
Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas
Facultad de Humanidades
Departamento de Literatura y Lingüística



Trabajo de Diploma

**Título: La poesía villaclareña escrita por mujeres desde
1980 hasta la actualidad: acercamiento desde un
enfoque de género**

Autora: Osneidy León Bermúdez

Tutora: Lic. Xiomara Núñez García

Santa Clara

2006-2007

A mis padres

A mi prima Yuleivy

A mi hermana Ana Karla

Agradecimientos

A mi tutora Xiomara, por desandar junto a mí cada momento de esta investigación.

A mis profesores, por todas sus enseñanzas.

A Maylén Domínguez, Mariana Pérez Pérez, Déborah García y Lariza Fuentes por la poesía y la ayuda incondicional.

A Yudelkis, porque detrás de cada mujer hay un gran hombre.

A mis primas Yuleivy, Adriana y Yanelis, por marcar el camino.

A Yanet, mi amiga eterna, por su consagración.

A mi abuela Rosa y a mis tías Cristy y Rosi, por el esfuerzo y el apoyo constante.

A mis amigas Mar, Yolanda y Ana Ivis, por confiar tanto en mí.

A mis compañeros de la carrera Ale, Adri, Myddri y Danay, por haberse convertido en mis amigos.

A Anay, Figueroa, Carlitín y Yoan, por concederme tantos favores.

A Yaima Orozco, por la canción y los poemarios prestados.

A todo el que colaboró con el desarrollo de esta investigación.

La crítica literaria feminista tiene mucho que hacer en Cuba todavía. No solo las consagradas, sino aquellas escritoras silenciadas o marginadas deben ser reevaluadas. No para acreditar lo que no se merezca, sino para establecer el flujo y reflujos de un discurso literario que posee sus especificidades, su identidad.

Nara Araújo

Resumen

La carencia de atención crítica a la obra de las poetisas villaclareñas en el momento de su mayor auge, ha propiciado la siguiente investigación. La misma se propone realizar un acercamiento desde un enfoque de género a la poesía escrita por mujeres en Villa Clara desde 1980 hasta la actualidad.

Para esto se han tenido en cuenta las características de la producción poética contemporánea y del panorama local, así como la conceptualización de literatura escrita por mujeres y algunos de sus modos de abordaje. Las principales fuentes bibliográficas han sido tomadas de la historiografía y crítica literarias dedicadas a los estudios regionales, y a los estudios desde un enfoque de género respectivamente. Todas estas apoyaturas teóricas han guiado el análisis de los textos poéticos, el cual se ha basado en las implicaciones del sujeto lírico y en la recurrencia de temáticas relacionadas con lo femenino, que han sido señaladas por la crítica, y que remiten a la tradición poética femenina del país.

La presente investigación constituye una introducción al tema y pretende motivar futuras tareas, tales como la profundización en la obra de estas escritoras; el contraste con la poesía escrita por hombres en el mismo período y la aproximación a otros géneros cultivados por las mujeres en la región.

Introducción

El panorama literario villaclareño ha protagonizado un auge de la poesía escrita por mujeres, iniciado en la década del ochenta e intensificado hacia los noventa con la creación de las editoriales regionales Ediciones Capiro y Sed de Belleza Editores. Una revisión de las directrices de las mismas, muestra que en estas no existen espacios ni colecciones destinadas al quehacer literario femenino y que, por lo tanto, el acceso de las escritoras a las publicaciones ha sido ganado en competencia con el resto de la producción literaria local. Por demás los estudios sobre esta producción han sido, en sentido general, exiguos.

A pesar del desarrollo de la crítica literaria femenina en Cuba y de la frecuente aparición de la perspectiva de género formando parte de los estudios literarios -de los cuales se han obtenido valiosos resultados, desde la arqueología de voces femeninas en la literatura nacional hasta los análisis de grupos y generaciones de escritoras, y de autoras en específico-, tampoco ha existido en nuestro panorama local un estudio con estos fines.

La falta de un análisis destinado específicamente a las voces femeninas en la poesía villaclareña en el momento de su mayor auge y consolidación, ha propiciado el presente estudio, el cual se propone los siguientes objetivos:

Objetivo general: Realizar un acercamiento desde un enfoque de género a la poesía villaclareña escrita por mujeres desde 1980 hasta la actualidad.

Objetivos específicos:

1. Caracterizar desde un enfoque de género la poesía villaclareña escrita por mujeres en este período a través de sus voces más representativas, en cuanto a las implicaciones del sujeto lírico, las principales temáticas relacionadas con lo femenino y sus formas de tratamiento.
2. Establecer relaciones entre la poesía villaclareña escrita por mujeres y el contexto sociocultural de la creación poética que le es contemporánea.

A esta investigación antecede un número de estudios sobre la poesía villaclareña, que se detienen en ocasiones en el análisis de la producción femenina. Así aparecen el artículo «Villa Clara: un punto en la geografía poética cubana» de Ricardo Riverón y el trabajo de diploma *El movimiento poético villaclareño desde*

1959 a 1996. *Estudio preliminar* de Marta Rita Águila y Adis González, el cual incluye un análisis de las marcas de femineidad en la obra de algunas poetisas. De manera similar, María del Mar López Cabrales en «Reina María Rodríguez y otras poetisas cubanas de provincia» analiza la obra de las poetisas villaclareñas aparecidas en la antología *Mujer Adentro*, con el fin de integrarlas a una tradición poética femenina en el país. Carmen Sotolongo en su artículo «Enma Artiles: juego, azar, magia y escritura» incluido en el proyecto de investigación *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*, es quien ofrece un estudio más relacionado con el nuestro, solo que desde la particularidad de una sola poetisa.

Para la delimitación del corpus con el que trabajamos, se partió de una búsqueda en publicaciones periódicas provinciales y nacionales de textos poéticos escritos por mujeres villaclareñas entre 1980 y el año 2006, límite temporal instaurado para su carácter actualizado y con el propósito de disponer de una uniformidad. Vale aclarar que se han tenido en cuenta aquellas voces que sin ser naturales de la provincia han desarrollado su labor literaria en el ámbito poético de la misma. Ante la vastedad e irregularidad en la muestra encontrada, se hizo necesario esgrimir como criterio de selección la posesión de al menos una publicación que justificara su reconocimiento institucional, su difusión y la atención de la crítica. Como segunda prerrogativa, establecimos que esta publicación no perteneciera a la modalidad de poesía para niños, pues consideramos que esta necesita de un análisis especializado. Para el rastreo de la muestra, la presente investigación se ha apoyado en los datos sobre las publicaciones que aparecen en la página web de la Editorial Capiro y en el trabajo de diploma *Bibliografía de las Ediciones Sed de Belleza* de Leidys Clavero. Como resultado quedó constituido un corpus de diecisiete poetisas y treinta y tres poemarios.

Los métodos teóricos utilizados en esta investigación son el analítico-sintético y el histórico-lógico.

Los presupuestos metodológicos utilizados han sido tomados de fuentes nacionales e internacionales de la historiografía y la crítica literaria que abordan la problemática de los estudios regionales y de los estudios de género. En primer lugar, el acercamiento a la poesía villaclareña escrita por mujeres (1980-2006) ha de acometerse teniendo en cuenta las características de la formación literaria de la Cuba contemporánea y del panorama poético regional. En segundo lugar, el análisis desde

una perspectiva de género ha precisado de una conceptualización de escritura femenina y de literatura escrita por mujeres, y de una familiarización con sus formas de abordaje. Finalmente, el trabajo con los textos poéticos ha necesitado de categorías y criterios teóricos de reconocidos estudiosos del género lírico.

Han formado parte de los procedimientos a seguir la recopilación de datos acerca de la poesía villaclareña escrita por mujeres en su relación con el ámbito poético cubano de los 80 y 90, así como una sistematización de las formas de abordaje de la literatura desde un enfoque de género. Debemos aclarar además que el presente estudio no particulariza en autoras o textos, sino que se ha valido de aquellos ejemplos que consideramos más representativos de acuerdo a nuestros objetivos, después de una lectura preliminar. La selección ha estado guiada por criterios bibliográficos relacionados con nuestro enfoque.

Consecuentemente, han resultado de obligatoria consulta una serie de trabajos investigativos. En primer orden sobresalen: «En otro lugar la poesía» y «Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa» de Arturo Arango, *Los estados nacientes* de Roberto Zurbano, «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones)» de Osmar Sánchez, y «Una llama sin tiempo» y «Fingimiento y hermosa cobertura: poesía siempre» de Noel Castillo. Las investigaciones y trabajos de diploma sobre poetas villaclareños también fueron consultados, entre ellos los realizados por Boris Heredia sobre Pedro Llanes y por Javier Jiménez sobre Arístides Vega Chapú.

En segundo orden se destaca un mayor número de fuentes bibliográficas, debido a que no existe un estudio que reúna las disímiles formas de análisis de la literatura desde un enfoque de género. Los textos más importantes en este sentido han sido *Canto de mujeres en Grecia* de Elvira Gangutia, «Feminismo y literatura en América Latina» de Adelaida Martínez, *La cara oculta de la identidad nacional* de Susana Montero y las compilaciones *El alfiler y la mariposa* y *Diálogos en el umbral* de Nara Araújo, *Cubanas a capítulo* de Mirta Yáñez y *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios* de Luisa Campuzano. Señalamos además *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas* de un colectivo de profesores y estudiantes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Colombia y la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas y el trabajo de diploma *La crítica literaria feminista en el*

contexto de la nueva crítica latinoamericana en revistas especializadas iberoamericanas. Propuesta de indización temática de Yanetsy Pino.

La bibliografía activa utilizada se basó en los poemarios pertenecientes a las poetisas estudiadas, y en las antologías poéticas de la poesía cubana de los 80 y 90: *Los ríos de la mañana*, *Retrato de grupo*, *Un grupo avanza silencioso*, *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* y *Los Parques*; así como en las que aglutinan solamente a las voces femeninas en distintas épocas: *Poetisas cubanas*, *Antología cósmica de ocho poetas cubanas*, *Álbum de poetisas cubanas* y *Mujer Adentro*.

El trabajo ha sido estructurado en tres capítulos. Los dos primeros se corresponden con la fundamentación teórica de nuestros puntos de vista para sustentar la investigación.

El primero se ha dedicado a contextualizar la poesía villaclareña escrita por mujeres desde los 80 hasta la actualidad partiendo del panorama literario nacional, del estado de las instituciones y de cómo ello ha repercutido en la vida regional. Para esto se ha tenido en cuenta el concepto de generación como vinculación de los poetas con sus coordenadas histórico-geográficas, y la distinción de la crítica cubana acerca de los dos grandes momentos poéticos del período: la generación de los '80 y la promoción de los '90.

En el segundo, la escasez de estudios aglutinantes sobre los postulados teóricos de la crítica literaria feminista nos ha llevado a dialogar con sus distintas variantes; al tiempo que hemos indagado en el devenir de sus aplicaciones en Latinoamérica y Cuba, así como en las primeras aproximaciones críticas desde el género realizadas en Villa Clara. Luego, nos hemos detenido en la conceptualización de literatura escrita por mujeres y algunos de sus modos de abordaje: el método de análisis del imaginario simbólico femenino y el estudio de las marcas de género.

Todas estas apoyaturas teóricas se han tenido en cuenta en el tercer capítulo, en el cual se han analizado desde un enfoque de género los textos poéticos escritos por las autoras villaclareñas. Dicho análisis se ha centrado en las implicaciones del sujeto lírico y en determinadas temáticas relacionadas con lo femenino que han sido señaladas por la crítica. Se ha tenido en cuenta la relación con las formas de tratamiento que estas temáticas han tenido en la poesía contemporánea escrita por mujeres en el país y, en algunos casos, con la tradición poética femenina cubana. Vale aclarar que la división en dos epígrafes ha sido solamente un procedimiento

para viabilizar nuestro análisis, ya que las implicaciones del sujeto lírico y las principales temáticas se encuentran muy relacionadas en los textos poéticos.

La presente investigación ha logrado, de acuerdo con sus objetivos, validar la obra de las poetisas villaclareñas más destacadas desde 1980 hasta la actualidad en el ámbito poético regional y presentar algunos de sus rasgos más relevantes, lo que constituye un avance en la desatención que han tenido el análisis de esta producción y los estudios literarios desde un enfoque de género en la provincia. No obstante, estamos conscientes de que se trata de un acercamiento que podrá ser ampliado, profundizado y extendido a otros temas, figuras y géneros literarios por posteriores aproximaciones.

Capítulo I: La poesía villaclareña escrita por mujeres en el ámbito poético cubano de los 80 y 90

El presente capítulo se ha conformado para establecer relaciones entre las voces femeninas y el panorama poético cubano y villaclareño de los 80 y 90 del siglo XX. Para ello fue necesario realizar un acercamiento al concepto de generación, pues este posibilita el establecimiento de un entramado de relaciones entre los creadores localizados en las mismas coordenadas histórico-geográficas. En este sentido, se procedió a la descripción del panorama de la poesía cubana desde 1980 hasta la actualidad, haciendo énfasis en los dos grandes momentos reconocidos por la crítica: la generación de los '80 y la promoción de los '90.

Dada la especificidad regional de nuestro corpus de análisis, nos detuvimos en el devenir de la poesía en la provincia durante estas décadas para valorar las dimensiones del movimiento poético villaclareño en relación con el acontecer literario nacional. Finalmente se dispuso un epígrafe en el que se describe la representación femenina en las etapas delimitadas por los investigadores dentro del ámbito poético regional, tales como la generación de los '80, a través de la pertenencia de algunas poetisas al «Grupo de Santa Clara», y la promoción de los '90 con el auge de voces femeninas.

Vale aclarar que en el marco de este capítulo, y de la investigación en sentido general, Villa Clara ha sido tomada como *región cultural*, en correspondencia con anteriores investigaciones de carácter local. En este sentido resultan antecedentes inmediatos el *Programa de trabajo para una historia regional de la literatura cubana* de Elena Yedra, las *Dimensiones regionales de la literatura villaclareña* propuestas por Carlos Alé¹ y los trabajos de diploma *El movimiento poético*

¹ Carlos Alé (1994: 8) en su estudio «La cultura literaria regional en la literatura cubana» asegura la existencia de una literatura regional en el centro de la isla, nacida por «el estímulo innovador y el afán de ampliar el horizonte de la cultura, que motivó asimismo la expresión de una sensibilidad nacional en grupos que aparecieron en el territorio villareño [...]», lo que resulta de relevante valor a la presente investigación. Posteriormente, Marta Rita Águila y Adis González se basan en los criterios del investigador soviético E. Makarian, quien precisa que la región cultural «representa un conjunto de rasgos singulares dados según las correspondientes coordenadas espacio-temporales» (Águila, 1999: 9). Este autor implementa además los conceptos de área, distrito y provincia, como instrumentos para caracterizar la singularidad individual de las culturas. Estas autoras sistematizaron y consolidaron una perspectiva que nos ha sido tan útil como oportuna al «ver la provincia de Villa Clara como una región cultural que constituye en sí misma una unidad de desarrollo humano como variante local de etnos» (Águila, 1999: 9).

villaclareño de 1959 a 1996. Estudio preliminar de las autoras Marta Rita Águila y Adis González, *Pedro Llanes, Diario del Ángel y Sibilancias: particularidades de su poética en la conformación de una nueva realidad* de Boris Heredia Abrahantes y *Aproximación a la obra poética del escritor villaclareño Arístides Vega Chapú* de Javier Jiménez López.

Esta perspectiva brinda la posibilidad de incluir en el marco de nuestra investigación a aquellas poetisas que sin ser naturales de la provincia han desarrollado su labor creativa en el ámbito cultural de la misma.

1.1 Acercamiento al concepto de generación: Generación de los '80

La relación entre el creador y sus circunstancias tempo-espaciales se evidencia de forma intuitiva y casi consabida desde momentos tempranos de la historia y la literatura; luego, deviene objeto teórico de disímiles estudiosos de la cultura. Para establecer una lógica entre estos dos factores aparece el concepto de generación: una serie de rasgos rigen el proceso artístico generador de un conjunto de creadores localizados en las mismas coordenadas histórico-geográficas.

Para Rosa M. Martínez (2007: [s.p]) en su artículo «Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico», los estudios de Ortega y Gasset y Dilthey sobre la generación y su utilización como instrumento para estudiar la cultura intelectual de una época, constituyen la cantera ideológica de posteriores elaboraciones del concepto y de su aplicación a los diferentes campos de la cultura en la primera mitad del siglo XX. Entre estos enfoques sobresalen los de F. Kummer, H. Müller, W. Vogel, E. Wechsler, H. Jeschke y J. Petersen, quienes han aplicado el concepto a la historia de la literatura. Es precisamente este último quien asegura que la existencia de la generación está condicionada por una serie de factores y propone los siete que para él son determinantes: 1) fecha de nacimiento, 2) elementos formativos o educativos, 3) relación, 4) la experiencia generacional, 5) acciones de guías o caudillaje, 6) el lenguaje peculiar de la generación y 7) anquilosamiento de la generación anterior. La teoría de este autor ha tenido una notable acogida en el campo de los estudios literarios, especialmente en Cuba.

En el panorama cubano, el método de las generaciones para el estudio concreto-general del proceso histórico-literario ha sido sintetizado por Raimundo Lazo en *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, y por José Antonio Portuondo en *La historia y las generaciones*.

Ambos estudios dialogan con la teoría de Petersen. Desde una posición positivista-democrática el primero discrepa con los siete factores aportados por el crítico; mientras que el segundo agrega un nuevo factor: «el quehacer generacional». Por este entiende «la intervención activa en el desarrollo de los hechos históricos, de acuerdo con el quehacer que su tiempo le impone» (López, 1984: 11).

El debate sobre la teoría generacional en Cuba, se preocupa sobre todo en determinar la duración de las generaciones. Por sobre las «fases cercanas» (doce, catorce, quince, dieciséis y aún veintidós años) defendidas por Raimundo Lazo, está la más amplia de treinta, utilizada por Pedro Henríquez Ureña (1949) y más recientemente por José Juan Arrom (López, 1984: 10). José A. Portuondo acepta también el promedio de treinta años, aunque aclara que «es aconsejable que dicho término se acorte o extienda de acuerdo a las circunstancias históricas en que viva la generación y que puede precipitar o retardar su madurez y su participación en las faenas colectivas» (López, 1984: 64). No solo es aceptada esta demarcación estadística, sino también el consejo de este último: «El método generacional es un simple recurso cronológico para ordenar de modo simple y comprensivo el dinámico y complejo transcurso de la historia si lo usamos en tal sentido y sin olvidar en ningún instante cuáles son las fuerzas reales que mueven la historia y sabemos describirlas dentro de cada generación» (López, 1984: 95-96).

Cuando Eduardo López Morales escribe el prólogo a la antología de la poesía de los años 50, ofrece su postura acerca del concepto de generación atendiendo a las condicionantes fundamentales y sin desatender las «fuerzas» sobre las que advertía Portuondo. Para este autor una generación es: «Un fenómeno biológico-social que tiene lugar en medio de relaciones espacio-temporales concretas, históricamente y socialmente determinado por las leyes generales y específicas de cada formación económica social y en lo fundamental definida por el curso de la lucha de clases en las sociedades escindidas de las mismas» (López, 1984: 13).

Un recorrido por la poesía cubana del siglo XX demuestra la extendida aplicación del concepto de generación en los estudios de nuestra literatura, lo que se evidencia en las denominaciones otorgadas a los movimientos poéticos siguientes: como primera o «generación más antigua» (Simo, 2006: 381) está la del Grupo Minorista y la Revista de Avance; luego «la que surge hacia fines de la década del '30 asociada o no a Orígenes» (Simo, 2006: 381), la generación del '50 y la generación de los '80.

Generación de los '80

El movimiento poético cubano de los años 80 ha sido considerado una generación por la mayoría de los autores que se dedican a su estudio (Arturo Arango, Osmar Sánchez, Jorge Luis Arcos, etc.). Para iniciar su estudio, Guillermo Rodríguez Rivera alerta a través de los siguientes cuestionamientos: «¿Cuándo comienza a actuar esta nueva generación poética? ¿Cuáles son sus momentos esenciales, sus rasgos definitorios?» (Rivera, 1984: 102).

En respuesta al primer cuestionamiento, se hace difícil fijar los comienzos debido a la concatenación enorme entre un hecho y otro. Arturo Arango en su prólogo a *Los ríos de la mañana* describe el inicio generacional sin rotundas delimitaciones: «Cuando a fines de los 70 y principios de los 80 aquel grupo [...] comenzó a constituirse, a tomar conciencia de sí mismo y a presentarse de una manera orgánica, la lógica grupal con que actuaba y el gesto de ruptura con que solía aparecer pudieron dar la impresión de que se trataba de una generación emergente» (Arango, 1995: 10). Luego este autor, se decide por ser más específico y marca el inicio a «principios de los años 80» (Arango, 1995: 13), momento en el que estaba ocurriendo el nacimiento de una nueva hornada.

Por su parte, Jorge Luis Arcos prefiere sopesar la situación al coincidir con Arturo Arango en el vislumbramiento del cambio (principios de los años 80) y al aclarar que «este no se materializó como fenómeno literario hasta la segunda mitad de la década» (Arcos, 1995: 122). Resulta útil la consideración de Arcos en cuanto atiende a los dos momentos por los que inquiría Rivera: el nacimiento y la madurez, cuya demarcación resulta necesaria para toda generación emergente.

Siguiendo la lógica de la interrogante de Rivera, se evidencia que en reseñar los rasgos definitorios de la generación se han detenido una serie de autores como Osmar Sánchez, Víctor Rodríguez, Arturo Arango y Roberto Zurbano. Entre los datos que ofrecen los disímiles esbozos, se han preferido por la importancia para establecer una diferencia, su relación con la Revolución Cubana, su demarcación ideológica y su composición estilística.

Arturo Arango considera como «denominación apresurada» (1995: 10) el designar el movimiento poético de los '80 como Tercera Generación de la Revolución. Sin embargo, resulta esta una denominación elocuente, que rebasa su significación temporal y entraña con pertinencia connotativa su relación con el marco

histórico del ya entonces avanzado proceso revolucionario. Rodríguez Rivera (1984: 101) posee la certeza de que «la joven poesía de Cuba es obra de la Revolución». Es en la condición de ser la «primera hornada de creadores nacidos y formados íntegramente dentro de (y por) la etapa revolucionaria» aludida por Osmar Sánchez (1994: 36), donde se encauza la nueva perspectiva aportada por estos autores, especialmente en «la asunción de la también considerada nueva realidad cubana por la que tan interesados se muestran» (Sánchez, 1994: 36).

La nueva realidad cubana es descrita por Roberto Zurbano, quien marca el cambio en el rechazo -consciente y creador- de la visión de los años '70, la cual resultó ser muchas veces hegemónica y dogmatizante. Consecuentemente, se asiste a cierta apertura teórica y conceptual en el pensamiento artístico-literario de nuestro país,² concentrado en un momento de re-definiciones socioeconómicas tales como el “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”. Aunque este proceso remitía esencialmente al sistema económico cubano, el espíritu crítico de transformación se extendió a toda la sociedad y tuvo consecuencias primordiales a nivel sociológico y para este particular proceso en el campo de las letras. En el ámbito literario esta actitud da la posibilidad de abordar en los textos temas conflictivos de la actualidad cubana al tiempo que propicia un afán de rigor en la experimentación lingüística. Ambas ganancias vienen a contrastar con la rigidez creativa del período anterior, de modo que se asumen con menos traumatismos los cambios constantes del horizonte ideológico de nuestro sistema social, lo que contribuye a la dinamización del panorama cultural de la isla (Zurbano, 1996: 49).

En esta época reaparecen además figuras ya conocidas, y otras cuyos discursos poéticos habían sido silenciados o marginados. Estos se ubicaron en el espacio literario de los '80 con extraño sentido de la temporalidad y un concepto más profundo de la perennidad literaria. Tales son las obras de autores residentes en Cuba como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Dulce María Loynaz u otros en la diáspora como Heberto Padilla, Gastón Baquero, Eugenio Florit, entre otros. Igualmente se rescatan temas restringidos y que habían sido objeto de interdicciones, tales como: la

² En la reelaboración del estudio «La ciencia literaria en Cuba» de José Antonio Portuondo en 1980, este expone determinados sucesos culturales como el Segundo Congreso Nacional de la UNEAC de 1978 y la creación de la sub-sección de Crítica e Investigación Literaria dirigida por Desiderio Navarro, así como la publicación de ciertos volúmenes como elementos determinantes para la recepción actualizada de corrientes contemporáneas de la ciencia literaria mundial y para el reconocimiento de la necesidad del abordaje de las literaturas latinoamericana y cubana desde su especificidad.

desacralización de héroes y mártires, la religiosidad, el homoerotismo y la emigración.

