zayas logra trasladarse a espacios desconocidos que quizás nunca podrá visitar, a hacer viajes espirituales e intelectuales. Por transformar su realidad en poesía, dándole un desenlace deseado, esta mujer logra liberarse del espacio real que la limita, la daña y la frustra. Además, como las otras poetas, expresa en su obra cosas que no se pueden decir en voz alta, y toca en sus temas las dificultades que resiste en su cotidianidad.

Finalmente, a través de su poesía, Aniek Almeida libera su Yo profundo. Su lenguaje le da la posibilidad de crear una separación entre el Yo diario exterior, atado por las normas sociales, y el otro Yo interior e íntimo, donde rompe las cadenas y comunica con el mundo. «Ese es mi lenguaje, la manera que yo he encontrado en esta vida de liberar ese Yo interno» (primera entrevista). Almeida presta al lector esa mirada hacia adentro, y por sus declaraciones, en conjunto con las imágenes creadas en su poesía, produce una autenticidad para el mensaje que quiere llevar hacia el lector. En este espacio, puede tocar temas (tales como el lesbianismo), sin miedo del castigo social o rechazo familiar.

Otro asunto que comparten todas las poetas, es la preocupación por la calidad de la recepción de su obra, tanto por la parte oficial como por los lectores, que ha sido positiva en un grado u otro. Aunque el corpus de su creación difiere, todas han tenido la suerte y el privilegio de ser publicadas, algunas solamente en su provincia, otras hasta en otros países. En el caso de Álvarez, ella goza de una carrera literaria muy activa, mientras la segunda obra de Zayas—aunque declarada publicable—nunca ha sido publicada. Entre estos extremos, la creación de Mateos y Almeida aparece a menudo en antologías, revistas y

otras publicaciones. Según me lo mencionaron en las entrevistas, desde el punto de vista de la recepción de su obra, todas las poetisas han tenido la suerte de ser leídas, buscadas, sus libros comprados y su obra captada, valorada y hasta aplicada por el lector. La divergencia que existe sin embargo entre las cuatro poetisas se muestra en el caso de Ileana Álvarez que ha expresado una preocupación hacia las malas interpretaciones que se han hecho de su trabajo literario en general, por los ‘espíritus mediocres’, según su propia cualificación. Esta recepción por el entorno oficial³⁵ le ha resultado negativa por momentos, hecho que ella explica por la envidia que reina en el mundo, contra la cual sigue luchando. Sin embargo, cualquiera que sea la recepción, el hecho primordial es que haya tenido recepción pública. Reitero la idea de John Dewey, según el que «there is no work of art apart from experience» (en Janesick 181), en cuyo concepto incluyo la idea de que la obra necesita un reconocimiento, una ‘experiencia’ por parte del receptor, para que el arte sea arte.

El último punto sobresaliente que comparten entre sí las cuatro poetisas es el hecho que perciben su obra como un testimonio, aunque los temas específicos varían de una escritora a otra, debido a la vivencia individual de cada una. Es de notar que no consideran necesariamente su poesía como perteneciendo al género testimonial, sino como un espacio a través del cual dan testimonio de su vivencia en un tiempo dado, de su condición social y femenina dentro de un entorno complejo y a veces rígido. Ven su arte como prueba de su existencia en este mundo, por el cual manifiestan su presencia en el presente y aseguran su perduración en el futuro³⁶. Más específicamente, la obra de Ileana Álvarez refleja la angustia de lo cotidiano y de la sobrevivencia diaria. Además, toma la voz de una ‘mujer-isla’, testimoniando de un aislamiento multidimensional de una mujer poeta en Cuba. Masiel Mateos refleja también esta idea de hablar por (‘representar a’) las mujeres,

pero añade que comunica también por los hombres, por los ancianos, por toda la gente de su ciudad. Ella subraya que dar testimonio en una obra no quiere decir apoderarse de manera oportunista de la realidad, sino pertenecer a ella, compartirla, tener una responsabilidad hacia la realidad. Ariatna Zayas refleja tanto la idea de Álvarez como la de Mateos, apuntando que su poesía ofrece «una visualización del mundo femenino desde una visión femenina, como protagonista de ese mundo» (primera entrevista). En el caso de Aniek Almeida, su obra da testimonio más bien de lo que existe en su interior, no tanto en su vivencia pública y familiar. No obstante, al abordar temas atrevidos en su poesía, se libera a través de ella y da testimonio de las dificultades profundamente personales, que sin embargo pueden verse como aplicables a lectores externos de su obra.

He presentado los puntos más sobresalientes que tienen en común las cuatro poetas, cuya obra analizo en el capítulo siguiente, teniendo en cuenta estos temas prominentes. El hecho de compartir esos asuntos demuestra entre otro la pertenencia de estas mujeres a una misma condición socio-cultural de la cual no se pueden apartar en la producción de su obra. Sin embargo, existen otros temas que hemos discutido y que despiertan interés, sobre todo por el hecho de generar respuestas variadas, si no opuestas. Estos conceptos resultan cruciales para mi análisis final de su obra poética dentro del marco histórico y social.

3. B) Puntos divergentes

Como se ha visto, a lo largo de las entrevistas con cada poeta surgió el tema del receptor, y de la manera en la que ellas integran al lector en el proceso de creación de su obra. Aunque cada una admite la necesidad de dialogar con este Otro a través de su obra, las opiniones difieren en cuanto a la implicación del lector en el proceso mismo de la creación.

Ileana Álvarez expresa que, aunque a través de los años su obra se ha vuelto más comunicativa y ‘desnuda’, ella no piensa conscientemente en el lector mientras escribe. Esta poeta añade que sabe que «uno tiene que mantener un diálogo con un receptor, porque la obra no tiene sentido si no existe esa otra parte, que es el Otro, el receptor, el consumidor de tu obra. Uno no escribe para uno, uno escribe para el Otro» (primera entrevista). Así queda claro que Álvarez entiende la necesidad de establecer un diálogo con el receptor por ser el tamiz a través del cual pasa su poesía. No obstante, el primer objetivo de su poesía es ofrecer un espacio comunicativo en el cual ella puede liberarse personalmente, crecer emocionalmente y exponer cosas que no se pueden decir en otros lugares.

Según Masiel Mateos, la escritura lleva en sí una doble característica comunicativa. Por un lado, uno crea poesía para escucharse en su propia voz, de modo confesional. Por el otro lado, la obra está escrita para el Otro, expresando a ese receptor lo que no se le puede decir de otra forma. En el caso de Mateos, hablar por un grupo determinado (dar ‘testimonio’, ‘representar’) da valor a su obra, y por tanto ella siente una responsabilidad hacia esas personas que dependen de ella para decir lo que ellos no pueden expresar. Como mejor lo dice ella misma, «eres tú quien escribe, pero no estás solo (...) también tú tienes la responsabilidad por lo que vas a decir de ese grupo que necesita de ti» (primera entrevista).

Ariatna Zayas sigue este punto de vista por el cual el autor habla por el Otro. Sin embargo, existe una diferencia de percepciones entre ella y Mateos, donde los papeles se invierten: para Zayas el autor (la poeta) se hace dependiente del receptor en la creación de su obra. El autor debe agradecer al lector que lo ha recibido y entendido en obras anteriores, y no lo puede decepcionar por no tenerlo en su mente durante el proceso de

creación. Este diálogo entre la poeta y el lector es precisamente el hilo comunicativo que trato también de realizar en el presente trabajo, diálogo que llevo aún más lejos, con la apertura de un espacio directamente comunicativo a través de las entrevistas.

Finalmente, Aniek Almeida crea su obra de la misma manera que Ileana Álvarez, en el sentido de que no piensa en el receptor abiertamente, sino que ocurre un proceso subconsciente. Define su acto creativo, diciendo que «el poeta en específico, en el momento que está escribiendo siempre tiene en su mente una persona que existe, y no sabe cómo se llama, ni cómo es físicamente, pero a la que le dedica, a la que le escribe. Un lector imaginario» (primera entrevista). Los temas que explora en su poesía (como el amor, el desamor, la soledad) son unos tan universales que se aplican a cualquier persona. Almeida trata de esos asuntos de modo muy personal, pero cada lector puede interpretar los sentimientos que ella deja fluir en sus versos según sus propias vivencias. Por fin, es una creadora que escribe más para expresarse a ella misma que vincularse con el Otro.

El segundo punto sobre el cual hubo una diferencia de perspectivas es la cuestión esencial del machismo, y su influencia en la obra de cada una de las cuatro poetas, tanto al nivel de su creación como al nivel de la recepción. Quisiera empezar con el análisis de los comentarios de las dos escritoras sobre quienes el machismo no ha tenido un impacto substancial, seguido por aquellos de las dos mujeres que han sufrido de esta condición social, tanto en la vida literaria como en la personal. Es interesante contraponer los dos discursos que existen en torno a este asunto, porque reflejan la situación social de género en Cuba—la dualidad *casa/calle*, fortalecida por los cambios causados por la Revolución en el mercado del trabajo, y los cambios recientes que han traído un naciente feminismo, pero que aun crean un choque cultural y social en el país plagado de machismo.

Por su parte, Ariatna Zayas y Aniek Almeida, las dos poetas más jóvenes, dicen que el machismo no ha tenido un impacto considerable en los aspectos personal, social y profesional de sus vidas. Ellas no han sufrido directamente la discriminación basada en el género, ni en la producción, ni en la publicación, ni tampoco en la recepción de su obra. El caso de Almeida está estrechamente ligado a su percepción de la poesía como espacio propio de liberación. Según ella, como su obra es puramente suya, el machismo no la ha perjudicado en el desenvolvimiento de su persona a través de su obra, por el simple hecho que no pertenece ni toca el machismo. Añade que «estamos en un país realmente machista, pero las personas que están dentro del medio de la literatura y el arte, sienten ese machismo y lo proyectan, pero de otra forma. Más sutil» (primera entrevista). El caso de Zayas es ligeramente más complicado. Ella reconoce la presencia latente del machismo en la sociedad cubana, pero ha desarrollado su escritura de tal modo que no molesta al receptor varonil, apartando a su escritura del entorno social. Según ella, la aceptación de un concepto no depende de lo que dice, sino de la manera en que se transmite y cómo el receptor lo absorbe. Zayas proyecta su visión de tal modo que, según ella, hasta los hombres disfrutan sus imágenes femeninas y les fascinan los temas intimistas con su toque universal.

La vivencia de Ileana Álvarez y de Masiel Mateos frente al machismo ha sido flagrantemente opuesta a la experiencia de Zayas y Almeida. El caso de Álvarez es sobresaliente por el hecho de que ella ha asumido una posición bastante tradicional en la sociedad, cumpliendo con el matrimonio y la familia - el hogar familiar siendo el núcleo de su vida. Además, esta poeta ha logrado una carrera literaria brillante que sigue avanzando, a pesar de las dificultades que le causa el machismo en el mundo literario y académico. A través de su desarrollo personal y profesional ha tenido que luchar para liberarse de la

carga patriarcal, imponiéndose como mujer poeta a pesar de muchos sacrificios, y romper la mentalidad machista impregnada ya casi genéticamente en la mente varonil³⁷, demostrando constantemente que las mujeres también son capaces de razonar y crear. Álvarez explicita que después de la larga historia de subyugación, «es necesario ponerse en una posición de avanzar, para poder enfrentarse a todo eso (...). Te comen todavía en esa estructura patriarcal y de dominación. Entonces, hay que buscar la identidad propia a toda costa» (primera entrevista). Y es eso lo que ella demuestra, en varias partes de su poesía.

Masiel Mateos defiende el mismo punto de vista que Álvarez en el sentido de que también ha sufrido la discriminación a base de género. Aunque dice que las mujeres en Cuba sí han logrado establecer un espacio propio para su voz, lo han hecho a través de una lucha doble, rompiendo patrones machistas y nacionalistas. Además, Mateos señala que alcanzar méritos como escritora, son méritos dobles (a veces múltiples), porque de un lado «tienes que ser mujer, tienes que ser madre, tienes que ser hija, tienes que ser familia, tienes que estar en todas las cosas» (primera entrevista), y del otro lado demostrar a los hombres que tiene intelecto destacable, mientras se posiciona en el mundo literario como mujer creadora. Finalmente, me parece que Mateos en tanto una mujer lesbiana cuya sexualidad es conocida en su entorno³⁸, tiene también que demostrar a las otras mujeres que sigue siendo mujer³⁹. El nivel de justificación para el mundo exterior es tan multidimensional en su caso que se convierte en una lucha constante dentro y en contra del ambiente social.

Propondría que esta distinción entre las dos vivencias del machismo puede relacionarse también con el nivel académico y profesional que han logrado estas cuatro mujeres escritoras. Las poetas más desarrolladas, personal y profesionalmente, sufren más del poder patriarcal porque en sus vidas públicas tocan dominios considerados como

‘masculinos’, y se contraponen a los miembros varones del ambiente académico y profesional. En el caso de Zayas y Almeida, su implicación en el mundo académico es menor, y por tanto el impacto del machismo en sus vidas artísticas es también menor.

El último aspecto que abordé con todas las poetisas es el impacto del entorno local, de la ciudad avileña en el proceso de su creación poética y de la recepción de su obra por los lectores. Aunque en los últimos años la ciudad de Ciego de Ávila ha crecido y ampliado su nivel cultural, la marginalización regional impacta inevitablemente a las poetisas y a su obra. Orlando Fernández Aquino discute esta problemática en su estudio sobre las poetisas de Sancti Spíritus, región vecina a la de mi investigación, enfatizando que se trata de «actualizar las raíces de una identidad que nos proporciona los asideros necesarios para proyectarnos hacia lo nacional y lo universal, desde lo regional» (9). Trazo un paralelo entre este tema y la formación de la cubanía, como discutida por Fernando Ortiz. Este último concepto abarca toda la especificidad cultural de lo regional cubano, y por tanto la periferia un papel importante en su formación. Las entrevistas con las poetisas que crean su obra literaria en el seno de este entorno regional, sin embargo, han dado respuestas diferentes con respecto al impacto que ha tenido la ciudad y lo provinciano sobre su obra.

El caso de Ileana Álvarez es diferente de las demás por el éxito que logra como escritora y por el nivel profesional e intelectual por el cual ha luchado a través de su desarrollo. Reconocida nacional e internacionalmente, ella sin embargo ha sufrido algunas des-valoraciones en su ciudad natal, sobre todo por la parte oficial. Además siente que al vivir lejos de un centro cultural, su ciudad la ata con cadenas tradicionalistas. De tal modo, tiene que luchar doblemente para ganar sus logros. Álvarez subraya esta lucha en la

primera entrevista: «Yo tengo mi personalidad. No tengo que doblegarme, he estado doblegada durante mucho tiempo en mi antepasado, por eso no tengo que hacerlo».

Inversamente, Masiel Mateos opina que su obra debe mucho a la ciudad de Ciego de Ávila, porque la ha nutrido en la creación de las voces poéticas, ambientes, conflictos e historias que cuenta en sus versos. Ella ha podido nutrirse e incorporar los asuntos comunes que ha presenciado a su alrededor, apropiarse del espacio que la rodea y llevarlo dentro de ella, para finalmente crear su poesía. De tal modo, Mateos ha convertido el espacio de esta ciudad en un ‘centro’ de su vivencia. La poeta confía que «cada persona lleva su ciudad, su país, su continente, su mundo dentro. Aunque esa ciudad sea una ciudad ficticia, una ciudad mágica, de ficción, que no exista. Pero sí dentro de ti. Tenemos la posibilidad de crear, y de crearnos» (primera entrevista). Ahora, con respecto a la recepción de su obra, ella no ve mucha diferencia entre Ciego y las otras ciudades lectoras que la han abrazado, ya que sus libros obtienen un éxito con los lectores en varios puntos del país.

Así también Aniek Almeida defiende la ciudad de Ciego de Ávila como lugar cuyo ambiente literario la ha ayudado a desarrollarse artísticamente. La riqueza del ambiente y las personas influyentes han jugado un papel importante en sus logros como poeta. Además, ella considera que el hecho de que sea una ciudad alejada de los centros culturales principales disminuye la competición de las casas editoriales para las publicaciones de libros, y constituye de tal modo un componente positivo para los que «emp[iezan] ahora a escalar poco a poco en el mundo de la literatura» (primera entrevista).

Finalmente, Ariatna Zayas tiene una relación muy especial con Ciego de Ávila, ya que su vida está asida entre ésta y su ciudad natal de Manzanillo. Aunque se nutre de la naturaleza de la urbe costera, llevando Manzanillo en su mente, la ciudad mediterránea de

Ciego de Ávila le ofrece el espacio físico en la que labora, su apartamento avileño proveyéndole la soledad necesaria para su acto creativo, «espacio donde mi musa es feliz» (primera entrevista). Además, el intercambio literario, o sea la parte práctica de la actividad literaria, también se hace en la ciudad central, mucho de ello debido a Ileana Álvarez, que la ha guiado a través de su carrera literaria. Todo el desarrollo y el reconocimiento de Zayas como escritora ha sido en Ciego y por eso se lo agradece. Como ella es escritora del margen (Manzanillo), Ciego, al ser un punto cultural más central, la ha abrazado, tanto por parte de los otros escritores como por el receptor no-oficial de su obra.

Conclusión del capítulo

Quiero añadir que en las entrevistas hemos hablado de la situación político-económica del país, tema que no se puede ignorar por hacer parte intrínseca del camino personal y profesional de las poetas. Todas han expresado, directamente o no, sus frustraciones hacia las múltiples limitaciones y restricciones que reinan en Cuba. Sin embargo, es un tema que no toco en el presente trabajo, en parte por la protección de los intereses de las poetas, y también por su complejidad que necesita otro nivel de dedicación y estudio.

Al analizar las diferentes respuestas de las poetas a las mismas preguntas, queda clara la importancia de la vivencia personal en el desarrollo de cada una de ellas como personas y como escritoras. Desde mi punto de vista, algunas de las diferencias entre ellas dependen de la experiencia vital y profesional de cada una de las poetas⁴⁰. Finalmente, al analizar una y otra vez las respuestas de las cuatro poetas, sobresalen varios asuntos en los que basé las otras entrevistas, en preparación para mi análisis de su obra.

III – ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LAS POETAS

"Como creadora la mujer puede hacer una poesía enteramente distinta a como la asume un hombre, es más un hombre no puede hacer lo que una mujer hace en poesía."

-Dulce María Loynaz (en Ferrán y Rodríguez, 21)-

1. Ileana Álvarez

Con más de 15 libros⁴¹ publicados e inclusión en un número importante de antologías en las últimas dos décadas, varios críticos (incluso internacionales) han valorado tanto la creación como la voz poética de Ileana Álvarez. Una de estas críticas encaja en mi propio estudio de su poesía como espacio dialógico de una mujer del siglo XXI:

Ileana Álvarez, es ante todo un descubrimiento para las letras hispano-americanas, una voz nueva que cumple su cometido prometeico. Es dueña de un lenguaje propio, de una voz universal; capacitada para cantar se nos entrega completamente, no pone límites a su arte, simplemente ha sido elegida para ser Poeta y lo cumple. Una poesía nueva, vibrante, ante todo humana, de Cuba para el Mundo, una poeta completamente deslumbrada que ha venido a recordarnos que tiempo y belleza son uno.⁴²

Lo sobresaliente en el discurso que lleva Álvarez es la dualidad persistente, o el entrecruzamiento entre la ideología tradicional y la moderna, que se refleja tanto en su vida cotidiana de mujer cubana – producto de su tiempo y sociedad, como en su vida literaria de mujer poeta – producto de su autoproclamación como ‘femenina’. Aunque asume en varios asuntos una posición bastante tradicional(ista)⁴³, Ileana Álvarez se une a la tendencia reciente de la denominación ‘poeta’ para los dos géneros; ella demarca explícitamente su desdén por el término tradicional ‘poetisa’, en una entrevista con Margarita García Veitía⁴⁴. Álvarez subraya que no quiere que esta palabra «esté así ligada a mi destino, a mi vida, es una manera de borrar la sombra de esa acepción (...) la palabra poeta me parece más bella y noble» (entrevista personal e inédita de García Veitia).

Aunque parezca mínimo el uso de un tal término que la autoidentifique, demarca una vez más la dualidad que persiste en la sociedad cubana al respecto a la percepción de las mujeres dentro del espacio productivo.

Aunque Ileana Álvarez, como otras mujeres intelectuales en la sociedad cubana contemporánea, no se define como incontestablemente *feminista*, esta poeta nota las fallas del sistema social con respecto a la condición femenina en Cuba. Por una parte, admite la existencia constitucional de leyes que otorgan y protegen los derechos de la mujer. Por otra parte, avanza que éstas solo existen al nivel ‘virtual’. Ella opina que la sociedad todavía opera con una tradición machista, su pensamiento moldeado por un largo antecedente. «Somos un país desarrollado latinoamericano y no hemos podido zafar de esta concepción patriarcal que heredamos de las sociedades coloniales» (segunda entrevista). Según ella, es sorprendente la duradera presencia de tipos patriarcales, que se demarcan en la vida cotidiana. Y es precisamente a través de estos estratos que aún pesa la dominación sobre la mujer, y por eso, dice ella, el establecimiento de feminismo es tan necesario en Cuba.

Por reconocer la existencia latente del patriarcado en la sociedad que la rodea, Álvarez defiende a menudo a las mujeres, subalternizadas por el poder otorgado al hombre. Además, esta poeta revela la existencia de la dominación patriarcal hasta en la esfera de la casa, espacio que desde siempre ha sido reservado por los hombres a las pequeñas libertades de las mujeres. Su poema “Cuando pase un ángel y se haga el silencio” expone esta invasión masculina en un ámbito simbólicamente y tradicionalmente femenino:

- 1 Cuando pase un ángel y se haga el silencio
olvidará la joven lo que el viento le arrancó
mientras tendía la ropa blanca
hervida al amanecer con carbón de sus huesos.
Eclipsará la rabia, el cinismo del violador,

6 la cabeza inclinada ante la mano
que golpea y sólo deja en los oídos
el om om de un tambor urdido bajo su piel.

Cuando pase un ángel
y se haga el silencio

11 lo olvidaré. (*Escribir la noche*, 52)

En la primera estrofa, Álvarez refiere a una joven y a sus deberes cotidianos en el espacio hogareño. La intimidad subyacente a la acción de lavar la ropa cumplida por la mujer es paralela a la de limpiar la conciencia, o re-convertirse en virgen (noten la simbología de lo blanco). Después de hervir lo sucio en el espacio oculto de la casa, la mujer lo tiende en el aire, o sea en un espacio público. Ocurre entonces la invasión simbólica del espacio femenino por un agente masculino. La poeta utiliza la sinécdoque de la mano ‘que golpea’ (v. 7), para referirse al poder patriarcal del ‘violador’ (v. 5), la cabeza de la mujer inclinada, en aceptación de la agresión inevitable. En la segunda estrofa, al convertir la voz poética en un Yo de primera persona, Álvarez cambia la percepción y se apropia de la vivencia, o sea se implica en la historia, testimoniando para que no se olvide. Al final, la poeta evoca la memoria persistente de las subyugaciones patriarcales, declarando olvidarlas solo en el momento de llegar el silencio, es decir al detenerse el ruido que señala vida.

Este tipo de denuncia de la subalternización por el sistema patriarcal, aún latente en la esfera social cubana, acentúa el deseo de Ileana Álvarez para llevar un discurso ‘femenino’, reflejado en sus versos. De hecho, esta poeta no coincide con la idea que «la literatura no tiene sexo, que la buena literatura es buena literatura y ya, y que no importa si está escrita por una mujer o está escrita por un hombre (...) [Y]o sí escribo conscientemente con una voluntad de género clara. Porque además me gusta ser mujer, a pesar de todos los problemas que enfrente dentro de la sociedad» (segunda entrevista). Esta autoproclamación feminista de

Álvarez también va en contra del aislamiento múltiple del cual sufre tanto al nivel personal como profesional, a través de su vida y en momentos cotidianos. En su poesía el sujeto que habla «no es solamente una mujer, es una mujer isla⁴⁵, es una mujer aislada, rodeada del mar, rodeada por otras cosas por todas partes» (primera entrevista).