La viabilidad de la política cultural del país hace que aparezcan en publicaciones periódicas textos de (o sobre) reconocidos autores extranjeros, cuya filiación ideológica se había percibido distante de la doctrina oficial cubana como Octavio Paz o Jorge Luis Borges. El rescate de figuras y la relectura de sus textos vienen a enriquecer la perspectiva cultural de estos años desde una visión desprejuiciada y plural del hecho literario. Se destaca además un diálogo intercultural entre las más diversas zonas y productos culturales del momento (novelas, filmes, obras de arte, óperas, ballet, música, etc.), que hallan resonancias en el espectro temático o en préstamos estilísticos que conllevan a la ruptura de las fronteras genéricas de los textos literarios.

Cuando Jorge Luis Arcos (1995: 125) apunta que: «Se parte del presupuesto de que ha ocurrido un cambio en la propia realidad y, por ende, ello comporta la necesidad de un cambio en la perspectiva sobre esa realidad que conllevará a la postre un cambio en el modo de expresarla», está aludiendo al cambio estilístico esencial que ha sobrevenido. En consecuencia, Roberto Zurbarano ha definido la “Literatura Cubana de los 80” como un « [...] complejo proceso de reformulación estético-ideológico» (Zurbarano, 1996: 27-28).

En este sentido, Víctor Rodríguez en «Teque», prólogo a *Cuba: en su lugar la poesía* ha enumerado los rasgos de la poesía del 80. Entre ellos señala la «audacia temática», su «carácter más abierto a cualquier aspecto de la realidad», la «obsesión por el autoconocimiento» como «condición indispensable para la existencia de la literatura misma y sobre todo si esta pretende estar comprometida de verdad con la Revolución», la «preferencia por lo explícito, lo no explicativo», la «frecuente utilización de formas tropológicas» y el «tono íntimo, extraño a todo énfasis declamatorio» (Arango, 1995: 10).

Entre este conjunto de rasgos sobresale el abandono o rechazo a la expresión conversacional como «una reacción contra el coloquialismo» (Arango, 1995: 13), el cual se había convertido durante la década del ‘70 en un «reinado [...] que había empobrecido su riqueza expresiva inicial» (Arango, 1995: 15).

Otros autores como Osmar Sánchez, confían menos en este sentido de ruptura-renovación entre el coloquialismo y la generación de los ‘80: «Mas que por la ruptura que también la ha habido, la década de los ‘80 en Cuba ha estado signada por

el reencuentro, el rescate, la restitución de la memoria como nación no muy antigua, pero tampoco incipiente» (Sánchez, 1994: 40).

Aunque se rescaten los elementos oportunos de la teoría de Osmar Sánchez, favorecemos la posición de Arango, pues el primero solo parece afirmar una cuestión obvia (el sentimiento de ruptura y renovación va emparejado a cada surgimiento de un nuevo movimiento en toda la historia de la literatura occidental) que no identificaría en particular el fenómeno poético que nos ocupa. Sin embargo, el segundo hace patente y representativo el carácter contestatario de la Generación de los '80 para con el coloquialismo como modelo de creación canonizado por la crítica y considerado por muchos como poética de la Revolución por excelencia. La historia de las desavenencias e incomprensiones para con la generación naciente, no solo llenan el espacio de las polémicas culturales y de los textos críticos de la época, sino que perfilan la actitud confrontativa que en el propio plano creativo estos poetas asumirán. Siguiendo a Arango podrá tenerse una visión más identificadora del movimiento poético de los '80 y valorarse desde esta perspectiva.

El sentido de ruptura con el coloquialismo trae aparejado dos características. La primera de ellas es el predominio del tono intimista (por oposición con el sentido colectivo del coloquialismo), evidenciado en «la persistencia de la primera persona, explícita en ese “yo” que se reitera hasta la fatiga de un poeta a otro» (Arango, 1995:16). Los estudios describen al sujeto lírico como introspectivo, como expresión de una voz que siente que ha perdido su lugar y su jerarquía frente a otros discursos predominantes (Arango, 1995: 17). La otra característica, se refiere a la adjudicación de poesía “evadida de la realidad” a esta creación, solo por establecer «una mirada crítica sobre el acontecer social» o por insistir «en asuntos tenidos como inconvenientes o inusuales o en la desautomatización de personajes o temas maltratados por la retórica y los dogmas (héroes, política), lo que se expresa con frecuencia en el tópico del viaje» como ha señalado Osmar Sánchez (Arango, 1995: 17).

Las otras temáticas existentes se integran a una sumatoria infinita:³ necesidad de riesgo, peligro, aventura (viaje); relación conflictiva con la paternidad o con la

³ El espectro temático no revela una renovación en este sentido, sino más bien una vuelta a motivos tradicionales de la poesía que habían sido desplazados por la inmediatez coloquialista. Muchos de estos “regresos” acusan su relación con movimientos poéticos en que hay una acentuación de los problemas del sujeto como en la poesía romántica, poesía finisecular (simbolistas, modernistas) y poesía de vanguardia.

herencia recibida como ruptura generacional; el sujeto o el poeta visto como imperfecto, asociado a lo marginal; y las pérdidas que aumentan progresivamente y hacia todas las direcciones: de la identidad del sujeto, de su lugar, del sentido de la existencia, y la desgarradora percepción de que ha sido desplazado de la historia (Arango, 1995: 19).

Estudios sobre la generación de los '80 como los de Osmar Sánchez y Arturo Arango se percatan de un nuevo giro en la poesía hacia los 90. El primero de estos autores se cuestiona: «No sé de inmediato qué rumbo seguirá este reanimador proceso» (Sánchez, 1994: 78).

A un año después, Arturo Arango vislumbra la formación de un nuevo movimiento poético propiciada por los cambios evidenciados en el país hacia los 90: «[...] también en los 90 la historia ha impuesto su vértigo de manera imprevista [...], y es de esperar que, así como el país está sometido a cambios y que están transformando su rostro, [...] así también la poesía de los años por venir acaso de comienzo a un nuevo ciclo, distinto y sorprendente» (Arango, 1995: 20).

Aunque este autor solo tangencia el nuevo fenómeno, ofrece un criterio más elaborado en el que ya se señala una causa fundamental. Otros criterios -coincidentes en mayor o menor medida- son ofrecidos por disímiles investigadores y críticos de la literatura.

Promoción de los '90

Hacia fines de la década e inicios del siglo, comienzan a surgir en el ámbito de los estudios de la literatura cubana diversos acercamientos a la poesía de los 90, entre los que sobresalen «Fingimiento y hermosa cobertura: poesía siempre» de Noel Castillo y «Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa» de Arturo Arango; a lo que se suman las antologías -y sus prólogos- de la poesía de los 90: *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo y Los Parques*.

Estos estudios se tropiezan con una serie de contratiempos fundamentales. El primero de estos consiste en la proximidad entre el fenómeno literario y los estudios sobre el mismo, el cual ha sido advertido por Noel Castillo: «Creo que nunca se ha debatido tanto sobre una promoción dentro de la misma promoción» (1999: 27). Este autor considera necesario para esta empresa un «distanciamiento epocal» (Castillo, 1999: 22) del que carecen todos los intentos llevados a cabo hasta el momento.

Otros dos contratiempos han sido destacados por Arturo Arango en su estudio. Estos se relacionan en primer lugar con la dispersión y la falta de voluntad grupal de estos poetas (de lo que exceptúa el curioso y a la vez intrascendente proyecto *Diáspora(s)*, su antología y su revista), y en segundo lugar con «la pereza que ha llevado a críticos y poetas a abandonar todo esfuerzo por nombrar, con la coherencia y el ingenio necesarios a las sucesivas generaciones de escritores cubanos» (Arango, 2003: 23).

En este planteamiento Arturo Arango entreve, aún sin aludir a ello, que intentar definir la poesía de los 90 es entrar en debate con el concepto de generación. Como se veía anteriormente el concepto de generación entendido en su lapso de treinta años, había sido de acertada aplicación en el devenir de la poesía cubana; por lo que apresuradamente se denominó generación a la poesía de los años 80 sin esperar el «distanciamiento epocal» requerido según Noel Castillo.

En los criterios de estos autores queda evidenciado lo polémico que resulta todo intento de definir la poesía cubana de los 90. No obstante, en ellos mismos se encuentran las primeras incursiones en este objetivo.

Como primera consecuencia, los estudios de la poesía de los 90 intentan evadir la terminología basada en la teoría generacional, a través de denominaciones como *novísimos*, ofrecida por Ángel Augier (Arango, 2003: 24) y hasta *supernovísimos*, según advierte Noel Castillo (1999: 27). Aunque los términos *nueva* y *joven* hayan sido los escogidos para presentar las antologías de esta producción poética,⁴ la crítica ha estado consciente de que los mismos «impiden ubicar ya claramente las generaciones» (Castillo, 1999: 27), debido a que todas las hornadas lo fueron en su momento de aparición (Arango, 2003: 23).

Consecuentemente, Edel Morales y Aymara Aymerich en el «Umbral» de *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* denominan *nueva promoción* (2000: 8) a la oleada de poetas que escasamente rebasan los veinticinco años (Morales, 2000: 8). Si se atiende al concepto de promoción como un conjunto de individuos que al mismo tiempo han publicado sus textos, resulta contradictoria la restricción etaria.

⁴ Se refiere a los títulos *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo. Catálogo de nuevos poetas cubanos* (2000) y *Los Parques. Jóvenes poetas cubanos. Antología* (2001). Arturo Arango ha destacado además la contradicción contenida en estos títulos: «Contradictoriamente, la primera, que incluye veintinueve autores se acerca más a la calificación de antología, mientras que la segunda multitudinaria merecería mejor el adjetivo catálogo» (Arango, 2003: 25).

Noel Castillo en su prólogo a *Los Parques*, se descompromete con esta denominación, para poder regirse por condicionantes generacionales en su acercamiento a la poesía de los 90: «De 1967 a 1979 [...] Podemos entonces obviar los calificativos y temer incluso esgrimir el término de *promoción* de los 90; hablemos solo de doce años [...]» (Castillo, 2001: 9). Por su parte, Arturo Arango también admite su sujeción al método de las generaciones: «Si se atiende a la norma usualmente aceptada para definir las generaciones literarias, esta aún emergente, agruparía a los nacidos entre 1970 y 1985 [...]» (2003: 24).

La dificultad fundamental no está en percatarse de que existe una correspondencia de edad entre muchos de los poetas de este período, sino en simplificar la promoción de los 90 a este grupo, según han hecho los antologadores y prologuistas de estas selecciones. Como consecuencia se ha desatendido la continuación de la obra de los poetas que iniciaron su creación en los 80 y de los que siendo coetáneos a estos recién comienzan. La concepción de esta poesía como un espacio donde confluyen figuras de diferentes edades, ha revalidado el uso del término *promoción* para su denominación.

Ante estas marginaciones, autores como Arturo Arango deciden focalizar la poesía de los años 90 y no a una generación de poetas, contrario a como se han acercado al fenómeno los investigadores antes vistos. Es por eso que denomina *posconversacionalismo* a la poesía de los años 80 y 90, con lo cual evidencia la diferenciación entre esta y el *conversacionalismo*, característica esencial y común a esta producción. No obstante, este autor también contempla el cambio acaecido hacia los 90 y centra su nomenclatura en una característica de la poesía: el *autismo* (Arango, 2003: 23). La misma ha sido tomada de los estudios de George Steiner para resaltar la instrospección hacia la que se ha volcado esta creación, tras su marginación en el mercado.

Los cambios socio-históricos son vistos como condicionantes fundamentales de la creación poética de los 90, por ser comunes e influyentes a todos los autores, jóvenes o no, que han gestado sus versos en el marco de esta promoción.

Noel Castillo en su estudio le atribuye a las circunstancias socio-históricas toda la responsabilidad de la formación de una nueva oleada, incluso por sobre la disposición autoral: «Gracias a la convergencia de circunstancias socioculturales de los años 90 pudo un grupo de jóvenes [...] acceder a la vida literaria. Vale dejar en claro el que si no hubiesen sido ellos, otros, cuando las circunstancias lo propiciasen

hubieran arremetido por igual para llevar adelante un proceso demasiado lógico» (Castillo, 1999: 22). Estas circunstancias socioculturales son para el autor el rasero entre la poesía del 80 y la del 90 debido a que las mismas «sí son bien diferentes para unos y otros» (Castillo, 2001: 10).

Consecuentemente, Arturo Arango plantea que esta poesía alcanza su centro en plena adolescencia, debido a que se corresponde con «el instante más agudo de la crisis cubana de los '90» (2003: 24). De estos condicionamientos socio-históricos el autor ha derivado la definición y las características esenciales de la poesía de los 90.

La década del '90 representó un período de cambios y duras pruebas para todos los cubanos. En el plano económico, se vivieron años de una cruda crisis conocida como “Período Especial” y se preparó al país para momentos tan difíciles como el llamado “Opción Cero”. Se añade a esto el conjunto de medidas de trascendencia social que se ve obligado a aplicar nuestro gobierno, imprescindibles pero a la vez traumáticas para la mayoría de los cubanos. De ellas la que se reconoce como más compleja es la despenalización de la tenencia de divisa, lo cual terminó en la circulación libre del dólar y en la correspondiente proliferación de tiendas recaudadoras de esta moneda y también en la apertura del comercio con el mundo capitalista, mediado fundamentalmente por el florecimiento del turismo.

Estas situaciones provocaron el resquebrajamiento de valores en nuestro sistema, pues paulatinamente se fue constatando la diferenciación entre los individuos teniendo en cuenta el nivel adquisitivo, lo que conllevó a que las personas actuaran de acuerdo a las posibilidades de mejoras económicas. Entre las consecuencias más visibles de este fenómeno están la proliferación de vicios sociales como la prostitución, el incremento del comercio en el mercado negro debido a la escasez de recursos materiales y la emigración, expresada como salida ilegal del país, mediante los medios más inusuales. Muchas de estas tendencias en la realidad social del cubano tienen su correspondencia en el pensamiento y la estética, tal es el caso de la permanencia y recrudescimiento del tratamiento de la temática del viaje. Por otra parte, el arte también se ve regido por los intereses del mercado, de modo que se crea para vender.

Diferente a otras zonas del arte como la pintura y la narrativa, la poesía de los 90 decide no complacer al mercado y en este afán se vuelve más íntima e introspectiva. En este sentido es que Arturo Arango ha derivado su definición de autismo, el cual se instituye como rasgo común a toda la poesía de los 90. El carácter

autista de la poesía de los 90 según Arturo Arango «es provocado por la marginación en el mercado de este género» (2003: 23). Su condición autista no impide que le hable a las circunstancias, más bien la diferencia está en que la poesía de los 90 no espera respuesta, monologa.

Consecuentemente, este autor plantea otras características de la poesía de los 90: la ruptura con el pasado tanto a nivel de la familia como a nivel del país, la necesidad por el viaje, expresado como la búsqueda de un futuro y la experimentación formal. Estos rasgos son los que delatan una *coralidad*, una pertenencia «de enlaces menos visibles que las antologías, grupos literarios, manifestaciones grupales» (Arango, 2003: 25). Es valedero para esta investigación que este autor sitúe los vasos comunicantes en la poesía misma y que no pretenda ser conclusivo en cuanto al tema: «aún lo singularizador se encuentra en un momento de búsquedas, de tanteos» (Arango, 2003: 25), pues se mantiene atento al carácter dinámico del corpus de la poesía de los 90.

Como se ha podido apreciar, los rasgos de la poesía de los 90 sistematizados por Arturo Arango, mantienen evidentes correspondencias con los señalados por él mismo en la poesía de los 80. Sin embargo, el cambio de las circunstancias histórico-culturales de una década a otra, ha dado paso a algunas diferencias.

No obstante, en la década del 90 mantienen una singular importancia dos de los principales lineamientos de la política cultural de los 80: la irradiación hacia las provincias y el fortalecimiento de la institución literaria de las mismas. A través del movimiento de Talleres Literarios y de la Asociación Hermanos Saíz; así como de los encuentros, coloquios, festivales, talleres y concursos literarios, que surgieron en todo el país, se logró expresar la pujanza de los nuevos abordajes y los disímiles estilos dentro del panorama poético. Dentro de esta descentralización, la región villaclareña aparece privilegiada.

1.2 La poesía villaclareña desde 1980 hasta la actualidad

La publicación de antologías, fue una de las formas de promoción de la creación de los años 80. Una de las más comentadas, por primera o más abarcadora, fue *Retrato de grupo* (Editorial Letras Cubanas, 1989), donde la mayor muestra de una provincia, después de Ciudad de La Habana por supuesto, pertenece a Villa Clara: de veintiséis, cuatro son villaclareños. En *Nuevos poetas cubanos* (Editorial

Gente Nueva, 1994), selección que recoge a trece jóvenes decimistas, cuentan tres de la región; en *Un grupo avanza silencioso*, siete de cuarenta y en *Los ríos de la mañana*, cuatro de treinta y ocho, entre otras.⁵

Es esta dimensión territorial de la producción poética de la generación de los '80 uno de los rasgos más analizados, pues la diferencia notablemente de los movimientos poéticos anteriores del país. Por primera vez «comienza a dinamitarse el canon habanocentrista de la literatura -sobre todo el de la poesía que siempre fue más fuerte- y los escritores de provincia comenzaron a asumirse no desde una periferia, sino desde la diversidad de poéticas y afinidades electivas» (Zurbano, 1996: 52). No solo se trata del hecho de que las voces provincianas y sus propuestas logren “contaminar” dicho canon, sino que los distintos grupos poéticos se autorreconozcan y autoafirmen a través de un sentimiento de identidad regional.

Uno de los focos más importantes del país surge precisamente en Villa Clara, seguido por un aparato paraliterario de igual fuerza. Desde los principios de los '80 en Santa Clara se venía nucleando un grupo de jóvenes alrededor del taller «Juan Oscar Alvarado» y de la Brigada Hermanos Saíz. Este grupo es recordado con el nombre de «Brotos» por la hoja literaria que crearon, cuyo primer número sale en 1981.⁶

En este panorama, surgen otras revistas y tabloides literarios de mayor alcance que cuentan, además, con el apoyo de las instituciones. Tal es el caso de *Contacto* (1980) con el financiamiento de la UJC y *Huella* (1987) en Santa Clara, así como el boletín *El búho* con el patrocinio de la Biblioteca Municipal en Caibarién. Aunque muchos de estos espacios no trascendieron precisamente por la calidad reflexiva crítico-literaria, su labor promocional fue en extremo fructífera, por lo que son numerosos los poetas que pudieron publicar allí sus versos, entre los que se destacan las voces femeninas de Yamila Rodríguez y Emma Artiles.

El «grupo de Santa Clara», denominación con que distinguió Roberto Zurbano (1996: 57) a estos jóvenes, siguió los derroteros trazados por la poética nacional, pero sin seguir el canon capitalino desde las perspectivas elegidas. La autoconciencia

⁵ Es consabido que las muestras que conforman nuestras antologías se basan en elecciones más o menos arbitrarias y que muchas veces se constatan omisiones innegables. Otro tanto sucede con el habanocentrismo: obviamente la presencia de autores capitalinos siempre supera las representaciones de las restantes provincias. Sin embargo, no puede decirse que los autores villaclareños hayan tenido un tratamiento más desfavorable que los de otras regiones de la isla.

⁶ Finalmente «Brotos» se desarticula, ya sea por razones internas o de índole personal de sus integrantes, o porque su estética, aún inmadura, no resistió el embate institucional.

de los creadores de que se está siendo parte de un fenómeno nuevo se revela en las palabras de Félix Luis Viera: «Es posible afirmar que Villa Clara cuenta con una nómina de valores noveles como nunca antes en este género, y este nunca antes incluye el antiguo territorio de Las Villas, del período que va desde 1959 hasta la fecha» (Viera, 1983: 5).

La crítica sin embargo -tanto a nivel nacional como local- permaneció ajena a tal fenómeno. Por tanto esta carencia fue suplida por los propios poetas, quienes debieron autopromocionarse y convertirse en críticos de su propia obra, a lo que alude Boris Heredia en su trabajo de diploma *Pedro Llanes, Diario del Ángel y Sibilancias: particularidades de su poética en la conformación de una nueva realidad*: «El hecho específico de no existir una “preocupación” de la crítica literaria nacional acerca del fenómeno villaclareño, provocó que los propios autores involucrados tomaran la iniciativa y analizaran ellos mismos el fenómeno» (Heredia, 2000: 6).

Esta salida autopromocional, que es en un primer momento exitosa, ha devenido costumbre nefasta criticada por los propios escritores. El crítico Ricardo Riverón, tras la ironía de un título como «¿To er mundo e güeno?», denuncia los males provincianos de autocomplacencia: «[...] pasamos al “pacto de caballeros”, al provincianísimo “canto a mí mismo” que [...] se entronizó, al parecer con muy seguras raíces, en el devenir cultural villaclareño» (Riverón, 2001: 6).⁷

Además de la desatención por parte de la crítica, el panorama editorial de la región era pobre en publicaciones e incapaz de satisfacer a la oleada de poetas que invadía la ciudad. Esto conllevó a que en la naciente década los poetas se mostraran fuertemente atraídos por la oportunidad de ver sus textos impresos, ya dentro o fuera de la región.

La poesía villaclareña en los ‘90

Santa Clara no estuvo ajena a los cambios en las circunstancias socio-culturales que acaecieron en el país en la transición de una década a otra. Con la emigración al extranjero o hacia la capital, el nutrido grupo de poetas que residía en la ciudad se disolvió. Por lo tanto los talleres literarios, espacio en el que surgieron y

⁷ La indagación regional sobre los vicios de la crítica literaria ha sido objeto de análisis frecuente en estas publicaciones y en las más recientes. En este sentido aparecen publicados en la Revista *Umbral* trabajos como «Las claves del crítico» de Idalmis Díaz y «Hacia el condominio de lo inefable» de Ricardo Riverón.

consolidaron su obra muchos de ellos, se debilitaron, aún más con la llegada de nuevos sucesos a la provincia en la institución cultural: la creación del Centro Provincial del Libro y la Literatura en 1990 y el surgimiento de las editoriales Capiro en 1990 y Sed de Belleza en 1994. Al tener tales posibilidades, los poetas que aún permanecían en la ciudad, se preocupan más por la publicación de sus textos que por la participación en los talleres, con más interés ahora que prácticamente han desaparecido todas las revistas.

Como se ha hecho evidente, el desplazamiento de los intereses de los autores trajo necesariamente cambios en la opción del hecho literario y por ende, en la creación misma. No obstante, la apertura de las posibilidades editoriales en la región trajo consecuencias muy favorables al panorama local.

La bonanza editorial es evidenciable en las estadísticas ofrecidas por el trabajo de diploma *El movimiento poético villaclareño de 1959 a 1996. Estudio preliminar* (Anexo IV) en el que se ofrece un número de 18 y 13 títulos de poesía publicados por Capiro y Sed de Belleza respectivamente hasta el año 1999. Así autores de la localidad como Frank Abel Dopico, Enma Artiles, Ricardo Riverón, Félix Luis Viera, Julio Mitjans y Bertha Caluff entre otros; han visto publicados sus poemarios por las editoriales regionales desde los primeros años de trabajo de las mismas.

Muchos de estos también son premiados en esta década, entre los que sobresalen Enma Artiles, quien mereció una mención en el concurso La Edad de Oro en 1993 y Premio La rosa blanca en 1994, Arístides Vega Chapú con el Premio 13 de marzo en 1993, Pedro Llanes con el Premio de la Crítica con *Diario del Ángel* en 1994, Carlos Galindo con el Premio de la Crítica en 1996 y Bertha Caluff con el Premio Sed de Belleza en 1997.

Los estudios sobre el movimiento poético villaclareño, entre los que sobresale el trabajo de diploma de Marta Rita Águila y Adis González, se refieren al surgimiento en Santa Clara de un «grupo de voces muy nuevas que van conquistando espacios en las editoriales y en concursos relevantes» (1999: 85), entre las que se encuentran René Coyra, Luis Manuel Pérez-Boitel, Maylén Domínguez y Edelmis Anoceto, etc. Estos poetas, al igual que los del resto del país no llegaron a conformar ningún grupo (Arango, 2003: 23) y solo se benefician de la promoción editorial, facilitada por el funcionamiento de las editoriales regionales, por lo que ven sus libros publicados antes de que finalice la década, tal es el caso de Edelmis Anoceto y su poemario *Cantos del bajo delta* (1998).

El interés de vincular a estos jóvenes con la llamada *promoción* de los 90, se ha manifestado en la publicación de las antologías de dicha promoción.⁸ En estas se evidencia un ascenso a nivel nacional de la poesía villaclareña de los 90. El número de poetas villaclareños que aparecen en *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* y en *Los Parques*, supera incluso a las favorables estadísticas de los '80, pues los índices de aparición aumentan a seis de veintinueve en la primera y a diecisiete de noventa y cuatro en la segunda, para un 21 % y un 18 % respectivamente.

De acuerdo con estas, un número de diecisiete poetas componen desde el panorama villaclareño la nueva oleada de nacidos hacia 1970, entre los que sobresalen Ernesto Cadalso, Ernesto Peña, Elio Javier Bellejero, Isaily Pérez, Irina Ojeda y coincidentemente con el criterio del trabajo de diploma *El movimiento poético villaclareño de 1959 a 1996. Estudio preliminar*, Luis Manuel Pérez-Boitel, Edelmis Anoceto y Maylén Domínguez.⁹ A pesar de su reciente inserción en el panorama cultural de la región, estos han sido suficientemente reconocidos. Así ocurre con Luis Manuel Pérez-Boitel quien obtiene el premio Casa de las Américas de Poesía en el año 2002.

En el panorama de los 90 también han surgido nuevas voces, no tan jóvenes como contemplan las fechas estipuladas por las antologías de los 90 (1970 a 1985 aproximadamente), a lo que se suma la inserción de los títulos publicados por las mismas en la oleada editorial de esta década. En el caso de Villa Clara tenemos como ejemplo más representativo a Caridad González (1945), reconocida incluso bajo el seudónimo de *La Abuela*, quien publica su primer título (*Décimas en D mayor para violín y piano*) en el año 2002.

Se añaden además al panorama poético de los 90 los nuevos títulos de representantes del «grupo de Santa Clara», como es el caso de Arístides Vega Chapú, Pedro Llanes, Ricardo Riverón y Sigfredo Ariel; los cuales también han sido susceptibles del impacto de los 90. En este sentido es suficientemente revelador la

⁸En el caso de *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* y *Los Parques* autores como Arturo Arango (2003: 25) han encontrado defectos de índole particular, tales como la contradicción en sus títulos y el hiato de cinco años entre una y otra (1967-1972). Prevenidos de estas deficiencias, las hemos tenido en cuenta a la hora de analizar el fenómeno literario de los 90, pues estas han sido los exiguos intentos de describir el movimiento poético en cuestión y de ofrecer una muestra de poetas pertenecientes a la promoción de los 90.

⁹ Resulta muy gratificante la toma de conciencia de la presencia de valiosos poetas en el centro de la isla hacia la década del 90, pues la dispersión de los estudios sobre poetas de generaciones anteriores ha provocado que autores villaclareños de la talla de Pedro Llanes o Bertha Caluff no figuren en ninguna antología.

inclusión del poemario *Los peces & la vida tropical* de este último en «Fingimiento y hermosa cobertura: poesía siempre», estudio que realiza Noel Castillo sobre la poesía de los 90.

Es mayormente la década del 90 quien ve galardonados a estos poetas, tal es el caso de Bárbara Yera, quien queda finalista del Premio de Poesía de *La Gaceta de Cuba* de la UNEAC y mención en el Concurso Internacional Videncia en el año 2003 y el de Pedro Llanes, a quien se le ha otorgado recientemente el Premio Absoluto del Concurso Internacional de Poesía Nosside Caribe 2004.

El panorama poético villaclareño de los 90 es heterogéneo, dado por la confluencia de poéticas venidas de poetas de diversas edades: aquellos que venían escribiendo desde los 80 y la aparición de nuevas voces, jóvenes y no tan jóvenes. Este corpus tiene además un carácter dinámico, pues en fechas tan cercanas como el 2006, se evidencia la reciente inserción de poetas tales como Aylín Cruz con su poemario *Los días que habito*.

Las coberturas editoriales ganadas con la descentralización de la institución literaria y editorial hacia los 90, hacen que las voces femeninas en el ámbito poético villaclareño se vean favorecidas.

1.3 Voces femeninas en la poesía villaclareña (desde 1980 hasta la actualidad)

La concepción de Roberto Zurbano acerca de la generación de los 80 abre el camino a la proliferación de voces femeninas en la creación literaria del país: «Cuando se escribe “literatura cubana de los ochenta”, estamos asistiendo a una reformulación del corpus de la literatura nacional en todas sus implicaciones - temáticas, estilísticas, canónicas, sexuales, raciales, geográficas, ideológicas, políticas, etc.» (Zurbano, 1996: 71). Uno de los más importantes legados de la poética del 80 es la atención y el tratamiento de los márgenes, ya concebido desde lo territorial con la proliferación de coberturas litero-geográficas a las provincias y ahora enfocado hacia la mujer como creadora: ganancia y ampliación de horizontes sexuales -léase también genéricos.

Es Víctor Fowler en *Historias del cuerpo* quien se decide a recontar el devenir de la poesía cubana pasado el año 1959 desde las voces femeninas, motivado por el «olvido denso» que se cernía sobre la escritura femenina en los sesenta y principios de los setenta, solo salvado por Tania Díaz Castro, la autora de *Todos me van a tener*

que oír. Para Fowler la desaparición de esta figura protagónica provoca «un vacío que persistirá en la literatura cubana hasta 1979 cuando, con la publicación del poemario *La aguja en el pajar* de Marilyn Bobes, la voz autoral femenina vuelve a operar en nuestra literatura en términos de desafío» (2001: 191).

El resurgimiento de las voces femeninas en el ámbito de la poesía cubana con la llegada de los 80 es defendida por el autor (Fowler, 2001: 191) mediante la revisión del catálogo de publicaciones de la segunda mitad de los años 70, momento de aparición en el panorama literario cubano de autoras como Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Cira Andrés, Soleida Ríos, Elena Tamargo, Zoe Valdés y Chely Lima. Tras dicha revisión este autor llega a la siguiente conclusión: «No es hasta la segunda mitad de los 70 que lo escrito por mujeres hace explosión entre nosotros como escritura de mujer» (Fowler, 2001: 192). Esta explosión femenina es vista como una ganancia del renovador proyecto de la generación de los ´80: «La sorpresa de un agujero de casi diez años explica la violencia con la que, quienes en los primeros 80 eran las poetisas más jóvenes, comienzan a reivindicar las posibilidades de una voz femenina» (Fowler, 2001: 191).

La interrelación entre la generación de los ´80 y el florecimiento de una escritura femenina en la poesía cubana es piedra angular del estudio de Víctor Fowler, quien ejemplifica dicha relación con la figura emblemática de Marilyn Bobes: «La traslación de este proyecto, programa o poética generacional al ámbito de la escritura femenina se hace transparente cuando leemos un libro como *La aguja en el pajar* (1979) [...]» (2001: 194).

Los criterios de Víctor Fowler son de vital importancia a esta investigación al constituir un aseguramiento teórico del florecimiento de voces femeninas en el ámbito de la poesía cubana de los 80. Aunque este autor no se detiene en las dimensiones regionales de este resurgimiento, otros estudios como el realizado por Teresa Melo y Aida Bahr en la conformación de la antología *Mujer Adentro* constituyen un reconocimiento de la producción femenina de provincia, al calificar los poemas reunidos en la misma como «testimonios de que la poesía vive en el interior de numerosas mujeres que, a todo lo largo del país, se enfrentan a las dificultades de la vida cotidiana y, muchas veces, al aislamiento de una vida literaria» (Melo, 2000: 6). Conjuntamente, el quehacer literario de las poetisas villaclareñas así lo acredita.

Ricardo Riverón, uno de los que primero estudia el movimiento poético villaclareño de los 80 en «Villa Clara: un punto en la geografía poética cubana», se ha percatado de la presencia de voces femeninas en los tres momentos que para él conllevan a la conformación del grupo: Yamila Rodríguez entre los que presentan una obra más acabada; Enma Artiles, Carmen Morales e Iwona Przybilska entre los integrantes de la segunda línea de creación que «con un poco menos de consistencia [...] no deja de aportar textos de interés al movimiento» (Riverón, 1988: 170); y Gilda Bello en el grupo de los más jóvenes. Es lamentable que de estas autoras solo Enma Artiles y Gilda Bello,¹⁰ hayan tenido un desarrollo posterior dentro del panorama poético de la región.

Cuando Ricardo Riverón estudia a Yamila Rodríguez resalta: «Sus textos dejan entrever una ironía y una sensibilidad femenina que en nada se parece a la poesía “hembrista” que ha ganado fuerza y adeptos en los últimos años» (Riverón, 1988: 171). Además de considerar la sensibilidad femenina como una ganancia, este autor se corresponde con los criterios de las grandes voces de los estudios de género en Cuba, como es el caso de Nara Araújo, quien no ve el feminismo como hembrismo: «respuesta polar y dogmática al machismo» (Araújo, 1997: 12).

Cuando las autoras del estudio *El movimiento poético villaclareño de 1959 a 1996. Estudio preliminar* analizan el movimiento poético villaclareño de los 80, se detienen en la obra de tres destacadas poetisas Enma Artiles, Berta Caluff y Mariana Pérez con sus respectivos poemarios *Sin previo aviso*, *Tiranía del mito* y *La nostalgia domina los rincones*.¹¹ En este análisis descubren indicios de género en las temáticas trabajadas por algunas de ellas (como Enma Artiles y Mariana Pérez), así como un interés mayor «por un discurso con fines éticos, que por las marcas de feminidad», en una autora como Bertha Caluff. La diferencia encontrada entre estas figuras con relación a las marcas de género conlleva a la siguiente conclusión: «No hay relación entre estas tres poetisas ni se hace visible, a través de ellas, el seguimiento de una tradición escritural femenina en la provincia» (1999: 80).

Una tradición escritural femenina en la provincia es ciertamente inexistente, parece comenzar a desarrollarse conjuntamente con las acciones generacionales y se

¹⁰ De estas solo Enma Artiles conforma el corpus poético analizado en la investigación, de acuerdo con los requerimientos metodológicos de la misma.

¹¹ Aunque en el trabajo de diploma referido no se mencione a otras voces como Bárbara Yera, vale aclarar que esta tiene publicado desde 1995 su poemario *Ausencias en la casa*, lo que consideramos una omisión significativa.

intensifica con el auge femenino concretado en publicaciones y en los premios alcanzados. Consecuentemente estos son los años de afianzamiento de los estudios de género en el país, lo que ha podido sin dudas, influenciar la creación regional, aunque debemos reconocer que en la provincia estos estudios no han tenido seguimiento.

En cuanto a su actividad creativa, estas autoras en la actualidad ya tienen publicados entre tres y cuatro títulos en su mayoría. Tal es el caso de Bertha Caluff con *Tiranía del mito*, *Casa de sabra*, *Cumpleaños del pato* e *Imagen tras la imagen*; Mariana Pérez Pérez con *La nostalgia domina los rincones*, *La desnudez oculta* y *Cierta llama* y Bárbara Yera con *Ausencias en la casa*, *El libro de las decapitaciones*, *Los viajes de la sarga* y *En sepia* (en proceso de edición).

En la década del 90, estas poetisas siguen siendo reconocidas, tal es el caso del poemario *Imagen tras la imagen* de Bertha Caluff, Premio Sed de Belleza 1997. Para el 2003 Bárbara Yera queda finalista del Concurso de Poesía de *La Gaceta de Cuba* y resulta galardonada en el concurso internacional Videncia y en el Premio Fundación de la Ciudad de la Fernandina de Jagua con su último poemario.

Marta Rita Águila y Adis González en su estudio (1999: 80) consideran que hacia los 80 no se puede hablar de un movimiento autoral femenino, lo cual se debe en mucho a la falta de promoción institucional de la poesía villaclareña escrita por mujeres de manera exclusiva. Esta situación es mantenida en ambas direcciones hacia los 90. Vale aclarar que solo aparecen hacia el año 2003 los Juegos Florales Femeninos en Santa Clara en el mes de agosto y el Encuentro de Escritoras Villaclareñas en conmemoración del natalicio de Dulce María Loynaz en el mes de diciembre, auspiciado por la UNEAC, y que por lo tanto, tales intentos no han tenido sistematización ni incremento con el paso de los años. La no existencia de una política institucional en la región con especificidad en el género, no niega la filiación femenina de las lecturas de las poetisas, las cuales son verificadas a través de la autoría de los exergos utilizados en sus poemas: Dulce María Loynaz, Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Virginia Wolf, entre otras, son los paradigmas literarios.

Consecuentemente, este mismo estudio asegura la existencia de figuras aisladas y reconocidas dentro del panorama villaclareño y pone como ejemplos en los 80 a las tres poetisas con las que trabaja y hacia los 90 a Maylén Domínguez, quien a pesar de las condiciones tan poco favorables que posee el panorama en estos años, ha conquistado espacios en las editoriales y en concursos relevantes. La no existencia de

espacios institucionales con el objetivo de potenciar la creación femenina indica que el acceso a las publicaciones ha sido ganado en competencia con el resto de los creadores y no en calidad de *ghetto*.

Voces femeninas en los '90

La poesía de los 90 protagoniza un aumento de voces femeninas y del reconocimiento de las mismas. Como primer argumento está la inclusión de un número significativo de poetisas en las antologías que recogen a los poetas de la nueva hornada nacida hacia 1970. En *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* estas aparecen empatadas en número a la representación masculina (3) y en *Los Parques*, encontramos seis poetisas de diecisiete representantes villaclareños. Aunque ha habido una disminución en la proporción entre los creadores de uno y otro sexo, se evidencia un aumento de la representación femenina; de hecho esta constituye la representación más amplia de poetisas villaclareñas en una selección de carácter nacional. Así aparecen los nombres de Maylén Domínguez, Isaily Pérez, Irina Ojeda -también aparecidos en *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo*- y los de Blanca Blanche, Déborah García, y Lisy García como las voces villaclareñas de esta hornada. Estudios como el Arturo Arango, en el que se intenta sistematizar la poesía cubana de los 90, se ha hecho mención a las dos primeras de estas poetisas.

De estas Maylén Domínguez es la que más poemarios tiene publicados y a su vez reconocidos: *Historias contra el polvo*, *De lo que fue dictando el fuego*, publicado por la Editorial Letras Cubanas con motivo del Premio Pinos Nuevos 2003, *Estancias en lo efímero* y *Bajo la noche inmóvil*, Premio Raúl Doblado en ese mismo año. En este orden le sigue Irina Ojeda, quien obtuvo la beca de creación El Girasol Sediento en el año 2004 con su poemario *Sobre la bestia blanca* publicado el año siguiente por Reina del Mar Editores y Lisy García con el Premio Raúl Doblado en el 2004 por el título *El inútil eco del cansancio* publicado por Ediciones Ávila en el 2005.

Aunque no aparece en ninguna de las antologías de la poesía de los 90, Yamicela Torres coincide cronológicamente con las poetisas anteriores y por demás ha venido publicando sus textos desde el 2000 con *Los ojos de otro hombre* y hacia el 2003 con *Nadie llega en la tarde*.

Lariza Fuentes y Aylín Cruz, quienes también coinciden en edad con las demarcaciones hechas por la crítica, han visto sus versos en letra escrita años más

tarde: la primera con *Asesino de aves* en el 2005 y la segunda hacia el 2006 con *Los días que habito*. A pesar de lo joven de sus publicaciones, Aylín Cruz ya ha resultado ganadora en el Concurso Abel Santamaría convocado por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, en los años 2001 y 2002 consecutivamente y en los Encuentros-Debate de Talleres Literarios a diferentes escalas.

Es preciso aclarar que hacia el nuevo siglo se publica por primera vez la obra de aquellas poetisas que no se corresponden en edad a los límites impuestos por las antologías de los 90, las cuales, como esta desatención evidencia, han tenido menos cobertura para la promoción de sus textos. Tal es el caso de María Elena Salado y Norelys Morales con sus poemarios *Con la voz de mi pupila* y *Desde el terral* hacia el 2000; el de Caridad González con *Décimas en D mayor para violín y piano* hacia el 2002 y el de Nivia de la Paz con *Me retiro mortal y me saludo* en el 2004.

Esta disposición retrasada en la creación ha sido atisbada por Waldo González, en relación a la última de estas poetisas: «mujer que ha hecho de la décima oficio tardío pero luminoso» (González, 2006: [s.p]). Como se evidencia en las palabras de este autor, la calidad de la creación no merma a causa de la entrada retrasada de estas poetisas al ámbito poético regional. Algunas han ido supliendo estas desventajas, tal es el caso de Caridad González, quien ya tiene dos libros publicados y ha resultado premiada en reiteradas ocasiones tanto a escala regional como nacional en concursos como Ala Décima y el Concurso Nacional de Glosa 2003.

A tono con el renacer nacional de voces femeninas en la generación de los '80, en Villa Clara también se evidencia un auge de poetisas, solo que este va a intensificarse hacia los años 90, al estar reforzado fundamentalmente por las coberturas editoriales existentes en el panorama cultural de la región durante esta década. Aunque no hablamos de un movimiento autoral femenino, la poesía villaclareña sí cuenta con el ascenso de destacadas poetisas, que han alcanzado sus lauros y sus publicaciones en competencia con el resto de la producción regional y no en calidad de *ghetto*, pues no existe en la provincia la potenciación institucional de espacios con especificidad en el género.

Aunque algunas de estas voces emergieron del «Grupo de Santa Clara», lo que evidencia su formación dentro de la llamada generación de los '80, esta voluntad grupal se perdió hacia los años 90. Conllevaron a la dispersión de las voces

femeninas los cambios sobrevenidos en la política cultural de la región; sobre todo la arbitrariedad en las directrices editoriales. La convergencia de textos concebidos y premiados desde la década anterior junto a los que han ido surgiendo posteriormente, ha traído como consecuencia que en un mismo espacio confluyan poetisas de diferentes edades, pero que tienen en común un conjunto de determinantes histórico-geográficas.

Capítulo II: De la crítica literaria feminista a los estudios de género: conceptualización y formas de análisis de la literatura escrita por mujeres

El presente capítulo se ha implementado para establecer nuestra metodología de trabajo en relación con el enfoque de género. La escasez de estudios aglutinantes sobre los postulados teóricos de la crítica literaria feminista nos ha llevado a dialogar con sus distintas variantes; al tiempo que hemos indagado en el devenir de sus aplicaciones en Latinoamérica y Cuba, así como en las primeras aproximaciones críticas desde el género realizadas en Villa Clara, los cuales hasta ahora son insuficientes sobre todo en su acercamiento a la literatura.

Posteriormente se procedió a la definición de literatura escrita por mujeres como centro de atención constante en las búsquedas teóricas de la crítica literaria feminista, lo cual precisó de un análisis distendido debido a las polémicas existentes en torno a ello. La no existencia de estudios anteriores sobre el tema nos llevó a desandar por los distintos criterios y a enfrentar en ocasiones algunas de estas polémicas.

La consideración de la existencia de una escritura femenina como dependiente de la visión sexuada de los entes que interactúan con ella, entre ellos la crítica, motivó la búsqueda de diferentes formas de abordaje a la literatura escrita por mujeres desde una perspectiva de género. Consecuentemente, se situaron dos epígrafes en los que se sistematizan dos de estas formas: el método de análisis del imaginario simbólico femenino y el estudio de las marcas diferenciadoras de género. El primero de estos ha sido sistematizado por Elena Yedra y otros integrantes del proyecto de investigación *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*. El segundo, por su parte, ha resultado polémico tanto en las posturas que lo niegan como en las que lo afirman, así como en las que se centran en el plano temático o en cuestiones formales.

Por último se dedicó un epígrafe a la revalidación del sujeto femenino como una de las principales conquistas de los estudios de género y se especificó en la modelación de este tipo de análisis en la literatura, mediante el estudio de Susana Montero en *La cara oculta de la identidad nacional*, el cual aunque se limita a obras de la literatura romántica, nos ha servido como modelo de análisis.

2.1 Devenir histórico de la crítica literaria feminista. La crítica literaria feminista en Latinoamérica y Cuba

En el marco de los estudios teórico literarios, el siglo XX se caracteriza por la implementación de distintas perspectivas y posiciones de reflexión sobre la literatura, lo que se evidencia en el predominio de debates y discusiones sobre la naturaleza de lo literario. La literatura se siente capaz de «seducir y convocar al banquete de las disciplinas, pertenecientes a las ciencias humanas», según criterio de Nara Araújo (2001: 13). De manera similar, José María Pozuelo Yvancos explica: «La teoría literaria del siglo XX nace en un amplio contexto epistemológico que permitió el desarrollo especializado de diferentes saberes humanísticos, vinculándose a un discurso científico particular. El nacimiento de la literatura como objeto que se pretende con una teoría y una ciencia propias discurre paralelo a la constitución de la lingüística, de la sociología, del psicoanálisis, de la antropología, de la semiótica, etc.» (Pozuelo, 2007: [s.p]). Cada uno de estos sistemas de pensamiento de tradición francesa, alemana, eslava e inglesa -y los insoslayables nombres de Marx, Nietzsche, Heidegger, Saussure, Lévi Strauss, Freud, Lacan, Althusser, Foucault y Derrida-, han influido notablemente sobre la teoría literaria; de modo que el constante sucederse de escuelas teóricas y corrientes críticas muchas veces ha obedecido al predominio o punto de gravitación mayor ejercido por estas ciencias en un momento dado, lo cual ha propiciado también el uso de un aparato categorial y terminológico provenientes de estas disciplinas.

Nara Araújo (2001: 14) en su estudio «La teoría no ha muerto. Campos teóricos de América Latina en el siglo XX» describe como un fenómeno del siglo XX la llegada de los estudios de género a la teoría y la crítica literarias, explicado por el pluriperspectivismo de las distintas tendencias: «El tránsito del formalismo a los estudios postcoloniales no significó una cancelación de lo que el gesto formalista trajo para los estudios literarios, sino la acumulación y ulterior apertura hacia campos disímiles, por continuidad o ruptura» (Araújo, 2001: 14). Esta circunstancia es la que favorece «un proceso de entrada para [...] otras escrituras y literaturas; para otros sujetos [...] que escriben y que leen o que son leídos en y desde diversos horizontes de expectativa: canon, identidad y diversidad, deseo, género sexual [...]» (Araújo, 2001:15). Esta descrita irrupción del sujeto escindido por la práctica colonial, racial y de género, crea un foco de problemas a los cuales hoy dirige su atención la teoría;

donde se privilegia el ensanchamiento de fronteras genéricas -literarias y sexuales- como uno de los horizontes del debate actual.

Como principales exponentes de la crítica literaria feminista tenemos los estudios anglosajones y franceses, que han marcado pauta en la teorización de la literatura femenina en relación a sus posibles definiciones y a los métodos de acercamiento a las obras escritas por mujeres.

La crítica literaria feminista anglosajona cuenta con antecedentes que datan del siglo XVIII, entre los que sobresale como precursora la escritora inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) con su obra *Vindicación de los derechos de la mujer*, la cual, motivada por una polémica sobre la educación de las jóvenes francesas de 1791, constituye un ejemplo de literatura de emancipación. Según sus seguidores en ella «se exponen muchos de los planteamientos femeninos del siglo XX, a pesar de lo antiguo que puede parecer el texto, debido al contraste entre su época y la nuestra» (Gómez, 2002: [s.p]).

Le siguen las coterráneas Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, quienes en un texto como *La loca del desván* se percatan tempranamente de que «la autora encuentra problemas a la hora de definir su Yo creativo, [pues] la autora solo conoce dos ideales de su sexo creados por los artistas masculinos: “ángel” o “monstruo”. Dos imágenes extremas que matan la creatividad femenina» (Gómez, 2007: [s.p]). Son capaces además de reconocer la existencia de una tradición de literatura escrita por mujeres, lo que afirman de la siguiente manera: «Existe una tradición que abarca esencialmente las obras de las escritoras del siglo XIX que hallaron modos viables de sortear las estrategias problemáticas» (Gómez, 2007: [s.p]).

Ya en el siglo XX, aparecen dos figuras clásicas de la crítica femenina anglosajona: Kate Millet, quien mantenía que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender auténticamente la obra literaria, a través de su teoría del «derecho del lector» (Gómez, 2007: [s.p]) y Mary Ellman, quien en su obra *Thinking about Women*, realiza un análisis literario desde una mirada comprometida clasista y políticamente, lo que la ha hecho merecedora de consideraciones tales como: «Ella [la autora] constituye la principal fuente de inspiración para lo que suele llamarse crítica de imágenes de mujer [...] la búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos» (Gómez, 2007: [s.p]).