La marginalización a la cual refiere Álvarez ocurre de un modo jerárquico en su espacio vital (íntimo) y profesional (público). El aislamiento social ocurre debido al hecho de que es mujer, más precisamente por ser una mujer insular, «que ya es una marginalidad vivir en una isla por el concepto del aislamiento, y dentro de esa isla, no vivo en una capital, vivo alejada del centro cultural⁴⁶. (...). Y aparte de eso, soy madre de dos hijos, varones los dos, y esposa de un escritor» (primera entrevista). Esta última condición añade una complejidad a la subalternización multidimensional de Ileana Álvarez, el ámbito cotidiano que penetra en su creación poética⁴⁷. Por estar emparejada con un escritor (hombre), tanto en la vida familiar como muchas veces en la profesional, a Álvarez se le presenta la necesidad de autodefinirse de modo aún más nítido, a pesar de «querellas y celos profesionales» (primera entrevista) que surgen inevitablemente en tal unión, pero en el que siempre prevalece el respeto y el amor comunes.

La poeta explicita esta rivalidad familiar en su poema “Después de la lectura de *pedaleo* de Francis”⁴⁸. Basta relatar el inicio del poema⁴⁹, para percibir el testimonio que hace Álvarez de la vivencia, tanto íntima como profesional, compartida con su esposo:

- 1 he descubierto que en un verso mi esposo me mata
y en otro evita matarme pedaleando sin rumbo la ciudad
mohosa hasta los cimientos. el aire -dice- me salvó del disparo,
lo salvó también a él de la misma bala rebotando en su nuca.
no sabe que yo leo sus poemas con orgullo
- 6 y no es porque el mismo verso donde se exorciza
logre acallar, *extraerle filo momentáneamente a la idea*

de matarme y matarse, sino porque me hace visualizar
con un sonido mínimo, verdades que me alivian.
balbucea : «entre los hombres más grandes
11 y los más pequeños sólo caben circunstancias».
sabe que vamos conquistando el olvido
y eso tendrá una inmensa ventaja: en esta vida
nadie nos juzgará por nuestros actos. (*Escribir la noche*, 14-16; énfasis original)

Noto que este poema lleva un carácter autobiográfico por el hecho que la poeta es sujeto de sus experiencias y demuestra, en conjunto con lo expresado en las entrevistas, su inter-subjetividad, o sea una fusión de ser objeto y sujeto de sus propias experiencias, para crear de modo cooperativo con el lector el sentido del acontecimiento descrito (Futrell y Willard 83). Además, el poema provee a la poeta un espacio dialógico para compartir sus pensamientos, o sea para llevar un discurso íntimo con un valor confesional. Por un lado, Álvarez testimonia el ya mencionado conflicto que surge entre dos voces literarias en una pareja de escritores. En un apogeo emocional, el esposo sale del espacio íntimo para evitar ‘disparar’, y ‘el aire’ (v. 3) libre del espacio público lo protege de una acción que lo convertiría en un hombre ‘pequeño’ (v. 11). En este momento ocurre un desdoblamiento emocional. Inicialmente, la voz poética, sorprendida por su descubrimiento, quiere devolver la ‘bala’ en la ‘nuca’ (v. 4) del esposo. Sin embargo, en seguida admite sencillamente el orgullo que siente al darse cuenta de la grandeza de ese hombre, cuyos versos la ‘alivian’ (v. 9). Por el otro lado, en este poema, Álvarez describe la complicidad entre las dos voces poéticas, que lograrán juntos ‘conquistar el olvido’ (v. 12) —sin duda uno de los logros más grandes de la vida de una persona—a nivel familiar o profesional. Además, por el soporte mutuo que se prestan, se protegen de los enjuiciamientos que pueden sufrir ‘por nuestros actos’ (v. 14). Los tres últimos versos testimonian el paralelo trazado por Álvarez entre la voz poética creada en sus poemas y su propia vivencia

cotidiana⁵⁰. De tal modo, se implanta un entrecruzamiento entre la vida misma de la escritora, su arte y la interpretación de sus mensajes por los lectores⁵¹, y de esa manera el arte se liga a la experiencia vital.

Esta interacción entre los espacios discursivos (el interior y el exterior) definen la creación de Ileana Álvarez como espacial. Esta cualidad paralela la idea de Olga García Yero de que «en la expresión literaria de la mujer, el espacio es una cuestión fundamental por su modo de configuración, ya sea en la amplitud temática y la fusión inextricable» (132). La primera dimensión se divide en dos espacios. Por una parte, existe en la poesía de Álvarez el espacio íntimo del Yo, más secreto y vedado, que solo se hace accesible a través de su poesía. Por otra parte actúa el espacio público, o sea el elemento familiar y social, donde prevalece el paisaje del mundo externo, tanto de naturaleza como de la urbe (los cafés, los parques, las plazas, las reuniones y las instituciones). Este espacio público tangible «inevitablemente nutre e influye ese otro espacio propio vedado, que interactúa. Los dos espacios están muy comunicados, y dialogan dentro de mi poesía» (segunda entrevista). Álvarez añade a este conjunto una segunda dimensión, de la cual surge el tercer espacio – el soñado, el imaginario que surge de lo subconsciente. Sin embargo, este territorio no ocupa un lugar específico, ni dentro, ni fuera de la poeta, «es un espacio caminante, viajero, que ubico donde mejor me sienta. Por tanto, creo que este espacio nace del rechazo, o de la conjunción de los dos anteriores» (segunda entrevista).

Álvarez utiliza la interacción entre los tres espacios, compartidos entre dos dimensiones, para crear una poesía cuya lectura se hace en capas, es multidimensional y por tanto aún más (re-)representativa, o sea muy relacional, tanto de los lectores como de los sujetos de sus creaciones. Tomamos como ejemplo “Bebo un agua prieta”, un poema de

doce versos, cuya sencillez no disminuye la complejidad de la interacción espacial y del discurso:

- 1 Bebo un agua prieta.
intento escribir
los charcos oscuros que me nublan
desde antiguo.
nada pueden las extrañas criaturas
6 que salvan la memoria,
el horizonte,
contra este secreto,
raíz en mi interior;
sólo la noche,
11 el relámpago
que en ella se desvanece. (*Escribir la noche*, 40)

Primordialmente, Álvarez trata de la escritura (las ‘extrañas criaturas’ (v. 5) - letras que cuentan lo vivido, dejándolo eternamente grabado), y la inaccesibilidad suya a los miedos (‘charcos oscuros’ (v. 3)) profundamente anclados en ella. El espacio público de este poema se encuentra en la superficie del ‘horizonte’ (v. 7), infaliblemente presente en el escenario vivencial, y ‘contra’ el secreto interior. Sin embargo, el horizonte participa también en el espacio virtual, las dos dimensiones dialogando a través de esta imagen. El espacio íntimo se evidencia por la ‘memoria’ (v.6), ‘mi interior’ (v. 9) y ‘la noche’ (v. 10), cuyo significado se desarrolla en este poema. Las simbologías de lo público y de lo íntimo interactúan para generar el espacio soñado. En este caso se trata de ‘este secreto, /raíz en mi interior’ (vv 8-9), un elemento imaginario indefinible, como las fobias ‘charcos oscuros que me nublan / desde antiguo’ (vv 3-4). El triple espacio dialógico que Álvarez crea en sus versos tiene la característica de ser su espacio de libertad, en el cual la poeta se siente apaciguada, y a través del cual se explica como ser humano. Como lo declara en la primera entrevista, «no es mi hogar mi espacio de libertad, sino es el espacio que yo he creado dentro del propio texto poético. (...).Y donde sobre todo busco las fuerzas para enfrentarme a la vida cotidiana».

Además de liberarse, a través de este espacio dialógico creado, tanto de las cargas de la rutina como de las del machismo todavía prevalente en la contemporaneidad cubana, Ileana Álvarez establece un diálogo con el Otro que le permite superar el miedo, un espacio donde nada la ata. El miedo en general (y el alivio ante su conquista), es uno de los temas centrales de la poesía de Álvarez. Más precisamente, ella explora el miedo característicamente femenino y esencialmente personal, explicitando que las mujeres lo sufren más agudamente por su percepción sensorial y emocional del mundo. Por un lado, existe para ellas el miedo de lo desconocido (del espacio soñado), «a lo que nos puede ocurrir mañana, nosotras las mujeres, miedo de cómo serán nuestros hijos, (...) siempre estamos viviendo en el futuro, no solamente en el presente. (...), a veces no vivimos ni siquiera el presente por ese miedo» (primera entrevista). Por el otro lado, el temor agudizado de lo cotidiano (del espacio público), «miedo muy antiguo, miedo a la noche, a la oscuridad, miedo a la velocidad, miedo a la demasiada quietud, tenemos miedo a nosotros mismos, al otro que nos rodea» (primera entrevista). Finalmente, el temor personal de la poeta (del espacio íntimo), «a la muerte, el miedo a no lograr mis sueños, el miedo a la página en blanco, a la no-posibilidad de poder seguir creando, el miedo a mí misma, lo que hay de negativo dentro de mí, lo que pueda asustar dentro de mí como ser humano» (segunda entrevista). Este último miedo es precisamente el que se asimila a la ‘illocutionary force’ de la poeta, o sea al miedo de perder esa fuerza dialógica que lleva su palabra, de su cualidad de comunicadora.

En su poema “Sola, desde las islas del alba”, Álvarez trata del miedo por la vida de su hijo (y por tanto del temor a la muerte), de su impotencia como ser humano frente a lo inevitable, como poeta a quien se le escapa el control, y como madre que tiene fe en Dios:

1 En el sopor de una respiración entrecortada,
muero para darle luz al ángel

- que ahogué en mis venas.
Sé que no basta la leche limpia de los astros
para encumbrar su aliento.
- 6 Un temblor y otro trezados sobre unas páginas
que no me pertenecen, cartas antiguas,
furtivas como un secreto violado,
y transpiran un dolor ajeno y único,
un dolor envidiable.
- 11 Aprieto un rosario entre mis manos
llagadas por la angustia, mientras vigilo
la respiración aturdida de mi hijo.
Un rosario, talismán para alejar
El vuelo de la sombra.
- 16 Oro sin humildad.
La rabia es una cadena de ágata tendida al infinito.
Y cómo reducir su herrumbre en cada hueso.
Si al menos con el gesto más nítido
alejar pudiéramos cualquier declive
- 21 perfilando el horizonte,
el remordimiento abrasado en la primera llama,
aguzando los azotes del límite.
- No juzgaré a la manzana, bien roja, bien jugosa
que devora la inocencia, ya sin remedio
- 26 me perderé en su boca, en el verde que la ciñe
y rememora el gesto último de la madre.
Cerca de mí, apenas los ojos del ángel,
tus ojos espaciosos,
bebiendo la piel del corazón,
- 31 todo el mar, los asombros de la noche.
- Apenas soy una miga de nervios en la intemperie.
Mi espalda se sumerge en el polvo de estrellas,
en los cristales de la duda,
y a ella te aferras, hijo.
- 37 Un musgo tibio.
Nada puede la oquedad de estas piedras
de carne mancillada.
Sólo Dios las sabe como suyas
y derrama paciente las prístinas mieles
- 42 ya tornadas olvido.
Sólo Él conoce los meandros
alzados sobre el barro,
torres liquidasen las constelaciones
que avizoro en tu pecho.
- 47 Quiero que lo sepas, que lo esculpas
sobre las sombras de las palabras que dirás:

Él ha recogido uno a uno los suspiros
 que abandoné como bajeles de papel
 bajo una lluvia espesa
 52 y los guarda en el puño que apisona
 una estrella de seis puntas,
 en la rosa blanca y triste del costado,
 en los estigmas de sus labios.

 Quizás caigan dentro de mí los rugosos maderos,
 57 las lenguas aceradas, dentro de mí los clavos.
 Los copos de serpientes, el vacío y el miedo
 del otro que me acecha los exiguos
 pistilos de la aurora.
 Mas lejos caigan de ti.

 62 Mira en mi frente, hijo,
 tiende un manto de luz en el abismo
 que ha cavado el destierro en mi torso desnudo,
 en la concha donde hierve el aceite
 que te di a beber mientras tu dedo frágil
 67 quebraba la imagen de la luna
 hendida en el azogue.
 Sálvame.

 Torna un pájaro herido
 a las columnas del ocaso. (*Trazado con ceniza*, 168-170)

Al presentar explícitamente el tema del miedo como propiamente suyo y profundamente íntimo, Álvarez explora este elemento universalmente humano. En este poema, prevalecen los sentimientos de dolor, angustia, de duda y vacío, de miedo y de ‘asombros de la noche’ (v. 31). Se dibuja un retrato de una madre que vigila a su hijo enfermo, alejando con sus rezos a la muerte, al ‘vuelo de la sombra’ (v. 15). Además, la poeta establece un diálogo religioso, espacio por el cual vehicula su fe, dando a la obra un carácter autobiográfico, tanto por tratar de una vivencia personal, como por (re-)definir sus propias creencias. Sin embargo, como lo apuntaba Álvarez a Margarita García Veitía, sería la incertidumbre que la define mejor, la fe absoluta significando más bien la «inmovilidad; la duda alude al movimiento, al crecimiento, a la ascensión» (García V. 2). Hay que notar que la Biblia, así como tomos de idioma ruso, fueron los únicos libros de la infancia de

Álvarez, lo que «influyó notablemente en el despertar del amor hacia la palabra. La belleza lingüística y literaria de la Biblia está, desde mis primeros versos hasta la actualidad» (primera entrevista). Como quedó indicado anteriormente, Álvarez asume una posición tanto productiva (de poeta) como reproductiva (de madre), ocupando dos papeles y espacios sociales, hecho que testimonia en este poema, destacando una vez más su intersubjetividad.

En la primera estrofa de esta larga composición, por evocar ‘unas páginas/que no me pertenecen’ (vv 6-7), leyendo un libro de otro autor, para pasar el tiempo y divertir sus preocupaciones, la voz poética concede no tener el dominio de la situación, opuestamente al control habitual que lleva sobre su palabra. Paralelamente, hay pérdida de dominio de la madre sobre el bienestar de su hijo frente a la enfermedad (‘sé que no basta la leche limpia de los astros / para encumbrar su aliento’ (vv 4-5)), el sujeto subraya su impotencia y rebaja simbólicamente la imagen de su cuerpo (‘nada puede la oquedad de estas piedras / de carne mancillada’ (vv 38-39)). Además, siente un derrumbe profundo de su fuerza (‘rugosos maderos’ (v. 56)) y de su firmeza (‘lenguas aceradas’ (v. 57)).

En la segunda y la quinta estrofas, el sujeto poético evidencia su fe y esperanza en el poder de Dios. La madre se arrodilla, un rosario—al que también llama talismán—apretado entre sus manos. En este dualismo se nota la creencia multifacética en la fuerza del Otro, por un lado un símbolo puramente religioso y por el otro, fuerza antiguamente mítica. Por la imposibilidad de profetizar y alejar al futuro (‘cualquier declive / perfilando el horizonte’ (vv 20-21)), aunque tal deseo prevalezca, la madre acepta que ‘sólo Dios (...) / derrama paciente las prístinas mieles’ (vv 40-41), o sea en última instancia, solo Él decide el destino de cada cual.

El amor es el otro tema prevaleciente en “Sola, desde las islas del alba”, no el sensual de pareja, sino en su sentido más universalmente ‘femenino’ y más íntimo, «el tema del amor con mis hijos, de la manera en que yo puedo salvarlos de la sombra, en que puedo rescatarlos del mal, en que puedo conducir[les] por el buen camino» (segunda entrevista). Álvarez refleja a menudo la maravilla del espacio íntimo de la familia, y subraya que el núcleo familiar es esencial para dar sentido a su vida, a pesar de la necesidad de su voz de escaparse a través de su poesía. Este pequeño mundo es el resultado de una «creación interpersonal de complicidad, de conocer olores, deseos, emociones» (primera entrevista), cuya experiencia está reflejada en el espacio íntimo de la poesía de Álvarez y estrechamente ligada al tema de la vida-existencia del espacio público.

De tal modo, en “Después de la lectura de *pedaleo* de Francis”, Álvarez trata de la complicidad con su esposo, mientras que en “Sola, desde las islas del alba”, se explicita la relación madre-hijo, desde el punto de vista femenino, profundamente íntimo y personal. Este poema está estampado por la simbología del amor incondicional que siente el sujeto poético-madre. La acción de ‘darle luz al ángel’ (v. 2), en conjunto con ‘la leche limpia de los astros’ (v. 4), subrayan desde la primera estrofa la máxima pureza y lo sagrado de la relación madre-hijo. Esta imagen refleja la idea de Cixous de que una mujer-escritora nunca se aleja del ser ‘madre’, «there is always within her at least a little of that good mother’s milk. She writes in white ink» (421) —*écriture féminine*. La voz poética se refiere al niño como ángel, la madre hablándole en estos versos. Por compartir sus sentimientos íntimos, la poeta invita al lector a participar en el discurso, a crear de modo cooperativo con el lector el sentido del acontecimiento descrito (Futrell y Willard 83). Además, es sincrónicamente objeto y sujeto de sus experiencias, lo que subraya su inter-subjetividad,

creada por la apertura de un tal diálogo, y esto a pesar del hecho que la poeta no crea explícitamente para el Otro, sino que lleva un diálogo subconsciente con el lector, liberándose mientras tanto de sus miedos. También resulta de este recurso una conversión de la poeta objeto de estudio (por parte del lector) en sujeto de sus experiencias. Así surge la experiencia interactiva, una invención cooperativa de contexto compartido en la que las expresiones del sujeto señalan su carácter (ver Futrell y Willard 83). De tal modo, se establece, entre el productor y el receptor, un proceso de «negotiating meanings and jointly creating and maintaining a relationship» (ibid). En “Sola, desde las islas del alba”, el sujeto-madre, enfrentada a la inevitabilidad de la situación y al sentimiento de absoluta impotencia, comparte sus sentimientos de esperanza entrelazada con angustia, y de rabia tejida con el miedo. Como «gesto último de la madre» (v. 27), el sujeto poético promete perdonar los futuros dolores y decepciones, signo del amor puro no sólo de madre, sino, tradicionalmente de la mujer. Finalmente, la inocencia de la relación se subraya por la ausencia (o la inutilidad) del pudor entre madre e hijo, la voz poética proclama «mira en mi frente, hijo / (...) mi torso desnudo» (vv 62-64) —palabras que también evocan el carácter indefenso de la madre frente al hijo, la pureza de la relación subrayada por el símbolo de la desnudez.

Aunque la poesía de Álvarez permanece muy tropológica—o sea que usa un lenguaje figurativo—este discurso más directo que a través de la voz poética lleva la poeta con el lector refleja su deseo de crear obras más comunicativas, según ella más ‘desnudos e internos’, o sea más puros e indefensos, como aquel diálogo con el hijo. Aunque reconoce el valor indudable de este lector/público Otro para dar sentido a la obra, Álvarez proclama sin embargo que no crea teniéndolo en cuenta. Más precisamente, expresa

que «no lo hago conscientemente, escribo con otros ángulos y con otros intereses para liberarme, para crecerme, para [hacer] crecer mis sentimientos, para hacer catarsis, para decir cosas que no puedo decir de otra manera, para liberarme del miedo» (primera entrevista). De tal modo, su poesía es más personal y auto-biográfica.

Además, Ileana Álvarez es una mujer producto de su tiempo y su poesía refleja algunas circunstancias temporales y espaciales que ha vivido, testimoniando de su presencia en la época dada. Más precisamente, se encuentra en su poesía el ‘Periodo especial’, como acontecimiento histórico y social más agudamente sufrido, «cuando ocurrió todo el derrumbe del campo socialista y con él el derrumbe de mis propios sueños» (segunda entrevista). Álvarez alude al hambre y la desesperación vividas en el plano público, y testimonia la comprensión personal de no poder cumplir sus sueños, por el descrédito sufrido y por las carencias materiales y espirituales que la impactaron como mujer y como escritora. De tal modo, Álvarez (re-)representa en sus versos a sus contemporáneas, hablando de y por las mujeres insulares del período, dedicando un espacio particular al dolor y la desesperación característicos de este tiempo. Como lo precisa la poeta, «fundamentalmente, toda mi poesía es un reflejo testimonial claro (...) tropológicamente de las condiciones que he vivido en mi país, y son condiciones duras, condiciones de las que no hemos salido de todas. Aunque hemos aprendido a callar muchas veces, para gritar por dentro a través de la obra» (segunda entrevista). El poema “Véspero”, aparecido en el poemario *Oscura cicatriz* - una colección de libros escritos entre 1996 y 1998—es ejemplar del testimonio que hace Álvarez, a través de la voz poética, de los años más difíciles en la isla:

- 1 Es la tarde más densa de la ciudad;
íntima lluvia cae, una dama antigua
e indolente sobre los sucios tejados.
Miedo, polvo, cansancio se escurren

taciturnos por las grietas de esta hambre
 6 acurrucada, hecha un nudo en la sombra.
 Mi calle se torna palabra virgen,
 ave de pedernal
 que renace desde su propia herrumbre.
 Son los pliegues del sueño, sus trampas.
 11 Yo aguardo muda y despacio
 como quien anduvo toda la sed de su cuerpo
 y al anochecer, de hinojos frente a sí,
 bebió su voz
 hasta no quedar puerta tras puerta
 16 ni piedra sobre piedra.
 Siento la transparencia curándome
 la oscura cicatriz de la garganta. (*Trazado con ceniza*, 121)

En este poema, Álvarez crea un campo semántico representativo del Periodo especial, pintando con toque enfático las dificultades y las carencias sufridas profundamente. En el primer plano, se encuentra la isotopía de la ciudad empobrecida ('sucios tejados' (v. 3) y 'grietas de esta hambre' (v. 5)), hundida en la densidad de la sombra, en la desesperación de la lucha cotidiana, día tras día, por sobrevivir. Reinan en este espacio los dolientes sentimientos de 'miedo, polvo, cansancio' (v. 4), el hambre constante amontonada en un nudo. En un segundo plano, se crea una isotopía más optimista, basada en el sueño como una génesis, su palabra renaciendo como un fénix de pedernal, sus propias cenizas ('herrumbre' de la piedra metálica) reencarnándola en algo virgen. La transparencia que ofrece su palabra, la muda paciencia y lánguida fe frente al ahogo de la lucha cotidiana, cura la cicatriz del silenciamiento.

La simbiosis de lo negativo y lo positivo reflejado en el poema subraya la dualidad que persiste en Álvarez, y la cual la define como una mujer que vive entre dos realidades culturales y espaciales, característica que trasciende tanto en su cotidianidad como en su poesía. Por un lado, se encuentra a una poeta que continúa «la fuerte tradición

de una poesía femenina cubana de aliento romántico» (García Vázquez 11), posición que también asume en su vida familiar tradicional. Por el otro lado, persiste «su sensibilidad acorde con los actuales aires y modos de la poesía cubana, que la inclina hacia una construcción más racional del verso, y la inclusión de intertextualidades, referencias culturales» (ibid.). No obstante, el espacio dialógico que crea Álvarez en su obra permite una (re-)representación de las problemáticas femeninas universales, en paralelo a su propia vivencia, mientras consigue «extraer los ecos y las cadencias de las profundidades del inconsciente» (Castellanos Llanos 120).

2. Masiel Mateos

En su creación, Masiel Mateos humaniza la poesía, tratando de acontecimientos de la vida cotidiana más bien que la imaginaria, de espacios y personas que la rodean, además de proponer temas personales, tales como el lesbianismo y la auto-definición femenina, así como las problemáticas sociales de la realidad cubana, tales como el hambre y el jineterismo⁵², a través de los cuales implica al lector. En conjunto con las entrevistas, su poesía provee una mirada hacia adentro, y la poeta-narradora es de tal modo sujeto de la historia, lo que subraya su subjetividad verdaderamente múltiple. Además, la poesía de Mateos se desarrolla en forma narrativa, o sea de prosa poética, en los que todas las partes de sus poemarios se entrelazan para contar historias. Así también interrelaciona el arte con la vida, vínculo discutido por Dewey que implica al lector en la experiencia de la obra, completando así al círculo comunicativo. El hecho de contraponer las cuatro poetas refuerza el mérito que comparten en vocalizar ideas para el Otro, silenciado o de otra manera incapaz de comunicarse. Para emprender el análisis de la poesía de Masiel Mateos y las

particularidades de su discurso, quiero citar la siguiente afirmación que destaca a esta poeta de las otras estudiadas en este trabajo, por las declaraciones y cuestionamientos que ella aplica tanto a su vida como a su obra:

¿Dónde están las lesbianas? ¿Dónde las que opinen con cualquier criterio diferente? ¿Es solo en la capital donde existen estos grupos, las provincias acaso no cuentan? Creo que si hay un grupo segregado, ignorado en Cuba son las mujeres lesbianas, porque el movimiento homosexual “controlado” o “atendido” por Grupos de Prevención para la salud⁵³ (si es que al grupo de prevención para la salud se le puede llamar movimiento) tiene trabajo con las *Trans, travestis, Gay, y pacientes con VIH* pero no con lesbianas. (segunda entrevista)⁵⁴

No pretendo hacer en el presente trabajo un estudio social de la segregación en la que viven las lesbianas en la sociedad cubana, pero sí subrayar la existencia de un tal apartamiento de su voz en la cultura de la isla. En mi análisis del *corpus* de esta poeta, me parece más significativo el papel doblemente importante que ella se asigna para expresar a través de su poesía lo que otros querían decir, y re-/representar estas voces en su obra (según la definición de Spivak), tanto como objetos de sus poemas como sujetos de las historias.