En tanto, los estudios sobre la crítica femenina anglosajona como el de Claudia Gómez en «Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos» se

percatan de que estos primeros pasos se han mostrado indiferentes e incluso hostiles a la teoría literaria, al dedicarse en mayor medida al análisis de la configuración de estereotipos en obras de autores masculinos. Es válido reconocer que el valor de estos tanteos está en ser uno de los primeros descubrimientos de que la historia de la literatura occidental es acendradamente androcéntrica. Resulta también gratificante que ante dicha indeferencia, se hayan desatado respuestas teóricas de otras estudiosas.

Una de estas ha sido la de Patricia Meyer Spacks en *The female imagination* (1975), quien inaugura un nuevo período en la crítica e historia literarias feministas. Cuando esta autora se percata de que la escritura femenina había sido diferente del resto de las escrituras y de que la condición de mujer había dado cuerpo a la expresión creativa de las mujeres, ensancha el campo de atención de la crítica académica, pues incluye en este a la escritura ginocéntrica.

Otro caso es el de Annette Kolodny, quien intenta definir la crítica feminista a través de su objeto de estudio: «la literatura de la mujer como categoría separada» (Gómez, 2007: [s.p]), lo cual constituye acertadamente una presunción de que existe algo único en la literatura de la mujer.

Es de interés referirse a Myra Jehlen, quien intenta derribar las concepciones equiparadoras de “la feminidad” y la feminidad biológica esbozadas por el machismo con el fin de crear diferencias individuales entre las propias mujeres. Esta autora también se adentra en el concepto de escritura femenina en su cambiante relación histórico-cultural con la “escritura masculina”.

Elaine Showalter (2001: 167-168), quien ha revisado todas estas propuestas, presenta en su estudio «La crítica literaria feminista en el desierto» una teoría más completa acerca de la crítica feminista, al distinguir dos modalidades de la misma: 1) la que trata a la mujer como lectora de textos de la cultura patriarcal, que denomina *lectura feminista* o *crítica feminista* y 2) la que trata a la mujer como escritora, a la cual denomina *ginocrítica*, modalidad en la que figuran la historia, los temas, los géneros y las estructuras de la literatura escrita por mujeres.

Los estudios sobre la crítica literaria feminista han encontrado diferencias entre las variantes anglosajona y francesa en cuanto al posible centro de atención fijado por una y otra, lo cual se hace corresponder con la filiación con las diversas corrientes de pensamiento y el contexto del desarrollo de cada cual.

Para valorar la crítica feminista francesa es necesario tener en cuenta sus relaciones con la historia del país, pues el nuevo feminismo francés es hijo de uno de los sucesos históricos más connotados del siglo XX: la revuelta estudiantil de Mayo del 68. Puede afirmarse entonces que los primeros grupos feministas franceses se formaron en un ambiente intelectual politizado, dominado por varios tipos de marxismo, especialmente el maoísmo. Mientras que el feminismo americano de la década del 60 había empezado por denunciar enérgicamente a Freud, el feminismo francés dio por sentado que el psicoanálisis proporcionaría una teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del subconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista.

Simone de Beauvoir es una de las pioneras de la crítica feminista francesa. Convencida de que el advenimiento del socialismo bastaría para poner fin a la opresión de la mujer, se declaraba «solamente» socialista, hasta que en 1972 se declaró por primera vez «públicamente feminista» (Gómez, 2007: [s.p]). Su principal obra *El segundo sexo* es la base de su teoría, no asentada en los postulados marxistas tradicionales sino en la filosofía existencialista de Sartre. La proposición de la Beauvoir parte de admitir que: «No se nace mujer, llega una a serlo» (Gómez, 2007: [s.p]) y de que su relación con lo masculino es una asimétrica e injusta relación de otredad.¹² Pasaría algún tiempo para que las teóricas del feminismo partieran de esa revelación fundamental, para luego sacar ventajas de dicha condición particular de la mujer, la cual se convertiría en la base de su autodefinición y sus búsquedas identitarias en el plano genérico.

En sentido general, la mayoría de los artículos contemporáneos que trazan el panorama de la crítica feminista, se refieren a los nombres y estudios de Toril Moi, Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, quienes esgrimen como principal instrumento teórico el lenguaje y basan sus indagaciones en los fundamentos de Lacan y Derrida en relación a los conceptos de la suplementariedad, interpretación textual y sobre todo en la llamada teoría lacaniana del sujeto.

¹² La realización de los sexos no es la de dos electricidades, de dos polos, no es la relación recíproca del “yo” y del otro que es también un “yo” por el cual soy el otro. El hombre representa a la vez el positivo y el neutro [...]. La mujer aparece como el negativo [...], tanto que toda determinación positiva le es imputada como limitación [...]. La mujer no aparece como un ser autónomo, sino como un elemento del mundo masculino; ella es lo inesencial frente a lo esencial; él es el absoluto; ella es lo otro (Picon, 1958: 503-504).

La filiación psicoanalítica y freudiana, hacen que para Hélène Cixous, la escritura femenina dependa de la caracterización biológica de la mujer: si su libido es «cósmica», su escritura no será susceptible de delimitación (Araújo, 2001: 106). Por eso plantea: «Es imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esta práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista» (Cixous, 2001: 126). Esta posición de la Cixous resulta «categórica» para Nara Araújo (2001: 107). Aun cuando su modelo escritural femenino ha sido calificado de esencialista por su estrecha dependencia de lo biológico y psicosexual (Araújo, 2001: 106), la influencia de la Cixous (junto a la de Luce Irigaray y Julia Kristeva), ha sido de relevante importancia en los estudios feministas.

Sin dudas, la crítica literaria feminista de estirpe anglosajona y francesa, y aun la segunda más que la primera, han devenido en los paradigmas fundamentales con los que se ha modelado la crítica literaria feminista latinoamericana, de ahí este ágil y necesario esbozo que hemos ofrecido anteriormente.

La crítica literaria feminista en Latinoamérica

Resulta redundante -y no por eso menos cierto- hablar de las consecuencias de la conquista y colonización españolas del Nuevo Mundo como laceración irreversible del desarrollo de las antiguas culturas amerindias. Desde entonces, frente a la cultura occidental, centralizada y hegemónica, se produjeron un grupo de fenómenos culturales que progresaron en los márgenes y se relacionaron con los centros de *poder* en condiciones de subalternidad. El devenir de los siglos permitió que se escuchara la visión de los vencidos y que esta supuesta marginalidad se abriera espacios no solo en la producción sino también en la reflexión cultural.

Para analizar el desarrollo de la crítica literaria feminista en Latinoamérica hay que tener en cuenta todas estas especificidades históricas, así como la formulación de un canon americano, la democratización de los estudios literarios y el surgimiento de la *nueva crítica*, entre otras cuestiones; según propone el trabajo de diploma *La crítica literaria feminista en el contexto de la nueva crítica latinoamericana* de Yanetsy Pino.

Este trabajo se basa en los apuntes de Iris María Zavala (1988: 32) sobre el

canon y la escritura en Latinoamérica,¹³ para plantear la existencia de «un canon latinoamericano en la literatura de nuestro continente» (Pino, 1999: 11), el cual «no es [...] sino una construcción discursiva contingente, resultado de prácticas discursivas sobredeterminadas» (Zavala, 1988: 33). El canon es visto además como acción de agentes mediadores que rigen los ámbitos académicos, editoriales y culturales y son responsables de favorecer el proceso de la producción de la cultura continental en sentido general: los que determinan, conforman e infieren una específica canonización.

En consecuencia, de la polemizada crisis de los estudios literarios latinoamericanos, se deriva la necesidad de revisar el canon y de desarrollar los estudios culturales como alternativa. En vista a anular el conflicto literatura-subalternidad, Beverly (1995: 30) sugiere una «democratización relativa de nuestro campo a través del desarrollo de un concepto no literario de literatura». Solo así esta será reformada sobre nuevas bases, y la *nueva crítica* ya no será un término que acoja únicamente la multiplicidad y variedad de los estudios literarios actuales, sino un conjunto pluriforme de enfoques y revisiones, que incluya una comunidad de intereses, aspiraciones y métodos que armonicen diferencia y generalidad.

Nelly Richard hace uso del término con igual sentido cuando explica que «[...] lo primero que caracterizó a los estudios culturales fue su voluntad de democratizar el conocimiento y de pluralizar las fronteras de la autoridad académica, dándoles entrada a saberes que la jerarquía universitaria suele discriminar [...]: “cultura popular”, “movimientos sociales”, “crítica feminista”, “grupos subalternos”» (Richard, 2006: [s.p]).¹⁴ Es precisamente con esta democratización, que la crítica feminista se incluye en el campo de los estudios culturales latinoamericanos, pues tanto lo femenino como lo latinoamericano son conceptos configurados desde la perspectiva de la otredad. Consecuentemente esta autora (Araújo, 2003: 35) ha homologado ambos factores, llamando la atención sobre el

¹³ Se refiere al criterio de la Zavala acerca de la constante formación o re-formación de sujetos que se van replanteando un conglomerado de identidades, lo que implica un desestabilizante entramado de relaciones entre el Otro y el Uno-Sujeto, que van conformando la tradición literaria y/o la propia canonización de la literatura.

¹⁴ No obstante esta investigadora advierte los peligros de la codificación de los discursos de la diferencia desde los intereses del poder: el “activismo de los políticos de representación de los grupos minoritarios”, entre los males por supuesto están incluidas las feministas que «han simplificado la cuestión de la identidad y de la representación, al someter generalmente a ambas a una tiranía de la ilustratividad que obliga a sus producciones de textos a la formulación monocorde de una condición de sujetos predeterminada» (2007: [s.p])

peligro de permanecer acríticamente en la aceptación de la diferencia dentro de la construcción masculina occidental, lo que podría implicar que tanto lo femenino como lo latinoamericano se convirtieran en simples variantes del todo y perderían por tanto la posibilidad de su autoexpresión. La perspectiva de Richard, según Nara Araújo ha sido la de utilizar lo femenino como «pivote contra hegemónico de los discursos de autoridad» (2003: 36).

A esto se suma la extensión en los años 50 de los fundamentos del formalismo ruso, el estructuralismo checo y el New Criticism; a partir de los cuales, según Saúl Sosnowsky (1996: X), se produjo una modernización de los estudios literarios que constituyó un esfuerzo enorme por entender y extender la literatura latinoamericana «dentro de» y «en relación a la literatura mundial». Posteriormente, con la adopción del estructuralismo y sus escuelas, tiene lugar una especie de «debate prescriptivo» en el que se trataban de definir las estrategias discursivas más afines a la promoción de causas políticas.

Poco después, el pensamiento de Roland Barthes, Michael Foucault, Jacques Derridá, Mijaíl Bajtín y Lacan, ejerció una enorme influencia en nuestros estudios literarios y condujo a un cuestionamiento del análisis monolítico predicado por los paradigmas centralizantes de la crítica anterior, así como a la inscripción del debate histórico local en una dimensión internacional.

Como resultado de este ámbito, la crítica literaria en América Latina sienta sus bases en los enfoques interdisciplinarios, pues el postestructuralismo asume una variedad de análisis, bien explicada por Iris María Zavala en su propuesta sobre las formas y funciones de la teoría crítica feminista. La autora refiere que las teorías feministas se nutren de disímiles orientaciones, desde el dialogismo de Mijaíl Bajtín, los postulados formalistas, la semiótica, el neofroidismo, los estudios del discurso del poder y sobre el cuerpo, los enfoques culturalistas entre otros. Todo con el propósito de «interrogar y valorar las perspectivas tradicionales y reformular las tareas críticas e interpretativas» (Zavala, 1993: 29).

Es gracias a estos fines, a los que muchos intelectuales de nuestro continente se vuelcan, que se intenta descolonizar el canon literario patriarcal a través de una mirada feminista. La crítica feminista entra entonces conscientemente, en abierto diálogo con cualquier centro epistemológico y hasta con sus propias suficiencias, con

el sagrado fin de recobrar su autoridad mutilada a través de la palabra.

Un paréntesis en Cuba

Al intentar fijar los inicios de los estudios de género en Cuba coexisten diferentes criterios, lo cual se debe a la heterogeneidad de posturas adoptadas en esta intención arqueológica: si la búsqueda parte del feminismo en sí o de la crítica literaria feminista, o de visiones interrelacionadas. Es por eso que algunos estudios fijan la atención en la fecha de la llegada del feminismo a Cuba y en la acción de la mujer en los espacios públicos del país en diferentes épocas. Los estudios realizados sobre ambos temas se basan en informaciones de tipo histórico.

Cuando se habla propiamente de una crítica literaria feminista, Nara Araújo, preocupada por la génesis teórica, marca en los años 30 la presencia de los primeros estudios sobre la crítica literaria feminista en Cuba, la cual surge vinculada a una narrativa que también pretende calificarse feminista y al feminismo como tendencia de pensamiento social. En esta etapa de continuación de la lucha anticolonial, la mujer manifiesta una activa participación en la vida política por la reivindicación de sus derechos: reconocimiento de su personalidad civil, emancipación económica, liberación de restricciones a su educación, etc.

Posteriormente Luisa Campuzano, en una reflexión en torno a su estudio «La mujer en la narrativa de la Revolución. Ponencia sobre una carencia», caracteriza la situación en el período revolucionario, con criterios como el que sigue: «Para nosotros eran los tiempos en que apenas comenzábamos a desandar [...] la triste y a veces pienso que irreparable etapa de nuestra “indigencia crítica”, a pesar de que hacía más de una década de que en el mundo la crítica feminista se desarrollaba a una velocidad y con un alcance no igualados por otros sectores de los estudios literarios» (1996: 52). Este texto, junto a *La narrativa femenina cubana (1928-1958)* de Susana Montero, aunque «desprovistos de un apoyo teórico eran sin embargo valiosos intentos de tematización y periodización», a decir de Nara Araújo (1997: 7). Esta autora además los considera en sí mismos anunciadores del renacer de la crítica feminista en Cuba a partir de la década del ochenta y a lo largo de los noventa.

Para Julio González en «Feminismo y masculinidad: ¿mujeres contra hombres?», uno de los principales debates teóricos de las ciencias sociales de finales

del siglo pasado fue la inserción del enfoque de género en todas las zonas de investigación. Sin embargo el aumento de publicaciones en el área de estudios de género en Cuba «ha sido de forma general ínfimo» (González, 2004: 5).¹⁵

Nara Araújo en la introducción a su libro *El alfiler y la mariposa* (1997), se había percatado no solo de la llegada de los estudios de género a Cuba y de la potenciación de la crítica literaria feminista con los mismos, sino también de su resurgimiento consciente en cuanto a la historia de sus carencias y al contraste con el avance en otros contextos (Araújo, 1997: 10). Esto repercute en las disímiles tareas que se le designan a la crítica feminista cubana: la arqueología de textos marginados del corpus de la literatura nacional y el trazado de los perfiles de una tradición literaria femenina en Cuba; el estudio de la imagen de la mujer, la voz femenina y su diálogo con el dominio masculino y sus repercusiones en el canon; el papel renovador y transgresor de esta escritura en el país, sus particularidades ideológicas, temáticas, lingüísticas; etc. (Araújo, 1998: 382).

Esta autora reconoce la ganancia de la crítica literaria feminista en su potenciación con los estudios de género, pues desde esta perspectiva abarca todos los estudios literarios, no solo el proceso de producción de literatura escrita por mujeres, sino también la exégesis de autores del discurso patriarcal desde un enfoque de género y la recepción de textos de cualquier autoría.

Consecuentemente, a la crítica literaria feminista no le interesa si sus cultivadores son mujeres u hombres, pues no tiene fronteras de sexo. Como diría Nara Araújo lo que importa es el enfoque de género: «Creo que la capacidad de esta crítica para leer cualquier texto, de autoría masculina o femenina, de cualquier latitud, proviene de la comprensión de que más allá de la manera en que se construyen las imágenes de las mujeres, el poder se articula de manera análoga a las

¹⁵ Existe también una vertiente de «reciente inserción en la inmensa mayoría de los países de América Latina» (González, 2004: 11): los *movimientos de varones*, cuya aceptación ha sido más patente en países occidentales. La asunción de la masculinidad desde la perspectiva de género, no constituye una contraposición al feminismo, por el contrario: «Escribir sobre Masculinidades ignorando todo el pasado feminista me parece un grave error conceptual, que cada día se propaga más en grupo de estudios interdisciplinarios, sobre todo en el mundo anglosajón» (González, 2004: 11). Lo masculino es también un constructo histórico-social, por lo que la estrategia de este grupo se basa en la reivindicación del fundamentalismo machista que exhorta a los hombres a perpetuar los roles tradicionales. En el ámbito caribeño y cubano este camino ha sido recorrido por Carlos A. Lloza Domínguez, Garay Guiteau, Julio González y otros autores recogidos en los números 45 del 2004 y 46 del 2005 de la revista *Del Caribe* y los números 5 y 37-38 de la revista *Temas*, dedicados a problemáticas de género.

relaciones de género» (Araújo, 1997: 9).

En fin, la crítica literaria feminista debe y puede enseñar a todos a leer desde el género, entendido este como un constructo histórico social determinado, para así descubrir las configuraciones de la opresión desde la propia superioridad del género masculino como sexo y categoría genérica. A partir de este tipo de lectura, se desmonta cualquier intento de jerarquía y fundamentalmente se «abren nuevos horizontes a la voz y a la escritura» (Araújo: 1997: 11). Su diversidad de ejercicio va más allá del resentimiento y la beligerancia con que a veces, simplificadaamente se asocia.

Consecuentemente, la crítica feminista comienza a ganar un lugar en los medios de difusión cultural y en los espacios académicos de los noventa, lo cual está emparentado con un cambio en la percepción de los sectores oficiales sobre el feminismo y los estudios de género, y con la promoción en las instituciones de investigaciones relacionadas con la situación y el rol de la mujer en Cuba (Araújo, 1997: 9).¹⁶ Es precisamente la profesora de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, Nara Araújo -recurrentemente aludida en este estudio-, quien introduce la teoría feminista en el marco de la crítica y la investigación literarias académicas, mediante sus estudios sobre la literatura femenina del siglo XIX cubano y otros ensayos crítico-históricos.

En el plano teórico Nara Araújo asegura «el desarrollo creciente de una crítica feminista en Cuba» (1996: 13); lo que la lleva a patentizar la existencia de una evolución en estos estudios es la constatación de «los avances de los estudios culturales y una crítica feminista que ha rebasado la “imagen de la mujer”» (Araújo, 1997: 19) y de que hayan conscientizado y precisado la prolijidad y complejidad de

¹⁶ Por su parte, Mirta Yáñez describe institucionalmente el estado de cosas en el país y en su libro *Cubanas a capítulo* destaca que «dentro de los debates de la mujer en Cuba, apenas en fecha muy reciente los estudios profesionales han empezado a adoptar la perspectiva de género. Es justo indicar que el desolador horizonte ha mejorado bastante: existe ya una Cátedra de Estudios de la Mujer en la Universidad de La Habana, otra Cátedra de Estudios Literarios de la Mujer Gertrudis Gómez de Avellaneda [...] en la Academia de Ciencias, y la Casa de las Américas ha creado un Programa de Estudios de la Mujer [...], amén de otros proyectos en camino como la creación de una colección de textos de y sobre las mujeres por parte de la Editorial Oriente, así como la Biblioteca de Autoras Cubanas dentro de la Cátedra por la Lectura Camila Henríquez Ureña, de la Facultad de Artes y Letras» (Yáñez, 2000: 194). Algunos años después se comprueba que el panorama no ha sufrido grandes transformaciones, aunque sí se ha enriquecido con la difusión de pequeños centros de estudios de género en las provincias, entre los que podemos contar la Cátedra de la Mujer y la familia en la Universidad de Camagüey y la Cátedra Marta Abreu en la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.

su objeto de estudio.¹⁷

Luisa Campuzano, protagonista y analista de estos logros, hace corresponder este avance con la práctica literaria cuando dice que la arqueología como única tarea de la crítica feminista se debía a que «no existía [...] una producción literaria que estimara otro tipo de crítica» (2004: 144), sin embargo la «reciente y rica producción femenina nacional, [...] exige un rigor cada vez mayor para su abordaje» (2004: 146). Sin importar quién funge como causa o consecuencia, sin dudas puede florecer la crítica literaria de género, porque así mismo florece y se diversifica la literatura escrita por mujeres.

Estudios de género en Villa Clara

Los estudios sobre la mujer en Villa Clara en el ámbito intelectual y cultural son ocasionales. La aparición reiterada de los mismos en el boletín de más joven aparición en una de las publicaciones más jóvenes de la región, *Cartacuba*, denota un interés particular hacia este tipo de enfoque en el último quinquenio. Sin embargo, muy pocos de ellos (solo tres) presentan un análisis desde una perspectiva de género. No obstante, lo exiguo se muestra provisorio: cada uno de ellos elige como objeto de estudio diferentes prácticas discursivas tales como el cine, las artes plásticas y los medios de comunicación de Idalmis Díaz Rivas, Rebeca Murga y María Isabel Martínez respectivamente. En ellos se reafirma la identidad nacional a través de personajes femeninos que representan la presencia de la mujer en las diferentes esferas de la vida social y cultural del país. Como se ha podido apreciar estos cuentan como los primeros antecedentes de estudios culturales en la región desde la especificidad femenina. Tampoco podemos dejar de mencionar aquellas indagaciones históricas sobre la incidencia de la mujer villaclareña en las gestas independentistas y en las luchas por la liberación nacional en el siglo XX.

La línea de los estudios de género en el ámbito literario y específicamente poético no es amplia ni declarada. Las notas de contracubierta de las editoriales locales ganan en la toma de conciencia de la extensión de la poesía escrita por

¹⁷ No obstante, no todos son elogios, pues se ha incurrido en la marginación de algunas escritoras tras la preferencia -harto extendida- por voces consagradas. No bastan las loas cuando quedan aún anchos senderos que recorrer.

mujeres en la provincia. Es un rasgo muy extendido anunciar el tratamiento de lo femenino en las autoras sin una profundización posterior, hecho no censurable dado la tipología crítica de la que hablamos (caracterizada por la brevedad y la función promocional); pero es un rasgo cuyo valor es reconocible ante el silencio existente sobre el tema en trabajos críticos de mayor alcance, realizados con relación a la misma producción literaria en nuestras revistas culturales.¹⁸

Los fragmentos de las notas de contracubierta tienen en común el vínculo entre la información biográfica y el acercamiento poético, pues «se aportan elementos en cuanto a los ejes temáticos del libro a partir de la perspectiva autoral vista por el redactor de la nota», como expresa Mayelín González (2003: 88) en el «Acercamiento crítico a las notas de contracubierta en libros de Ediciones Capiro (2000)». Si pensamos en los ejemplos anteriores como un biografismo chato, la relación entre uno y otro aspecto no siempre dará resultados felices, pero en ocasiones mostrará una dirección de lectura satisfactoria y promisoria para los estudios literarios en la provincia por cuanto rozan zonas de la crítica con un enfoque de género.

Las investigaciones sobre el movimiento poético villaclareño de los autores Ricardo Riverón y las autoras Marta Rita Águila y Adis González también se han interesado por la presencia o no de rasgos distintivos en la poesía escrita por mujeres en la región como ya se ha visto en la contextualización de las voces femeninas en el ámbito poético de Villa Clara en el capítulo anterior.

Los estudios que más se ajustan a los intereses de esta investigación por tomar como objeto de estudio a la poesía villaclareña escrita por mujeres, han sido

¹⁸ Cuando Ileana Álvarez presenta el poemario *Bajo la noche inmóvil*, menciona que Maylén Domínguez manifiesta la vida «con el asombro de la mirada femenina» (Álvarez, 2004: [36]). De un poemario como *Sin previo aviso*, se nos dice: «Es un libro audaz, que proyecta una visión amorosa sobre la vida, la amistad, la pareja y la personalidad de la mujer que enuncia su discurso» (Sotolongo, 1996: [81]). Cuando se nos habla de *Mujer que pasó la noche quemando hojas secas* de Lisy García se afirma que este poemario convence «del poderío de la poesía hecha por mujeres en la isla» (García, 2002: [42]). Sobre Caridad González, a raíz de su poemario *Décimas en D mayor para violín y piano*, con reiteración intencionada se llama la atención sobre su condición femenina: «El juego de poses, la expansión de sutilezas, los desdoblamientos resultan cómodos a esta *poetisa: mujer* que ha hecho de la décima un oficio tardío pero luminoso» (González, 2006: [s.p]). La condición femenina llega a ser resaltada en una nota como la de Ileana Álvarez sobre *El inútil eco del cansancio* de Lisy García, del que se nos dice que muestra un «sujeto lírico muy femenino» (Álvarez, 2005: [35]).

«Enma Artiles: juego, azar magia y la escritura» de Carmen Sotolongo y «Reina María Rodríguez y otras poetas cubanas de provincia» de María del Mar López.¹⁹

El primero estudia la obra de la poetisa local, centrándose principalmente en el poemario *Sin previo aviso* desde una perspectiva de género. El resultado de la experiencia de lectura de Carmen Sotolongo la lleva a afirmar que el discurso de esta autora es anti-patriarcal y «que [este] busca ofrecer construcciones alternativas y sistemas simbólicos propios» (Sotolongo, 2001: 171). Luego se dedicará a analizar los elementos temáticos y compositivos de la obra que sustentan la tesis antes planteada.

En el segundo artículo, se realiza un análisis comparativo entre algunas voces femeninas de provincia y la capitalina Reina María Rodríguez, tomando como material de estudio la antología *Mujer Adentro*. Su objetivo fundamental es analizar la recurrencia de temas entre la una y las otras y el resultado la lleva a concluir: «se puede percibir la existencia de lugares comunes sobre la unidad temática en las poetas de provincias y capitalinas» (López, 2001: [s.p]).

Esta autora, para su demostración recurre a dos poetisas villaclareñas: Bertha Caluff y Mariana Pérez Pérez, lo cual deviene crédito para la creación de la región. Resulta certera y actualizada la descripción del estado de la producción poética en provincia. Por su importancia este estudio se sitúa como antecedente inmediato y será tomado en cuenta en nuestro análisis.

Del análisis anterior se puede concluir que a pesar de las especificidades histórico-geográficas, la crítica literaria feminista revela constancia en su quehacer teórico: la conceptualización de escritura femenina y su abordaje. El carácter problémico de esta labor lleva a ampliar el campo de búsqueda y a valerse de conceptos provenientes de distintas disciplinas para su definición.

2.2 Conceptualización de literatura escrita por mujeres. Formas de abordaje de la literatura escrita por mujeres

Al precisar la terminología con la que trabajaremos en el caso que nos ocupa, nos tropezamos con múltiples escollos. Uno de ellos es el de enfrentarse a las

¹⁹ Es interesante que la crítica internacional muestre mayor atención a este fenómeno que los coterráneos. Constituye un argumento, la aparición en argentina de la página web personal de Mariana Pérez (<http://www.e-nuevos.com.ar/autores/marianaperez.html>).

posturas que ponen en crisis la asunción de los conceptos más usuales.

Beatriz González Stephan por ejemplo, sin negar la existencia de la escritura femenina, no acepta el manejo de los términos: *crítica feminista* y *escritura femenina*. En su estudio «No solo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)» afirma que «hablar de una literatura *femenina* esencialmente diferente de la otra, que por oposición sería la literatura *masculina*, es reactivar el pensamiento biologicista y mimetizar los textos con la sexualidad de su escritor(a)» (González, 1991: 103-114). La Stephan no disiente de la existencia de una escritura que trata de anular la subalternidad de la mujer, y en aras de la solución del problema propone el desarrollo de «los mecanismos conceptuales que permitan elaborar una cultura alternativa, un saber contra la opresión, un conocimiento de las actividades sociales fuera de cualquier centrismo» (González, 1991: 111). Para poder conseguir este objetivo emancipador, acude a dos conceptos fundamentales: el sexismo y el androcentrismo.²⁰

Aunque el punto de vista de Beatriz González es valioso en buena medida porque restituye el estudio de la escritura femenina al universo mayor (el de los grupos subalternos) y saca provecho de esta integración; el enfoque que privilegiamos en la presente investigación disiente notablemente de las connotaciones que ella le confiere a los términos femenino y feminista. No obstante, de la negación de Beatriz González al significado más extendido de dichos términos también sacamos provecho: ello hace más consistente nuestra elección conceptual y nos aleja del acatamiento de cómodas posturas que simplifican este tipo de estudio.

De estas contraposiciones se extrae que en el contexto de la crítica literaria feminista, el término femenino no se refiere a sexo, sino a género. Criterios como los de María Isola Salazar instauran esta distinción. Para la autora la escritura femenina no encarna un concepto biologicista sino genérico: «las diferencias biológicas no comportan por sí solas diferencias de género, pues llamar o calificar de femenina o masculina una escritura en ningún momento se corresponde mecánicamente con

²⁰ El sexismo es para la autora lo relativo a «las prácticas concretas de la vida social como toda una concepción que concede privilegio a un sexo en detrimento de otro» (González, 1991: 108). Sin embargo, el androcentrismo va más allá de una discriminación sexista, aunque la incluye, y «es el conceder privilegio al punto de vista del sujeto que participa del poder y se sitúa como centro al jeraquizar y absolutizar los valores de su grupo» (González, 1991: 109), excluyendo otros. Este sujeto responde a los intereses de una sociedad patriarcal, y puede ser lo mismo hombre que mujer.

categorías de sexo femenino o masculino, sino con formas particulares de procesar el mundo y simbolizarlo» (Salazar, 2001: 174).

Esta negación del carácter biologicista del concepto de escritura femenina, conlleva a la posible existencia de «una escritura femenina realizada por hombres», como plantea Futuro Moncada (2001: 18). Este autor aclara que no se trata de una calificación denigrante o peyorativa, pues no está motivada debido a su «banalidad, como se nos ha hecho creer que es lo femenino, sino en razón de su carácter múltiple, del respeto por la diferencia en la creación de nuevos órdenes» (Moncada, 2001: 18).

Por su parte Elvira Gangutia (1994: 45) en su libro *Cantos de mujeres en Grecia* advierte que los «cantos de mujeres» pueden ser escritos tanto por autores mujeres como por hombres, pues para ella lo que determina que se trate de una escritura femenina, es el público para el que está destinada: esencialmente femenino. Hacia él está dirigida la activación de los «avisos de género», dado que el público femenino tiene características comunes.

Aunque estas visiones son muy novedosas y consecuentes con la amplitud del término *femenino(a)*, el presente estudio se muestra más interesado por la concepción de escritura femenina como literatura escrita por mujeres.

La negación de significados biologicistas en la utilización del término *femenino(a)* parece no llevar a la necesidad de especificar cuándo la literatura está escrita por mujeres. De hecho autores como Mirta Yáñez en el marco de su defensa del término poetisas en el ensayo «Poetisas, sí» (Yáñez, 2000: 25) ven el término especificativo *por mujeres*, como una perífrasis en detrimento de la riqueza de la lengua. Sin embargo el uso reiterado y necesario de este complemento agente en la bibliografía valida lo contrario, por lo que es conscientemente asumido en la presente investigación.

Una autora como Marilys Marrero (2001: 160) se refiere al fenómeno de la siguiente manera: «escritura femenina cuya voz lírica es una mujer» y nos ayuda a zanjar la cuestión. Se trata de una elección metodológica deliberada el hablar de poesía escrita por mujeres, que resulta excluyente pero no discriminatoria en cuanto a prejuicios de índole sexista.

En este sentido, Judith Gerendas en su estudio «Hacia una problematización

de la escritura femenina» (1991: 91-102), ofrece uno de los conceptos de mayor amplitud cuando asegura que no hay una sola tipología de escritura femenina, pues incluye dentro de esta definición a aquellos discursos que aún sin subversión ni perspectiva crítica pertenecen al universo de la literatura escrita por mujeres. De manera contrapuesta, a Erasto A. Espino le urge calificar de femenina solo a aquella literatura escrita por mujeres desde una posición crítica, porque «mujeres escritoras hubo siempre. La novedad sea, quizás la conciencia aguda de escribir desde un lugar que no es el del hombre» (Espino, 2005: [s.p]), entendido aquí como sexo y ente social. Por tanto, para este autor se trata de una cuestión de conscientización de la pertenencia en el acto de la escritura que de alguna manera influye en el resultado del producto literario mismo.

Otros estudios se dedican a definir la escritura femenina escrita por mujeres en cuanto a su especificidad. Para Claudia Gómez, «es en la afirmación de sí como mujeres que se da la escritura de género, lo cual significa posicionarse en el orden del discurso en virtud de la diferencia, con respecto al discurso androcéntrico: es incorporar la totalidad de la experiencia de aquella (social, psicológica, espiritual y estética) con el fin de subvertir las convenciones lingüísticas sintácticas y metafísicas de la escritura patriarcal» (Gómez, 2002: [s.p]). De esta definición la autora desprende una característica fundamental de la escritura femenina: la bitextualidad. Esta consiste en una especie de autoconciencia escritural del sujeto al escribir teniendo como referencia el discurso patriarcal, ya para subvertirlo o simplemente para dialogar con él, y al mismo tiempo teniendo en cuenta el discurso femenino como autoafirmación.

Una de las posturas más completas y esclarecedoras del sentido de ambos términos, es la de Elena Yedra en la información «Preliminar» del texto *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*, quien considera a «la escritura femenina escrita por mujeres como un discurso diferenciado en el caudal literario de esta época» (2001:10). Discurso que por demás contribuye «a crear formas distintas de relacionarse la mujer con la mujer, el hombre con la mujer, la mujer con el hombre, de suerte que la escritura posibilite nuevos vínculos de relaciones humanas» (Yedra, 2001:10).

Sin negar todas estas definiciones en torno a la escritura femenina, Mirta Yáñez en «Ruidos y cuartos propios» aclara que la condición femenina de la

escritura corre a cargo de agentes externos y no depende del sexo ni de la conciencia del autor: «La literatura -como la ciencia, la filosofía y el arte- no tiene sexo, pero quienes la crean, la ejercen, la leen, la estudian, la critican, la publican y la promueven, entre otras tareas menores, sí» (Yáñez, 2000: 184). Es por eso que se hace necesaria la búsqueda de formas de abordaje de la literatura escrita por mujeres desde el enfoque de género.

El método de análisis del imaginario simbólico femenino

El imaginario simbólico femenino es una de las búsquedas de la especificidad de la escritura femenina, que reúne una consistente apoyatura teórica, y que mejor nos permite conceptualizar esta práctica.

El término *lo imaginario* es rastreado en el estudio «Los imaginarios simbólicos en la literatura (Notas en torno a un concepto para un estudio de historiografía literaria colonial)» de Elena Yedra. Según la autora el concepto se nutre de diversas ciencias humanas: la historia de las mentalidades, la antropología, los estudios culturales, el psicoanálisis, la hermenéutica, la crítica y la historia literaria. Su estudio asume significados varios en la composición de diversos sintagmas: *el imaginario colectivo*, *el imaginario social*, *lo imaginario* y *lo real*, *el imaginario simbólico*, etc.

La idea de los imaginarios artísticos según Elena Yedra la podemos encontrar en los escritos de Walter Benjamín, con su asimilación de las tesis de Freud sobre la *mémoire involuntaire*, lugar donde «las representaciones tienden a agruparse en torno a un objeto sensible» y de esta forma cada objeto posee un aura que será «lo imaginario» (Yedra, 2002: 98). Es este mismo autor quien descubre que «las imágenes tienen una realización simbólica», pues la experiencia artística retiene elementos culturales de un carácter altamente convencional.

Elena Yedra se detiene en cada uno de los elementos que conforman el concepto. Según la autora, toda la experiencia humana está contenida en él.²¹ En

²¹ La relación con "lo real" pasa por dos registros, el registro de lo imaginario, donde se encuentran las imágenes o representaciones que nos hacemos del mundo, y que tienen un componente emocional, afectivo y el registro de lo simbólico, mediante el cual transferimos a lenguajes que permiten comunicar nuestra experiencia del mundo y fijamos dichas representaciones del mundo (Yedra, 2002: 98).

virtud del inseparable vínculo de la literatura con lo real, la autora plantea que esta «no solo plantea los imaginarios sociales e individuales, sino que los construye mediante [...] la palabra: los imaginarios se construyen simbólicamente en un discurso» (Yedra, 2002: 102). Este criterio es fundamental para comprender cómo la configuración de lo femenino evoluciona en correspondencia con la imagen de la mujer que conforma cada época histórica, cada contexto geográfico y cada grupo social.

Existen para Elena Yedra (2002: 103) dos modos de analizar los imaginarios en la literatura: bien realizando operaciones de interpretación simbólica, con base en la idea del subconsciente colectivo (donde imágenes-tópicos son inventariadas en la lectura) y con procedimientos que caben dentro de un enfoque psicoanalítico de crítica literaria; bien concibiendo los imaginarios como construcciones que expresan el poder creador de las comunidades históricas y que son esgrimidos en la conquista de sus identidades. Aquí la autora no solo tiene en cuenta comunidades como pueblos o naciones, sino que también incluye otros grupos humanos, entre los que cabe incluir agrupaciones determinadas por el género.

El término imaginario simbólico femenino es visto por Elena Yedra (2002: 101) como una síntesis empleada para el estudio de tópicos textuales o imágenes provenientes de la cultura y que reciben un peculiar tratamiento simbólico-literario. Explica incluso que ya existe una metodología descrita y aplicada para acceder a las imágenes-símbolos de lo femenino en la literatura, lo cual ejemplifica con el proyecto de investigación *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*.

El imaginario simbólico se convierte en el concepto básico de un método de análisis cultural y literario, que ha sido vinculado a la esfera del género por las investigadoras de este proyecto, entre las que aparecen la propia Elena Yedra y otras como Lucy Varón, Xiomara Núñez, Futuro Moncada, Marilys Marrero, Carmen Sotolongo, etc. Este maridaje permite la relectura de textos de la cultura patriarcal y principalmente de hechura femenina con el propósito de reivindicar la imagen de la mujer en la literatura, y descubrir la peculiaridad de la escritura femenina.

La vinculación entre el imaginario simbólico y el género sexual, antes presentado, se analiza con mayor profundidad al interactuar con otros aspectos como

la construcción del sujeto: «Porque la idea de los imaginarios remite a la de los procesos identitarios diversos, [...] e involucra las diferentes conciencias de la “otredad” entre ellas la de género sexual, por eso ha sido tan afín a las prácticas crítico-literarias de la teoría feminista, y en general a los estudios culturales de la literatura» (Yedra, 2002: 94).

La influencia de Bajtín ha sido reafirmada en este debate, pues la concepción mayoritaria de la crítica literaria especializada en el imaginario simbólico femenino encarna una perspectiva dialógica esencialmente binaria: lo femenino versus lo masculino. Ambos roles de género son responsables de constructos sociales no solo diferentes, sino históricamente beligerantes. Así, nos dice Futuro Moncada en «Imaginario simbólico femenino en *La sagrada familia* de Luz Jaramillo Ocampo» que el universo de lo femenino tiene una relación imprescindible con lo masculino: «la mayoría de los imaginarios tienen una contraparte [lo masculino] que los condiciona y que los fortalece» (Moncada, 2001: 143), en tanto no solo son opuestos sino complementarios.

Lucy Varón en su artículo «Imaginarios simbólicos femeninos en la escritura de Rocío Vélez de Piedrahíta» se encarga de delimitar el imaginario simbólico femenino en su manifestación y alcance: «desde la imagen como signo de representación [la crítica feminista] hace emerger la palabra, develando lo imaginario simbólico femenino de las mujeres en sus obras, que puede leerse de una parte como la subordinación consentida desde las mujeres mismas de lo frágil, de lo débil, frente a lo fuerte», dicha apropiación otorga poder a la mujer en la escritura: «el poder se ejerce o se tolera, se sufre o se transgrede en el espacio textual» (Varón, 2001: 75). Esta estudiosa sintetiza de esta forma las implicaciones extratextuales de una escritura que se pretende confrontativa en su génesis misma.

Símbolos estereotipados representan a unos y otros: la mujer será irremisiblemente asociada con flores, alusivas a lo tierno, lo suave, lo delicado y el hombre será descrito mediante objetos épicos que connotan lo fuerte, lo bélico (Moncada, 2001: 114), así como lo punzante y lo penetrante. La simbología basada en las anatomías respectivas usará de manera diferenciadora las zonas erógenas. La simbología masculina peca de estereotipada o de formulaciones muy burdas en cuanto a las relativas al falo, mientras la otra logra reivindicar el cuerpo femenino y resulta definidora para la constitución de un discurso propio de la femineidad. Según

María Isola Salazar es «en esta triple relación lenguaje-cuerpo-escritura donde se pueden justificar las diferencias entre escritura femenina y masculina, sin que estas expresiones se correspondan con los conceptos biológicos de hombre y mujer respectivamente» (Salazar, 2001: 174).

Aunque en los estudios analizados nunca se niega la relación entre imaginario simbólico femenino y marcas de género, el silencio conlleva a pensar que no se descubren vínculos entre ambos. No obstante, existe un número de estudios que sí los relacionan de manera explícita.

Para quienes aceptan su existencia e interconexión, el imaginario simbólico es revelado mediante las marcas de género, tal y como lo explicita Lucy Varón en su metodología de trabajo, la cual consiste precisamente en: «resaltar marcas textuales-escriturales que apuntan a los imaginarios simbólicos femeninos» (Varón, 2001: 55).

Estudio de marcas de género

Un ejemplo de la aceptación de marcas de género, pero resistiéndose a las denominaciones comunes, es el de Ana Rosa Domenella, quien ve dichas marcas como una especie de constantes o recurrencias cosmovisivas en la expresión de lo femenino, que van más allá de las determinantes contextuales: «No se puede afirmar que la literatura escrita por mujeres tenga marcas textuales que la expliciten [...]. Sin embargo, puede afirmarse que hay rasgos distintivos y que cambian la visión del mundo más allá de las variables de época, escuela literaria o clase social [...]» (Domenella, 1991: 47). Serán precisamente estos rasgos distintivos de la escritura femenina el objeto de análisis que estudia la autora a la luz de la *ginocrítica*.

De manera similar percibe el fenómeno Aralia López cuando pretende estudiar la obra de Dulce María Loynaz. Al asumir la «categoría analítica del género sexual» en su estudio se ve precisada a develar las «rarezas comunes» en la obra loynaciana (López, 1998: 97). La autora se declara deudora de una «estética matriarcal» definida por las feministas (López, 1998: 97), de modo que su enfoque es a todas luces parcial, pero lo interesante de su propuesta es que ha brindado una nueva manera de nombrar y definir las marcas genéricas. En su definición está contenido el hecho, de que estas marcas no aparecen de manera explícita o intencional en la escritura, sino que necesitan ser develadas, expuestas por la lectura

del crítico, como ya anunciaba Mirta Yáñez. Queda expresada además la idea de que se trata de una institución colectiva de la que participan varios autores de una misma época. El punto clave de lo definido por Aralia López está sobre todo en que las marcas le resulten «rarezas», singularidades que aseguran la pertenencia de determinadas obras en un conjunto que se habrá de diferenciar de la representatividad patriarcal de la mayoría.

Nara Araújo en *El alfiler y la mariposa* esgrime una denominación más sutil: «huellas del género» (1997:15), las cuales son encontradas en la escritura mediante la condición esencial de «leer a los hombres» (1997: 15), para una vez más seguir el inexpugnable principio bajtiniano de dialogar. El diálogo al que llama Nara Araújo puede ser creado en forma potencial, por lo que no es necesario en todos los casos, contrastar con nombres y textos específicos escritos por hombres y mujeres respectivamente. La diversidad de estudios de género detenidos en la cuestión del sujeto como el de Lola G. Luna, y en el plano literario el de Susana Montero en *La cara oculta de la identidad nacional* y el de Mary Louise Pratt en «Modernidades, otredades, entre-lugares» que se basa en el contrapunteo de un poema de la Avellaneda frente a uno de Heredia, ya validan la construcción patriarcal de un sujeto femenino. Estos pueden servir como sustento teórico antecesor a nuevos estudios, tal y como es el caso del nuestro.

Nara Araújo en «Zonas de contacto: la narrativa femenina de la diáspora y de la isla de Cuba» se detiene también en determinar las «zonas de contacto» (Araújo, 2003: 159) que caracterizan a la literatura femenina, desde una revisión de la narrativa cubana y de la diáspora. Su elección metodológica se corresponde con las perspectivas analizadas anteriormente: estas zonas distintivas son vistas como «espacio de resistencia a convenciones y principios totalizadores» y como «frontera de producción creativa, donde la escritura sirve para movilizar paradigmas en lo relativo a la identidad, lo étnico y/o lo racial, la sexualidad, la familia y la nación» (Araújo, 2003: 159).

El hecho de que estas marcas se planteen como comunes en toda la literatura femenina, no lleva a evadir las diferencias escriturales entre las autoras, sino que preserva sus especificidades. Ellas funcionarían como elementos aunadores en el «posicionamiento desde el género (implícito o explícito)» (Araújo, 2003: 160); es decir, como dispositivos garantes del enfoque genérico de las obras.

Los rasgos estilísticos también encuentran lugar en el estudio de Nara Araújo (2003: 160): la alternancia espacio-temporal de lo literal y lo simbólico, el quiebre del orden lógico, la discontinuidad discursiva, la fragmentación, la irrupción de la cultura de masas, todos los cuales hace corresponder en función de lo ideotemático.

El texto de Adelaida Martínez «Feminismo y literatura en América Latina», también se detiene en explicar los «rasgos temáticos, estructurales, discursivos y críticos que unifican» (2004: [s.p]) a la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica, las cuales provienen de experiencias de lectura y análisis de prácticas literarias específicas. De todos los rasgos distintivos señalados por la autora, presentamos a continuación los más representativos, sin hacer distinciones ni establecer jerarquías entre ellos:

1) Legitimación de los espacios marginados, sobre todo el ámbito doméstico, revalorándolo como símbolo del ser y del poder femeninos. Uno de esos espacios es el de la cocina, asociado a una simbología específica.

2) Desacralización de los estereotipos relacionados con la figura de la madre. Desconstrucción del mito de la maternidad como único destino de la mujer y proposición de prototipos femeninos diversos en relación al tema.

3) La textualización del cuerpo femenino (cuestión que no es dominio exclusivo de la literatura latinoamericana, pero que alcanza en ella mayor prominencia). La mujer se autodefine como sujeto y cuenta su historia, independientemente de la que le habían inventado los hombres, en tal sentido su cuerpo es textualizado como autorreconocimiento y autoafirmación. Dentro de este rasgo entra la tematización de la violencia sexual ejercida contra la mujer. Convertido el cuerpo femenino en locus de la escritura, las construcciones simbólicas cambian de signo. Por ejemplo, la sangre del flujo menstrual, ausente en la literatura masculina, en el imaginario femenino actual se convierte en metáfora de fertilidad y creación.

La investigadora española Elvira Gangutia también cree en la posibilidad de sistematización de un conjunto de rasgos afines a la escritura femenina. En su libro *Cantos de mujeres en Grecia* dedica un acápite a lo que ella denomina «indicadores de género» (Gangutia, 1994: 43). Estos consisten, en esencia, en recurrencias temáticas que provienen del entorno social femenino (aquí incluye la relación con la

madre, las doncellas compañeras y parientes, la mujer madura, el vecindario), el de la función de los protagonistas masculinos (el amante, el marido, etc.) y del entorno físico (en el que figuran la casa, el mundo silvestre y aditamentos como los vestidos y las alhajas). Los «indicadores» de la Gangutia consisten fundamentalmente en constelaciones de tópicos afines a lo femenino que «se mantendrán con rigor convencional durante milenios» (Gangutia, 1994: 43); sobreviven épocas históricas (como el mundo antiguo o el medioevo) y manifestaciones literarias específicas (la poesía popular griega, la lírica galaico-portuguesa), géneros y sub-géneros literarios, así como poéticas individuales.

La autora también halla avisos de género en lo que ella denominará «el cauce formal» (Gangutia, 1994: 55), allí incluye elementos estructurales, como la preferencia por determinados géneros, maridajes genéricos (poesía dramática o preteatral), técnicas o procedimientos y una cierta uniformidad léxica entre otras.

Mirta Yáñez (2001: 58) en «Poetisas sí» también señala «los tópicos que a lo largo del desarrollo de la poesía escrita por mujeres, en distintas épocas y lugares, se han reproducido con mayor o menor variedad»: el amor, la maternidad, la identidad, el dolor elegíaco, la fe religiosa, la familia, el hogar, la naturaleza, el desarraigo, el amor a la patria.