En cuanto al tema del feminismo, que surge infaliblemente al tocar el asunto del lesbianismo, Masiel Mateos opina en la segunda entrevista que «ante todo, el feminismo es un acto de respeto, donde reverenciar la otredad, lo diferente. El feminismo no pretende demostrar ‘ser mejor que’, sino simplemente ‘Ser’, es el merecimiento de existir que tiene la mujer, como lo deben tener todos los grupos sociales del universo.» Desde el punto de vista de Mateos, el feminismo comparte la misma suerte que el lesbianismo, en el sentido de que uno no puede afiliarse a este movimiento por la simple inexistencia de una tal asociación, hecho combinado a la larga tradición del «‘othering’ the homosexual»

(Hamilton 39). Más precisamente, «el feminismo en Cuba es solo una expresión cultural, o moral, pero no social» (segunda entrevista). En esta afirmación, ella sintetiza la condición multidimensional de una mujer subalternizada por su entorno, por utilizar la terminología acuñada por Antonio Gramsci. Este teórico estableció el término ‘subalterno’ para referirse a la interrelación de subyugación entre grupos de hegemonía y de dominación. De tal modo, un ‘grupo subalterno’ no entiende la fuerza y las posibilidades de desarrollo que tiene y por lo tanto, no puede eludir su condición primitiva (en Rodríguez 253). Este estado estático se aplica a la problemática de género en lo que Spivak llama «la estructura polimorfa de la realización legal (...) una visión binaria» (14).

Por reconocer y, de algún modo, denunciar estas condiciones de los varios grupos de mujeres, Masiel Mateos ocupa una posición privilegiada en la cadena comunicativa. Más específicamente, esta poeta se define como «una mujer que pone [su] alma, la pluma de escribir, para que el alma de los otros hable» (segunda entrevista), o sea cumple a través de su obra el papel re-representativo de «todas las mujeres que no pueden hablar, y que mi verso brote por ellas» (ibid). Esta acción refleja la idea de Cixous según la cual «it is by writing, from and toward women, (...) that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, in a place other than silence» (420). En su poesía, Mateos exhibe conscientemente los problemas, dilemas y conflictos que encuentran las mujeres, desde un punto de vista indudablemente ‘femenino’, exponiendo los temas de maternidad, familia, el conflictivo conjunto de deberes caseros y responsabilidades profesionales (haciendo paralelo con la distinción *casa/calle*). Como lo declara en la segunda entrevista, «en un verso soy madre, en otro una víctima del holocausto, una mujer con hambre, una suicida, una emigrante, una actriz. Tengo la suerte de ser en una estrofa, lo

acorta el cabello de la prima-amante,
 combina tonalidades en el tinte,
 21 ¡nadie va a reconocerla en sus repatriaciones!
 Elige las vasijas comunes de cerveza
 pero sus manos esbozan senos.
 En cada empuñadura está la paridad con su cadera;
 un perenne trazo en su lucidez
 26 incapaz de pintar carros antiguos,
 fachadas de la Bodeguita del Medio.
 Tu estilo se impregna en el molde,
 un desempate de catálogos,
 con permisos lentos. (37)

En este poema, Mateos declara su auto-liberación multifacética de manera implícita, sin temer los dedos acusadores o declaraciones críticas basados en la doble moral homofóbica, cambiante pero todavía existente en Cuba, y como extensamente discutido por Carrie Hamilton. En primer lugar, esta poeta utiliza la voz poética para subrayar su libertad en la expresión sexual y emocional. Según las características de la *écriture féminine*, Mateos crea en su poesía un espacio libre para re-escribir su cuerpo y su derecho a la *jouissance*, o sea al disfrute de su cuerpo femenino, fuera del dominio masculino. Una tal oposición y práctica está propuesta por Irigaray, que opina en cuanto a la liberación de la voz femenina que «in order for woman to reach the place where she takes pleasure as woman, a long detour by way of the analysis of the various systems of oppression brought to bear upon her is assuredly necessary» (1977, 31).

En este caso, diría que Mateos se acerca más específicamente a las ideas de Luce Irigaray, que apoya la noción de que la sexualidad femenina paralela la relación problemática con el lenguaje masculino. Irigaray se basa en la capacidad del cuerpo femenino para expresarse desde cada partícula del organismo, debido al hecho que:

Woman has sex organs more or less everywhere. (...) the geography of her pleasure is far more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is commonly imagined, in an imaginary rather too narrowly focused on sameness. (...) Hers are contradictory words, somewhat mad from the standpoint of reason, inaudible for whoever listens to them with ready-made grids, with a fully elaborated code in hand. (Irigaray 1977, 28) (énfasis en el original).

De tal modo, esta pensadora apoya la existencia de un lenguaje *femenino*, solo apreciable al desechar los códigos preestablecidos. Además, lo define explícitamente en términos de la sexualidad, como múltiple (‘diversified’ y ‘mad’) y amorfo, en contraposición a lo codificado, linear (‘sameness’) de lo falocéntrico.

En los versos citados, Mateos utiliza repetidamente las imágenes del cuerpo femenino, entrelazado con otro, ‘ellas entre las sábanas; / senos y senos’ (vv 3-4). Además, se refiere a la amante, prima hermana, prima-amante, un personaje cuyo papel resulta dinámico. Se nota también el hecho de que la ‘muchacha dice ser’ (v. 5), que subraya justamente el engaño al vecindario, un engaño necesario por las implícitas reglas sociales. Sin embargo, los vecinos, a pesar de los disfraces, ‘saben la diferencia en sus apellidos’ (v. 8), o sea que entienden perfectamente la naturaleza de la relación. En la primera mitad del poema la voz poética describe este juego social que deben actuar las ‘amantes’, y por tanto denuncia esa censura, pintando en los primeros versos un cuadro muy íntimo, defendiendo al mismo tiempo este espacio privado de la casa—espacio utilizado de tal modo para actividades no aceptadas socialmente, o sea un espacio de rebeldía y liberación.

Hay más. Masiel Mateos no sólo habla por las lesbianas en la definición de su sexualidad, o sea en sus aspectos más íntimos y emocionales, sino que enfatiza su expresión a

través del cuerpo. En este poema, las mujeres se tatúan, se cortan y tiñen el pelo, subrayando de tal modo su otredad con respecto a las mismas mujeres, pero también el completo dominio sobre su propio cuerpo. Paralelo a esta idea, se encuentra el prefacio a esta segunda parte del poemario que se llama precisamente *Las muchachas rompieron los vestidos*, que creo interesante citar por el carácter aún más personal del monólogo, o sea escrito en la primera persona, un Yo de una muchacha que no quiere seguir lo socialmente prescrito:

Me pusieron un vestido rosa, zapatos altos.

Yo temí mirarme al espejo, verme extraña. Rompí el vestido, tiré los zapatos contra el espejo.

Los vidrios invadieron el cuarto. Tuvimos que ponernos botas, para caminar sin cortarnos. (35)

Lo sobresaliente en estos versos es la lucha que lleva el sujeto poético en contra de las normas sociales, también descrito en el poema citado anteriormente. Es una rebelión contra lo que le forzaron ('me pusieron'). Se contrapone a lo tradicionalmente femenino ('vestido rosa, zapatos altos')⁵⁵, y refleja la idea de 'costuming', disfraz, o imitación de idealizaciones, propuesta por Bonnie Zimmerman en su estudio de la estética lesbiana. Esta autora discute la flexibilidad de la cultura lesbiana, y más precisamente de la literatura, hacia asuntos de prescripción de papeles sociales basados en el género, proponiendo que «dress is an external manifestation of gender roles lesbians often reject» (55). En los versos de Mateos, el sujeto poético fragmenta la imagen que la sociedad quiere ver de ella, como el espejo roto, con los mismos 'zapatos' que le impusieron, o sea usando estos instrumentos sociales para despedazar e invertir la situación según sus propios deseos ('tuvimos que ponernos botas'). Más precisamente, se invoca la imagen de las 'botas', objeto masculino, necesario para una labor física⁵⁶. Sin embargo, son estas mismas botas que les protegerán de la multitud de partículas del cristal afilado, el que cubre el suelo y haría daño penetrando

la piel al caminar. El espejismo⁵⁷ que se denota en ‘temí mirarme al espejo, verme extraña’ paralela tanto la idea del ‘costuming’ como la del dualismo realidad/verdad que se inscribe al ‘género’, entendido este término como «el resultado de un complejo proceso de construcción de morfologías ideales del sexo, que instituyen cuerpos con géneros ‘inteligibles’ (...) [basados] en las relaciones coherentes y continuadas entre sexo biológico, género y deseo» según lo define Abel Sierra Madero (160).

En segundo lugar, en el poema “Las muchachas rompieron los vestidos”, la voz poética defiende el derecho que debe tener un/a artista a expresarse no sólo a través de un arte que le es más natural, sino también a crear la obra que le brote del alma. La poeta contrapone este derecho natural de auto-expresión, y por tanto auto-liberación artística, a la censura y la imposición que existe en el mundo real. Define así no sólo esta problemática general de los artistas, sino más específicamente y explícitamente a la cotidianidad del/la artista en Cuba. De tal modo, esta poeta se apropia del conflicto, a través de su escritura y sus declaraciones orales, para re-representar al Otro, o sea una invención cooperativa de un contexto compartido, o el índice de sentidos (Futrell y Willard 83). En suma, aunque los artistas quisieran crear una obra íntima, a menudo son forzados a producir arte genérica, por la necesidad de comer y de vivir, y para lograr un reconocimiento.

Como lo he discutido anteriormente, una tal institucionalización/politización del arte y la estandarización de las normas culturales se han desarrollado desde los primeros años de la Revolución, la literatura convirtiéndose en arma del nuevo gobierno, tanto en contra del vecino del norte como de dominación nacional, deformando la calidad estética de las obras producidas en este período, valoradas más por su papel ideológico y político que por sus calidades artísticas (Chaple 8). Con el tiempo, el aspecto secundario de tal homogeneidad

artística es el ‘consumo masivo’ que llegó con el crecimiento del turismo en la isla, mezclado con las carencias resultadas del Periodo especial. En otros términos, cuando la ingeniosidad cubana no basta, muchos de los artistas de la isla deben ‘prostituirse’⁵⁸. Análogamente, Mateos describe la lucha que sufre la artista, que debe pintar ‘carros antiguos /fachadas de la Bodeguita del Medio’ (vv 26-27) para vender los cuadros a los turistas, y moldear ‘vasijas comunes de cerveza’ (v. 22) para el uso diario, mientras que quiere, por amor y por necesidad artística, ‘traduc[ir] en los lienzos a su amante’ (vv 9-10) y esbozar senos, recrear las curvas de su cadera. Lo que es cierto es que en este poema Mateos ve al arte como el espacio libre, su máxima siendo la siguiente: «No escribo por encargo, no me gusta la imposición. Mi compromiso es dar libertad a la palabra» (segunda entrevista).

Este acto de liberación provee a la poeta «un espacio para todo tema o asunto que me provoque; si no estoy motivada a responder, a atacar, a promover algo, no puedo escribir» (segunda entrevista). Es este el motivo principal para Mateos crear versos cuyo fundamento es la ‘Verdad’, o sea la vivencia, la cruda realidad social de su entorno cotidiano, tan insignificante como podría parecer al ojo inatento. «Si mi verso fuera solo de un espacio íntimo, particular de mis asuntos, dejaría de ser la poeta que habla por otros, la feminista, la involucrada con las causas y grupos sociales. Y entonces ¿para qué escribir un verso si no va a ser capaz de conmover o agitar a los otros⁵⁹?» (segunda entrevista). Masiel Mateos aborda este asunto de manera directa, invitando al lector a entrar en el discurso, proporcionándolo con un sentido de cómo puede renegociar constantemente el significado de la representación de sí misma y del Otro (Rath 2). Por su ‘illocutionary force’, esta guía a través de la intención de la oradora, la poeta sacude la conciencia del lector mientras expone realidades de la vida diaria, de modo asombroso por su candidez.

Por un lado, Mateos está protegida en sus obras por el encubrimiento que ofrecen los recursos poéticos, que llevan al lector por un laberinto, que «te sorteas entre espacios, y en los cuáles tú puedes disfrazar más las cosas» (primera entrevista). En estas circunstancias, la poeta utiliza más lo imaginario y lo literario para liberarse en la proclamación de sus ideas, abriendo un diálogo con el lector. De tal modo, sus poemas «dejan de ser poemas, para ser historias, o viceversa» (segunda entrevista). De hecho, todos los libros de Mateos se leen realmente como narrativos, con desarrollo de historias en los capítulos, prefacios y conclusiones, una poesía que entrecruza lo épico (narrativo) con lo lírico (poético, personal y emocional). Los poemas se entrelazan, creando imágenes e invitando al lector a leer uno tras uno, para descubrir el desenlace y la suerte de sus personajes poéticos.

Por otro lado, Masiel Mateos no sólo narra una historia, sino también relata lo vivido. Según ella, «la vida de cada persona es una narración, pero vivir ya es un acto poético por el alto espíritu que requiere salir afuera y caminar la vida» (segunda entrevista)⁶⁰. De tal modo, cada persona lleva en sí una pincelada de lo imaginario en el que puede refugiarse y apoyarse para afrontar y superar las dificultades de la ‘historia’ de la vida, hecho que subraya una vez más la interrelación entre arte y experiencia. Esta característica define la poesía de Mateos, el ver, pensar, criticar y cuestionar la realidad que la rodea, liberándose de sus confesiones de la más absoluta realidad, «vistiéndola, transfigurándola, calzándola con un traje poético, de metáforas, de imágenes», diciéndolo de una forma «tan mágica que la gente no se da cuenta de lo que has dicho» (primera entrevista). Muy como el sujeto poético citado anteriormente, que rompe el vestido y tira los zapatos contra un espejo, Masiel Mateos se deshace de las cadenas sociales a través de su poesía. Al mismo tiempo, este espacio discursivo del orden de lo imaginario, le permite

expresarse sobre temas a menudo intocables en el mundo real, de manera indirecta y suavizada por el género literario. Además, por el poder de significación múltiple que lleva en sí la poesía, y por su imagen como una escritura ligera de divertimento, Mateos se protege de los posibles juzgamientos, malentendidos y censuras.

Aunque los ejemplos de esta auto-proclamación, y por tanto liberación, son numerosos en su obra, quisiera referirme a la segunda parte del poema “Confesiones de Lady Allen”, en el cual la poeta convierte una experiencia humana en un acto poético, reflejando explícitamente la realidad cubana:

1 Mi hijo quiere conocer Egipto; le gustan las
matemáticas, por eso hace pirámides de cartón,
y busca variables que definan horizonte frente a
las torres que imponen los cercados.

6 Mi hijo quiere conocer China; el largo de la
muralla puede ser dividido entre los permisos y
alcanzar número exacto de pasos para conocer
las cuatro estaciones en un mismo rango.

11 Mi hijo quiere conocer Inglaterra; buscar el
epicentro del diámetro y el radio que
doblemente sería la supuesta presencia del
ingenio, piedras traídas de un paisaje más lejano
que el camino recorrido.

16 Mi hijo quiere conocer el archipiélago donde
vive, última palabra de su carnet de identidad,
sumatoria de elementos que no conocerá,
motivos elevados al cuadrado, vano intento de
buscar la raíz en los discursos. Mi hijo quiere
ejercer el doctorado de matemáticas sumando
una a una la experiencia de ver las horas en que
21 los hombres viven en idiomas diferentes, poder
decir que un hombre va a ser el mismo hombre
como el mismo número en cualquier suma, pero
sí afectará el producto de su pensamiento.

26 Por eso decido no preñarme, para que no
pierda su título en la disputa. (pags. 40-41)

En un primer plano Mateos describe los deseos del hijo, aspiraciones realizables de una profesión en matemática y de conocer al mundo, nada fuera de lo común, por lo menos desde el punto de vista occidental. Sin embargo, en la cuarta estrofa (vv 14-24) entra el elemento cubano, y se descubre que no sólo este hijo nunca podrá ver ni a Egipto, ni a China, ni a Inglaterra, sino tampoco conocerá su propio país, ‘el archipiélago donde / vive, última palabra de su carnet de identidad’ (vv 14 y 15). En este momento, la poeta señala una de las dificultades de esta isla, en la cual se imponen limitaciones para descubrir otros horizontes, sean intercontinentales o interregionales y por las cuales es difícil aún llegar a entender el espacio propio, que no es sino unos trazos de letras, una “última palabra de su carnet”. Los motivos son ‘elevados al cuadrado’ (v. 17), o sea que van creciendo constantemente de manera exponencial. Y aunque el hijo busca las razones de estas limitaciones en ‘los discursos’ oficiales, su esfuerzo es en vano. Nunca llegará a conocer el verdadero porqué del no poder pisar otra tierra y ‘ver las horas en que / los hombres viven en idiomas diferentes’ (vv 20-21). Al final, la poeta desengaña al lector, descubriendo la inexistencia del hijo (‘decido no preñarme’ (v. 25)), tanto en el presente como en cualquier futuro. En los últimos dos versos, Mateos logra demostrar el poder que tiene la mujer para decidir el futuro (o mejor dicho, el no-futuro) de su hijo, aunque sea conseguido tan crudamente como por no embarazarse. Es de notar el uso del término ‘preñar-me’ del verso 25, por el cual Mateos sugiere su independencia en este acto que biológicamente se cumple con un hombre. Es interesante también que para luchar contra la inevitabilidad del destino impuesto a las personas por su entorno histórico- social, la poeta utiliza el derecho a la maternidad (más precisamente, al control de la maternidad), derecho que fue reconocido por el gobierno mismo, a través de las reformas sociales desde el principio de la Revolución⁶¹.

Al relatar las problemáticas del mundo que la rodea, Masiel Mateos se acerca tanto a sus personajes como a sus lectores, pretendiendo que la ‘illocutionary force’ de su poesía «sea el espacio de todos, y pueda estar en el espacio de todos» (segunda entrevista). Es decir que se abre un espacio dialógico en el cual la poeta habla por (‘representa’) una serie de individuos, dando testimonio de su existencia y de su vivencia en lo cotidiano, y al mismo tiempo proveyendo una cierta autenticidad factual a su obra. Como lo ha designado, Mateos siente el deber de re-presentar al Otro, y por tanto, está «comprometida a ser veraz en mi testimonio» (primera entrevista), hablando de todo lo que ha vivido, que ha conocido y compartido con este Otro en su (sobre-)vivencia diaria, siendo, desde mi punto de vista, militante por este Otro a través de su voz poética.

En este sentido, la poesía de Mateos sirve de testimonio, como definen este género literario Beverley y Zimmerman, o sea «la narración desde un yo con consciencia de representante de una clase social que refleja ‘the urgency of a situation of immediate militancy’» (en Huertas Uhagón 171). De tal modo, se encuentran en los poemas de Mateos las casas (espacio privado) y las calles (espacio público) rotas y sin esperanza de reconstruirse (en el poema titulado “Cívica”), las madres que deben fraccionarse entre varios quehaceres para suministrar a las necesidades de sus hijos (“Hereditario”), los niños que juegan con barcos imaginarios sin tener un día el derecho de montar uno de verdad (“Naufragio en la charca”⁶²). Además, al incluir extensivamente la ciudad en su obra femenina, «su representación cobra matices muy preciosos. La percepción que de la ciudad tiene el sujeto femenino, está marcada por la violencia existencial que ese espacio representa» (García Yero 153-154).

Para Mateos, la realidad es más poética que narrativa: «la realidad te brinda imágenes más poéticas, espirituales e impresionables que la ficción, así se impone, prevalece. Es más hermoso el verso si es cierto» (segunda entrevista). Al relatar esta cotidianidad en su poesía, la poeta da testimonio de su tiempo más allá de lo ‘femenino’, del hecho que ha existido realmente dentro de este plano espacial y temporal, proveyendo una cierta garantía de vida a esa realidad, sin tener miedo de expresarla.

De lo que he expuesto hasta ahora, el rasgo más característico de la poesía de Masiel Mateos sigue siendo la Vida, más precisamente su cotidianidad, la autenticidad factual que valida la subjetividad de la poeta. Cada imagen invocada cuenta historias y sentimientos, da testimonio del tiempo y del espacio en los cuales vive, la familia y la casa con sus conflictos y dificultades, pequeñas felicidades y grandes penas, las cosas que suceden a las personas que la rodean (como por ejemplo en el poema “Hereditario” ya mencionado). El poema “Código alterado” describe este fundamento humano y cubano (social y nacional) que se ha desarrollado a través de una larga historia de lucha diaria por (sobre-)vivir:

- 1 Las señales de PARE
se desvanecieron de la esquina.
En la casa sin fortuna
los niños se regocijaron:
el padre facturó refrescos y bombones
- 6 canjeados en el precio del aluminio.
¿En qué terreno del hambre asentamos
el indulto?
- La mujer abre su vulva
a ojos inéditos,
- 11 con tal que la familia
pruebe leche en otra comarca.
Más tarde ha de duchar su asco
para ser remitente de vistas felices
con limpios edificios.
- 16 ¿En qué punto de la recta
se juzga la moneda? (pág. 12)

La primera mitad de este poema invoca la dinámica que se ha desarrollado en la isla, a través de largos años de dificultades económicas. Es posible que un lector sin conocimiento de ella tenga dificultades a entender la idea de la poeta, o sea su intención de orador, su ‘illocutionary force’ comunicativa. Sin embargo, al descubrir su significado, palabra por palabra, imagen por imagen, se pinta el retrato de un país donde hay hambre, pero busca una manera para adquirir dinero, donde hay dificultades, pero donde también se encuentra la felicidad de los niños. En este poema reina la ingeniosidad, tan característica de este país. Por un lado, los niños roban las señales de PARE, para devolverlas como materia prima y ganarse unos pesos que les comprarán sonrisas. Por otro lado, un padre, para alimentar a sus propios hijos, vende refrescos y bombones, atrayendo a los jóvenes consumidores, estableciendo justamente el precio de su mercancía en el precio del aluminio, para que los niños puedan gastar sus pesos. Mateos cierra el poema cuestionando este sistema circular e interdependiente de sobrevivencia, preguntando explícitamente hasta qué punto debe perdonarse el delito, abriendo de tal modo un diálogo con el Otro-lector.

Como rasgo principal de su creación literaria, la poeta conmueve y turba al lector, tanto con este cuestionamiento, como con la cruda realidad expuesta. De tal modo, en la segunda mitad de este poema, el espacio discursivo aparece invadido por imágenes de hambre, miseria, necesidad, además del deber de las madres hacia sus niños. La mujer utiliza su cuerpo (‘abre su vulva’ (v. 9)) para acceder a los recursos de otras regiones para alimentar a su familia, al representar la ‘leche’ (v. 12) el alimento maternal de niños, y por tanto explícitamente femenino, imagen paralela a la propuesta por Cixous, aquí utilizada de manera doble: literalmente por la madre, y en la *écriture féminine* por la

poeta. Por la contraposición de lo sucio/miserable ('ha de duchar su asco' (v. 13)) y lo limpio/feliz ('vistas felices/con limpios edificios' (vv 14-15)), la poeta problematiza la cuestión social del jineterismo, cuestión especialmente relacionada al Periodo especial y la expansión subsiguiente del turismo sexual en Cuba (ver Hamilton 214). De nuevo, Mateos cierra la estrofa en un diálogo abierto, cuestionando, directa e indirectamente, lesa dificultad nacional, buscando la conciencia individual y social.