Esta autora se detiene a analizar la evolución de dichos temas en la poesía femenina cubana. De su análisis quedan los siguientes tópicos, los cuales resultan de vital importancia a la presente investigación debido a su vinculación con el entorno poético nacional: la actitud desprejuiciada hacia las relaciones sexuales y el desenfado en el abordaje de los temas amorosos; la visión crítica de las relaciones familiares-con cierta dosis de compasión bien entendida hacia las mujeres del “pasado”-; el tono irónico acerca de la pareja, la protesta ante los rezagos de la moral conservadora y machista y la consiguiente erradicación de posturas sumisas, pudorosas, o pasivas; el rechazo explícito a mantenerse dentro de roles secundarios y el autorreconocimiento de su posición en el mundo; la lucidez analítica ante otras figuras femeninas -famosas o comunes-, la pérdida de la falsa solemnidad ante el fenómeno de la maternidad, entre otros. Sobre la pertinencia del tratamiento desde el género en estos tópicos advierte el posicionamiento « [...] desmitificador de los códigos patriarcales y exaltadores de “lo eterno femenino”» (Yáñez, 2001: 59).

Algunos críticos como Margara Rusotto (1998: 134), exponen la construcci3n de cronotopos de género como marca diferenciadora. A esta postura es preciso atender, por su novedad y complejidad, pues de hecho la misma tiene como base al cronotopo, que ya de por sí es una categoría esencialmente compleja. Aunque Margara Rusotto, no se refiere explícitamente a ello, la exploraci3n de las ideas de Bajtín, conduce necesariamente a las series como elemento de análisis. En criterios antes analizados se evidencian también de manera implícita correspondencias con algunas series bajtinianas, bien con la del cuerpo (como hacen Adelaida Martín y Nara Araújo entre otras), bien con la de la casa (como señala Elvira Gangutıa).

De este análisis concluimos que a pesar de la variedad de denominaciones, todos los criterios coinciden en encontrar una distinci3n en la escritura femenina tanto en el plano temático como en el estructural. La mayoría de los estudiosos postula que estos rasgos distintivos son descubiertos por la lectura y no intencionados por los autores de los textos.

2.3: Revalidaci3n del sujeto femenino en los estudios de género. Construcci3n del sujeto femenino en la literatura

La revisi3n de conceptos arraigados en la cultura occidental, como el de *sujeto*, encontr3 un gran impulso en te3ricos franceses de distintas tendencias durante la segunda mitad del siglo XX. Autores como Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida y Michel Foucault, se muestran escepicos hacia ciertos valores de la modernidad entendida como el proyecto del racionalismo ilustrado, del cual el sujeto cognoscente de origen cartesiano era el centro fundamental.

Frente al problema del sujeto, el postestructuralismo no solo lleg3 a declarar su muerte en una de sus posturas más extremas, sino que desat3 la inquietud por la diferencia. Pero esta inquietud, nos dice Nara Araújo (2003:77), era el barrunto de la irrupci3n de sujetos múltiples que los estudios culturales y los postcoloniales convertirían más tarde en su objeto de atenci3n.

Los avances del feminismo como tendencia sociopolítica son coincidentes con los avances del pensamiento filos3fico, antropol3gico, psicol3gico y cultural del

siglo XX. El postestructuralismo aportó la visión de la pluralidad de sujetos históricos contextualizados, representados por múltiples grupos humanos, frente al sujeto universal abstracto modelado por la modernidad y que remitía finalmente a un sujeto hegemónico masculino.

El sujeto “mujer” de la cultura occidental fue construido a través de diversos discursos con aspiraciones universalistas y con un carácter esencialista, pues se le rodeó de virtudes consideradas naturales, representando, según Rosi Braidotti, un «modelo normativo de heterosexualidad reproductora» (Luna, 2003: [s.p]).

La construcción del sujeto maternal proviene de la modernidad. La imagen de la matrona amantísima se consolida e instaure en las metrópolis europeas con la ayuda del catolicismo. En variados contextos, doquiera llegaban los dogmas de la fe católica, incluyendo América Latina, se extendió aquella configuración de la *donna angelicata*, «pero fue especialmente el discurso populista, el que con sus aspiraciones modernizadoras, contribuyó a institucionalizar y politizar la construcción del “sujeto maternal”» (Luna, 2003: [s.p]). No deja de resultar interesante que estos discursos (el religioso, el académico y el popular) en ocasiones contrapuestos, confluyan en la modelación y proyección de esta imagen.

La identificación histórica de la sexualidad con la reproducción ha sido un dispositivo de poder genérico que ha conformado la maternidad en un doble movimiento de afirmación y de negación disciplinaria del cuerpo femenino. La parte oscura y negada en el sujeto madre es el sexo como placer, el derecho a sentir goce. De ahí que las feministas de la segunda promoción inicien su protesta poniendo en evidencia la política sexual que rige sus cuerpos, y reivindicando la libre sexualidad y el derecho al control reproductivo (Luna, 2003: [s.p]).

El maternalismo entonces -que no la maternidad libremente elegida como postula el feminismo- situado en el cuerpo de las mujeres a través de múltiples dispositivos simbólicos, es una construcción de género procedente de varios discursos en los que opera la diferencia sexual y ha sido instrumentalizada con intereses socioeconómicos y políticos. Tal construcción en sus distintos matices es reconocido en la práctica cultural y literaria, junto a otras construcciones de índole diversa.

La filósofa Rosa María Rodríguez Magda tiene una propuesta interesante para la historia de las mujeres, en el sentido de hacer genealogía de la construcción del sujeto mujer a través de los discursos que han participado en su gestación. «Su

propuesta continúa hasta la “deconstrucción” de esa subjetividad para su “reconstrucción” desde la acción del sujeto autónomo, activo y “resistente” que hay en la teoría de Foucault, al tiempo que desmiente la negación que se ha hecho de esa política.» (Luna, 2003: [s.p]) La construcción por parte de los discursos feministas actuales de un sujeto político activo -lo que llama Braidotti el “sujeto femenino del feminismo”- es un tema altamente estratégico de la teoría feminista, discutido desde hace tiempo a causa de la diversidad existente entre las mujeres, que se manifiesta en un sujeto múltiple por las diferencias de raza, etnia, clase, opción sexual, edad, religión, pasado histórico, etc. Este sujeto de mujer plural fue planteado inicialmente por las feministas negras y lesbianas norteamericanas, muy críticas ante un feminismo que se pensaba blanco y heterosexual.

El acierto de esta postura crítica se extendió entre los feminismos del mundo y generó un gran avance en la teoría y en las relaciones entre las mujeres pertenecientes a distintos grupos sociales. Para toda investigación del discurso feminista es un punto de partida importante la relevancia histórica del debate acerca del sujeto mujer múltiple y diverso. Como también es insoslayable el estudio del proceso de descomposición de las construcciones históricas de la mujer en contextos concretos; así como la incidencia activa de los sujetos reales en los cambios de los significados de género. Esto nos permite entender la regencia secular de sujetos reales y sujetos contrapuestos por la diferenciación sexual en el discurso patriarcal, en donde no solo prevalecen sino que se estandarizan estrategias de significación basadas en la oposición ética, por ejemplo: mujeres como madres buenas, abnegadas y virtuosas en contraposición a mujeres malas que abandonan el hogar y a sus hijos, mujeres de mala vida, etc, que ahora comienza a ser desestimada como polaridad simple.

La multiplicidad de tendencias concluyentes en la teoría feminista -amén de las dificultades que entraña toda excesiva fragmentación- nos permite hablar de sujetos cambiantes discursivamente, con capacidad para reconocerse en nuevas proyecciones.

Este tipo de estudio también ha tenido su realización en el ámbito literario, puesto que el rastreo de la imagen de la mujer en la literatura androcéntrica, fue una de las primeras tareas de la crítica literaria feminista. Aunque han aparecido otros modos de acercamiento a la escritura femenina, este ejercicio conserva su valor

en tanto presenta y sistematiza la conformación del *ideal femenino* en la literatura patriarcal, y la diferencia entre esta y la literatura escrita por mujeres.

Así por ejemplo ocurre con el estudio *La cara oculta de la identidad nacional* en el que su autora Susana Montero, propone un análisis de la construcción representacional del sujeto femenino en la literatura romántica latinoamericana (específicamente cubana y mexicana). El hecho de que este se haya basado en una manifestación literaria específica no lo invalida como un modelo de análisis de la construcción del sujeto femenino en la literatura.

Construcción del sujeto femenino en la literatura

Susana Montero en su estudio desanda la concepción del sujeto femenino en las obras más significativas de la literatura romántica de Cuba y México como expresión del ideario sociopolítico del siglo XIX. Para la autora esta concepción «muestra una total coherencia» en el extenso álbum literario de esta época y en relación con el imaginario social, lo cual le permite presentar «un conjunto de rasgos, denotativos de la “verdadera” feminidad según el discurso patriarcal androcéntrico de entonces, y distribuidos en una serie de aspectos» (2003: 63):

De carácter espacial: en tanto la mujer es vista como un sujeto netamente doméstico, al servicio del buen desarrollo de la familia y por supuesto de la nación.

De carácter físico-biológico: concebido como un ser delicado y frágil *por su naturaleza*, el ideal femenino decimonónico era de figura grácil, esbelta, flexible, con manos y pies pequeñísimos y piel blanca. La consideración patriarcal de la mujer como un ser más afectivo que racional, proclive a la histeria, creó el criterio pseudo-científico de la incapacidad intelectual, necesario al orden androcéntrico vigente.

De carácter ético-espiritual: La mujer aparecía como un ser para-otros, sincera, confiada, piadosa, resignada, sufrida, fiel, obediente, etc.

De carácter sexual: la mujer podía ser amorosa pero no ardiente, no podía comprometer su virginidad sino bajo la garantía legal del matrimonio, el ejercicio de su sexualidad estaba orientada exclusivamente para la procreación, función primera y única, por medio de la cual se realizaba como ser humano y social.

Otros rasgos son los de *carácter gestual / conductual* (la “verdadera” mujer

se caracterizaba por sus movimientos tímidos, leves, poco acusados), *de carácter ornamental* (debía usar vestidos claros y recatados, calzado oscuro y cubierto), *los relativos al uso idiomático* (resultaba “escandaloso” y de “mal gusto” que utilizara palabras soeces o tratara temas escabrosos) e incluso se normaron *los caracteres relativos a su recreación* (de ahí que las mujeres decentes no podían mostrar interés por los espectáculos ni las lecturas audaces).

La importancia de la delimitación de estos rasgos radica en su elevación al plano de la generalidad: «El conjunto de rasgos antes comentado conformó el llamado *ideal romántico* en su vertiente más etérea y desenmarcada, tomada de los modelos (masculinos) europeos» (2003: 65). De esta manera queda sistematizada la conformación del ideal femenino, lo cual ofrece ciertas apoyaturas teóricas a los estudios que dialoguen con la construcción patriarcal del sujeto mujer, como es el caso del nuestro.

Por otra parte, Mirta Yáñez en su estudio «Cecilia Valdés: la heroína corriente, la heroína solitaria» también se ha dedicado a analizar la manifestación del ideal romántico en la literatura cubana. Es así que llega a la conclusión de que «la idealización literaria es en efecto otra forma de sometimiento» (2001: 146), puesto que la literatura androcéntrica ha reproducido el mito del eterno femenino con propósitos de marginar y limitar a la mujer solo por el hecho de serlo.

Ambos estudios han evidenciado además posiciones emancipatorias en la autoría femenina, desde distintas dimensiones. Cuando la Montero (2003: 67) realiza un análisis de la literatura coetánea escrita por mujeres, se percata del «desajuste que se produjo desde los inicios entre este discurso femenino [...] y el etéreo arquetipo hegemónico», lo que se puso de manifiesto en la tendencia hacia la humanización de dicha imagen y no hacia la idealización característica del discurso masculino dominante. Esta diferencia es argumentada de la siguiente forma: «En las páginas de las mejores escritoras cubanas y mexicanas del pasado siglo, tuvo cabida y desarrollo progresivo un ideal femenino diverso, portador de una perspectiva intragenérica y viable desde el punto de vista histórico-habida cuenta de su terrenalidad y de su inserción en la práctica social cotidiana-, aun dentro de sus profundas limitaciones de clase» (Montero, 2003: 108).

Por su parte Mirta Yáñez advierte que un gran número de las novelistas no

«se librarían de repetir, en las características de sus protagonistas femeninos, los códigos de la concepción cultural hegemónica» (2001: 134). Esta consideración no le impide reconocer la existencia de «algunos espíritus excepcionales» (2001: 137), que como bien indica su denominación, constituyen ejemplos eventuales de transgresión de la norma.

Como se ha visto, los estudios sobre la construcción del sujeto femenino en la literatura que se han realizado en el ámbito cubano han contribuido a la sistematización de los rasgos que conforman el ideal romántico y han demostrado que desde el siglo XIX algunas escritoras se propusieron mostrar la femineidad desde una visión diferente a la patriarcal. La literatura cubana escrita por mujeres en décadas posteriores no solo ha tomado de esta tradición femenina, sino también ha avanzado hacia posiciones enérgicas en cuanto a la contravención del ideal patriarcal.

Como balance general de las posiciones registradas podemos afirmar la existencia de criterios disímiles -a veces incluso enconadas polémicas- sobre el concepto de escritura femenina y sobre la presencia de marcas distintivas para reconocerla y diferenciarla. Partiendo del reconocimiento de un concepto de escritura femenina múltiple y heterogéneo -a veces incluso negado-, la bibliografía aporta distintas metodologías de análisis de esta tipología escritural. A pesar de la divergencia, la variedad de estudios coincide en la pertinencia del enfoque de género y su importancia dentro del corpus de la crítica literaria del país; así como sus resonancias en el enriquecimiento y diversificación de la literatura nacional.

Para nuestra investigación hemos tomado el criterio de Mirta Yáñez acerca de que la escritura se define como femenina por parte de agentes externos, tales como la crítica, lo cual ha hecho necesario la delimitación de los instrumentos con los que se procederá en el análisis de la poesía villaclareña escrita por mujeres. Estos son el imaginario simbólico femenino, a través de la recurrencia simbólica y vinculado a la teoría de Mária Rusotto sobre la existencia de un cronotopo y series de género, y la búsqueda de rasgos distintivos como aunadores de la producción femenina y diferenciadores del resto de la producción literaria patriarcal. Se atenderá a la recurrencia de tópicos relacionados con lo femenino y a los indicadores de género

señalados por Elvira Gangutia; dado que estos han sido los que mayor riqueza de perspectivas han mostrado para un futuro análisis. Se han tenido en cuenta también los tópicos que han sido sistematizados por Adelaida Martínez y Mirta Yáñez, debido a que provienen de una caracterización de la literatura femenina latinoamericana y de la poesía femenina cubana respectivamente. Estos criterios se dispondrán en el análisis de la poesía de forma integrada.

Capítulo III: Análisis de la poesía villaclareña escrita por mujeres desde la década del ochenta hasta la actualidad

El presente capítulo se centra en el estudio de una muestra representativa de la poesía villaclareña escrita por mujeres desde la década del ochenta del siglo pasado hasta la actualidad. Dicha muestra está conformada por un conjunto de diecisiete poetisas y treinta y tres poemarios.²²

El análisis parte de la existencia de una comunidad de rasgos en este quehacer lírico, la que será verificada en la dimensión ideotemática de los textos; sobre todo mediante la indagación en las implicaciones de los sujetos líricos, así como en la búsqueda de motivos temáticos recurrentes y de semejanzas en las formas de tratamiento y el abordaje de los mismos. No se ha desdeñado la atención a algunas similitudes en la experimentación compositiva; pero dada la pluralidad estilística del corpus -y teniendo en cuenta que no es objeto de nuestra investigación el rastreo de las llamadas «marcas» genéricas en el cauce formal de las obras- ellas no constituyen objeto de análisis.

El detenimiento teórico del capítulo precedente nos permite asediar esa comunión de rasgos desde la perspectiva de los estudios de género. Partimos del criterio de connotadas figuras de la teoría y la crítica literaria nacional e internacional, acerca del uso preeminente de una constelación de tópicos afines a lo femenino (en ocasiones relacionados con las representaciones simbólicas de los grupos sexuales) en la creación de autoría femenina.

De manera similar, las disquisiciones contenidas en nuestro primer capítulo sobre región literaria, y sobre las generaciones poéticas cubanas más contemporáneas, nos permitirá realizar un conjunto de asociaciones entre la muestra seleccionada y el contexto socio-cultural del que forma parte. Lejos de asumir preconcebidamente determinantes generacionales o regionales, hemos deseado enriquecer el enfoque de género con la contextualización temporal y espacial del espectro poético que analizamos.

²² No se han incluido las voces noveles o inéditas que forman parte de nuestro campo literario (presentes en talleres, recitales, publicaciones periódicas, etc.), pero que no han sido recogidas en publicaciones independientes; pues por la amplitud y heterogeneidad de la muestra inicial, decidimos regirnos por los criterios de institucionalización (reconocimiento a través de premios, publicaciones, deferencia de la crítica, etc.).

3. 1 Implicaciones del sujeto lírico

Al establecer una definición sobre la categoría de sujeto lírico, los criterios de reconocidos autores como Helena Beristáin, Carlos Bousoño y Janusz Slawinski se escinden en dos posturas fundamentales. La primera está relacionada con la identificación del sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado, la cual es defendida por Helena Beristáin cuando plantea que «se da una perfecta identificación entre el yo constructor del discurso lírico y el yo social del autor» (1989: 51). La segunda postura se muestra totalmente contrapuesta a la anterior y es la que esgrime Carlos Bousoño: «ya que no el poeta sino un personaje que figura que es el poeta, se comunica objetivamente con nosotros en la poesía» (1970: 42).

En el siguiente estudio se concuerda con la ubicación del sujeto lírico en el plano de la ficción que le da Bousoño, de ahí su denominación de «personaje ficticio», y no en el de la identificación biográfica. No obstante, creemos que es precisamente esta categoría del análisis poético la que mediatiza ambas instancias (sujeto ficcional-sujeto autor) en determinados puntos de la historia literaria. La identificación con la voz lírica ha sido una estrategia de los poetas para proyectar con énfasis sus identidades (como por ejemplo: el Romanticismo, la poesía finisecular francesa, el Modernismo), motivada por distintas razones. En el caso de la poesía escrita por mujeres es usual la modelación de sujetos líricos con marcas genéricas femeninas.

Janusz Slawinski ratifica la existencia de un sujeto hablante lírico, al que define como sujeto del enunciado (1989: 341). Este autor además plantea la formación de un «yo» hablante único, registrado en el mensaje lírico de la obra (1989: 343). Este «yo» bien puede ser «egocéntrico», actuar en relación a una segunda persona (*partenaire* o *partenaires*), como uno de sus componentes constitutivos, o desplazarse hacia una tercera persona (1989: 344). Estos tres sentidos de la actitud del «yo» lírico han orientado nuestro análisis.

Para Janusz Slawinski «las huellas más manifiestas de su presencia son los pronombres y las formas verbales subordinadas a ellos» (1989: 343). Así, las marcas más comunes del sujeto lírico en esta producción poética son el pronombre personal de primera persona del singular y sus variantes tónicas (mí) y átonas (me), en correspondencia con las desinencias verbales y los pronombres posesivos, con un evidente afán de autorreconocimiento.

La crítica (Arango, 1995: 16) también ha señalado la reiteración del «yo» lírico con tratamiento enfático como un elemento caracterizador en la mayoría de los textos poéticos de los años 80. Este rasgo estará presente en la poesía villaclareña escrita por mujeres del período, sumándose a otras connotaciones. Cuando el sujeto lírico del poema «Mareo de la loca» de Enma Artiles desafía los prejuicios morales para poder amar a su *partenaire*, no encubre su implicación en tal propósito, sino que por el contrario se regodea en mostrarse autora de los hechos: «Hubo épocas de amarte a intermitencias / Yo me entrenaba para saltar al escándalo / entrenaba mi corazón para alumbrarme el rostro» («Mareo de la loca»). También la voz hablante en el poema «De los pequeños viajes» de Maylén Domínguez enfatiza: «Yo apenas sé escribir lo que mi fondo aúlla [...] / Yo apenas sé escribir lo que no puedo darme» (2004: 9). A lo largo de las composiciones villaclareñas escritas por mujeres se encuentran ejemplos similares a estos, donde la abundancia de reflexiones desde sí y para sí torna al poema en espacio confesionario.

Es un rasgo extendido en esta poesía, la configuración de un sujeto lírico femenino mediante la marcación genérica gramatical de los adjetivos o participios con igual función. Usados por Blanca Blanche aparece *única* («Haz de vísperas»), por Norelys Morales, *asustada* («Plegarias») y por Maylén Domínguez, *recostada* («De los pequeños viajes»); entre otra serie de ejemplos.

El sujeto lírico no solo se define como femenino, sino que establece una serie de codialogantes comunes a la literatura escrita por mujeres según han señalado los estudios sobre la creación femenina, y participa de una construcción de sujetos femeninos desde una visión generalmente anti-patriarcal, al tiempo que presenta una conciencia genérica en las temáticas trabajadas. A continuación iremos observando cómo se manifiesta esta característica según las principales temáticas abordadas en los poemas.

3.2 Principales temáticas relacionadas con lo femenino

La poesía villaclareña escrita por mujeres parece concederle ciertas prerrogativas a determinadas temáticas, tales como: la emancipación femenina, la textualización del cuerpo femenino, el entorno social y el entorno físico de la mujer.

En el tratamiento de estas temáticas es común encontrarnos con posiciones de cuestionamiento al ideal femenino patriarcal y a todo lo que le rodea, así como los espacios en que usualmente se proyecta. Esas visiones anti-patriarcales están ya

emitidas desde la voz del sujeto lírico, u ofrecidas con la configuración de sujetos femeninos múltiples -en calidad de personajes- que contravienen el ideal preestablecido de la mujer y de la mujer cubana por excelencia.

La emancipación femenina como temática poética

La asunción de la temática de la emancipación de la mujer en esta poesía revela puntos de contacto con sus formas de tratamiento en la tradición literaria femenina. Desde el siglo XIX las poetisas cubanas se interesaron por subvertir la disparidad hombre / mujer en relación a las oportunidades de estudio; la mayoría de las veces exigiendo «la posibilidad de un desarrollo intelectual femenino de proyección pública» (Montero, 2003: 73). Al respecto es sumamente representativo el poema «Constelación»²³ de Luisa Pérez de Zambrana.²⁴

Es por eso que los patrones patriarcales -tan obsoletos como vigentes-, han sido contravenidos a través de la disposición del intelecto como la virtud esencial del sujeto femenino. Este dejará de ser objeto de admiración meramente visual para ser preferida por sus dotes intelectuales y su sensibilidad, ya no ingenua o intuitiva, sino cultivada. Es interesante asociar esta configuración del prototipo de la mujer ilustrada que dejó nuestra tradición poética romántica.

La mujer sapiente

Si bien es cierto que fue precisamente uno de los prototipos menos divulgados por su exclusión del canon epocal (Montero, 2003: 73) y que en muchos de los casos en que se acató llegó a asumir visos satíricos, se trata de un elemento innegable en nuestro patrimonio poético.

Durante esta etapa nuestra región no ofrecía un panorama muy diferente del resto de la Isla (ínfimo número de mujeres instruidas, inferioridad de la mujer en la vida ciudadana, desplazamiento en el empleo y las profesiones dignificadas), pero lo

²³ Todos los ejemplos de las poetisas cubanas que no conforman el corpus de esta investigación han sido tomados de antologías poéticas como *Poetisas cubanas* (Editorial Letras Cubanas, 1985), *Antología cósmica de ocho poetisas cubanas* (Frente de Afirmación Hispanista, 1998), *Álbum de poetisas cubanas* (Letras Cubanas, 2002) y *Mujer Adentro* (Editorial Oriente, 2001). Se suman además aquellas que aglutinan la producción poética de los 80 y 90: *Los ríos de la mañana* (Unión, 1994), *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* (Letras Cubanas, 2000), *Los Parques* (Reina del Mar Editores, 2001) y *La estrella de Cuba* (Letras Cubanas, 2001).

²⁴ «Mi buen amigo, / ya sabes cuánto se me opone y cuánto / yo lucho por vencer... ¡oh! no te ofendas / si a tu afectuosa incitación no cedo / pues tú sabes que en el mundo justo / mujer, huérfana y joven nada puedo» («Constelación»).

que sí resulta particularmente significativo es que personalidades femeninas villaclareñas en el período romántico se destacaron por una labor cultural activa (tertulias, discusiones, magisterio, publicaciones, empresas culturales) comprometida con la fragua del sentimiento nacional: «de ese modo se alejaron un tanto del mundo hogareño y socializaron su pensamiento» (Méndez, 2006: 16). Lo que deseamos resaltar con esta reflexión es que en la tradición regional está presente la proyección pública de la mujer, con más énfasis quizás que en otros lugares de la Isla. Esa tradición no queda desoída en el panorama poético de los años 80 y 90 del pasado siglo.