Tanto los temas de los cuales trata, como las imágenes que utiliza Masiel Mateos son raramente abstractos, o metafóricos. Al usar regionalismos e historias individuales de lo cotidiano, su poesía tiene una expresión más bien directa. Mateos re-humaniza la poesía, o sea crea particularmente una poesía social, comprometida con los problemas nacionales. Además, se establecen unas afinidades emotivas con el lector, que comparte algunas de las vivencias evocadas. El sujeto poético es casi siempre una mujer, de todas posiciones sociales y de cualquier edad. De hecho, como lo hemos visto en el poema precedente, Mateos remite repetidamente al referente mujer, «los conflictos de su existencia, su visión, puedo con un heterónimo apropiarme del fantasma de una de ellas y hacer una expedición a su tiempo, justificar sus actos, sus razones» (segunda entrevista). La poeta hace un tal viaje temporal, espacial y corporal en el poema "Fábula (Ironía representada en época de brujas)", en el cual no solo se cuenta una historia, sino también se reflejan los sentimientos íntimos de la mujer protagonista, con cierta mirada hacia dentro:

- 1 Llevaron a la madre
ante el magistrado.
La serenidad era su marcha.
La acusación de hereje
No aturdiría su faz.
- 6 ¿De qué la acusan,
ustedes que arrojan frutas podridas y mesan
sus cabellos?

- Le cortó la lengua a su hijo de seis años.
- ¡Denle muerte, denle muerte! -
11 gritaban las bocas, los golpes en la jaula.
Su defensa quedó de epitafio:
Es mejor, señor juez,
que no alcance a mentir
ni aülle los odios,
16 y que no dé a su alma
infecundas vocales. (pag. 43; énfasis en el original)

Como en los otros poemas citados en el presente capítulo, esta narración expone el dominio de la mujer-madre sobre el destino y la vida de sus hijos. Como lo ha hecho en “Confesiones de Lady Allen”, Mateos subraya la fuerza que tiene una mujer para dar vuelta a una situación inevitable, así y como queda ésta definida por el entorno político-social. En esta “Fábula”, aunque la mujer ha cometido un acto imperdonable según el magistrado, el representante oficial de la sociedad, la Madre acepta su juicio con serenidad. Es interesante notar que las últimas palabras de auto-legitimación de la Mujer se presenten en un expreso ‘epitafio’, o sea lo único que quedará de su voz, en testimonio de su vivencia, así como las poetas que cumplen el mismo papel testimonial. Se denota la fuerza discursiva de la voz femenina, por la que legitima su existencia. Este ‘epitafio’ (v. 12) paralela la idea de Mylène Herry, según la cual «la producción literaria permite pues reivindicar y sensibilizar a las mujeres, las que, al leer, se identifican con el ‘yo’ narrativo. Este reflejo de sí mismas, como en un espejo, tiende así a hacer que tomen conciencia del drama que viven ellas»⁶³ (604) y, de esta manera, se conviertan en ‘sujetos’ de su experiencia. Paralelamente, aunque esta actuación es típicamente varonil, se aplica a Mateos la idea de *voyeurismo*, por su mirada hacia el espacio íntimo de la sexualidad, que experimenta dualmente, como productor y receptor femina-sexual. Por su parte, Ileana Álvarez opina que la poesía de Mateos es «marcadamente conceptual, áspera, que desde la posición de voyeurista penetra en los

recovecos más oscuro, en las nimiedades y ralas iluminaciones de una ciudad de provincia que la margina, que no la asume como mujer poeta, lésbica y enjuiciadora de las circunstancias que habita» (2009, 108).

Como lo hemos visto, Masiel Mateos escribe para hablar por (re-presentar) el Otro, para defender el espacio dialógico de la mujer, y dar testimonio de su vivencia como parte íntegra de la poesía, mientras conmueve y turba al lector con cuestionamientos. Esta idea va paralela a la de Nancy Morejón, quien opina que «Escribir es un desafío y, por tanto, un acto de inconformidad como también, a la vez, de fe» (307). De tal modo, Mateos, como muchas otras escritoras, desafía la censura y las limitaciones culturales y sociales, prestando fe a un mundo cambiante, más positivo, libre y comprensivo.

3. Ariatna Zayas

Como lo he hecho para Álvarez y Mateos, abro en mi análisis de la poesía de Ariatna Zayas, una línea dialógica con la poeta y su obra. Como temas cardinales, clasifico los versos de Zayas dentro de una dualidad feminismo/feminidad, tocando temas manifiestamente propios a este género, tales como la sexualidad/sensualidad, el viaje del cuerpo femenino, la maternidad y la auto-proclamación en su derecho al amor.

Uno de los principales asuntos en las discusiones con las cuatro poetas es el tema del *feminismo*, o la *feminidad*, como generalmente prefieren llamarlo las mujeres cubanas, cuya percepción del término ha sido influenciada negativamente por el entorno socio-político, previamente presentado. Ariatna Zayas afirma su pertenencia al feminismo específicamente cubano, dotado de dicotomías y contradicciones, y arraigado profundamente en la memoria social, subrayando el hecho que dentro del entorno machista se considera más bien *femenina*

(protegiendo su papel reproductivo), y no *feminista* (únicamente productiva y generalmente visto como militante). Más precisamente, esta joven poeta ve al elemento feminista como «adjunto a la belleza, a la amalgama entre el poder y la seducción, la firmeza, (...). Es una fuente inagotable de recursos longevos e iconoclastas que expresamos en cada minuto de todos los días (...) que pretenda cualquier tipo de auto-liberación de las féminas por naturaleza o elección» (segunda entrevista). Se destaca de esta afirmación el deseo de proteger lo ‘femenino’ frente a un mundo estratificado por el machismo⁶⁴. De tal modo, Zayas denota una vez más las particularidades del feminismo cubano, distinto de su análogo occidental (a menudo visto este como ‘man-hating’, o en el caso latinoamericano, como ‘hembrismo’), opinando que «no creo que ser feminista sea una exageración del género sino simplemente su pronunciación» (segunda entrevista).

En cuanto a su obra, lo feminista, o mejor dicho lo característico femenino en Zayas, sobresale en el componente estructural, que es muy femenino según tradicionalmente se ve esta calidad: su sensualidad, muy adornada, recreando tanto la belleza de la mujer como la belleza que ella percibe y crea. Además, según esta poeta, logra defender su feminidad no tanto por los temas que explora en su obra, los cuales son universales antes de ser íntimos, sino por la forma en que presenta sus ideas al lector, sea éste mujer u hombre, atrayendo y fascinándolo con su visión de lo femenino desde lo femenino, justificando de tal modo ese mundo mujeril. Al definir sus temas, Zayas crea su obra teniendo en cuenta al probable lector. Según ella, hasta el más machista puede encontrarse representado en alguna parte de su poesía, debido a la manera de decir(le) las cosas, que le impacta y le gusta. Esta idea semeja a la de Paul Faulkner discutida anteriormente, según la cual existe entre autor y lector un intercambio de información que justifica el diálogo porque ofrece a un auditor

evidencia externa en la que basa su entendimiento y experiencia (9). Un tal ejemplo del poder inclusivo del lenguaje y evocado por Zayas es el poema “Reseña”:

- 1 Diluida en la inmensidad de mis visiones,
apago la sed,
desbordo la llama.
Tal vez fui la piel de la abulia,
la roca despeñada.
- 6 Con el vigor de la ola,
te golpeo hacia el molde.
Soy el agua,
alumbramiento de retoños,
el beso derramado,
11 la esfinge. (Con los ojos del agua, 18)

Por medio de la voz poética, Zayas subraya su feminidad refiriendo al parto (‘alumbramiento’ (v. 9)), a la creación de una nueva vida (‘retoño’ (v. 9)), cualidad (reproductiva) que está naturalmente reservada a las mujeres, y que Zayas valora y defiende generalmente en su obra. Es interesante notar que, por no tener hijos, la escritura le permite cumplir este papel ‘re-productivo’, la poeta considerando su obra como un hijo, precisamente porque sale de su interior. Así como lo hace Masiel Mateos—mujer pero no tradicionalmente ‘femenina’—, Zayas—mujer pero no madre—, se apodera de la palabra para expresar lo femenino. En este sentido, la característica explícitamente femenina de la maternidad, paralela al atributo de la *écriture féminine*, está situada en el ambiente biológico, pero aquí reflejado en particular en la creación literaria. Cixous explícitamente une las dos esferas, o sea el deseo de maternidad, en conjunto con la escritura femenina: «these drives are our strengths and among them is the gestation drive – just like the desire to write: a desire to live self from within, a desire for the swollen belly, for language» (428).

Aunque en la segunda estrofa del poema citado la voz poética se presenta como vulnerable y caída (su cuerpo relleno de abulia, despeñada y fracasada), promueve al principio de la tercera estrofa la fuerza inagotable que puede tener una mujer. A través de la metáfora, se compara con el agua, más precisamente con el mar, cuyas olas golpean con vigor y suavizan con delicadeza, constante y repetidamente, para moldear aun las rocas más densas que se encuentran en su camino—reflejo de la ciclicidad del cuerpo femenino. Igualmente, la poeta da testimonio de los dolores y pruebas, viviendo una multitud de emociones, desde la esperanza desbordada, a la apatía total, al vigor de la lucha y al amor. Finalmente, este poema manifiestamente ‘femenino’ en su contenido expone implícitamente al lector las capacidades ilimitadas de superar dificultades. Además, la voz poética provee una mirada hacia dentro, declarando su fuerza y las posibilidades de dominación del Otro (‘te golpeo hacia el molde’ (v. 7)). Sin embargo, a través de un vocabulario connotativo de lo femenino, promueve la aceptación de esta dominación por su parte. De hecho, la poeta clausura estos versos con la metáfora de una esfinge, un personaje mitológico que cantaba acertijos a los hombres para conducirlos a su muerte, personaje que también está relacionado con la musa y el misterio, que posee una esencia definitivamente femenina, y un poder indudable sobre los hombres.

A través de su obra, Zayas se autodefine como joven poeta-mujer y se auto-libera como mujer, tanto para afrontar el problema global de identidad de género, como para expresar el hecho de ser una mujer al nivel puramente individual, algo que le fascina extensivamente. «Cada persona que lea mi obra percibe que hay una mujer hablando, que hay una voz de una hembra en ese libro. (...) Y exteriorizar todo nuestro mundo interior, nuestras dudas, nuestros puntos de vista. Si lo quieren llamar feminismo, pues que lo

llamen feminismo» (primera entrevista). Como ya hemos visto con el poema “Reseña”, es evidente que es una mujer que tiene la palabra, algo que se percibe ciertamente en los elementos del acto creativo—más precisamente, en los temas de los cuales trata la poeta, que representan el elemento del acto creativo a un segundo nivel (el elemento poético, o sea la manifestación a través de la palabra del conocimiento sensible del mundo femenino), y también en el componente espiritual y emocional de la obra, desde el punto de vista vivencial, que constituye la base sustancial de la creación (el elemento estético definido como la percepción sensible del mundo femenino).

Algo distintivo de su obra es el hecho que, generalmente, Zayas crea un espacio optimista, que le provee el acceso a una realidad alternativa, sin frustraciones, dolores y penas. Ella logra, por lo menos en la vida literaria imaginaria que elabora, invertir la vivencia y sus duras realidades, o sea el componente concreto del plano vital, para construir un espacio totalmente favorable, saludable no solo para ella como autora, sino también para el lector, es decir un espacio abstracto que existe en el plano subconsciente. En su obra, se (re-)produce una segunda realidad (o trasrealidad), una verdad disfrazada. Zayas opina que una obra optimista «nos deja llevar las tribulaciones de la vida con una mejor sensación» (primera entrevista). Además, abriendo de tal modo un nuevo espacio, este tipo de escritura femenina, como lo expresa María Teresa Madeiros-Lichem, «crea un contra-discurso que inscribe en el tapiz de la escritura las huellas inexploradas de la experiencia femenina, su economía libidinal, sus silencios reprimidos» (376).

Finalmente, para defender el sitio de la mujer dentro de la sociedad circundante, Zayas crea un espacio que vacila entre lo intimista y lo universal, sostenido principalmente por arquetipos de la naturaleza biótica y abiótica del mundo «donde la mujer como ser social

resulta consecuentemente activa y guía» (segunda entrevista). Destaco, como la actividad más prominente de las mujeres evocada en la poesía de Zayas, la liberación multifacética que pueden lograr, tanto como seres insulares, como individuos femeninos sensuales en una sociedad dominada por lo homogéneamente machista. Principalmente, se percibe el tema del viaje, en espacio y en tiempo, con alusiones a numerosas culturas y épocas, que demuestra la independencia y la movilidad deseadas, como partes del auto-descubrimiento, llevado a cabo intrínsecamente. Como rasgo de la *écriture féminine*, uno de los elementos de la poeta que se define a través de su obra y vehiculado por este tema del viaje espiritual, es el mundo íntimo de la mujer. De nuevo, Cixous opina sobre el dúo sexualidad-escritura con respecto a la mujer: «her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide. Her writing can only keep going, without ever inscribing or discerning contours» (427).

En la creación de Zayas, entre otros marcos de la distancia temporal, se encuentran a menudo personajes mitológicos, bíblicos y de la literatura clásica. Aunque abarca un extenso mapa temporal y espacial, su presencia demuestra sin embargo el conocimiento de estos lugares de tipo ‘postal’, o a lo mejor puramente libresco, o sea un conocimiento adquirido por la poeta de ilustraciones o libros, subrayando repetidamente las limitaciones impuestas sobre ella por su entorno social. Sin embargo, a través de su poesía, Zayas logra viajar por donde quiera, ya que «con mi vuelo poético, la metáfora me traslada a las zonas corpóreas, o incorpóreas más insospechadas. A un sitio natural, nunca imaginado. Y en esta alucinación, uno viaja mucho» (primera entrevista).

En “Con los ojos del agua [I]”⁶⁵, la poeta describe, a través del entorno pintado y la evaporación de los límites entre los espacios, el anhelo femenino de independencia y el deseo insular de libertad y de descubrimiento. La poeta viaja en el mundo naciente de su

elemento más ‘femenino’—el agua, desde las selvas del sur que se desbordan de vida hacia las cataratas del norte con sus aguas heladas, y cruza el Atlántico hacia el seno de la civilización, a las pirámides de Egipto, guiándonos por un mundo visto con un ojo femenino. De hecho, invoca la imagen del ‘espejo’, el Egipto mítico, lejano y exótico, siendo su reflejo en él, una auto-proclamación, gemela cuya cara varía sutilmente. García Yero discute el espejismo, proclamando entre otro que «La mujer frente al espejo siempre se pregunta algo, (...). También indaga sobre sí misma, sobre sus circunstancias, (...). Llega, entonces, su escritura a convertirse en un detonante porque descubre lo que debe ocultarse» (130). Al apropiarse de la imagen reflejada, Zayas se acerca a lo inalcanzable, al último cuestionamiento. Aunque muchos de los lugares evocados son verdaderamente inaccesibles para esta poeta, en la segunda y tercera estrofas, Zayas habla de ‘las citas al horizonte’ (v. 14) ‘donde existe su delta’ (v. 21), refiriéndose a sus viajes hacia el horizonte lejano del norte para visitar a su familia. La última estrofa proclama que nada le es imposible, por el poder que tiene la palabra de recrear un mundo otramente inalcanzable:

“Con los ojos del agua I”

- 1 No vive lejos de mí el Amazonas;
la mansedumbre dentada de sus aguas,
la sombra,
me circunda,
existo.
- 6 Hasta el último animal me visita;
los felinos y yo vamos juntos
a la fiesta del sonido y el ritmo,
la serpiente tiene el arcoíris
sobre su piel.
- 11 Atesoro la energía,
la colocó como alfombra.
Los viajes verticales,
las citas al horizonte,
lo atestiguan.

16 No vivo muy lejos del Niágara,
 las heladas aguas,
 inoportunas,
 han evitado el incendio de mis pistilos;
 su dádiva me salva.

21 Donde existe su delta,
 me esperan.

Egipto pudiera ser mi espejo;
 el Nilo limpia mis pedazos,
 nos convierte en pirámide;

26 desconozco hasta entonces
 el misterio de nuestras láminas.
 Dejé aquel recuerdo como gaviota herida,
 Sobre los muros de Gizeh.

Nada me es lejano,
 31 la sed y los cuarenta y cinco grados
 me trajeron la palabra,
 la percepción inundada. (*Con los ojos del agua*, págs. 14-15)

Como lo demostraré, el elemento prominente en este poema, del mismo título que el libro, es la definición de la voz poética como ‘femenina’, presentándonos con una percepción del mundo naciente de la fémina, del agua. La isotopía de la naturaleza ocupa el primer plano de este poema, con el agua como elemento prevalente, que nutre, alivia, limpia y renueva con su ‘masedumbre dentada’⁶⁶. La profunda penetración de los elementos ambientales en la mayor parte de la creación de Zayas señala su propensión hacia la biología, que es su carrera primaria, y por la cual ha podido despertar toda su capacidad imaginativa, inspirándose de la belleza y sensualidad de la naturaleza. Según su propia caracterización de su obra, «aquella célula, aquel tejido, aquel mundo microbiótico, y en determinados momentos, microbiótico, está presente en distintas zonas de mi carrera literaria. Llevado a la metáfora, enredado en todo ese recurso literario que da una imagen, que transmite un concepto» (primera entrevista). De tal modo, Zayas logra apropiarse del diálogo que lleva con el lector, siendo un sujeto activo de su experiencia (Chase y Willard 79).

En las primeras estrofas del poema, el sujeto poético está en completa armonía con los habitantes de la selva, formando parte intrínseca del ecosistema, interactuando tanto con sus elementos bióticos (los animales, los felinos y la serpiente), como con los abióticos (el agua, la sombra de los árboles, el arco iris formado por la atmósfera). Su unidad con la biología circundante es una vez más aparente en la metáfora de los ‘pistilos’ (v. 19). Esta parte fecunda de una planta floreciente define indudablemente la voz poética como femenina, refiriéndose a la sensualidad y al esparcimiento, subrayando su diferencia biológica de lo masculino por su fertilidad, o el ‘gestation drive’ de Cixous (428).

Esta correlación con la flor se repite de nuevo en el poema “Trayectoria”⁶⁷ de *Razones de vidrio*, por la cual no solo destaca su re-productividad (‘Soy flor, / semilla y fe’ (vv 11-12)), sino además demuestra la sensualidad y tentación femenina (‘soy Eva /y la manzana’ (vv 13-14)) y el optimismo de un desenlace deseable de maternidad. La esencia femenina predominante en “Con los ojos del agua I” trasluce de nuevo por el símil de la gaviota, un pájaro que vuela, acción definida por Cixous como intrínsecamente femenina, y relacionada a la escritura femenina: «Flying is woman’s gesture – flying in language and making it fly» (425). Esta ave marina es signo de despreocupación y versatilidad, libre de cruzar fronteras marinas. Este símbolo refleja la libertad divina por la capacidad de volar, por lo cual demuestra también su pertenencia tanto a lo insular, como más específicamente a lo insular aislado⁶⁸.

Más profundamente, Zayas no sólo califica su feminidad como insular, sino que se asemeja a la isla misma, asimilación basada en su tendencia a la soledad y al razonamiento íntimo, a la búsqueda de espacios personalizados, «donde la independencia emocional, cognitiva y actitudinal [sic] se convierte en himno, en práctica constante

como expresión de autodominio y razonamiento ante diversos fenómenos» (segunda entrevista). En la tercera estrofa del poema “Confesiones del reloj” (*Con los ojos del agua*, pág. 34)⁶⁹, la poeta proclama este dominio. El poder sobre su propio destino está sostenido por la imagen emblemática de la brújula, símbolo de los caminos posibles, pero también acompañante que guía el lector por los laberintos de los versos:

Suspendida en la voz hambrienta,
he derrotado al rompecabezas;
soy la brújula,
la isla.

Según Zayas, su poesía «revela retos y encrucijadas contemporáneas donde todo el tiempo mi posible lector será mi interlocutor» (segunda entrevista), dándole a este ‘co-autor’ la oportunidad de destacar «detalles sublimes a partir de mi impronta y característica creativa, a la vez que se comparten emociones y conocimientos» (segunda entrevista). Al mismo tiempo, en el espacio discursivo que provee su poesía, Zayas trata de despertar intereses, promover reflexiones, estimular emociones y construir nuevas experiencias en otros seres humanos que están fuera del entorno del acto creativo, incluyéndolos en el ambiente poético como parte intrínseca. Como mejor manera de incluir al lector en su obra, Zayas trata de temas universales pero los hace muy suyos por su propia experiencia de la vida. En tal caso, la mera mención de un evento puede «despertar en el lector una vivencia semejante. La mención es un recurso para lograr la coincidencia con el lector a través de una afinidad emotiva. Es una manera de renunciar a que la poesía exprese algo directamente, es una confesión de las limitaciones de la palabra», según M. Fernando Varela Iglesias (66). Tal como lo hace Aniek Almeida—según demostraré—se revela de nuevo en la obra de Ariatna Zayas el recurso a la metapoesía, o sea la presentación, en las mismas composiciones poéticas, de la problemática del proceso creativo.

Como ya he mencionado, la maternidad, más precisamente su ausencia, es una de las experiencias que ha influido profundamente en Zayas. Este tema ha moldeado su cotidianidad y todo el sentimentalismo ligado a ello se ha trasladado hacia su poesía, lo que provee al lector una mirada hacia adentro y produce una visión de la subjetividad de la poeta. Por su parte, Zayas no tiene una actitud protectora hacia este deseo profundamente íntimo y femenino, o sea no lo prescribe exclusivamente a la mujer, aunque a través de un embarazo la mujer «acquires body and sex» (Irigaray 428), es decir un valor y una identidad propios. Su elaboración del tema es muy incluyente de ambos sexos por ser retratada tan explícitamente, al invitar la poeta al lector a compartir sus experiencias, tanto la vivida, como la imaginada y optimista. Zayas declara su maternidad en el poema “Anunciación” del poemario inédito *Razones de vidrio*, personalizando este poema en el epígrafe escrito en primera persona, que proclama «Mientras espero el milagro de la concepción»:

- 1 Voy a derramar la entraña de mis células,
arde la sed y vigilan las espinas,
se desbordará mi rosa.
Alas de este sueño soy,
confesaré,
- 6 tu ausencia y yo hartas de convivir
elucubramos la fuente.
Reposa el ocio en sus íntimos contornos;
tu murmullo abrirá su puerta.
Nadie negará mi retoño,
- 11 mi carne a tu merced
estampará los círculos que trazas
no hasta entonces espesará mi ánimo.
- Guardián de mi cepa,
redentor del comienzo;
- 16 astro en mi seno he de nombrarte.
El alba se aproxima,
lavaré tu inocente impureza,
conjugará letras:

crearás tus palabras deslizadas del capullo,
21 seré la manta que eterniza sobre ti.

Andariego ausente,
irás conmigo al vértice de la alondra,
más tarde,
llegarás tú solo... (pags. 13-14)

En este poema, no hay sombra de duda en el hecho de que un día verá la luz un hijo ‘guardián de mi cepa’ (v. 14), aunque se admite que será puro milagro, como lo insinúa el título “Anunciación” que recuerda a la homónima y milagrosa de la virgen María. Las afirmaciones son definitivas y positivas son más bien declaraciones sobre el futuro afirmado (‘lavaré’, ‘seré’, ‘conjugará’, ‘crearás’ e ‘irás’ (vv 18-23)). Desde el primer verso se percibe una descripción de la concepción, tanto poéticamente sentimental, como muy biológicamente preciso. Al desbordar lo más profundo de sus células, el código genético que se reproducirá y se multiplicará, se creará ‘el redentor del comienzo’ (v. 15), ‘astro en mi seno’ (v. 16), algo puro y brillante que es aparentemente inalcanzable y por tanto tan deseable. Habrá de tal modo un desbordamiento, o sea crecimiento, fuera de su ‘rosa’ (v. 3), las nuevas células derramadas creando un nuevo ser. Similar acto de desbordamiento sobresale en la teoría ‘deconstructiva’ de la *écriture féminine* de Cixous, interpretada por Sharon-Zisser como «the destruction of that which ‘stifles its very different sounds’ (Newly Born Woman 95) so that archaic feminine ‘Voice’ might ‘overflow’ and articulate ‘a pervasive relationship of desire with everything’» (ibid). El crecimiento ocurrirá a pesar del ambiente aparentemente hostil, donde reina sed y ‘vigilan las espinas’ (v. 2).

Es de notar que esta imagen netamente sexual de la rosa espinosa también está evocada en el poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda *A una mariposa* (1841), como elaboraré en el análisis de la obra de Aniek Almeida. No obstante, en oposición a lo ya

expuesto en este capítulo, Zayas utiliza en su poema ambos símbolos relacionados con la rosa, es decir tanto su flor como sus espinas. En el primer caso, la rosa se relaciona con lo más bello, frágil, precioso y profundo de su ser, que lleva consigo el papel reproductor y belleza femeninos. En el segundo caso, las espinas de la rosa impiden que la flor se reproduzca. Este papel doble traza un paralelo con las dificultades que pueden suceder para la reproducción biológica debido al diseño de la naturaleza, así como con la dualidad de la mujer en Cuba, con contradicciones sociales que le impiden alcanzar sus metas personales, profesionales y artísticas. En estas isotopías biológicas, se nota una vez más el currículum de la poeta mientras sus conocimientos trascienden hacia el papel productivo.

Aunque la voz poética confiesa el agotamiento con la persistente ausencia, la poeta se proclama como ‘alas de este sueño’ (v. 4), o sea la creadora y la realizadora de dicho deseo. En este caso, el sueño (el niño deseado) se relaciona con la ausencia (el ‘andariego ausente’ (v. 22), hijo nunca presente), mientras la fuente se asocia a lo hartado (a la llenura). Subrayo la palabra ‘elucubramos’ (v. 7) que usa Zayas, verbo que pinta el proceso meticuloso que requiere la concepción, esta última siendo generalmente una labor nocturna. Sin embargo, se percibe la impaciencia, o la pérdida de ánimo que tiene la mujer que proclama que sólo se emocionará cuando su hijo, todavía nada más que un ‘retoño’ (v. 10) en su ‘carne’ (v. 11), trazará círculos, o sea dará testimonio de su presencia por el movimiento, será real y palpable. Finalmente, la poeta abre un apóstrofe, dialogando con este niño, cuyo nacimiento (el ‘alba’ (v. 17)) se aproxima, prometiéndole ser una buena madre, cuidándolo como una ‘manta’ (v. 21) eterna.

No puedo, en calidad de lectora / participante, sino sentir tanto la desesperación como la fe y la esperanza que desbordan en estos versos por las connotaciones ya

expuestas. Tampoco puedo negar el carácter femenino de la voz poética de este poema— ¡ambos tan poco tradicionales, sin embargo!—, además del hecho que la poeta nutre esta esencia a través de su obra. Este poema, entre otros, tanto por el diálogo que sostiene Zayas, como por el vocabulario asociado a lo tradicionalmente femenino que utiliza (al insertar términos como ‘mi rosa’ (v. 3), ‘mi retoño’ (v. 10), ‘mi cepa’ (v. 14), ‘mi seno’ (v. 16)), cumple la labor comunicativa que desea la poeta, transmitiendo abiertamente las calidades de su personalidad y creando un espacio de intersubjetividad mientras afirma su apropiación del mundo y de su cuerpo. Como lo indica en la primera entrevista, «quiero que las personas transiten por mi obra y la vivan, y también la sientan un poco suya», o sea que entra en una co-creación con el lector, hecho logrado, por lo menos precisamente en este caso.

Esta capacidad comunicativa de la obra poética de Zayas, por la cual deja una imagen y transmite una idea, testimonia también el componente espiritual/emocional y sensual/erótico del Yo poético. Me apoyo en la ya discutida teoría de *écriture féminine*, como definida por Cixous e Irigaray, cuando sostengo que en y a través de su poesía Zayas (re-)crea su cuerpo, más específicamente sus deseos profundos que no puede expresar abiertamente en su cotidianidad. Sin embargo, no lo hace para oponerse directamente al poder patriarcal, sino por el papel de escribir su cuerpo como mujer, como dueña de sus deseos y sentimientos. Para tener una mejor representación de esta creación del cuerpo, sin desprecios y omisiones, y por no poder trazar una línea de recorte sin disminuir la fuerza dialógica de Zayas, quiero retomar en su conjunto el poema “El ancla en mi laberinto”, dedicado a «Félix, oasis sobre el escándalo de mi sed» porque «tejemos las huellas», como se indica en los epígrafes a las dos partes del poema:

I

1 No importa el viaje con regreso de la espada;
tu esencia invisible
prefiere el ancla en mi laberinto.
Tendré que nombrarte lengua,
edredón sobre mi tierra.

6 El calendario y la carne
andan como cascadas;
perfectamente desovillo mis hebras,
el espliego tornasol que exhalo
es el dibujo,

11 la proa.

Lino resbaladizo sobre la mariposa,
danza y curvas,
éxodo de mis sábanas.

II

Déjame ser el murmullo que te sostiene,
16 tapiz para el crisol de tu duda.
Inquisidor de mi savia,
del extracto que soy:
tenme en las cuencas del delito,
en la ausencia de lo púdico.

21 Después del magma,
de la escarcha que no haremos,
más allá de la certeza y las incertidumbres,
del temor y la osadía,
más allá del horizonte,

26 viviremos. (pags. 29-30)

Este poema, ante todo, establece un espacio seguro para la declaración por parte de la poeta de su sensualidad/sexualidad, como una mujer que tiene una vivencia íntima, que no se puede mencionar abiertamente. Estos versos proveen un modo por medio del cual esta mujer se siente conforme con ‘desnudarse’ frente el lector, o sea hablar sin pudor o miedo a ser descubierta. Como lo indica Nancy Morejón, «un poema es la entrada a un mundo resistente puesto ante un gran espejo en donde te desnudas con cierto pudor. Un mundo que se fija mediante la palabra y propone un sentimiento inigualable que se fija

también del mismo modo» (308). Sobresale de nuevo la imagen del espejo como el mejor modo de representación de la mujer y del descubrimiento de sus entrañas, sus profundidades más íntimas, juntadas y condensadas por el ‘miroir concave’ de la escritura. Cito un pasaje del *Speculum de l’autre femme* de Luce Irigaray como ejemplo del espejismo (espejularismo) por el cual se re-auto-define una mujer en sus profundidades plurales (físicas, emocionales e intelectuales):

Ce qui polarise la lumière pour l’exploration des cavités internes c’est, de façon paradigmatique, le *miroir concave*. Il faudra qu’il ait concentré les rayons, trop faibles, du regard, du soleil, du regard ensoleillé, pour que soit éclairé le secret des cavernes. La technique scientifique aura repris les propriétés de condensation du ‘miroir ardent’ pour percer le mystère du sexe de la femme (...). (182)

En “El ancla en mi laberinto”, Zayas se des-cubre, capa por capa, o se condensa, rayo por rayo, a través de un vocabulario precisamente descriptivo creando isotopías de sensualidad y erotismo. En la primera estrofa, está en completa armonía, unida con el Otro de su diálogo (‘tu esencia’ (v. 2)), el ‘edredón’ que la abriga que prefiere guardarse en su ‘laberinto’, metáfora, como la Esfinge y la ‘caverne’ de Irigaray, para señalar la sexualidad femenina propiamente suya. En la segunda estrofa, la percepción de esta esencia se profundiza en el momento más íntimo. La poeta invoca por una parte la imagen del cabello, este símbolo siendo generalmente asociado a la mujer, y por otra parte ‘el espliego tornasol’ (v. 9), o sea el fulgor que exhala, la majestuosidad encantadora del ser hembra. En la última estrofa de la primera parte, Zayas invoca explícitamente la imagen de la desnudez íntima que vive y atesora. En esta primera parte, la poeta ‘escribe’ su cuerpo, como deseable y amado. Su vocabulario ‘femenino’, como parte de la *écriture féminine*, es multidimensional y proclama el derecho de la poeta a su

cuerpo, sus deseos y su lenguaje. Esta apropiación de su cuerpo paralela la idea de Irigaray, según la cual la mujer siente el placer de manera diversa, debido al hecho que su cuerpo entero constituye una compleja red de órganos sexuales, y por tanto su escritura se hace también multidimensional, compuesta y sutil (28).

En la segunda parte del poema, Zayas propone el sujeto lírico—el yo femenino— como el componente fuerte de la relación, o sea que cree en ella y le da su apoyo, a pesar de las dudas, las incertidumbres y de la osadía del amante. Por fin, surge de nuevo la imagen del horizonte, imagen de lo deseable y soñado, este espacio que parece tan inalcanzable, pero en el cual vivirán juntos, según sus afirmaciones. Aunque reconoce su ‘delito’ (v. 19) de un amor prohibido y por tanto escondido, no quiere arrepentirse, sino gritar la ‘ausencia de lo púdico’ (v. 20) por su parte. En este momento, declara su libertad para actuar como lo desea, en y con su cuerpo femenino, a pesar de las opiniones de los demás, que juzgan y prescriben espacios y maneras ‘correctas’ de actuar (el pudor y la lealtad son generalmente resultados de lo socialmente prescrito para las mujeres). Más precisamente, va en contra de lo que define Irigaray como la experimentación fragmentaria y compleja de sí misma, en los márgenes de una ideología dominante masculina, donde «the role of ‘femininity’ is prescribed by this masculine specula(riza)tion⁷⁰ and corresponds scarcely at all to woman's desire, which may be recovered only in secret, in hiding, with anxiety and guilt» (1977, 30).

Finalmente, Zayas crea su obra poética no sólo para compartir sus vivencias y despertar sentimientos. Esta poeta trata de reflejar «una visión contemporánea en un mundo que versa entre acusaciones y liberaciones, donde lo objetivo y lo subjetivo darán testimonio aun cuando me sobrevivan; hablarán con otras generaciones» (segunda entrevista). Su discurso poético refleja el mundo femenino cubano, y «siempre cargará en

sus hombros y corazón la responsabilidad de compartir con nuestros sucesores el pedazo de tiempo que me ha tocado vivir» (ibid). En conjunto con las declaraciones hechas en las entrevistas, Zayas cuestiona en su obra los significativos presupuestos que la rodean sobre el amor y la sexualidad femeninos, e invita al lector a compartir sus vivencias, re-negociando el sentido del hecho de representar tanto a sí mismo como al Otro (Rath 2). A través de su obra, se encuentran símbolos de tiempos y lugares, propios a su vivencia. Sin embargo, se hace sentir el constante anhelo de lo inalcanzable, aunque sea otro país, otro tiempo, otra vida, otra soledad.

Mis entrevistas con la poeta han orientado la selección de esa obra más íntima compuesta por los dos poemarios de Zayas, que tocan temas de los más personales que se encuentran presentados en sus versos. Lo cierto es el toque de *voyeurismo*, inevitable en este tipo de análisis de la obra poética de una mujer, con sus temores, deseos y anhelos, amor y dolor, fe y esperanza, a una mujer que (re-)presenta a su género al (re-)crear su cuerpo.

4. Aniek Almeida Vergara

Apoyo mi análisis de la obra de Aniek Almeida en las temáticas y la dimensión simbólica expuestas por ella, por ejemplo el amor, la sensualidad/sexualidad y el erotismo, tal como explotadas por esta joven poeta en su espacio dialógico y desde un punto de vista esencialmente ‘femenino’ pero también como mujer homosexual. Finalmente, se evidencia el uso que hace Almeida de la metapoesía, tema entrelazado con otras de las poetas presentadas.

Para empezar y como punto recurrente de discusión, quisiera retomar el tema del feminismo y cómo esta poeta lo percibe y usa en su creación literaria. En oposición al

machismo discutido en la primera entrevista, Aniek Almeida opina que el feminismo es algo muy útil a la transformación de la literatura femenina cubana y a su liberación, sobre todo teniendo en cuenta el entorno histórico-social (machista) en el cual se ha desarrollado como escritora. Como se ha discutido anteriormente, la «Revolución dentro de la Revolución» que ha tenido lugar en Cuba y como la definió Fidel Castro en la V Plenaria de la FMC en diciembre 1966 (en Aguilar Ayerra 194), ha creado indudablemente nuevas libertades para las mujeres, tales como el acceso generalizado a la educación superior y a nuevos campos laborales, además del derecho otorgado a su propia sexualidad. Sin embargo, el cambio que han logrado las mujeres en su condición social es considerado todavía como parte de las superaciones de la Revolución y del sistema socialista que proclama la igualdad generalizada (sin necesariamente destacar la cuestión de género), y no como resultado de un movimiento feminista con el objetivo de la emancipación de la mujer, hecho que subraya de nuevo la presencia del patriarcado político.

Contrariamente al sentido peyorativo que por lo general recibe el feminismo en el sistema político y social en Cuba, o sea como un concepto imperialista y burgués (ver Shayne 151), Almeida lo ve «no como algo que me amenaza, sino como algo que me abre posibilidades» (segunda entrevista). Sin embargo, esta poeta no puede cualificar su obra como feminista, porque es mucho más intimista, «pero sí, lo apoyo [al feminismo] como fenómeno social» (ibid). Además, ve a otras escritoras que se expresan más abiertamente en su feminismo, como agentes admirables que promueven la literatura hecha por mujeres dentro del canon rígidamente preestablecido.

Aunque no considera su escritura de tipo *feminista*, Almeida sí la caracteriza como conscientemente *femenina*, un hilo fino que divide los dos pensamientos,

indiscutiblemente ligados. Almeida opina que su poesía es *femenina* tanto por los temas que aborda como por la manera de tratarlos, según mi definición propuesta de la escritura *femenina* como *re-presentativa* de las mujeres, para promover una relación entre la mujer y su sexualidad, mediante la escritura de su cuerpo y sus deseos. El mensaje se transmite con un lenguaje rebuscado, una sutileza recreada por las metáforas y unas imágenes discretas de un cuerpo y entorno femeninos. Almeida precisa en la segunda entrevista que «hay algo de magia en lo que hacemos las mujeres poetisas, algo que nos sale de adentro y que nos identifica». De tal modo, y como lo explicitaba en el capítulo anterior, se crea una complicidad y una comprensión, se abre un diálogo entre la poeta, sus obras y los lectores.

Desde mi punto de vista, el poema «35»⁷¹ es ciertamente *femenino* según quedó definido, no solo en el modo de escribir, sino también en el tema que trata. La voz poética es un Yo femenino y la poeta crea un espacio imaginario innegablemente propio a su género por su sensualidad y las isotopías del cuerpo femenino. La poeta pasa de un espacio oscuro de lo desconocido y cargado de secretos ('selva' (v. 2)) en el cual sufre como objeto de la acción violenta ('me tragan' (v. 1) y 'me parten los labios' (v. 2)), hacia un entorno paradisíaco, brillante y libre ('sábana del cielo' (v. 4)) en el cual descansa en paz y se convierte en sujeto de la acción con una cierta posibilidad de mandar y decidir ('he dormido', 'he de masticar', 'he de exagerar' (vv 4, 7 y 8 resp.)), su cuerpo tan frágil y su piel tan delicada que aun le molesta el roce de los pétalos:

1 Soy oscura: los árboles me tragan
y me parten los labios con sus selvas.

Soy tan blanca... ya los pétalos me arden,
y he dormido en la obstinada sábana del cielo
como una cruel e infinita manzana.

6 Soy divina.
Y he de masticar esa soberbia,

y he de exagerar mi altivez
como una virgen. (35)

Además, y en contra de la opinión de la poeta, sugiero que este poema se inscribe en el género de la *écriture féminine* por la imagen de la manzana que utiliza la poeta al final de la segunda estrofa. Por un lado, en el ámbito de la segunda estrofa, esta imagen lleva connotaciones de la tentación en su sentido bíblico (en conjunto con el adjetivo ‘cruel’ (v. 5), además de las palabras sugestivas del acto sexual, como ‘blanca’, ‘pétalos’ y ‘sábana’ (vv 3 y 4)) y de inmortalidad (compuesta con los términos ‘cielo’ e ‘infinita’ (vv 4 y 5)). Por otro lado, al relacionar la palabra ‘manzana’ (v. 5) con la estrofa siguiente (‘Soy divina’), la poeta invoca al mito griego de la *Manzana de la discordia*⁷², según el cual la manzana de oro fue propuesta por Zeus para disputar la nominación de la más hermosa entre tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita. De hecho, el primer verso de la tercera estrofa afirma ‘Soy divina’, inscribiendo la voz poética dentro de la historia del mito como protagonista, una vez más el Yo femenino siendo el sujeto de la acción (‘he de masticar’ y ‘he de exagerar’) y de su propio ser. La voz poética subraya su feminidad con el símil ‘como una virgen’. Además, utiliza términos tradicionalmente vistos como varoniles como ‘soberbia’ y ‘altivez’, para también referir a la virgen.

Durante las entrevistas, hablamos de temas que podrían considerarse como propios a la escritura femenina/feminista. Aniek Almeida mencionaba la soledad, el amor (y el desamor) de pareja, la sexualidad y el erotismo que se encuentran en su obra, pero que originan inevitablemente en su ambiente personal de la vida cotidiana. Esta doble narración de sus experiencias que hace la poeta (en las entrevistas y en su obra) expone su propia ‘illocutionary force’, o su intención y poder en la producción de su obra. La actividad interpretativa de la comunicación que ejecuto por mi parte produce una autenticidad

factual, mientras valido la subjetividad de la escritora, acto del cual surgen nuevos temas de interés para el análisis. Por su parte, Almeida trata de estos temas y los hace propiamente suyos, aunque a menudo tabúes en Cuba, y a veces muy complejos en los conflictos interiores que representan, como joven mujer lesbiana, cuya marginalización ha sido dolorosa. Además, ella subraya que los temas de sexualidad son muy universales y llegan a cualquier persona «porque todo ser humano siente eso» (segunda entrevista). Sin embargo, a través de su poesía ella los presenta con una capacidad renovada de comprensión, o de manera indirecta como una ‘verdad oblicua’⁷³, utilizando un lenguaje elegante que según ella, es muy difícil encontrar en la creación literaria contemporánea, y en la cual se tratan estos asuntos de manera mucho más liberal. Como lo subraya Almeida, «en el caso de mi poesía, el tema de lo erótico es mucho más específico, porque como es homosexual, pues, caemos entonces en detalles que le dan un poco de sal, y de identidad» (segunda entrevista).

Este primer tema es fundamental como punto de enfoque para el análisis de la obra de Aniek Almeida, joven poeta ‘femina-sexual’. Además, la sexualidad y el erotismo siendo parte íntegra de la vida, son temas profundamente intrínsecos en su poesía, extensivamente usados en cualidad tanto de eje principal como de trasfondo a otras ideas. Aunque distintos de los textos de Mateos, que son más crudos y directos, los versos de Almeida proveen un espacio de auto-liberación de su fémina, o ‘lesbian femininity’ (Hamilton 187).

La poesía de Almeida abunda en imágenes visuales y táctiles que pintan por un lado un retrato sensual del cuerpo femenino, y por otro lado el erotismo que vive dentro de ella. De su estética femenina, sobresalen las imágenes de rosas, a veces rojas sangrientas, a veces blancas, puras e inocentes, sus pétalos o la flor entera, siempre en definición del Yo, tanto en conjunto como en partes del cuerpo como identificación del ser (‘yo soy la rosa imprudente’

(16) o ‘rosa agresiva’ (55)⁷⁴). Lo interesante es que Almeida nunca refiere a la parte ‘masculina’ de la rosa, sus espinas, que causan el dolor del pinchazo, de la penetración de la carne. Recordamos que esta misma imagen de la prudencia frente a la rosa con su espina también se evoca en el poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda “A una mariposa” (1841)⁷⁵. Álvarez opta por utilizar solamente la parte frágil y delicada de ella, la flor misma, un elemento lleno de vida, de belleza y de fragilidad. Además, es la parte que despierta los sentidos del ser humano (la vista, el tacto, el olfato y el gusto), pero siempre con suavidad y delicadeza, encantando al receptor con su dulzura, su aroma y su belleza, prometiendo la experiencia sensual en armonía con lo divino. El poema titulado “Fábula”, contiene un pasaje dedicado a la rosa. Almeida escribe «¡Nada más quisiera yo que el pétalo de su / palabra, / que el juego de su palabra en riachuelos!» (65)⁷⁶. En estos versos, el sujeto poético quiere unirse a esta flor, empaparse de su fuerza dialógica (los pétalos pueden verse como palabras, y por tanto la flor es el discurso), de lo que se puede considerar como la musa, corriente (verbal) llena de dinamismo y de fuerza renovadora (‘riachuelo’).

Además, la poesía de Almeida presenta una multitud de símbolos corporales que no solo subrayan la sensualidad de un cuerpo, sino que también llevan connotaciones explícitas de los actos cumplidos, del juego amoroso, del amor y del odio, del placer y del dolor. La poeta usa este tipo de sinécdoques anatómicos para recrear el cuerpo femenino, logrando reescribirlo en los términos de la *écriture féminine* de Irigaray. Abundan imágenes de ojos, dedos, labios, pechos, poros, carne, piel, venas y huesos, desde lo más superficial hasta lo más profundo, subrayando la multidimensionalidad de la sexualidad mujeril, y por tanto del acto de escritura («el verso primero cultivado en mis poros»--ver el poema “27” que sigue). Hay más. Al escoger partes específicas del cuerpo, la poeta

acentúa la feminidad del sujeto poético. Las primeras dos estrofas del poema «27» demuestran claramente la abundancia de tales imágenes:

Tendida en las sábanas, tú, la pródiga,
la fauna de selváticas ojeras,
la del verso primero cultivado en mis poros.

Tendida sigues adentro, en riachuelos,
bajo la presagiadora y caliente epidermis:
templo, cavidad, introspectiva. (27)

En estos versos, la poeta se refiere más bien al espacio profundo del cuerpo, específicamente femenino, con referencia a la ‘cavidad’, al útero que se encuentra en el centro mismo de él, término paralelo a ‘cavités internes’ de Irigaray (182), al cuerpo como ‘templo’, lugar sagrado, muy íntimo e intocable. Asimismo, los ‘riachuelos’ bajo la ‘caliente epidermis’, son metáforas para señalar la sangre en las venas, la vida que fluye en el cuerpo, el ‘tú’ y la ‘pródiga’ siendo la creadora de versos que vive en y se nutre de este cuerpo caliente. En estos versos, la voz poética lleva un diálogo, por un lado consigo misma, más precisamente con su Yo creativo, la musa que ‘cultiva’ los versos, y por otro lado, con la musa como una figura femenina que la entusiasma a crear, que la inspira por su amor, lo que atestigua de una relación homosexual.

Como ya he mencionado, a través del uso cuidadoso del simbolismo en su poesía, Aniek Almeida no solo pinta una imagen sensual del cuerpo femenino, sino también recrea un escenario, como un director teatral, evocando actos íntimos e incluyendo de tal modo al lector en su vivencia de ellos. La poeta usa varios términos connotativos del acto sexual (sábanas, labios tocando nieve, perlas a sus pechos, humedad-vapor, ‘sudar como una vela’), y los teje con los corporales, hecho que subraya la pertenencia de su poesía al género de la *écriture féminine*, justamente por explicitar el dominio de la mujer sobre su

sexualidad, su cuerpo y la localización de lo sexual, de la *jouissance*, más allá de los órganos generalmente dedicados a ello, análogo a la sexualidad multidimensional propuesta por Irigaray. La tercera y la última estrofas del mismo poema «27» demuestran esta relación de interdependencia entre corporalidad y sexualidad que usa Almeida, vacilando entre la feminidad del cuerpo físico y la sensualidad de las acciones:

- 1 Tendida así, como un lagarto, yo te invoco,
te anuncio el sonido de mis huesos,
entre el incienso y las acrobacias de mi lengua,
abierta por espléndidas estrellas
que segregan su divino aliento.
6 Pero nunca mis labios humedezcan bolas de nieve
cuando inevitablemente caigan.

Sabe que esa quien adentro gesticula
y salpica de inmundicia las vitrinas,
y llena de conejos los sombreros,
11 y pace entre cocuyos su indolencia,
esa frase tendida,
es la espuma que mutila mansamente... (27)

Los otros temas que Almeida trata en su poesía, y que en su voz poética reflejan de alguna manera, e inevitablemente el estado emocional de esta escritora, es la soledad, seguida por el agotamiento interior sufrido por la vida cotidiana, la búsqueda de apoyo «en eso inmaterial, escurridizo, y prácticamente innombrable, que otros llaman Dios» (primera entrevista), el diálogo con éste, y finalmente la fe.