Puede parecer anacrónico que una creación tan alejada en el tiempo de aquella que inaugura una imagen de la mujer cubana como erudita, ciudadina y protagonista social, necesite enfatizar todavía en esas cualidades, y aún más, utilizar para ello un tono transgresor. Si pensamos que el afianzamiento de las conquistas de la Revolución deja abierto todos los espacios públicos para que sea ocupado por obreras, creadoras, intelectuales, no obtendremos una respuesta y en cambio, nos contentaremos con una visión parcial del asunto. Pero si analizamos los elementos que aún regencian en el imaginario social cubano en relación a la plurifuncionalidad de la mujer, su responsabilidad máxima en el ámbito del hogar y su renuncia al protagonismo profesional y cultural por esa causa, entenderemos el énfasis y la vehemencia epatante que asume la temática de la emancipación femenina en el espectro poético en los años 80 y 90, donde uno encuentra un poema tan punzante como «Hablan los viejos conceptos» de Marilyn Bobes: «Las señoritas no abren las ventanas / Las señoritas sueñan con su hogar / Tienen el alma limpia de pecados / Llegan temprano a casa / No hablan alto. / No discuten, no estudian, no trabajan. / Las señoritas son como las rosas» («Hablan los viejos conceptos»).

No nos asombra entonces encontrar estas posturas en muestras poéticas villaclareñas. En una autora como Bertha Caluff asistimos a una equiparación de la conquista personal de la sabiduría con la invasión del espacio público, tras una destrucción del estereotipo de la mujer como ángel del hogar: «no olvidéis responder que sois / *campesinas*, por el amor de Dios / *doncellas* / que amáis en demasía las calles del mundo» («Saervuas et charitas»). Si la modelación de esos sujetos codialogantes como *campesinas* y *doncellas* remiten a lo cerrado -la primera en su condición de ignorante de la urbanidad y la segunda en su comportamiento cordial dentro de la casa-, el uso en estos versos es contrariado, al enarbolar que estas

campesinas y doncellas anhelan las calles del mundo: lo abierto, el conocimiento y lo público.

En el poemario *Ausencias en la casa* de Bárbara Yera encontramos un texto en el que se da la tensión entre el locus habitacional y la apertura a la experiencia vital, la cognición del mundo: «Siento a ratos la soledad de mis años / que me doblagan como animal doméstico / entonces me pregunto si aún le queda tiempo a mis manos / para dibujar el universo» («Al tiempo, a la inocencia»).

El derecho a la educación sin distinción sexual en la realidad cubana, ubica a las poetisas villaclareñas no en la línea de la actitud contestataria de la mujer marginada de la educación, sino en la del ajuste de cuentas con los hombres por su preferencia por la mujer casera -dígase también dócil, cándida, común- por sobre la mujer sapiente -indócil, libre, independiente.

Esta muestra poética aspira a que la mujer mental sea reconocida, admirada y no marginada, burlada o estigmatizada. En el caso de Maylén Domínguez es el sujeto lírico femenino quien se devela para mostrar sus ansias de sabiduría, por sobre las de ser hermosa. No le apena decir: «nunca fui hermosa», pues su frustración se sitúa en otra dimensión: «hubiera dado mi piel por ser más sabia» («Escrito en el regreso»). Irina Ojeda en su poemario *Sobre la bestia blanca*, perfila un sujeto lírico que renuncia a ambas cualidades, pues la negación de ser sabia se iguala a la de ser hermosa: «Porque no soy hermosa / porque no soy esa mujer acaudalada / ni sabia, feroz, indetenible.» («Escribo»). La relación entre ambos poemas se evidencia en el deseo de ser intelectual y en que la práctica poética no es negada ni rechazada: «Escribo / es lo único que puedo hacer» (2005: 27), lo que asegura un marcado interés por reflexionar sobre la creación desde la perspectiva de sujetos creadores femeninos.

La novia

La búsqueda de horizontes vitales distintos encuentra motivo de réplica a los estereotipos de la novia y la casada, cuya representación emblemática en nuestra poesía la encontramos en Juana Borrero con «Última rima».²⁵

Esa réplica esencial a la tipificación de la mujer en el sistema marital monogámico, aparece de diversas maneras entre nuestras poetisas. Por ejemplo

²⁵ «Mi novio soñado de dulce mirada / cuando tú con tus labios me beses / bésame sin fuego, sin fiebre y sin ansias» («Última rima»).

Lariza Fuentes asedia el tema del noviazgo a través de la conformación de un sujeto lírico masculino que se queja, irónicamente de su amada tonta y virginal: «Pobre de mi novia, de su esperar a mi pregunta, a mi diálogo atenta» («Acaricio su inútil castidad»). Este cambio en la marcación genérica de la voz lírica principal no implica un rechazo a la visión anti-patriarcal. Por el contrario, la castidad como prerrogativa del matrimonio también le resulta algo inútil y obsoleto. A través de la mirada del novio se pretende describir las relaciones de género estereotipadas: él se ve obligado a realizar la promesa matrimonial tanto como la muchacha a esperar ansiosa la proposición que la dignificará socialmente.

En su poemario *Asesino de aves* la autora, reiteradamente, revierte la construcción falocéntrica del sujeto novia que ha tenido tan amplio espacio en la tradición literaria femenina. Las novias de Lariza Fuentes no son la regularidad sino la excepción: signadas por la irrealidad, no existen ni habitan «En algún lugar de la tierra», y tienen una actitud desacralizadora para con las concepciones conservadoras del casamiento: «las novias se miran al espejo haciendo muecas / para esconderse del mundo / y retener al tiempo de su cansancio» («En algún lugar de la tierra»). Enma Artilles presenta a una novia diferente, que se sale de la norma porque no se convierte en la esposa y descrea de los ritos del acto matrimonial: «Siempre hubo una novia antes que yo / pero ninguna ejercitó la comba y la audacia / para saltar un círculo de fuego / y quedarse fuera de los retratos» («Estrictamente ópalo»).

Se disiente del destino de la casada como un status que representa la monotonía y la privación de las libertades del sujeto al estilo en que se prodigó en la poesía cubana de los 80 y que podemos ilustrar con el poema «Presas» de Reina María Rodríguez, donde la voz acusatoria de una mujer se muestra hastiada del juego de iniciación del himeneo: «Fatalmente jugamos a ser presa / a esperar por el cazador que nos atrape [...] / no podrás escogerlo: / hombre vengo por ti [...] / una mujer debe esperar cierta fortuna» («Presas»).

Bertha Caluff propone tomarla contra la serie de los objetos que acompañan las nupcias, en un simbólico acto desacralizador: «No importa en qué fantásticas piezas / el hilo / convertirse pueda / *Lencería, encajes, / sábanas nupciales*» («Vajilla de bodas»). La invariabilidad de la vida de la casada se asocia a la monotonía del hilo que se convierte prediseñadamente en objetos hogareños, de y para el matrimonio.

La condición de desposada es vista por el sujeto lírico en los versos de Caridad González como una atadura gordiana, y las vestiduras que necesitará usar,

como un apéndice indeseado con el que tendrá que cargar irremisiblemente: «Me veo entonces por la calle / detrás de las magnolias / arrastrando la cola de un vestido blanco» («III»).

Mariana Pérez configura un sujeto que ilustra su estado anímico con las desgracias de una novia paciente: «Ahora espero el alivio como novia sumisa» («Leyenda de Rolando»). No se puede dejar de atender a cómo el título del poema remite a un personaje de la historia de la literatura occidental (la princesa Aida, amada del paladín Rolando), que representa el virtuosismo del modelo femenino por excelencia. La falta de atrevimiento de ese sujeto lírico, su sujeción a la normatividad social, su encierro y su cuidado extremo de la doncellidad, mentalmente se suple en la huida onírica: «qué sueño tan silvestre / ese de no salirse de la casa / y despertar con un soldado en los secretos» («Leyenda de Rolando»).

La estudiosa Elvira Gangutia ha situado el «planto por la doncellidad» como uno de los tópicos comunes a la lírica femenina en diferentes épocas. Presente en los cantos de mujeres de la Antigua Grecia, ya involucraba una serie de factores psicosociales, pues «no es solo la pérdida de la virginidad anatómica» sino también «un complejo fisiológico y social cuya pérdida trae irreversibles consecuencias» (Gangutia, 1994: 11).

La doncellidad ha recalado en la obra de Lisy García en la voz de una mujer doliente y dubitativa: «¿Dónde quedará tu blanco atavío, tu orfandad de doncella?» («Infanta de cabellos sueltos»). En este poema se sigue la connotación del color blanco en el imaginario simbólico femenino, haciéndolo coincidir con la pulcritud moral y la inviolabilidad física. La villaclareña destaca el sacrificio que impone al sujeto mujer el cuidado de la doncellidad hasta el trueque legal del matrimonio como institución; para a la postre percatarse de que todo ha sido en vano y de que no hay garantía para su felicidad.

Como se ha apreciado, la visión patriarcal de la mujer sustentada principalmente en la función que ella ocupa en la unión matrimonial se percibe como una laceración de sus ansias amorosas; debido a que este ha construido un ideal en el que la mujer es objeto y no sujeto de la relación de pareja. Es por eso que, cuando las poetisas villaclareñas reflexionan sobre el amor y las relaciones amorosas, se han encargado además de presentarnos la otredad del sistema convencional e instituido de la sociedad contemporánea: la amante.

La amante

En las poetisas de la generación de los ´80 encontramos pródigas muestras. Por ejemplo, en Zoelia Frómata la voz lírica se equipara a la concubina favorita de Aquiles y luego, solícita se dirige a su codialogante, el favorito entre sus amantes: «Quédate y duerme esta noche a mi lado / una mujer es una soledad plena de ternuras / Quédate nunca se sabe si la vida / podrá alcanzarnos para mañana [...] / y temo a la humedad que estalla y surca la piel [...] / a los hombres que usaron mi cuerpo y no limpiaron sus cicatrices» («Soy la mujer que desteje silencio»).

En la poesía femenina villaclareña de los 80 y 90 se volatilizan los roles predeterminados. Las confesiones de una amante en un poema de Enma Artiles revelan su satisfacción por compartir una relación libre de los modelos sociales: «Mi amado no era mi amado / yo desaparecía en el asombro / y él me aspiraba y me tenía de escondidas / y a escondidas yo me sorprendía húmeda» («Inconcluso»).

En «El amante y la trampa» de Irina Ojeda la mujer dialoga con su *partenaire* y deja en claro los nexos que a él la unen, de índole meramente sexual: «Edén que mora en mi sábana, / no anhelo el amparo, el juego de la boca fluyente [...] // Hoy gira sobre mi lecho, amante» («El amante y la trampa»).

La mujer de los nuevos tiempos, con nuevos presupuestos estéticos, se percató de que el placer ya no se encuentra en el matrimonio. Así en la poesía de Bertha Caluff se describe el estado de una pareja signada por la monotonía: «En silencio, / contemplamos estáticos nuestro deseo / [...] Un día más transcurrido / En aparente calma» («Estatuas de sal»).

En la temática de las relaciones amorosas el cambio de la mujer cándida a la mujer terrenal se presenta principalmente en la expresión descarnada de la necesidad y el deseo de placeres carnales, lo que también ha tenido su lugar en nuestra tradición poética. Si bien es cierto que durante el siglo XIX y primera mitad del XX la poesía cubana de autoría femenina se lució en expresiones de amor casto,²⁶ existen numerosos ejemplos que pueden asombrarnos por la osadía con que contravienen el ideal femenino patriarcal acorde a la moralidad colonial y republicana. Una de las formas en que el sujeto lírico se explayaba en vehementes confesiones, para ese entonces indecorosas, era auxiliándose de inspiraciones clásicas. La sola elección de la fuente era ya elocuente: Martina Pierra de Poo elige el mito latino de la castísima

²⁶ Podemos situar en esta línea a Luisa Molina, Luisa Pérez de Zambrana, Adelaida del Mármol y Juana Borrero, entre otras

matrona Lucrecia, y Emilia Bernal el virtuoso personaje de Dulcinea, mientras que la Avellaneda²⁷ y Mercedes Matamoros eligen a la controvertida Safo.

En la poesía de los 80 y 90 el motivo no necesita excusas intertextuales, huelgan las más directas alusiones. Citemos solo por lo diáfano del ejemplo, el poema de irónico título «Oda a la inocencia» de la tunera María Lilita Celorrio, en el que el sujeto lírico va describiendo gradualmente cada una de las fases de la cópula con el amado: «y yo in crescendo mirando tu sexo [...] haciéndolo mi dueño [...] y jugaba a ponerle paraguas sombrillitas en la sima bajando por la costura de un violín empecinado en romperse todas las cuerdas y borborismos» («Oda a la inocencia»).

En nuestra muestra, encontramos expresiones del deseo de forma descubierta, por ejemplo en el poemario *Estancias en lo efímero*: «Yo quiero hacer el amor» («Escrito en el regreso») o en el de Caridad González: «Llegué con la bendita certeza de perder la virginidad» («XIII»). El sujeto lírico de Magnolia García en «Carta I» atiende sin resquemores a sus sentimientos carnales: «[...] y esta carne que tiembla y huye como acabada de morir» («Carta I»). En Blanca Blanche encontramos el más explícito ejemplo, cuando su voz femenina expresa sin tapujos: «Rompo filas abiertamente / por mi valor respondo a la caricia de los penes. / En vilo me recreo, otra vez / me masturbo sin asco, ni ser, ni orla / hay hábito» («Rodeada de aves»).

En «Dame la bendición, oh padre» de Enma Artilles, la mujer se burla de la moral convencional y exalta sin tapujos el amor físico: «Qué lástima morirnos este hombre y yo ahora / tan aptos como nos hizo Dios para fornicar / en las alturas / si no que lo diga el mediodía cómo nos / trabábamos de gatos en las azoteas» («Dame la bendición, oh padre»). Esta autora también hace hablar a una danzarina que cuenta: «El gitano hizo fuego para mis caricias / y me sembró un árbol donde arder en febrero / El gitano derramó leche entre mis piernas / bebió largamente al amanecer / mientras yo convocaba a los pájaros» («El corazón del gitano»). En estos versos aunque se vale de un encubrimiento simbólico, no deja de ser osado. En otro de sus textos una muchacha que es el entramado de la simulación familiar confiesa sus aventuras sexuales con su amante: «antes yo me desnudaba entre sus pestañas / y emergía del licor adolescente de sus ojos / entonces su sexo me dibujaba mariposas

²⁷ «Ante mis ojos desaparece el mundo, / y por mis venas circular ligero / el fuego siento del amor profundo // trémula en vano resistirte quiero... / ¡delirio, gozo, te bendigo y muero!» («Soneto imitando una oda de Safo»).

de medio trozo» («El reloj familiar arma la concordia desconocida en las postales»). La carnalidad como transgresión, todavía en nuestra sociedad actual, se evidencia como uno de los principales tratamientos.

La ironía es a veces un recurso de estas poetisas para su afán transgresor. En el caso de Enma Ariles se percibe como una estrategia para neutralizar las oposiciones binarias, a través de lo que Carmen Sotolongo (2001: 171) ha llamado «el reciclaje de los símbolos». Por ejemplo, se derrumba el paradigma clásico de la mente (masculina) frente al corazón (femenino); mediante el extrañamiento entre el hablante lírico y su corazón que «se me va de centro a emborracharse / alardea sus conquistas y trepa los mostradores» («Dame la bendición, oh padre»), usando actitudes codificadas en la sociedad cubana como típicamente viriles. Este reciclaje se evidencia también en el uso de aquellos símbolos de que se vale el sujeto lírico para identificar su condición genérica: «Estoy de zorra abandonando mi doble y la muchedumbre» («Al revés de mi doble»). En estos versos la mujer se desdobra de la imagen convencional que los demás (en este caso la muchedumbre) esbozan en torno a su figura, resemantizando una asociación que siempre ha tenido connotaciones peyorativas (mujer = zorra).

Este desdoblamiento del sujeto ha traído a los versos de las villaclareñas reiteradas referencias al espejo como símbolo de esta polaridad de imágenes de la femineidad. La mujer se autorreconoce y descubre las múltiples maneras en que se proyecta su personalidad, lejos de las convenciones socializadas.

En las poetisas de las últimas décadas del siglo pasado, las referencias a la mujer ante el espejo como una de las ocasiones del develamiento del yo, y tributando a la desconstrucción del modelo patriarcal de femineidad se hizo de común aparición. Pero es sin dudas con Sonia Díaz Corrales, donde el espejo se vuelve no solo arma de afirmación femenina sino de denuncia contra los códigos de eticidad social: «cuando las mujeres salgan / de los hoteles / de todas las oscuridades / sin que el espejo se empañe». El punzante poema termina en una interrogación que se espeta desafiante a los lectores: «¿De parte de quién estaría el espejo?» («Ya más nunca mágica»).

Nuestras poetisas locales se valen, como hemos dicho de las referencias simbólicas a este objeto tradicionalmente relacionado con la imagería femenina, para propiciar el reconocimiento del yo múltiple que se enfrenta con la imagen prefijada que la mirada social le adjudica. Por ejemplo, el sujeto lírico de «La caída»

de Blanca Blanche asiste a esa anagnórisis personal mediante violentas visiones: «Has caído del espejo, / has cortado mi rostro en mil pedazos» («La caída»).

Se da de manera más sosegada en Maylén Domínguez. La agonía de haber «quebrado su vida en dos espejos» («Vuelvo a esta casa») traspasa al ser femenino que debe conciliar la mirada que tiene de sí misma, su esencia verdadera, con la de las exigencias de los que la rodean.

En Bertha Caluff el motivo se cubre de resonancias místicas, que superan un entorno social determinado. Se trata de una voz lírica que se pretende descorporeizada y trascendente, que se funde con el espíritu de las heroínas sacras del imaginario católico (como Santa Teresita de Lisieux) y que usa el examen visual para un diálogo del eterno femenino con lo divino y no con los cuestionamientos terrenales: «No soy más que la imagen repetida en algún espejo misterioso. / El eco de otra vida / el aliento de otro roce, convocado por Dios / hacia los claustros de la imagen. Para ella depongo los sentidos; / apagados a fuerza de *atender...*» («Prólogo»).

Bárbara Yera en su libro *Ausencias en la casa* usa para uno de sus poemas el mismo motivo temático pero con mucha más sutileza. De hecho, una vez que se ha ofrecido la clave interpretativa en el título («Mujer desnuda frente al espejo») y en el exergo («Y Bebé conversaba solo frente al espejo»), no vuelve a aludirse al objeto como tal. Salta a la vista la contradicción entre la condición femenina del sujeto que se presenta en el encabezamiento y la remisión de un personaje masculino en el fragmento del exergo. Esto está relacionado con las implicaciones que asumirá en el texto el uso del espejo como revelación de la identidad transexual del sujeto lírico (a la manera de Orlando en Virginia Woolf). Este manifestará su inconformidad con los límites de la sexualidad humana que imponen los roles sociales: «Entonces no seré yo sino la otra / la que espera en los parques a septiembre / y vuelve al bosque para seguir siendo un niño» («Mujer desnuda frente al espejo»).

Otra de las posturas emancipadoras que muestra el quehacer de nuestras poetisas, está relacionada con la presencia masculina en sus textos, ya sea como personajes o como el *partenaire* o codialogante.

Los protagonistas masculinos

Elvira Gangutia (1994: 52) considera que la poesía escrita por mujeres en todas las épocas coincide en la presentación de protagonistas masculinos, entre los que sobresale el prototipo del seductor.

En la producción de las autoras cubanas de los 80 esa mujer liberada en el espacio del poema exige un hombre cuyas mejores cualidades (inteligencia, integridad, entrega) no desestimen sus aptitudes como conquistador. Sonia Díaz Corrales escribe el «Poema que quise hacerle a la pasividad de un hombre», cuyo título es suficientemente representativo y elocuente al respecto.

En el conjunto de la poesía villaclareña que analizamos la mujer que va a la búsqueda de placer supera las barreras impuestas por la moral del entorno y reclama un *partenaire* que subvierta los ritos y convenciones en el acto amoroso: «Si me hubieras amado en la herejía / aun *profana* de labios [...] / Si me hubieras tocado cuando *hereje*» («*Si me hubieras amado en la herejía...*»), expresa el sujeto lírico del poema de Maylén Domínguez a su codialogante. En estos versos la calificación del sujeto mujer con los adjetivos *profana* y *hereje*, es revelador de la nueva codificación de valores en la conducta amorosa.

En «El amante y la trampa» de Irina Ojeda, un sujeto femenino se dirige a su acompañante rindiéndole culto a sus galantes estrategias de alcoba: «Usas collar de uvas para endulzarme / el pecho y lo haces florecer / dime cómo nutres un labio sin riendas/ cómo, dime, tus ojos de tallo suave / logran deslavazar el vino que me recoge, / me inicia» («El amante y la trampa»). Sin embargo, más adelante le llama «caballero sin hada del ayer» con lo que degrada un tanto su actitud cortesana.

Es esa la manera con que las damas que asumen la voz lírica en el poemario *Sin previo aviso* de Enma Artiles se dirigen a sus poco ennoblecidos mozos, resaltando su anacronismo o ridiculez, *verbi gratia*: «Indecorosa aparición la tuya / ningún príncipe debe viajar con retraso / si no trae un zapatico de cristal / junto al pecho / sin embargo apareces / y no hay hadas ni brujas / ni caballos [...] / avergonzada de tanta pobreza / solo la perplejidad me sostiene» («Sin previo aviso»). Y otro fragmento muy similar: «Domestiqué a un príncipe pero se cayó del trono / el tonto [...] / me duele el príncipe / tan abandonado a la deriva / tan a la deriva en una bota de payaso / tan payaso [...] / tan sin trono en el juego» («Al revés de mi doble»).

La mujer fatal

El superlativo de la mujer terrenal es la perfilación de la *femme fatale*, que según el historiador de la literatura Arnold Håuser tiene su entrada en la poesía con las tendencias finiseculares francesas principalmente con el decadentismo (1976: 361). Es sabido que el siglo XX, con la llegada del cine y su industrialización con sede hegemónica en la meca hollywoodense creó el *star system* o «método de las estrellas» (Otero, 1976: 16), en donde se forjó la imagen de la vampiresa y mujer fatal, y sus derivaciones. La realidad cubana no ha dejado de ser permeada por tales estereotipos, ni la literatura ha estado ajena a ellos. Lo interesante del fenómeno, según nuestro punto de vista, es que este elemento puede ser utilizado desde la visión patriarcal de manera ofensiva contra la imagen plena de la mujer; pero puede funcionar de manera contraria en la escritura femenina.

Las creadoras se valen de la modelación de la *femme fatale* como un acto redentor, liberador, dirigido a la subversión de los patrones del virtuosismo modélico que el universo viril les impone. Una de nuestras poetisas del siglo XX que modela un sujeto lírico femenino con características vampirescas, es Carilda Oliver.

En la poesía femenina cubana de finales del siglo encontramos una diversidad de configuraciones de este prototipo. Los más interesantes a nuestro entender son aquellos en que la mujer maldita se actualiza con los rasgos de cubanía, y está situada en un entramado de situaciones cotidianas que desplazan sus atractivos externos. La mujer maldita cubana lleva a la apoteosis su sensualidad, pero su condición se basa esencialmente en la diferencia: ella constituye la otredad dentro de los códigos de la moralidad instituida y socializada. Uno de los poemas más ilustrativos al respecto es «La vampiresa» de Marilyn Bobes, en el que el sujeto lírico se reconoce signada por el modelo de la actriz suicida (Marilyn Monroe), pero asiste a su realidad: «Ella hubiera querido / tener muslos / y piernas / y una nariz perfecta» («La vampiresa»); y muestra cómo su condición se basa más en su pecaminosa intención que en sus actos: «Esta noche sale a incendiar el mundo / y vuelve sola / con su gesto de actriz / con su glamour de feria» («Hallar el modo»).

En las poetisas villaclareñas encontramos variadas formas de configuración del sujeto femenino maldito. Una de las más epatantes es la que nos da Enma Artilles en el poema «La que atrapa en el aire su fruta»; en el que la mujer se equipara a una mona de manera caústica. Ser la mona «en el aro del loro» significa aceptar las normas sociales y ser dominada y poseída públicamente por el hombre. Desacatar

dicha normatividad es ser la otra mona, «la que cuelga de la fruta la primavera / atrapa los hombres y pelotea sus secretos»; la que además está consciente de su poder: «irrito a los hombres / y deslumbro al prójimo [...]» («La que atrapa en el aire su fruta»).

Podemos citar el poema «*Camino por las calles*» de Yamicela Torres, en el que una mujer se define impudicamente por sus menos felices rasgos: «Descuido con desorden / mis labores humanas, / peligro al borde / de todos los abismos. / Prefiero pecar / antes de arrepentirme de esta cobardía» («*Camino por las calles*»).