En general, como escritora, ella subraya la importancia de la recepción, comprensión e interpretación por parte del lector para el cual crea, tanto de su obra como de los sentimientos que dejó fluir en ella. Según la poeta, esta recepción es esencial, porque no puede concebir a un/a poeta que escriba para sí solamente, insistiendo en que el poeta crea teniendo en cuenta más bien «una persona a la que le dedica, a la que le escriba, un

lector imaginario» (primera entrevista). Así, de nuevo, se ve que la experiencia de la vida, tanto por parte de la poeta como por el receptor, es indispensable para que el arte sea arte.

Además de compartir sus sentimientos y pensamientos, a través de su obra poética, Aniek Almeida intenta dialogar con Dios, y lo hace tanto con respeto como con una rebeldía extraordinaria. Es decir que «dialogando con ese Dios que se supone que debería darle mucha felicidad, muchas alegrías y que en muchos momentos parece que nos presiona, nos prueba un poco» (primera entrevista). Aunque el núcleo de este ‘diálogo’ con Dios fluye entre amoroso y cordial, lleva en sí un toque de inconformidad. Según Almeida, en general, «si todo estaba conforme, no habría diálogo y contradicciones. Y sin contradicciones no hay desarrollo» (primera entrevista). O sea, sin objeciones no habría deseo, ni tampoco necesidad, de discutir, porque en una situación de complacencia y acuerdo uno se vuelve estático y pasivo. Entonces, un tal diálogo en muchos niveles instaura la co-creación que se hace con el lector, del mensaje que quiere compartir el orador.

Un apóstrofe en forma de un cuestionamiento cierra el poema «36», en el cual Almeida se dirige explícitamente a Dios, desafiándolo con su pregunta, la que queda sin respuesta, y de tal modo deja el discurso abierto. Además, en esta única pregunta, la poeta afronta a la humanidad misma, subrayando que ésta se ha echado a perder. Finalmente, al cerrar el poema, tanto la poeta como el lector se quedan sin respuesta al cuestionamiento existencial: «¡Oh, Dios!, ¿dónde están las criaturas / que hiciste a tu imagen y semejanza?»⁷⁷. Una vez más, como es el caso en las otras poetas, por medio de la pregunta abierta hecha a Dios, se crea una interacción con otros seres humanos, el Otro-lector.

Hablando de ese diálogo, que forma parte intrínseca de su poesía, Aniek Almeida establece los espacios imaginarios que crea en ella. Primero, ella subraya que escribe como

mujer «que está haciendo una obra que ella quiere, que necesita que su voz sea escuchada» (segunda entrevista), es decir que crea una poesía que ella ve como ‘femenina’ y para un público lector. Elaborando un mundo imaginario, funda su espacio dialógico, un sitio en el cual puede tocar temas tabúes y expresarse libremente. Lo resultante es un ambiente mágico que le hace ver un mundo lleno de posibilidades y de libertades.

Con respeto a esa liberación, Almeida abarca el problema de los límites que impone la lengua como medio de expresión, diciendo que: «Es la lengua española la que me da esta posibilidad de abrirme espacios, y encuentro miles de imágenes, que son fantásticas (...).Una cosa es lo que uno crea en su mente, y otra cosa es lo que uno puede transmitir a través del lenguaje, de la palabra escrita» (segunda entrevista). Sin embargo, esta joven poeta siempre trata de «ser fiel a sus gustos y sus creencias» (segunda entrevista), sin olvidar las ideas que quiere transmitir a través de su obra, ni tampoco omitir al lector implícito presente en el acto de creación. La tercera y cuarta estrofas del poema «58»⁷⁸ nos proveen con un ejemplo de la relación que tiene la poeta con la palabra y con su creación:

Yo moldeo el silencio que antes fue panal:
cada estrofa se quiebra por el tajo lento,
ambicioso, que toda altura fecunda...

¡Oh, virtud de la palabra, siempre horizonte!
¿Quién va a sembrar tu talle entre las rocas?
¿Quién sanará el grito de tu primera preñez?
¡Márquese, por Dios, el sitio en que nacerás,
bajo los poros que la sed talla en mi jardín!

En esta composición de metapoesía, la primera estrofa describe el acto creativo, que renueva la quietud de un panal, un espacio que debería estar zumbando de vida, y relleno de frutas de una labor ferviente. Ella crea la nueva palabra con paciencia pero también con precisión, mientras señala la problemática del proceso de la creación poética.

Se reconoce ‘la virtud de la palabra’ y se provee una fuente inagotable de nuevos horizontes, es decir de nuevos espacios deseados (pero nunca alcanzados, y por tanto representados como un límite), esta infinidad de posibilidades reflejando un paralelo con las de la palabra escrita. Finalmente, se dirige a la palabra por el medio de personificarla en el penúltimo verso, como algún ser que nace de su cuerpo, de su jardín, y utiliza la imagen de la ‘sed’ para representar de nuevo al deseo y por tanto subrayar la ausencia de lo anhelado.

Como uno de los propósitos esenciales de su obra, Aniek Almeida destaca el espacio dialógico y expresivo que quiere crear a través de su poesía, como ser humano, como mujer, como escritora, para liberar su voz. Además, quiere que a través de sus versos, «otras personas también puedan liberarse, puedan sentir cosas, puedan relacionarse por la poesía y los temas, y verse reflejados en ellos, en los poemas, en los versos que yo escribo. Hacer pensar a las personas, reflexionar, sorprenderlos, quizás intimidarlo un poco (...), por el estilo, por la manera como yo digo el tema» (segunda entrevista). Ya he propuesto varios ejemplos de su obra que apoyan este deseo suyo para incluir al lector dentro de la vivencia de su obra, y crear una complicidad y un diálogo con este Otro. Finalmente, Almeida ve este espacio dialógico creado por ella como un refugio que la hace sentirse como parte del mundo precisamente, donde su yo interior se canaliza hacia el receptor externo.

Aunque no considera su creación literaria como parte del género testimonial, Aniek Almeida sí opina que su poesía intimista contiene definitivamente ese aspecto, y es «gracias a ese toque testimonial que yo me libero tanto en mi poesía» (primera entrevista), tratando de temas algo atrevidos como ya mencionado. Al usar un lenguaje que Almeida califica de delicado y fino, logra dar testimonio de años de su vida, de sus luchas diarias, más precisamente de sus sentimientos, de lo más intrínseco de su persona que nadie puede robar.

Finalmente, se puede afirmar que su poesía da testimonio por el simple hecho que «teniendo en cuenta que las temáticas de las que yo trato son tan universales, para todos los seres vivos» (segunda entrevista), su poesía puede entenderse y asimilarse por «cualquier ser humano», o sea existe una co-creación de significados con el lector.

En su libro *Poesía e imagen*, M. Fernando Varela Iglesias subraya que la poesía «no es una ciencia de las esencias de las cosas, de sus cualidades y atributos, sino del sentido profundo que está oculto bajo estas cualidades» (41). De tal modo, además de los temas universales ya expuestos, Aniek Almeida utiliza en su obra poética una simbología concreta que ella convierte en algo propiamente suyo, recurriendo al *desvío* para transformar el sentido de las palabras y de la percepción de la realidad descrita. Por ejemplo, uno de los símbolos que la definen en su poesía es la ‘estrella’, como algo inalcanzable pero deseable, un ideal impalpable que brilla en nuestras vidas. Esta imagen también se asocia con la inspiración, algo divino que nos visita y alumbrá las noches. Entre otros ejemplos, el poemario que aquí discutimos abre con la estrofa siguiente del poema «11»⁷⁹, otro caso de metapoesía, que sugiere el acto creativo del cual la poeta se apodera haciéndolo definitivamente suyo: ‘Quizás la estrella no quiso poseer mi frente;/ pero yo la atrapé y le hice incrustar sus puntas /en la carne’.

En la última estrofa del poema «43», la estrella y, más precisamente la ‘galaxia’ — conjunto de estrellas—, es invocada una vez más como producto de la creación, como el resultado deseado de la imaginación:

Mañana la isla parirá galaxias
y yo armaré las piezas como si fuera un dios,
decididamente blanca,
¡probándome el pan al centro del cráneo!

En este pasaje, la isla que pare es la mujer que crea—tanto la galaxia como la escritura, son entidades universales y enormes, y por tanto imposibles de ignorar. Como el acto de nacimiento, la mujer tiene el poder divino de crear nueva vida, producir cosas anteriormente inexistentes. En el presente caso, la creadora se mantiene ‘blanca’, virgen y divina en su parto. El último verso demuestra una vez más el uso de expresiones corporales como ya se ha discutido. El cráneo en este caso se refiere a la inteligencia creativa y sensual. Más específicamente, la poeta invoca su centro, en el cual encontramos las partes más esenciales para la interpretación sensorial, la producción de los sueños y el proceso de las emociones⁸⁰. Finalmente, el ‘pan’ que se encuentra en esta parte creativa del cerebro es el resultado de las acciones de este centro sensorial de nuestro cuerpo—también considerado alimento cotidiano y fundamental para los seres humanos. De tal modo, la poesía puede fácilmente relacionarse con este ‘pan’, siendo la creación literaria la más imaginativa e sensorial, un ideal impalpable que la poeta trata de alcanzar.

El otro símbolo evocado por Almeida en la segunda entrevista es el ‘pez’, que representa a la poesía misma, como algo que se desliza, que resbala, que se puede atrapar pero que es muy difícil sujetar, que se escapa fácilmente si no se cuida. Una vez más se problematiza el acto creativo representativo en la metapoesía. En la última estrofa del poema «17»⁸¹, este ‘pez’ se encuentra en la forma metafórica como ‘pájaro acuático’. Así, esta imagen refleja de nuevo la definición de la acción de volar hecha por Cixous como siendo intrínsecamente femenina, y por tanto relacionada con la escritura femenina (425):

A veces, nuestra mejor huida es un espejo lleno de cenizas;
pero un verso nos corta nuevas ramas,
hace mapas del pájaro acuático.
El resto es un mito arrodillado ante el agua.

El primer verso de este pasaje empieza por la imposibilidad de alcanzar el resultado deseado y por tanto se refiere al deseo de abandonar ('huida'), refugiándose en un mundo reflejado de sueños y deseos quemados, 'espejo lleno de cenizas'. Esta doble imagen de espejo-cenizas está también evocada por Luce Irigaray, imagen por la cual invoca a lo femenino: «Miroir ardent qui en sa cave se (re)conjugue avec la source de lumière pour embrasser tout ce qui advient en son foyer. N'y laissant que cendres, que trou : sans fond, dans son éblouissement incendiaire» (1979, 246). En el poema de Almeida, sin embargo, el simple hecho de crear un solo verso 'nos corta nuevas ramas', o sea que abre nuevas posibilidades de que brote nueva vida, proveyendo material al acto creativo, palabra tras palabra. Este mismo verso trata de atrapar el 'pájaro acuático', siguiendo sus pasos, haciendo mapas de sus movimientos, dándonos la dirección de su huida, pero—como el acto poético— es casi siempre inalcanzable. Pero en los raros momentos de inspiración, la poeta se arrodilla ante el agua, como frente a un espejo, para cumplir lo deseado—muy reflexivo del mito de Narciso.

El 'agua', como parte del conjunto simbólico universal, demuestra la misma fluidez de la creación, y también el medio en el que germina la poesía. Esta última isotopía incluye en sí el mar y las olas, la lluvia y la nieve – la creación (o nacimiento, con fuerza y movimiento) y la destrucción (o muerte, con inmovilidad y frialdad). De tal modo, Almeida usa en su poesía todas las representaciones (contradictorias) de este elemento, desde lo más fluido hasta lo más inmóvil, para reflejar la inestabilidad y el dinamismo del proceso creativo. Las primeras dos estrofas del poema «28» expresan de manera explícita este sentido:

¡Oh, nuevas fantasías de la espuma intelectual,
Qué adornos traen como perlas a mis pechos!
Al río he de caer insistentemente,
como en blandos y expansivos regazos...

Pero el río es la metáfora,
es la sentencia, la fuente para calmar
o la multiplicidad que tomamos para crear el texto.

El primer verso refiere a la espuma, el resultado de unas olas agitadas, o del ‘fértil balbuceo de las olas’ (50). En el presente caso, en conjunto con las ‘nuevas fantasías’, se crea una imagen de la poesía como la espuma intelectual que resulta de una tormenta creativa. Los poemas enriquecen y embellecen a la poeta, como joyas en su pecho. La segunda estrofa es una explicación de la propia metáfora. En ella se evoca el símbolo del agua en las imágenes del río y de la fuente, cuyo papel es ‘calmar’ o ‘multiplicar’—nueva oposición que integra el acto creativo literario. Sin embargo, este elemento no representa necesariamente algo constantemente fructífero. En algunos casos, no solo está inmóvil – la poeta describe ese elemento como nieve o hielo -, sino también engañoso – ‘el océano amargo que promete demasiado’ (“52”, vv 18-19). Por fin, el acto creativo nunca es constante, muy como los movimientos del agua, que se repiten o que van en *crescendo*, además de ser escritura explícitamente femenina, como he podido demostrar. A pesar del uso por Almeida de un lenguaje y unas imágenes más clásicas, en conjunto con la auto-definición de su poesía como siendo más bien *femenina*, he podido demostrar que se inscribe esta poeta en el diálogo *feminista*, aunque sea implícitamente por los temas de los cuales trata en sus versos.

CONCLUSIONES

El presente trabajo cumple mi meta de establecer un discurso, por una parte a través de la investigación inter/activa basada en las entrevistas con las cuatro poetas participantes, y del otro lado por mi análisis de su obra poética, con aplicación de teorías del feminismo francés (más precisamente la de *écriture féminine*), y de entrevistas, como vínculo de la ‘illocutionary force’ de las mujeres escritoras. También he demostrado ampliamente que tanto el desarrollo personal y profesional de las cuatro poetas cubanas, como el acto de creación y la poesía resultante están estrechamente ligados a su entorno social, histórico, político, económico e ideológico, que mantiene una persistente mentalidad patriarcal que rige su cotidiano, en conjunto con numerosas restricciones sociales basadas en el género (y con ello en la sexualidad femenina, en la expresión de las mujeres y en su producción artística).

Como parte de su obra, de las entrevistas y parcialmente en el presente trabajo, Ileana Álvarez, Masiel Mateos, Ariatna Zayas y Aniek Almeida, han dejado testimonio de jóvenes mujeres cubanas que viven en su entorno y su tiempo, se han liberado de las cadenas sociales de la cotidianidad, de miedos reales y virtuales, y han cumplido su necesidad de expresarse, de exponer y cuestionar, de hacer pensar al lector y dialogar con este Otro. En conjunto con la multi-subjetividad que superan como mujeres cubanas, por lo menos en su obra, han tratado de derrotar progresivamente las limitaciones que sufren en el canon nacional e internacional, y en las organizaciones literarias oficiales, o sea centrales, como poetas avileñas, de la periferia, para proclamar su pertenencia a los dos ámbitos. Sin embargo, aunque han publicado y han sido parcialmente aceptadas en varios niveles culturales y sociales, persiste hasta hoy en día la problemática de la ‘ausencia’ de

sus nombres (entre muchos otros dignos de reconocimiento) en las listas oficiales, por ser mujeres, por ser jóvenes, por ser lesbianas, por ser provincianas, o sea por ser todo lo contrario de los ‘grandes hombres’.

Basado en esta problemática aún existente de la marginalización de las poetisas que viven y crean desde las regiones, alejadas de los centros culturales, tanto nacionales como internacionales, subrayo una vez más la necesidad para el desarrollo de un estudio de la obra de poetisas cubanas todavía desconocidas—posiblemente marginadas y marginalizadas. Por una parte, espero haber podido demostrar la urgencia de la situación de la mujer poeta que vive fuera de los centros culturales más importantes. Por otra parte, tengo la esperanza de haber podido despertar, a través de mi análisis de solamente cuatro voces de la periferia cubana como muestreo de tantas otras dignas de reconocimiento, un interés hacia la creación regional en Cuba que resultará en un futuro estudio por parte de otros investigadores.

En cuanto a las cuatro poetisas, opino que han reivindicado plenamente su derecho de expresarse, tanto en el ámbito del lenguaje metafórico de sus versos, como a través de la voz directa prestada en las entrevistas. Fundamentalmente, han reclamado su cuerpo aislado de modo múltiple, y con ello su voz, mientras la re-escriben de manera femenina, apropiándose de su sexualidad, sea hetero- o femina-. Cada una de las cuatro poetisas proclama y defiende en sus versos una sexualidad propia, íntima y definitivamente femenina. Para Almeida es una femina-sexualidad introspectiva y disfrazada, mientras Mateos la proclama y defiende. Para Zayas, es una sexualidad defendida y por tanto escondida, mezclada con el anhelo de la maternidad, mientras para Álvarez resulta ser una sensualidad materna que la define como femenina.

De tal modo, y como lo expresaban en las entrevistas, aunque no se definan como fervientemente *feministas* (defensoras atrevidas de los derechos de la mujer) en el sentido occidental del término, sino más bien *femeninas* (re-presentantes de la mujer, vista en términos tradicionalmente patriarcales), debido a la múltiple problemática asociada histórica y socialmente con este movimiento en Cuba, he demostrado en el presente trabajo que su voz se inscribe, aunque sea solamente de modo implícito, en la ideología muy feminista, como definida por Luce Irigaray y Hélène Cixous. Esta auto-proclamación y la defensa de su voz femenina en un entorno machista las definen justamente como ‘feministas’ y se hacen a través de sus versos, que evidencian la lucha y las contradicciones en las que aun viven las mujeres cubanas con respecto al ‘feminismo’—la poesía de las cuatro mujeres siendo una vez más su espacio liberador.

Termino señalando que, como muchos y muchas investigadores, según el análisis metodológico de los estudios de género en Cuba llevado a cabo por Marta Núñez Sarmiento (14), he seguido el enfoque de género, descubriendo a través de mi investigación inter/activa y mi análisis de la obra de las cuatro poetas, la urgencia de investigar y tener en cuenta la problemática multifacética de la condición femenina en Cuba, incluyendo su marginalización basada, entre muchos otros factores, en el género, en la sexualidad, en la profesión y en la región de su vivencia. Finalmente, espero poder llevar a cabo futuras investigaciones teniendo en cuenta esta multi-periferización de las mujeres cubanas en su entorno artístico-cultural, así como político-económico-social.

Notas

¹ Hace más de 50 años que Cuba está en Revolución, en una constante lucha en contra de un enemigo ideológico. La personalidad y la mentalidad resultantes de las generaciones desarrolladas en esta lucha están profundamente marcadas por sus características. El gobierno mismo considera que el país aun está en Revolución, así como queda marcado en múltiples pancartas en sitios públicos.

² En la historia de Cuba existe más de una etapa de colonización. Inicialmente, ocurrió la colonización por parte de los españoles. Luego, sucedió la conquista de los cubanos por los estadounidenses. Además, desde mi punto de vista, al infiltrarse los rusos, ya en la mitad del siglo XX, también ocurrió un nivel de transculturación, la cual inspiró al régimen castrista hacia el socialismo soviético.

³ Debido a la demografía específica de la isla, la dominación patriarcal española se mezclaba con la cultura de los esclavos africanos (el número de varones superando con mucho al de las mujeres), y sus antiguas y variadas costumbres.

⁴ Como lo señala Margaret Randall, «...women occupied positions of double or triple oppression: class oppression as peasants or workers; class oppression as an exploited labor reserve in the preservation of colonial capitalism; sexual oppression in an economic system in which machismo and traditional mores were a bolster to the status quo; and often color oppression as well...» (8).

⁵ Mirta Yáñez subraya que «la transgresión entre las esferas de la vida doméstica y la pública era inadmisibles. Para llegar a ser una poetisa conocida había que despojarse de aquel «eterno femenino» impuesto por un estado mercantil... sacrificios de envergadura como renunciar a la vida de pareja, a los hijos, al hogar» (1999, 24).

⁶ Este concepto de la división entre las esferas sociales se presenta en varios libros, siendo la base histórica para la condición de la mujer en la Cuba pre-revolucionaria (ver Leahy, Safa y Stoner). Barcia Zequeira presenta este concepto bajo la teoría de Georges Ruskin (págs. 3-26)

⁷ Sin embargo, había mujeres que resistían esta separación de las esferas sociales aun en el siglo XIX, entrando en espacios políticos y culturales-literarios (los ejemplos más destacados son la Condesa de Merlín y Gertrudis Gómez de Avellaneda, esta última mujer-feminista fue hasta reclamar «los derechos de la mujer en los campos del poder y la sexualidad al colocar a ésta en posición de sujeto, no de objeto de deseo.» (Romeu, 21).

⁸ Es necesario añadir que existía una dualidad en las expectativas sociales hacia la mujer, debido a la demografía específica del país. La distinción *casa/calle* no se aplicaba a las mujeres de color, generalmente empleadas como domésticas o en las plantaciones de tabaco (Leahy, 93). De tal modo, las mujeres de color (de clase baja) no desarrollaron una ideología de dependencia de los hombres igual a aquella aplicada a las mujeres blancas (de clases alta o baja, el grado de dependencia de éstas variando según las necesidades económicas de la familia).

⁹ Algunas de las primeras luchadoras cubanas por los derechos de la mujer se destacan por sus ideas novedosas en cuanto a la condición femenina, creadoras de nuevas imágenes de auto-actualización de las mujeres. Un primer ejemplo es Mariblanca Sabas Alomá (1901-1983), que formuló la dicotomía hembrismo/machismo. Sostiene en su libro *Feminismo* (1930), la idea de que el principal enemigo de la mujer es ella misma, debido a su asimilación de la autoridad masculina. Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975) abogó por la revisión de la auto-percepción de las mujeres de la cual depende su independencia, defendiendo el amor libre y rechazando las censuras sociales. Se destaca su libro *La vida manda* (1927), que proclama el derecho femenino a la satisfacción de las necesidades sexuales. Finalmente, María Collado (1885-1960), fundadora del periódico feminista *La Mujer*, defendió la igualdad de géneros.

¹⁰ En la creación de sus ideologías, las mujeres fusionaron los ejemplos de las luchas de independencia con valores de maternidad y de clases, la cooperación con el patriarcado, mezclándole un poco de nacionalismo y reformismo social (ver el capítulo III de Stoner).

¹¹ La verdadera igualdad jurídica para las mujeres cubanas sólo llegó con el artículo 23 de la Constitución de 1940, que finalmente abordó problemas de discriminación sexual (Stoner, 185). Sin embargo, la condición de la mujer en la isla todavía estaba regida por la presencia latente del patriarcado dentro del feminismo.

¹² Como el derecho de votar (1934), el derecho a su dinero, el derecho al divorcio (1918) basado en el adulterio, el derecho de los niños ilegítimos, la creación de nuevos oficios laborales accesibles a las mujeres, etc. (Stoner).

¹³ Julio César González Pagés discute la problemática de la formación del movimiento feminista en Cuba en los siglos XIX y principio del XX, caracterizada por la casi ausente historia de la mujer dentro de la nacional y por la dualidad mujer/género, o sexo/género, este último elemento también discutido por Nara Araújo.

¹⁴ De tal modo, el gabinete castrista asumió el papel patriarcal que antes tenía el hombre de la familia.

¹⁵ Sin embargo, la Revolución ha tenido algunos logros importantes para la condición de la mujer. La FMC promovió y apoyó la expansión de sus oportunidades, a través del acceso generalizado a la educación superior y al mercado laboral.

¹⁶ Esta dicotomía está también expuesta por Catharina Vallejo en su ponencia «Cuban Women see the Cuban Revolution, 1959-2009», en la cual explicita que «the socialist regime assum[ed] the equality of gender in official documents while living in and promoting traditional patriarchy» (2).

¹⁷ Período de los años 1990, que prosiguió al colapso de la Unión soviética en 1991, y el cual transformó al sistema económico y social de la isla, debido a la severa depresión económica. Padrón Barquín discute las características de la producción literaria de este período, cualificándola de insuficiente y fragmentaria (6-7).

¹⁸ Esta parte de mi investigación está basada en la «Biblia» de la historia literaria cubana: *Historia de la literatura cubana: La revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa*. Ed. Jorge Luis Arcos et al. Tomo III, La Habana: Editorial Letras cubanas, 2008 (739 págs). (NB: Aunque los datos son precisos, las caracterizaciones son altamente pro-castristas. Por tanto, me limito al análisis de los datos.)

¹⁹ En 1961, el sistema castrista llevó una campaña nacional de alfabetización, cuyo objetivo fue derrotar el analfabetismo en el país, campaña que de hecho tuvo un logro impresionante.

²⁰ Estas ‘aberraciones’ en la expresión artística incluían libertinajes como el esnobismo, la extravagancia y el homo-sexualismo, según la declaración hecha por el Congreso Cultural de la Habana a los fines de los ’60 (Chaple 7-8).

²¹ En 1992, la cantidad de títulos publicados en la isla alcanzó solamente 50, incluyendo las obras completas de José Martí y otros clásicos. De estos 50, sólo tres correspondían a obras de poesía (Chaple, “La vida cultural” 596). En la *Historia de la literatura cubana* no se especifica cuántos de ellas fueron obras de poetas mujeres, pero es posible que no fuera ninguna. Hay que especificar que en un tal ambiente, se desarrolló la cultura de antologías y anuarios, lo que daba posibilidades a un mayor número de artistas. Para 1999, ya hubo 754 títulos, 88 de ellos de poesía.

²² El nuevo *Boom* cubano está cualificado por la entrada de escritores cubanos en mercados y editoriales internacionales, con la ayuda de premios literarios, el interés exterior en el Periodo especial y el arte resultante (Whitfield 22-23).

²³ Fernando Ortiz (1881-1969), basándose en el concepto de hispanidad/hispanía de Miguel de Unamuno, ha creado el término ‘cubanía’ para destacarlo de la ‘cubanidad’ como condición de cultura y/o nacionalidad que carece de plenitud. Según él, la cubanía es precisamente una «plenitud de identificación consciente y ética con lo cubano» (95). Abel Prieto discute extensivamente el desarrollo histórico de este término en su artículo «Cultura, cubanidad, cubanía» (2001).

²⁴ En este caso sí estamos hablando de su creciente presencia, en contraposición a las generaciones anteriores. Los años ’90 marcaron el inicio del movimiento de escritoras, hasta aquel entonces marginalizadas.

²⁵ Esta interrelación entre la producción literaria de las mujeres cubanas y su entorno social sobresale también en la investigación de Catherine Davies para la producción de su libro *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth Century Cuba* (1997), y caracteriza un lamentable horizonte de penurias.

²⁶ La socióloga cubana Marta Núñez Sarmiento hace un estudio detallado, cualitativo y cuantitativo, del desarrollo de los estudios de género en Cuba, aplicando el método participativo a su investigación. Sus resultados fueron propuestos en la reunión 2001 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos y publicados en *Gender and Society* en 2003.

²⁷ Hernán Venegas define a la ‘región’ como «un ente histórico-cultural asentado (...) en una determinada comarca geográfica, cuya jerarquía como tal surge del propio desarrollo y explotación de sus potencialidades y que se manifiesta en la aparición y posterior consolidación de intereses clasistas definidos, o de otro tipo, que

(...) marcan con su sello propio la vida regional. Esta a su vez, enriquece con sus peculiaridades y contribuye a las regularidades que conforman el corpus nacional.» (27)

²⁸ Madeleine Cámara Betancourt define la noción de ‘intertexto’ en el caso de entrevistas/oralidad como «any fragment of another person’s word that is utilized by the author; in this case, these would be the voices of the author’s informants, whether quoted directly or indirectly, taken from oral tradition, from a transcribed live dialogue, or from some written tradition.» (74).

²⁹ Propongo como ejemplo de un tal diálogo *Reyita, sencillamente: Testimonio de una negra cubana nonagenaria*, un testimonio de una negra santiaguera, contada a y re-escrita por su hija, Daysi Rubiera Castillo, en el cual esta última combina la historia nacional y la individual.

³⁰ Nota: las entrevistas se prepararon siguiendo las pautas rígidas del Comité de Ética de la Investigación Humana de la Universidad, cuyo asunto principal es la protección de los sujetos humanos de estudio.

³¹ Ver el Anexo I para un cuestionario modelo de las primeras entrevistas. Señalo que las discusiones variaron ligeramente según los temas que se desarrollaron individualmente.

³² Noto la introducción que hace Barquet a su *Antología de la poesía cubana del siglo XX*, en la que define los nueve criterios para elegir la obra a incluir en una antología. Por ser mi trabajo menos extenso, las pautas que propone me sirvieron como antecedentes teóricos válidos.

³³ Se trata de una organización de jóvenes escritores y artistas cubanos, creada en 1986. La asociación actúa entre las zonas de mayor riesgo estético dentro de la producción artística y las diferentes entidades del sistema institucional de la cultura, concentrando esta relación mediante la creación de espacios de discusión teórica que garantizan el marco formal adecuado para el arte joven más innovador.

³⁴ De hecho, en los inicios de su creación como compositora musical, Mateos intentó tocar algunos temas sociales que ahora discute en su poesía. El resultado para ella fue negativo, tanto por la censura exterior, como por la interior. Mirta Yáñez define esta auto-censura como ‘automarginación’ (1997, 10), precedida necesariamente por la marginación. Muchas de las canciones de Mateos fueron rechazadas por las instancias sociales/oficiales.

³⁵ A notar que el receptor oficial es por la mayor parte masculino. Ese punto está también discutido en el tema del machismo que abordo en el capítulo de los puntos de diferencias.

³⁶ Me refiero por ejemplo a la compilación de entrevistas hecha por Ferrán y Rodríguez con catorce exitosas mujeres cubanas, cuyo testimonio, tanto por las entrevistas como a través de su obra vital, representa «a la mujer cubana del presente siglo: creadora, intelectual, artista, profesional, como también madre de familia, hermana, amiga» (5).

³⁷ Álvarez menciona la idea incorrecta que tienen los hombres de las mujeres, como seres bobos, hechas para deberes otros que lo académico y profesional. (primera entrevista)

³⁸ Carrie Hamilton apunta con respeto a la definición de la identidad entre las lesbianas, que «la identidad sexual, igual que otras identidades, no resulta ser algo natural o fijo, sino históricamente determinado y fluido» (2011, 94). De tal modo, en el presente caso, hay que tener en cuenta el antecedente histórico del lesbianismo en Cuba y de la historia personal de cada poeta, a fin de entender y apreciar la autoproclamación por ser tal que hacen Masiel Mateos y Aniek Almeida.

³⁹ Esta cuestión de la auto-definición como lesbiana frente a la sociedad contemporánea en Cuba está extensamente presentada en las entrevistas hechas por Carrie Hamilton e incluidas en su reciente libro *Sexual Revolutions in Cuba*.

⁴⁰ Por ejemplo Almeida, que está aislada en su pueblo, en su casa y en su familia, en su sexualidad y en su creación, y no siempre se da cuenta de lo que existe en el mundo «real», fuera de su ambiente.

⁴¹ Señalo que he limitado mi análisis a solo dos de sus poemarios, *Escribir la noche*, por ser su más reciente, y *Trazado con ceniza*, por ser una antología personal muy completa. Debido a las limitaciones del presente estudio, me concentré en su obra más reciente como más representativa de su desarrollo personal y profesional.

⁴² Fragmento del trabajo titulado "Libro de lo inasible", firmado por Daniel Gutiérrez Pedreiro y publicado en *La Tinta Suelta*, México, el 11 de febrero de 1997.

⁴³ Por ejemplo, en contraposición a muchas otras poetas contemporáneas, ha asumido una posición bastante tradicional, por el matrimonio con un escritor reconocido, por la familia y el hogar. Al mismo tiempo, ha podido realizarse en su vida profesional como poeta y editora. Sin embargo, el aspecto profesional lleva un sello de la cotidianidad que absorbe el tiempo y desgasta las fuerzas, «ahogando en algún momento al intelecto», como lo indica ella misma en la segunda entrevista.

⁴⁴ Margarita García Veitia es profesora de arte y literatura en la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba, promotora cultural y escritora. Su entrevista con Ileana Álvarez me fue otorgada por la poeta misma, como parte de documentación personal de su currículo profesional y literario.

⁴⁵ Esta idea de la 'mujer isla' está explicitada, entre muchas otras obras, en la antología de cuentos escritos por mujeres caribeñas: *Mujeres como islas*, y también en *Espacios en la isla*, una antología de la cuentística femenina como creadora de espacios propios a la mujer en la isla de Cuba.

⁴⁶ Una vez más, se subraya la marginalización debida al regionalismo, como discutido anteriormente.

⁴⁷ Zaida Capote Cruz subraya esta misma problemática que se impone, «esa necesidad de narrar la imposibilidad de conciliar la creación intelectual (ese espacio de libertad prácticamente irrestricta) con la vida cotidiana, con las obligaciones familiares que la maternidad y la condición femenina imponen, se repite, una y otra vez, en las autoras cubanas.» (2008, 175-176)

⁴⁸ Refiere a Francis Sánchez (1970 -), poeta, narrador, ensayista y editor cubano, considerado como «una voz que viene a sumarse a las grandes voces jóvenes en el ámbito internacional» (Daniel Gutiérrez Pedreiro: "Revelaciones poéticas de Francis Sánchez", *Acontecer*, México D. F., 17 de noviembre de 1998).

⁴⁹ Para el poema completo, ver el Anexo III del presente trabajo.

⁵⁰ Este poema de Álvarez inspira a Francis Sánchez a añadir, el 23 de febrero de 2011, una nueva entrada en su blog *Hombre en las nubes*, que titula «Violencias domésticas». En esta entrada, el poeta se expresa tanto sobre su poema «Pedaleo», como la respuesta de su esposa, citando a ambos, y defendiendo al final la unidad que forman como pareja y como escritores.

⁵¹ En este caso, el lector está representado por el mismo Francis Sánchez, que opina abiertamente sobre su interpretación del poema y sobre su propia vivencia de este poema.

⁵² Este término es propio a Cuba y es pariente a la 'prostitución'. Sin embargo, existe una diferencia importante en que aquél se aplica a una relación entre cubano-extranjero, por acceder a algunos bienes de los otros países, posiblemente un tipo de patrocinado, sin necesariamente implicar el clásico intercambio de sexo por dinero.

⁵³ El título descriptivo de esos "Grupos" subraya el hecho que el lesbianismo todavía no es considerado como una característica legítima en la sociedad cubana. O sea, está más bien visto como un juego inocente entre mujeres, algo transitorio. Emilio Bejel discute en la segunda parte de su libro sobre la imposibilidad de organización para grupos homo-sexuales (por ejemplo la GLAC y la GALEES (110)) Propongo que por este mismo hecho, las lesbianas están ausentes de la lista de los grupos "controlados".

⁵⁴ En 1989, se estableció el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX), una institución docente, investigativa y asistencial, en el área de la sexualidad humana. Esta organización cuenta desde 1994 con la revista *Sexología y sociedad*, y su editorial también publica libros sobre el tema de la sexualidad. Se puede encontrar en su sitio web (<http://www.cenesexualidad.sld.cu>) información variada sobre la reciente promoción de la homosexualidad en Cuba. Sin embargo, sigue siendo un tema desconocido y demasiado tabú, y aún más así fuera del centro nacional de La Habana.

⁵⁵ Este conflicto de los papeles sociales prescritos por hombres y apoyados con la apariencia de uno ha existido desde ya hace mucho tiempo. Uno de los ejemplos más prominentes es el caso de Enriqueta Faber/Favez que ocurrió en los años 1820. Esta mujer fue castigada por «los horribles crímenes de haber andado desde que vino a esta Isla disfrazada con el vestuario de hombre, siendo real y perfectamente mujer, de haber contraído matrimonio con [Juana de León] (...)» (González Pagés 2012, 83), y de haber obtenido de este modo a su licencia de cirujano, profesión que practicó con mucho éxito.

⁵⁶ Recordemos que la primera carrera de Mateos fue en el campo de la construcción, un mundo considerado varonil.

⁵⁷ En su libro *Del otro lado del espejo*, Abel Sierra Madero discute la dualidad de la imagen de los homosexuales en la cultura cubana, o sea sus auto-representaciones versus las normas prescritas socialmente a los géneros.

⁵⁸ Rubén Darío toca esta problemática en su cuento «El rey burgués». Igual al caso discutido en el presente trabajo, en este cuento, el rey condena al poeta a dar vueltas a un manubrio: «Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopas, como no preferáis moriros de hambre. (...) ¿Pasaba el rey por las cercanías? ¡Tiririrín, tiririrín!... ¿Había que llenar el estómago? ¡Tiririrín! Todo entre las burlas de los pájaros libres (...). Y llegó el invierno, y el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, (...)» (62-63).

⁵⁹ Este ‘otro’ a quien quiere conmovier también incluye a las mujeres cubanas, lo que testimonia del carácter netamente feminista de la afirmación que hace Masiel Mateos.

⁶⁰ Esta relación vida-poesía está discutida por Ivette Fuentes de la Paz, como una «forma más dentro de este cuadro de la realidad» (24).

⁶¹ Hamilton discute la problemática disonancia entre las modernas luchas sociales y la mentalidad tradicional regida por el patriarcado, dualidad que he discutido ampliamente. Aunque el nuevo gobierno instauró una legislación en la década de los '60, otorgando a las mujeres el derecho a su maternidad, su aplicación fue más bien temerosa, debido a las preocupaciones de prejuicios sociales, los hombres oponiéndose a los modos de contracepción (Hamilton 30).

⁶² Los tres poemas mencionados se encuentran en el Anexo III del presente trabajo.

⁶³ Aunque el artículo trata de la temática en narraciones peruanas, este apartado se aplica generalmente a la escritura de mujeres latinoamericanas, subalternizadas, o movidas hacia la periferia.

⁶⁴ Esta idea está paralela a la dicotomía de hembrismo/machismo que presenta Mariblanca Sabas Alomá en su libro *Feminismo* (1930), según el cual la mujer es diferente al hombre y debe ocupar un espacio distinto dentro de la sociedad, y también tener el reconocimiento para este papel.

⁶⁵ “Con los ojos del agua II” se encuentra en el Anexo II.

⁶⁶ La contradicción en este oxímoron, en conjunto con la definición del elemento femenino de «agua», subraya la dualidad de la suavidad en conjunto con la fuerza que existe en una mujer.

⁶⁷ Como lo apuntó Zayas en la primera entrevista, ese pequeño poema fue presentado en el Premio popular de poesía de 2007 en Cuba, y este texto fue nombrado el más popular del año 2007 en el concurso Colonial. El poema completo se encuentra en el Anexo III del presente trabajo.

⁶⁸ Utilizo esta redundancia para subrayar la condición multifacéticamente subalternizada de una mujer escritora viviendo en la isla de Cuba, apartada tanto dentro del país por la condición social (y geográfica), como en el mundo por la condición política.

⁶⁹ Ver el Anexo III para el poema entero.

⁷⁰ Esta idea de specula(riza)ción se refiere al hecho que los hombres ven—y buscan—en la mujer un espejo de sí mismos: de ahí la necesidad de dominarlas.

⁷¹ A fin de facilitar la referencia a la poesía de Almeida, publicada sin títulos, usaré el número de las páginas en las que aparecen las composiciones como denominación / títulos de los poemas, siempre refiriéndome a su primer poemario *Enigma de mi fuego*.

⁷² Este mito hace parte del Mito del *Juzgamiento de París*, según el cual la manzana de oro fue propuesta por Zeus para disputar la nominación de la más hermosa entre tres diosas, Hera, Athena y Afrodita, por el más bello de los humanos, Paris. Al escoger a Afrodita, que le prometió la más bella de las mujeres, precisamente Helena de Menelaos, inició la despiadada guerra de *Troya*, cumpliendo el deseo de Zeus de disminuir el desastroso número de humanos. (Rose, 87)

⁷³ En su ensayo, Bonnie Zimmerman se refiere a este término propuesto por Emily Dickinson (1830-1886) en su poema *Tell All The Truth*: «tell all the truth / but tell it slant» (45). Esta misma idea de una mirada

‘oblicua’ se repite en el título *Con el lente oblicuo*, una recopilación hecha por Susana Montero Sánchez y Zaida Capote Cruz de ensayos sobre los estudios de género en Cuba. En la presentación del libro, Susana A. Montero Sánchez asigna este término a una «obra hecha a través, como sesgada por la subjetividad crítica de cada cual, así como por un enfoque común a todas y todos (...) de la perspectiva de género» (5).

⁷⁴ Ver el texto completo de estos dos poemas en el Anexo III.

⁷⁵ “!Temeraria, tente... / ¿do vas infeliz?... / ¿No ves las espinas / punzantes salir? // ¡Torna a tu violeta! / ¡Torna a tu alelí! / No quieras, ¡incauta! / clavada morir.”

⁷⁶ Este pasaje se encuentra extensivamente citado en el Anexo III.

⁷⁷ El poema entero se encuentra en el Anexo III.

⁷⁸ Ver Anexo III para el poema entero.

⁷⁹ Ver el poema entero en el Anexo III.

⁸⁰ Respectivamente el thalamus, el pons y el hippocampus.

⁸¹ Ver Anexo III.

BIBLIOGRAFÍA DE FUENTES PRIMARIAS

- Almeida Vergara, Aniek. *Enigma de mi fuego*. Ciego de Ávila (Cuba): Ediciones Ávila, 2008. Print.
- Álvarez, Ileana. *Escribir la noche*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010. Print.
- _____. *Trazado con ceniza: Antología personal 1986-2006*. La Habana: Ediciones Unión, 2007. Print.
- Mateos Trujillo, Masiel. *Las botellas traen mensajes a la costa*. Ciego de Ávila (Cuba): Ediciones Ávila, 2010. Print.
- Zayas, Ariatna. *Con los ojos del agua*. Ciego de Ávila (Cuba): Ediciones Ávila, 2010. Print.
- _____. “Razones de vidrio”. Manuscrito inédito.

BIBLIOGRAFÍA DE FUENTES SEGUNDARIAS

- Aguilar Ayerra, Carolina. “Las cubanas de hoy: El destino y su circunstancia”. *Con el lente oblicuo: Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. Ed. Susana Montero Sánchez y Zaida Capote Cruz. La Habana: Editorial de la Mujer, Instituto de Literatura y Lingüística, 1999. 191-200. Print
- Álvarez, Ileana. «No, Masiel, tus palabras no son de humo». *El tigre en las entrañas*. Ciego de Ávila: Ediciones Ávila, 2009. 107-115. Print.
- Appel, Michael. “La entrevista autobiográfica narrativa: Fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomies en México”. *FQS Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 6, No. 2, Art. 16 (May 2012), n. páginas. Web. 5 de septiembre de 2012.
- Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1997. Print.
- Barcia Zequeira, María del Carmen. *Mujeres al margen de la historia*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2009. Print.
- Barquet, Jesús J. *Poesía cubana del siglo XX: Antología*. México: Ediciones Tierra Firme, Fondo de cultura económica, Primera edición, 2002. Print.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press. 2001. Print.
- Blanco Díaz, Andrés. *Mujeres como islas: antología*. La Habana: Ediciones Unión. 2002. Print.
- Bobes, Marilyn. *Espacios en la isla: 50 años del cuento femenino en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2008. Print.
- Borg, Marit et al. “Opening up for Many Voices in Knowledge Construction”. *FQS Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 13, No. 1, Art. 1 (January 2012), n. páginas. Web. 5 de septiembre de 2012.

- Cámara Betancourt, Madeline. *Cuban Women Writers: Imagining a Matria*. New York: Palgrave McMillan, 2008. Print.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión, 2004. Print.
- _____. «La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia» (1984). *Compilación*. No. 7 (enero, febrero, marzo de 1988). La Habana: Editorial Letras Cubanas. 132-149. Print.
- Capote Cruz, Zaida. *La nación íntima*. La Habana: Ediciones Unión, 2008. Print.
- Castellanos Llanos, Gabriela. “Ileana Álvarez, o la articulación efímera del dolor”. *Poligramas revista literaria, Escuela de estudios literarios de la Universidad del Valle*, edición 30 (Diciembre 2008): 109-123. Print.
- Chaple, Sergio. “Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso historiado”. *Historia de la literatura cubana: La revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa*. Ed. Jorge Luis Arcos et al. Tomo III, La Habana: Editorial Letras cubanas, 2008. 5-39. Print.
- _____. “La vida cultural y literaria en la década”. *Historia de la literatura cubana: La revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa*. Ed. Jorge Luis Arcos et al. Tomo III, La Habana: Editorial Letras cubanas, 2008. 587-605. Print.
- Chase, Susan E. and Willard, Charles A. “Interpreting the Complexity of Women’s Subjectivity”. *Interactive Oral History Interviewing*. Ed. Linda M. McMahan y Kim Lacy Rogers. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1994. 63-81. Print.
- Cixous, Hélène. “The laugh of the medusa” (1975). *Feminisms Redux: an anthology of literary theory and criticism*, Ed. Robyn Warhol-Down y Diane Price Herndl. New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2009. 416-431. Print.
- Darío, Ruben. «El rey burgués» (1888). *Azul*, Madrid: Biblioteca EDAF, 2003. 57-64. Print.
- Faulkner, Paul. *Knowledge on Trust*. New York: Oxford University Press, 2011. Print.
- Fernández Aquino, Orlando. *Poetisas Espirituanas y otros artículos*. Sancti Spiritus: Ediciones Luminaria, 1997. Print.
- Ferrán, Yamilé y Rodríguez, Maithée. *Luz y sombra de mujer: Entrevistas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998. Print.
- Friesen, Bruce K. *Designing and Conducting Your First Interview Project*. San Francisco: Jossey-Bass A Wiley Imprint, 2010. Print.
- Fuentes de la Paz, Ivette. *La cultura y la poesía como nuevos paradigmas filosóficos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008. Print.

- Futrell, Allan W. and Willard, Charles A. "Intersubjectivity and Interviewing". *Interactive Oral History Interviewing*. Ed. Linda M. McMahan y Kim Lacy Rogers. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1994. 83-105. Print.
- García Vázquez, Mayté. *El tratamiento del tema de la ciudad en la poesía de Ileana Álvarez*. Tesis de maestría, Instituto superior de arte, Filial de Camagüey, Cuba, 2010. Print.
- García Veitía, Margarita. *Tigre y paloma. Conversación con Ileana Álvarez*. Entrevista personal.
- García Yero, Olga. *Espacio literario y escritura femenina*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010. Print.
- González Pagés, Julio César. *En busca de un espacio: Historia de mujeres en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003. Print.
- _____. *Por andar vestida de hombre*. La Habana: Editorial de la Mujer, 2012. Print.
- Gramsci, Antonio. "Al margen de la historia (Historia de los grupos sociales subalternos)". Cuaderno 25 (1934) de sus *Cuadernos de la cárcel*, tomo 6, 2000 (México). 173-187. Print.
- Gutiérrez Pedreiro, Daniel. "Libro de lo inasible", *La Tinta Suelta*, 11.2 (1997): n. páginas. Print.
- _____. "Revelaciones poéticas de Francis Sánchez", *Acontecer*, México D. F., 17.11 (1998): n. páginas. Print.
- Hamilton, Carrie. *Sexual Revolutions in Cuba: Passion, Politics and Memory*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012. Print.
- _____. "Historia oral y sexualidad". *Historia oral: debates y análisis sobre temas afrocubanos, religiosos, sexuales y rurales*. Ed. Niurka Pérez Rojas, La Habana: Editorial CENESEX, 2011. 89-110. Print.
- Herry, Mylène. "Tendencias temáticas actuales de la narración femenina del Perú". *Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina*. Ed. Roland Forgues y Jean-Marie Flores. Paris: Éditions Mare & Martin, 2004. 601-610. Print.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 2004. Print.
- Huertas Uhagón, Begoña. "El postboom y el género testimonio". *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, No. 17 (1994). 165-176. Web. 10 de noviembre de 2012. http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=276&clave_busqueda=8891
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme* (1974), Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. Print.
- _____. *This Sex Which is Not One* (1977), New York: Cornell University Press, 1985. Print.
- Janesick, Valerie J. *Oral History for the Qualitative Researcher: Choreographing the Story*. New York: The Guilford Press, 2010. Print.

- Jones, Ann Rosalind. *Writing the Body: Toward an Understanding of l'Écriture Féminine*. Web. 1ro de noviembre de 2012.
- Klages, Mary. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. England: Continuum International, 2006. Print.
- Lancashire, Ian. *Forgetful Muses: Reading the Author in the Text*. Toronto, ON: University of Toronto Press, 2010. Print.
- Leahy, Margaret E. *Development Strategies and the Status of Women: A Comparative Study of USA, Mexico, Soviet Union, Cuba*. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, 1986. Print.
- López Lemus, Virgilio. "Panorama de la poesía". *Historia de la literatura cubana: La revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa*. Ed. Jorge Luis Arcos et al. Tomo III, La Habana: Editorial Letras cubanas, 2008. 606-616. Print.
- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: El problema de la literatura política". *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Ed. Anke Birkenmeier y Roberto González Echevarría. Madrid (España): Colección Literatura, Editorial Colibrí, 2004. 357-371. Print.
- MacKenzie, Sarah K. "Aesthetically Pleasing, but it's (not) Research: Responding Poetically to a Question of Methodology". *FQS Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 9, No. 2, Art. 53 (May 2008), n. páginas. Web. 5 de septiembre de 2012.
- Medeiros-Lichem, Maria Teresa. "Hacia la formulación de una teoría del discurso feminista en América latina: Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela y Cristina Peri Rossi". *Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina*. Ed. Roland Forgues y Jean-Marie Flores. Paris: Éditions Mare & Martin, 2004. 373-387. Print.
- Merlín, Condesa de (Mercedes de Santa Cruz), *Mis primeros doce años (1838)*. La Habana: Imprenta El siglo XX, 1922. Print.
- Morejón, Nancy. "Siempre en el umbral". *Más allá del umbral: autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Ed. Sylvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni y Luisa Campuzano. España: Editorial Renacimiento, 2010. 306-309. Print.
- Núñez Sarmiento, Marta. «Gender Studies in Cuba: Methodological Approaches, 1974-2001». *Gender and Society*, Vol. 17, No. 1 (Feb., 2003). 7-32. Print.
- Ortiz, Fernando. "Cubanidad y cubanía." *Fundación Fernando Ortiz*. Publicado en *Islas*, Santa Clara, v. VI, no. 2 (enero-junio 1964). 91-96. Web. 12 de enero de 2013.
- Padrón Barquín, Juan Nicolás. *Con una súbita vehemencia: Antología de poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, 1996. Print.
- Prieto, Abel. "Cultura, cubanidad, cubanía". *La Jiribilla*, No. 8 (Junio 2001), n. páginas. Web. 5 de enero de 2013.

- Randall, Margaret. *Cuban Women Now: Interviews with Cuban Women*. Toronto: The Women's Press, 1974. Print.
- Rath, Jean. "Poetry and Participation: Scripting a Meaningful Research Text with Rape Crisis Workers". *FQS Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 13, No. 1, Art. 22 (January 2012), n. páginas. Web. 5 de septiembre de 2012.
- Richard, Nelly. «De la literatura de mujeres a la textualidad femenina». *Escribir en los bordes: Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*. Ed. Carmen Berenguer et al. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2da edición (1994). 25-32. Print.
- Riemann, Gerhard. "A Joint Project against the Backdrop of a Research Tradition: An Introduction to 'Doing Biographical Research'". *FQS Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 4, No. 3, Art. 18 (September 2003), n. páginas. Web. 6 de septiembre de 2012.
- Rodríguez, Ileana. «Subalternismo». *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ed. M. Szurmuk y R. McKee Irwin, México: Instituto Mora-Siglo XXI, 2009. Print.
- Rojas Benavente, Lady. *Canto poético a Capella de las escritoras peruanas de 1900 a 1960*. Lima, Perú: Editatú Editores, 2010. Print.
- Rojas-Trempe, Lady. *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima, Perú: Arteidea Editores, 1999. Print.
- Romeu, Raquel. *Voces de mujeres en la literatura cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2000. Print.
- Rose, Herbert J. *A Handbook of Greek Mythology: Including its Extension to Rome* (1928). London: Routledge, sixth edition, 1964. Print.
- Rubiera Castillo, Daysi. *Reyita sencillamente: Testimonio de una negra cubana nonagenaria* (1997). La Habana: Editorial Casa de las Américas, quinta edición, 2011. Print.
- Sabas Alomá, Mariblanca. *Feminismo: Cuestiones sociales y crítica literaria* (1930). Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003. Print.
- Safa, Helen I. *The Myth of the Male Breadwinner: Women and Industrialization in the Caribbean*. Boulder (Colorado): Westview Press, 1995. Print.
- Sánchez, Francis. *Hombre en las nubes: blogspot*. Web. 12 de enero de 2013.
- Serafin, Silvana, Perassi, Emilia, Regazzoni, Susanna y Campuzano, Luisa. Introducción de *Más allá del umbral: autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. España: Editorial Renacimiento Iluminaciones, 2010. Print.
- Sharon-Zisser, Shirley. «Wanting Word of Woman. Subversive Speech of Simile: Écriture Feminine and the Erotics of Rhetoric.» *Intertexts* 3.1 (1999): 33-55. Literature Resource Center. Web. 12 de enero de 2013.
- Shayne, Julie D. *The Revolution Question: Feminism in El Salvador, Chile, and Cuba*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. Print.

- Sierra Madero, Abel. *Del otro lado del espejo: La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2006. Print.
- Smith, Lois M., Padula, Alfred. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford University Press, 1996. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Puede hablar el sujeto subalterno?" (1985). *Orbis Tertius*, 1998, III (6), pp. 175-235.
- Stoner, K. Lynn. *From the House to the Streets: The Cuban Woman's Movement for Legal Reform, 1898-1940*. Durham: Duke University Press, 1991. Print.
- Vallejo, Catherine. «Cuban Women see the Cuban Revolution, 1959-2009». Paper given at *NeMLA* (April 2010). N. pag. Print.
- Varela Iglesias, M. Fernando. *Poesía e imagen*. Frankfurt (Germany): Peter Lang Editors, 2003. Print.
- Venegas, Hernán. *Teoría y método en historia regional cubana*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 1994. Print.
- Weil, Kari. "French feminism's écriture féminine". *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ed. Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 153-171. Print.
- Whitfield, Esther. "Truths and Fictions: The Economics of Writing". *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. Ed. Ariana Hernández-Reguant. New York: Palgrave MacMillan, 2009. 21-36. Print.
- Yáñez, Mirta. *Álbum de poetisas cubanas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997. Print.
- _____. "El discurso femenino finisecular en Cuba : Aurelia del Castillo y otras voces en torno al 98". *Con el lente oblicuo: Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. Eds Susana Montero Sánchez y Zaida Capote Cruz. La Habana (Cuba): Editorial de la Mujer, Instituto de Literatura y Lingüística, 1999. 17-37. Print
- Zimmerman, Bonnie. "What has never been: An overview of lesbian feminist literary criticism" (1981), *Feminisms Redux: an anthology of literary theory and criticism*, Ed. Robyn Warhol-Down y Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009. 40-60. Print.

ANEXO I

EJEMPLO DE CUESTIONARIO PARA LAS PRIMERAS ENTREVISTAS

Quisiera que me hables un poco de tu currículum académico. ¿Dónde empezaste, cómo empezaste a escribir? El porqué. ¿Y por qué la poesía sobre todo?

¿Y por qué la poesía y no la prosa?

¿Cómo fueron recibidos tus libros, tanto por la parte más oficial como por parte del receptor exterior, el Otro? ¿tanto por la parte masculina como la femenina?

¿Has visto una diferencia de recepción entre este país y los otros países donde tu obra fue presentada?

El hecho de vivir en Ciego ¿ha influido/ayudado la creación, edición, recepción, propagación de tu obra? ¿Sería diferente por vivir en otra región, ciudad?

¿Podrías decir que tu obra poética tiene un papel liberador? ¿y de qué te libera?

¿Cuándo tú hablas del machismo, del poder patriarcal, cómo te has desarrollado como escritora, poetisa, en contra o con ese movimiento, esa mentalidad?

¿Cómo te ha resultado ese diálogo con el Otro, tanto femenino como masculino, cómo te han recibido?

¿Y cuándo tú creas la literatura tuya, en qué grado piensas en el lector, el receptor de la obra? ¿Dónde y cómo influye ese asunto?

¿Puedes decir que influye tu obra en esa lucha cotidiana, como dentro de la casa, como allá fuera?

Esa autocensura la tenemos todos, de un grado u otro ¿ha nacido en parte en el ambiente social presente?

¿Podrás decir que tu poesía tiene un toque del género testimonial?

¿Y últimamente te consideras pesimista u optimista, sobre todo en tu obra, en tu creación?

¿Qué aspiraciones tienes como persona, como poeta?

EJEMPLO DE CUESTIONARIO PARA LAS SEGUNDAS ENTREVISTAS

¿Cómo percibes al feminismo?

¿Escribes de manera consciente o no como Mujer?

¿Qué tipo de espacio está creado en su poesía?

¿Hay o no marcos específicos de género en su creación del este espacio literario?

¿Qué temas tocas en tus poemas que no se pueden discutir en la vida real?

¿Su creación puede inscribirse o no dentro del género testimonial, como parte de la memoria social, de la historia de un pueblo y de una cultura?

¿Qué símbolo (o símbolos) usas en tu creación que te define? ¿Cómo te define y por qué?

ANEXO II

POEMAS *IN EXTENSO* CITADOS PARCIALMENTE EN LA PRESENTE TESIS

ILEANA ÁLVAREZ

DESPUES DE LA LECTURA DE *PEDALEO* DE FRANCIS

He descubierto que en un verso mi esposo me mata
y en otro evita matarme pedaleando sin rumbo la ciudad
mohosa hasta los cimientos. el aire-dice- me salvo del disparo,
lo salvo también a él de la misma bala rebotando en su nunca.
no sabe que yo leo sus poemas con orgullo
y no es porque el mismo verso donde se exorcita
logre acallar, *extraerle filo momentáneamente a la idea*
de matarme y matarse, sino porque me hace visualizar
con un sonido mínimo, verdades que me alivian.
balbucea: «entre los hombres más grandes
y los mas pequeños solo caben circunstancias».
sabe que vamos conquistando el olvido
y eso tendrá una inmensa ventaja: en esta vida
nadie nos juzgará por nuestros actos.

puedo sobrevivir a su odio momentáneo, incierto ,
mientras oculto al olfato de mis espigas
la herida del disparo que no me regaló,
que fluye, indetenible.
puedo sobrevivir al hecho de que napoleón, miguel ángel,
los héroes sin nombre lo sostengan en el andamio
de la continuidad y no aparezca yo, sobre otro andamio
aun más endeble, brindando yacimientos como cuerdas.

puedo sobrevivir al dolor de que solo cargue en sus espaldas
los sacos herrumbrosos de mis gritos
y no mi cuerpo intacto como una bandera blanca
sobre su cuerpo en llamas.
y no mis manos deteniendo la avalancha de tanques
con que nos amenaza el tedio de las provincia,
el polvo de sus muros corrompiéndose
bajo la inclemencia del prójimo,
del hombre y de la desnudez de la provincia
y sus trenes amargos, siempre a destiempo.
y no mis hijos blondos,
hijos naciendo desde antes de mi,
otorgándonos la verdadera inútil trascendencia.

no puedo sobrevivir al mazo del olvido,
a la ausencia de la cierva blanca contra el horizonte,
meandros soñados bajo la misma pureza.
no se puede sobrevivir a los signos que abandonan una primavera

con miedo adolescente.
cuanto puede pesar un parque roto en la memoria,
los juramentos derramándose
junto al azafranado olor del flamboyán.
el roce de tus manos en mi asombro,
en la redondez de la angustia.
hay que sufrir mucho para volver a aquel perfume
y encontrarlo intacto en la memoria.

he descubierto que mi esposo me mata en unos de sus versos
o que pedalea la ciudad para no recibir en su nuca
el rebote del disparo que no me dio,
mi esposo que *intenta un día de estos*
sentarse a su lado, por fin solo, y conversar,
aun así, cuando leo en sus venas,
los túneles me descubren otros mundos vedados. (14-16)

MASIEL MATEOS

NAUFRAGIO EN LA CHARCA

El niño cree que los buques son de papel
y el tifón es un soplo contra el barquito.
Desconoce otra utilidad en el neumático;
el pavimento donde arrollar es salitre.
Los barcos tienen áncoras, los apresan al litoral
pero algunos encallan por la mordida del escualo.
Los cofrades creen que cierta gloria
amarra los mensajes,
mientras la madre cree en gloria.
El niño traza con creyones
proas contrahechas,
buscará el porqué
en la conducta de las brújulas;
su fantasía será el mar,
bucaneros con garfios.
Crecerá sin costras de sal.
Con disparos de garbanzos
asolará al barquito
que se hunde
en la charca del portal. (13)

CONFESIONES DE LADY ALLEN

Mis amigos saben que a quince milésimas de
segundo me persigue la locura; la sordera me
impone una soledad, ausencia de palabras que
me socorrerán si tengo ganas de una plática.
Estoy desierta en medio de voces que preguntan
por la ruta que no llega a tiempo, porque el
chofer también quiere fumarse un cigarrillo para
no tirar el ómnibus contra el poste.

Todos corren al revés del abrazo; temen enfrentarse
al compromiso y yo me quedo en el deber de
estar contigo hasta que no tengamos ganas de
amarnos o matarnos. Es la solidaridad del amante
que ya no me desnuda. Que ha traspasado el
incesto para volverse mi hermana, una mirada a la
carne que pasa inadvertida a la hora de entrar
juntas a la ducha.

CÍVICA

Han borrado del muro las pisadas;
la cal, el agua, la vejez
en la evasiva.
Partió el asfalto,
con el semblante de la calle.
Las polillas masticaron capítulos enteros;
imposibles razonar los finales,
el gran absurdo,
si el cristal ausenta los ojos
y los conserjes reemplazan los horarios
Hay una advertencia:
No se permiten las visitas.
Mi hija juega con un borrador,
también asesina lo que no le agrada.
La tiza se quiebra, impide nuevas letras,
se irá a dormir aburrída de sus manos de diosa;
a la mañana crecerá y,
como nosotros
pondrá el pie sobre la pared pintada.
Dejar la mancha de asfalto será la señal,
graffiti que archiva el mentor.
Entonces volverán
los cambios de cerradura,
los cristales negros,
las variaciones del horario de borrar. (28)

HEREDITARIO

Tras tu caída, madre
rasuraré mi cabello;
no por adeudos con la estampilla,
incapaz de decrecer tu glicemia.
He de cargar en las hebras tantos trastos,
vastedad de paisajes donde trajina tu sudor.
El pasado se desplomará sobre mí.
Intentaré halar de él,
asirlo a mi huidiza memoria.
Dime, madre,
¿Quién zurcirá estos trajes, su descuido
en la hechura?
Tu dolor de cuello cede ante la tabla donde
la plancha alisa.
Almidonar, blanquear bajo los soles,
es tu empleo.
Aún no asimilo barrer las telarañas

Estamos a tiempo de convocarnos al diálogo,
un convenio de paz a la hora del desayuno; en
la noche el espejo nos devolverá la reverencia,
un manso beso sobre el hombro cansado,
apretón de fe para que tome el bastón y de algún
paso. La empuñadura pretende devolvernos la
confianza en la calle que no será peligro y la
gente seguirá buscando direcciones para su
resguardo, no se presentará bajo el número en
el portal para tocar la aldaba, porque las aceras
están rotas y todos quieren un brindis con
lentejuelas y luces, no un consejo junto al té con
fotos amarillas que recuerdan el lugar donde
deberíamos estar si las cartas hubiesen llegado
a tiempo para el pasaporte. (39-40)

sin precipitar la cal,
el polvo que permite escribir en las repisas.
Cuánta paciencia tu espejuelo
ante el arroz, detectando la señal
un donde lo blanco es podredumbre en los frijoles.
Por heredad recibo tus pecas,
estas serviles manos de amparar sobrinos
con callos que sostienen la supuración de sus eczemas,
úlceras que expulsan la vejez
mientras evades la insulina.
Busco tus senos grandes para lactar.
Decir amor cuesta
y desconfías de mi vejez,
su renuncia al fruto,
con un posible salto al pavimento;
la paranoia en el juego
y tú, apacible, pactas tablas para asegurar
mi salvación.
Es difícil, madre, entender la comadrita
columpiando tu copla en la sala,
dar un grito cuando preciso silencio.
Tanto polvo cae de mi cabeza,
desde el sillón y las tijeras. (47-48)

ARIATNA ZAYAS

CON LOS OJOS DEL AGUA II

Desde la soñadora que me brota
pude redimir al miserable,
provocar a la duda,
ser víctima,
adversaria.

Viajo a la entraña de las células,
al espacio.
Trigales de la luz
Prestan sus cosechas.

Con los pies sobre la tierra,
tomo al diablo por los cuernos
mientras la energía y la brújula
se funden para mí.
El círculo está de mi lado;
¿acaso fallaré?

Osadía imaginarse
en la piel del Arcángel.
No existe frontera sobre la arcilla
si pretendo existir con el poder del agua
y las formas del fuego.

Con tanta prisa,
la levedad de unos pasos
coloca sobre una hoja
mi diálogo con el destino
- De vez en vez acepta mis propuestas-.

¿Seré causa o consecuencia?
De cualquier modo,
la humedad que fertiliza
me estructura. (22-23)

CONFESIONES DEL RELOJ

En la simiente yo besaba el acantilado,
el discurso,
se quemaban en mi pecho,
haciéndome;
ahora voy lavando cada sílaba.

A veces me sorprende
en las orlas del silencio;
no son perennes,
visten,
guardan.
No son perennes.

Suspendida en la voz hambrienta,
he derrotado al rompecabezas;
soy la brújula,
la isla.

La traición del ángel
y la respuesta que se duerme
nos han traído;
lengua del alma hundida,
palabra descalza.
Y yo, la onírica. (34)

ANIEK ALMEIDA VERGARA

POEMA # 11

Quizás la estrella no quiso poseer mi frente;
pero yo la atrapé y le hice incrustar sus puntas
en la carne.

Mis manos sangran de romper muros,
derretir mármoles.

Mis ojos, como puño de rosas,
laten sobre una pared de espinas,
y, demorando entre mis labios,
se me torna un monte la raíz del verso.

POEMA # 17

Todos somos un espasmo en los ojos del vientre.

La noche nos concede una metamorfosis
de hoja y de cortezas,
y nos vemos...

Hay que empujar las raíces lentamente:
golpe
golpe
de alas
macroscópicas...

Un largo vicio de matar nuestro alimento,
como estar ofrendados al día.

A veces nuestra mejor huida es un espejo
lleno de cenizas;
pero un verso nos corta nuevas ramas,
hace mapas del pájaro acuático.
El resto es un mito arrodillado ante el agua.

POEMA # 16

El silencio está en la piedra,
y en la forma de la piedra cabe el tiempo,
y la piedra tú eres, pues tu cuerpo es
victorioso cemento.
Del párpado yo soy la rosa imprudente,
construyendo pasos y acercando estrellas;
moldeo esos licores donde alargo mi pecho,
habituando las carnes al cuello inasible.

¿Qué son mis ojos de hielo en esta lágrima?
¿Para qué flotan machacados,
si ligándose a otros párpados se prostituyen
bajo la canción,

dentro de la canción
que muere entre mis dientes ?
Entonces el silencio es pan,
el pan cadencioso de mi oscura elocuencia.

También el silencio es sangre
y estira mis ojos deformándolos,
como el viento a las arterias vegetales
porque es el silencio quien crea los abismos,
porque es el silencio quien crea las sábanas,
porque es el silencio quien crea la bruma,
y crea al diablo, y crea la presa;
y mastica dulcemente los sueños
como un astro cordial e impertinente.

POEMA # 28

¡Oh, nuevas fantasías de la espuma intelectual,
que adornos traen como perlas a mis pechos!
Al río he de caer insistentemente,
como en blandos y expansivos regazos...

Pero el río es la metáfora ,
es la sentencia, la fuente para calmar
o la multiplicidad que tomamos para crear el texto.

¿Qué giro me acerca o me aleja de su pupila?
¿Qué es una persona, un temblor, una queja?
A su arrullo palpo algo
que en realidad comienza.

¿Que pálida garra me corona esta frente,
ósea libertad en pie sobre las nubes?
Ya es fiebre su palabra
como el agua alta del recuerdo,
y el recuerdo es un texto cuestionable,
y es profecía en boca del polvo.

Adoraré la mutable corteza del lagarto
y seré cáscara irrompible.
Consuélenos las madrugadas
o el aroma prepotente de esos labios,
que el público despierta

POEMA # 43

Señor, las criaturas que enviaste ya están aquí *;
yo recorto nubes y voy pegándolas:
la noche en el vivir, el día en el vivir, la carne
en el vivir.
Atemporalidad que se le cuela bajo el brazo a
la muerte,
la muerte que es generatriz de la travesía por
cristales; la muerte
que se proyecta como impulso de sangre
astral en las esquinas.

Nada es la palabra del árbol; nada la
inscripción entre sus hojas .
Su gesto se duerme un siglo entre mis dientes,
frágil, lleno de vértigos;
y esta prisa que gotea en mis manos,
es una visión de cometas y rejas pasando...

POEMA #36

Han muerto los tiernos, generosos
nombres de la edad
-qué triste decirlo-,
sus frentes, sus cimas no tocadas.

Ya adornan las cabezas de esas víctimas,
aunque es inútil el llamado de su carne intacta,
y cualquiera puede apartarse de su cuerpo,
desconociéndose totalmente,
sin que lo vulgar se atreva,
como el suave dios que peregrina,
a verse demasiado en los espejos.

Han muerto los que pueden aliviarse,
salvarse risueñamente en la memoria;
pero el mito es otro nombre que los desconoce.

Y dicen que los filos de las hachas se hundían
exquisitamente,
perfumados de pasmo y tierra,
mientras tú sembrabas la droga celeste.
¡Oh, Dios!, ¿dónde están las criaturas
que hiciste a tu imagen y semejanza?

POEMA #55

Hay flechas para alzarse con los brazos extendidos,
flechas para ahogarse con corales,
flechas para convertirse en polvo,
flechas adheridas al mordaz lamento,
a la materia del sexo precedido,
herrumbroso...
flechas como los antiguos mantos de azahares
o el futuro olor del pretexto.

También el sereno resplandor del vicio
o la rosa agresiva que agoté en graves mejillas
sin el beso que penetra amargamente.

II
Hay hombres que no alcanzan a ser fuego ni aire.
Hay hombres como trozos de muerte en la boca.
Nacen por la savia entre paisajes adolecentes.
traen en la sien una cola de hormigas

Listo el silencio, tendidos los peces ,
¿qué pisadas va a inventarse el mundo para
desenterrar mi huella en el fango?

Ya el viajero perdió las rocas mansas
y no tiene cuerpo definible;
se lanza,
flota...

Dulce Maria Loynaz*

POEMA #58

De nuevo el águila tremenda con su piedra extendida,
feroz piedra en la mejilla del texto;
silencio arriba, silencio abajo,
lastimando el pan del imprudente oficio.

De nuevo, como el primer canto, las abejas retornan;
adivinan su próxima adicción -veterana y cálida debilidad-,
el verso anticipador de los prometidos rosales.

Yo moldeo el silencio que antes fue panal:
cada estrofa se quiebra por el tajo lento,
ambicioso, que toda altura fecunda...

¡Oh, virtud de la palabra, siempre horizonte!
¿Quién va a sembrar tu talle entre las rocas?
¿Quién sanará el grito de tu primera preñez?
¡Márquese, por Dios, el sitio en que nacerás ,
bajo los poros que la sed talla en mi jardín!

Por la espiga serna que sentencia,
por la indomable altura de tu frente,
miro ya un resplandor de surcos:
otra vez, la boca huracanada por bosques de cera.
¡Oh, águila tremenda!
ya me sacudo las hormigas que amaron este
templo:
no las preciso.
¡Vuelen aturdidas por el centro del verso!
¡Acudan a los divinos labios omnipotentes!

POEMA # 64

V (La rosa)

*Estrellas, cuya luz modesta y pura
del mar duplica el acerado espejo*,
yo no quiero la palabra indisoluble*

y se escurren como un vientecillo o una fiebre,
pisando una y otra vez las alas del pan...

Y hay hombres-vapor
que suben a los astros como una carcajada...