Otra de las formas de tratamiento que tiene el motivo de la mujer fatal es valiéndose de referentes míticos. Es el caso de Mariana Pérez cuando se hace eco del mito griego de las sirenas y Ulises: «cada navegante es un feroz desesperado / que busca a las sirenas por la noche / para besar sus colas atrevidas / y morir de amor bajo sus senos» («Las estocadas del marino»). La visión de la poetisa resalta la condición de los cantos de sirenas; no por su poder extraordinario sino por sus cualidades femeninas relacionadas con la coquetería y la seducción. Este ejemplo es expresión de cómo se pueden resemantizar los símbolos²⁸ creados por el discurso patriarcal para presentar lo femenino, no se hereda el mismo sentido con que han sido trabajados ancestralmente.

De manera semejante Maylén Domínguez, parte de la épica cervantina para presentar a un Alonso Quijano apabullado por los encantos terrenales de su moza y por humillantes celos: «¿Dónde ha gemido, Aldonza, cual lanza que no exhibo merece tu figura [...]?». Esa mujer de «pobres talismanes», despreciativa, es capaz de mover al hombre a inútiles hazañas: «solo en tu nombre retaba los molinos» («La cura del Quijote»).

²⁸ Aunque la mayoría de las veces se trabaje con la definición de imaginario simbólico femenino, ya conceptualizada en el capítulo II, el presente análisis también ha tenido en cuenta los criterios de reconocidos autores acerca del concepto de símbolo. Guillermo Rodríguez Rivera en su acápite «El absoluto imaginativo» del libro *La otra imagen* deshecha el uso que identifica el símbolo con el emblema, pues este «responde a una codificación avalada por la tradición y por ello convencional, mientras que lo propio del símbolo es entregar una sugerencia inédita» (1999: 96). Luego el autor se detiene en precisar las teorías de otros autores con las que coincide. De Carlos Bousoño toma que «la imprecisión del significado es inherente a la representación simbólica» (1999: 96). De Gilbert Durand, la siguiente definición de símbolo resumida en «Signo que remite a un significado inefable e invisible» (1999: 97) y en consecuencia la de Henryk Markiewicz: «En general las creaciones simbólicas no sugieren un significado definido con precisión, sino sólo por así decir, un abanico de significados cercanos entre sí y que se superponen unos a otros [...]» (1999: 97). Concluye Rodríguez Rivera con los siguientes rasgos distintivos del símbolo: la «imprecisión y multiplicidad significacionales» (1999: 97).

Textualización del cuerpo femenino

El tratamiento del cuerpo de la mujer en la literatura femenina se ha convertido en medio para contar su historia de manera diferente a cómo la habían creado los hombres. Hemos sorprendido que con la textualización del cuerpo en la poesía analizada se busca mostrar un sujeto femenino diferente, emancipado.

Pero hemos de decir que esto tampoco resulta algo ajeno a la tradición poética femenina cubana. En la poesía de la primera mitad del siglo XX se prefirieron determinadas parte del cuerpo de la mujer como los labios y los ojos; así como otras partes del rostro (mejilla, frente, cabello). Solo algunos ejemplos –por su rareza, osados- se detenían en otros elementos como «Estío» de Emilia Bernal.²⁹

Los finales del siglo traen la apoteosis del cuerpo femenino en la poesía escrita por mujeres en el país. Una de las más jóvenes voces de la promoción cubana de los 90 Aymara Aymerich, expresa: «mi pregunta y yo fluimos / mal olientes desde el útero que es un lugar indivisible como celda, / que es un lugar donde / mi única pregunta lo cuestiona todo» («El útero es un lugar pequeño, es un lugar y es un silencio»), en el que la textualización deja de concentrarse en la corporeidad externa para remitirse a la fisiología interior de la mujer, a aquello que precisamente la distingue y caracteriza.

La visión del cuerpo femenino de las poetisas villaclareñas no se detiene en buscar atributos de belleza cándida como hacía el discurso patriarcal, sino que potencia los elementos por su funcionalidad sensual. Las partes del cuerpo más visitadas son aquellas que más protagonismo tienen en el acto sexual. Es importante resaltar la perspectiva afectiva que impera en esa visitación, pues no se pretende epatar al lector con el uso de alusiones detonantes o agresivas. Lejos de toda obscenidad, la osadía en la expresión nunca lacera los valores estéticos de esta producción poética.

No pretendemos homogeneizar una muestra tan amplia y heterogénea como esta. Algunas autoras se valen de un lenguaje más conservador para la referencia al tema de la sexualidad (entre las que podríamos citar a Bertha Caluff, Magnolia García, Mariana Pérez, Norelys Morales, etc.); otras de un encubrimiento o velación en su tratamiento (Irina Ojeda, Lisy García, Aylín Cruz); algunas de un estilo

²⁹ «Entonces cogeré todas las rosas / y cubriré con pétalos mi vientre / para que su frescura y su fragancia / a flor de carne alumbren [...]» («Estío»).

cortado, en el que las alusiones son directas pero no hay un regodeo en su abordaje (Lariza Fuentes, Yamicela Torres, Déborah García) y están las más desenfadadas, que lo asumen con detenimiento, claridad y resolución (Maylén Domínguez, Bárbara Yera), y de forma más audaz (Blanca Blanche y Enma Artiles).

En uno de los textos del poemario *Estancias en lo efímero* de Maylén Domínguez, la mujer ordena a su amante lo que de él demanda: «Besa este cuerpo sin Dios» («IX»). Esta presentación de su cuerpo como hecho para el placer, hacen manifiesta la irreverencia a la moral religiosa. Así se repite enfáticamente un juego de oposiciones entre lo sacrílego y lo sagrado: «Aun profana de labios, aun sin dicha / oraría en tu piel de juego sacro» («*Si me hubieras amado en la herejía...*»). En estos versos se presenta a la mujer como la pecadora por excelencia en tanto el hombre, pasa a ser el vulnerado en el encuentro amoroso.

En el ejemplo anterior, se han privilegiado los labios y de manera similar en el ejemplo siguiente de Lariza Fuentes hay un detenimiento en la boca en su connotación exótica: «vacilé, con la mordida en los labios [...] hasta saborearlo en la boca» («Apenas un minuto»).

Déborah García en el poema «Oasis» presenta una muchacha que describe el estado de su cuerpo a través de su contacto con el mar: «Regreso a casa / con humedad de olas en la piel / con olor a salitre en la memoria / con el pelo mojado y los ojos revueltos» («Oasis»). La sugerencia contenida remite al espacio marino como el lugar donde ha acontecido la celebración sexual. Además de la piel se convoca el sentido erótico de los cabellos y los ojos en tanto estos también han estado involucrados en dicha celebración, y son ahora cómplices y delatores.

El ambiente del mar también ha servido al sujeto lírico conformado por María Elena Salado para mostrar el desenfreno de su sentir: «Soy espiga, mar violento / con mi pasión desmedida» («Para beberme tu miel»). La pasión de la cual es víctima esta voz lírica, se sitúa en el cuerpo de la mujer: «Por las venas de la tarde / la sangre del tiempo sube / y se me vuelve una nube / que en todo el cuerpo me arde» («Para beberme tu miel»).

Mariana Pérez se vale de una zona mucho más reveladora de la corporeidad femenina: «Entre los muslos se desliza cada golpe de platillos / con el tiempo abrasador de las guerras que nunca terminaron» («Acto ritual») y de manera muy similar Caridad González modela un sujeto lírico que recuenta desinhibido: «una estela de blandros serpenteaba entre mis piernas» («I»), valiéndose de la usual

asociación simbólica entre un objeto de apariencia fálica y el miembro viril, llama la atención sobre la dimensión de su vagina la que recibe satisfecha toda «una estela».

Irina Ojeda se suma con la siguiente imagen:³⁰ «Una mujer / de puñaladas víctima, [...] / sueña una voz exótica / mientras abriga el muslo de acero tanto follaje» («Ciana»). En este caso también la mujer asocia la penetración con objetos punzantes en un simbolismo usual en el imaginario social; y reclama atención para su entrepierna, en este caso basando el erotismo en la tersura joven de sus miembros (muslo de acero) y en el vello púbico.

La caducidad del cuerpo femenino

La visión del cuerpo femenino entronca con otra línea temática de amplia aparición en la poesía de los 80 y 90: la reflexión sobre las consecuencias físicas y psicológicas del paso del tiempo para la mujer.

Entre las temáticas comunes a la poesía femenina de todas las épocas está la «de la amante arrugada y exhausta», según señala Elvira Gangutia (1994: 45). En su tratamiento, desde los cantos de mujeres en Grecia se ha configurado *la mujer πεπειρα* (Gangutia, 1994: 46) o madura. Esta mujer «pasada» se expresa mediante la alusión a partes del cuerpo, también desgastadas, o mediante la afirmación de su experiencia vital.

En cualquier caso, esto no es visto sino como una característica negativa, una forma del «planto» o lamento femenino. La mujer de finales del siglo XX ha convertido esta queja en una ganancia: la madurez es la plenitud. El reconocimiento de la madurez es la manera de conocerse mejor a sí misma y demostrarse íntegra a

³⁰ Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* propone la existencia de imágenes visionarias como las formas tropológicas propias de la contemporaneidad, frente a las “tradicionales”, «nombre con el cual designaremos a todas las otras, eso es a todas las imágenes o metáforas que se han usado en poesía precisamente hasta el final del Romanticismo» (Bousoño, 1970: 140). Bousoño define la imagen visionaria en su carácter irracionalista, frente a lo cual Guillermo Rodríguez Rivera propone el concepto de *metáfora afectiva* definido por Hans Adank, quien dice que este tropo descansa en «una analogía de valor sugerida por nuestros sentimientos, por nuestra subjetividad» (Rodríguez, 1999: 95). Rodríguez Rivera no concuerda con el proceder irracionalista atribuido a la metáfora por Bousoño, pues para el cubano entre los dos elementos de la metáfora hay una proximidad *esencial*, y por ello entiende la existencia de relaciones paradigmáticas. De ahí su denominación de metáfora de esencia a aquella que «abunda en el empleo de modalidades de predicación que no son las habituales de la metáfora sensorial» (1999: 115). Ambos criterios se relacionan con el de Pierre Fontanier acerca de la delimitación entre una *metáfora moral* frente a una metáfora física. La presente investigación se sitúa al margen de las confrontaciones teóricas al respecto y se vale de lo que estas definiciones tienen en común: la distinción entre una forma tropológica que hace visible los elementos que la constituyen y otra cuyos nexos se vuelven inasibles, a veces inexplicables.

los demás. Lo cual no desdice el sentimiento de melancolía con que a veces se hace acompañar en la poesía. Por ejemplo, en uno de los más conocidos textos de Reina María Rodríguez asistimos a esta reflexión del sujeto lírico «frente al espejo, un rostro serio de mujer madura me observa (escasez de los vellos del pubis, antes muy negros) muslos unidos, separados; unidos, separados, senos con bolas oscuras en las puntas (separados) [...] nalgas bajas demasiado tristes flácidas» («Ídolo del crepúsculo»), donde el sujeto lírico sin ningún tipo de pudor se reencuentra con su cuerpo real, con sus zonas erógenas ajadas, pero que forman parte de su identidad femenina.

Dentro de las poetisas villaclareñas hay quienes han prestado mayor atención a esta temática, tal es el caso de Maylén Domínguez Mondeja quien desde su poemario *Historias contra el polvo* hasta *Bajo la noche inmóvil*, pasando por *Estancias en lo efímero*; ha versado sobre la irreversibilidad del tiempo y sus incidencias en la experiencia vital femenina. En ocasiones persiste el tono plañidero: «Y cada hora que pasa era mi vida» («I»). La mujer madura que se desconcierta ante su nuevo status: «Los adultos me incluyen en su agenda» («Tenía unos amigos») o la que experimenta el peso de lo vivido en *Bajo la noche inmóvil*: «En mí cae la noche / y el tiempo / todo el tiempo...» («VI»), en esta composición de brevísima extensión que se vale del uso de los puntos suspensivos para dar la sensación de infinitud. Los signos epidérmicos testimonian el acontecer cual marcas temporales, en el sujeto lírico de Caridad González: « [...] en mi piel transcurre el tiempo» («VIII»).

En reiteradas ocasiones aparece este motivo temático relacionado a una denuncia de la situación de la mujer: los rezagos morales son culpables de la pérdida del tiempo personal, de la huida de las oportunidades vitales. En la obra Lisy García y Mariana Pérez encontramos el diseño de sujetos femeninos a los que se les escapa la vida siguiendo los patrones de conducta prediseñados, y cuando sobreviene la anagnórisis y se desea un destino propio, ya es demasiado tarde: «no sois sino polvo / cansado / buscando en secreto al hidalgo de esta historia» (García, «Nunca más le he vuelto a ver»), y de manera similar en el siguiente ejemplo: «Vieja de sustos y de calles / la muerte nos aguarda en aquella parada / él nunca regresaba, o siempre estuvo ausente, / lo cierto es que el soldado se esfumó en la aventura» (Pérez, «Leyenda de Rolando»). En ambos casos sobresale el hecho de que la mujer mida el tiempo de su frustración con una figura masculina decepcionante, que en algún

momento fue objeto de ensueños e ilusión; de ahí la manera de calificarlos (hidalgo, soldado).

La reflexión sobre la caducidad del cuerpo femenino, y el consiguiente lamento por la llegada tardía del amor se da en nuestras autoras a la manera que lo hemos visto aparecer en la tradición poética escrita por mujeres de casi todas las épocas. Provoca además una rememoración de la fórmula horaciana del *carpe diem* de la poesía latina.

En el poema «IV» de Maylén Domínguez, el ofrecimiento sexual del sujeto lírico se basa en esta perspectiva de la declinación de los encantos y la energía: «Besarte ahora que tengo la piel como cenizas / y un labio que no alcanza la eternidad más leve» («IV»).

Del mismo modo, en «Solo un sorbo de agua» de Lisy García la hablante lírica invoca: «Bebe; / todo lo que me queda es un poco de agua / y esta copa donde se filtra la rutina. / Atrápala» («Solo un sorbo de agua»).

Entorno social de la mujer: la familia

La poetización del tópico de la familia tiene orígenes tan lejanos en el tiempo como la poesía misma.³¹ La estudiosa Elvira Gangutia lo sitúa dentro del espectro de «los grandes temas de los cantos de mujeres» (1994: 43). Por su relación imperecedera con lo femenino llega a considerarla como un «aviso» o «indicador» de género (1994: 43).

El entorno social femenino es diverso, incluye la madre, las hijas, las parientes, las amigas, el vecindario, y los protagonistas masculinos (el novio, el esposo, el amigo o amante). La contemporaneidad le ha sumado otras figuras, pero de manera general se mantienen estos nexos fundamentales conformando el motivo de lo familiar en el espectro de la poesía cubana escrita por mujeres. En el caso de la producción de los 80 y 90 se hace común el interés por romper con el pasado y no aceptar las normas dejadas en herencia y dosificadas por los progenitores (Arango, 2003: 24).

La desacralización de la imagen del hogar cubano por excelencia da lugar a creaciones como «Pie de foto» de la santiaguera Mirna Figueredo, en la que con una

³¹ Según Elvira Gangutia están ya conformadas en la poesía arcaica pero «vienen desde muy lejos en el tiempo [...] nos encontramos ante una auténtica constelación de tópicos que se prolonga más allá de la Edad Media» (1994: 43).

ironía fundamental se sugiere el juego de la simulación colectiva: «Oh, la ignominia familiar / los panes y los peces a pie juntillas / y el agrio de la cebolla rutilante» («Pie de foto»). Otras penetraciones atacan los roles específicos de los constituyentes parentales, como en «Cuentas para sacar sobre la propia carne» de Sonia Díaz Corrales: «Cuentas que no se solucionan / en el ámbito lacónico de la madre / en el amargo equivocado ámbito del padre / ni el dividido / diferente / doloroso ámbito de los hermanos.» («Cuentas para sacar sobre la propia carne»).

Un propósito similar se descubre en la creación de las poetisas villaclareñas en este período. Un poema como «El reloj familiar arma la concordancia desconocida en las postales» de Enma Artilles, cuyo título es ya suficientemente insinuante, contrapone la felicidad simulada de las tarjetas («Prospera el tiempo en las postales») con el pequeño y real idilio que comparte con su amante: «La concordia en miniatura recoge las habitaciones / y arma la casa» («El reloj familiar arma la concordancia desconocida en las postales»).

En la novel creación de Aylín Cruz hallamos otro oportuno ejemplo. «De cómo salvar los domingos» es una especie de recuento de una saga familiar común, en el que el sujeto lírico descubre secretos sofocados: «Digo muerte: la niña ha mentido, / vuelve el silencio a la familia» y advierte que solo la desidia y la resignada aceptación de los vínculos consanguíneos los mantienen unidos: «Es la familia sembrada como álamo / alimentando sus raíces: la tristeza / la inevitable vejez de un domingo» («De cómo salvar los domingos»).

Por su parte los siguiente versos de Norelys Morales pretenden demostrar la extensión de las configuraciones polares masculino / femenino en la descripción de los integrantes de una familia: «mi hermano caza / mi hermana juega» («La mansedumbre del estrago»).

El poema «Foto de familia» de Enma Artilles intenta también describir a la familia en su composición convencional, pero el sentido irónico de los versos logra una visión más audaz y más crítica del rol de cada quien: «En esta foto los hijos quedamos fuera de la ley / y los abuelos quedaron no solo fuera de la ley / sino que también se salieron de foco / y la madre se salió de ley, foco y de puta [...]» («Foto de familia»). Es evidente que esta familia se centra como la foto en la figura del padre y que el resto de los integrantes de la familia andan escasamente configurados, excepto en su dependencia al padre. La rebelión contra la configuración anti-

patriarcal de la familia, se hace más evidente en: «En esta foto solo el padre quedó perfecto / por eso le cortamos la cabeza» («Foto de familia»).

La madre y la abuela

Estas voces femeninas han aprovechado la cobertura ofrecida por la desconstrucción del pasado, para situar su origen en sus supuestas antepasadas, para crearse una genealogía matrilineal. Es por eso que privilegian las figuras de la abuela y de la madre a la hora de relatar su prosapia. En tal sentido observamos los siguientes versos de Maylén Domínguez en su poemario *Estancias en lo efímero*: «Abuela dice que nací confundíendome en el fango» («En una extraña ciudad hay una escuela»). El origen natural de la mujer aparece negado, marcado simbólicamente por el estigma de lo sucio, lo reprochable.

Se sitúa a la abuela como inicio de la matrilinea. La abuela es el génesis y por eso resguarda la memoria familiar, de ahí que se puede contar con sus predicciones o sus historias del pasado. Es ella quien posee y conserva los primeros recuerdos del sujeto lírico. En otro de sus poemas se vuelve al tema del abolengo materno, asociándolo al espacio hogareño, la quietud y la felicidad: «Mi paz era un portal / donde la *abuela* juntó su mansedumbre [...]» («*Mi paz era un portal*»).

Caridad González en su poemario *Donde crujen los vientos* presenta la diferencia generacional entre la abuela y la hablante lírica, que no se siente identificada con el pasado. Otra vez estamos en presencia del motivo de la fotografía como símbolo de lo vetusto y la realidad simulada: «Decía mi abuela que en las fotos la mirada se me perdía» («I»). En otro poema del mismo libro, la abuela se identifica con la sabiduría vital: «Y mi abuela dice que el horror no está en la lluvia / sino en el péndulo que cruza a ras / buscando el artificio de un virginal secreto / repetido a voces» («IX»). Al mismo tiempo que le trasmite sus experiencias, está legando sus prejuicios fundamentales con relación a la moral de la mujer.

La madre es la otra figura rescatada en la genealogía femenina y que suscita sentimientos más ambiguos por estar más cercana al sujeto hija. En algunos se potencia la identificación, como en este fragmento de Caridad González: «[...] que éramos casi ella y yo: cuerpo y carne del mismo aliento» («III»). En *Los días que habito* de Aylín Cruz también se muestra una identificación entre las historias de la madre y de la hija, una compenetración basada en el sufrimiento y el altruismo filial:

«No hay hambre / sed o cansancio / que impidan beberme tu dolor simplemente / con un gesto, beberme tu historia también mía» («Multiplicar el pan y el discurso»).

Prevalecen imágenes donde la madre se asocia con la protección. Han coincidido Maylén Domínguez y Mariana Pérez, en un alarido del sujeto lírico para convocar el aura protectora: «Yo grito infancia, / adolescencia / amigos / *madre* esperando» (Domínguez, «I») y «He gritado de miedo y apareció mi madre» (Pérez, «Las estocadas del marino»).

En el poemario *Temblando bajo la fronda* de Irina Ojeda, la madre se presenta como frustrada y oprimida: «Atrapada por el humo / en la estrechez de la cocina / como una dama, débil ya por lo años en su torre / adonde no llegaron los placeres, / lidia con el fuego / hasta volverlo azul.» («La llama azul»). El desacuerdo con este proceder convencional, provoca que la mujer se compadezca de su madre: «Si pudiera besar, madre, tus ojos enrojecidos», la admira incluso por su altruismo: «Mi madre, *reina* invencible» y comparte el miedo y el orgullo de su liberación: «ha salido, ha logrado huir», al tiempo que no comprende su paciencia y sumisión: «Mi madre [...] ha puesto una vela por el retorno de un hombre» («La llama azul»). El poema «La llama azul» no arremete contra la maternidad sino contra la normativa patriarcal a la que se somete el personaje madre que vive para el hombre.

En el poemario *Nadie llega en la tarde* de Yamicela Torres nos enfrentamos a otras formas de aparición del motivo de la madre. En el poema «Descubrimiento», por ejemplo, el sujeto lírico constata el desapego con la figura de su progenitora y constata su soledad esencial como mujer: «He descubierto mi orfandad», expresa, para luego alegar su necesidad del amparo amniótico de la confrontación con los demás seres que la rodean: «He descubierto me estafan / (sigo siendo una semilla / en el vientre de mi madre)» («Descubrimiento»).

La maternidad

En el marco de las relaciones madre-hija, las poetisas villaclareñas se han sometido a reflexionar sobre la maternidad; tópico afín a la escritura de mujeres que ha tenido variadas formas de tratamiento acorde al imaginario social de cada época histórica, y a la idiosincrasia de distintas regiones. De forma general se reconocen dos maneras auténticas de aparición en los textos poéticos, ya sea la gracia del alumbramiento o la desdicha de la infertilidad; a lo que podemos sumar el lamento por los hijos idos, perdidos o abandonados.

En la tradición nacional de la poesía femenina tenemos a Luisa Pérez de Zambrana, como la autora de las elegías por los hijos perdidos, con «Martirio», «¡Mar de tinieblas!» y otros poemas. El «Canto a la mujer estéril» de Dulce María Loynaz es uno de los más bellos abordajes dentro de nuestro parnaso, al tema de la infecundidad. De manera general entre las poetisas de la Isla prima la visión maternal dentro de la primera mitad del siglo XX.

Con el triunfo revolucionario, a las virtudes hogareñas de la matrona cubana, se suman las cualidades que de la mujer demanda la constitución de la sociedad socialista. Entonces veremos aparecer la imagen de la madre polifacética (obrero, activista política, aficionada cultural, miliciana) cuyo prototipo serán las heroínas de la Revolución (Celia Sánchez, Vilma Espín, etc.), y que dará lugar a creaciones poéticas como la de la holguinera Carmen Serrano,³² en la que el sujeto lírico funde su sentimiento materno con las preocupaciones sociales.

En la década de los 80 y 90 asistimos a la proliferación de una visión múltiple del tema entre nuestras autoras. Cuando el sujeto lírico del poema «Deudas» de Reina María Rodríguez se autodefine como una simple mortal: «Sencillamente fea», con penurias económicas y sueños rotos, y como una madre soltera («Tengo dos hijos / otro que nacerá el propio septiembre / no soy un buen negocio / -enseguida salgo embarazada-»), parece estar dialogando contestatariamente con la imagen de la mujer que habían construido sus predecesoras. Si además con avisada ironía asume su condición de anonimato cívico: «Soy el número 338123 del carné de identidad / sin foto -los niños la rompieron- [...]» («Deudas»).

La temática de la maternidad será abordada con estas y otras características entre nuestras poetisas locales. Por regularidad ser madre es visto como un deseo y no como una imposición natural o social, como aparece este fragmento de Bertha Caluff: «Llevo en brazos, / al fin, / el hijo negado» («Un hábito oscuro»). El complemento verbal demuestra que el hijo ha sido profundamente anhelado y que es fuente de contento. El personaje del hijo se hace presencia extendida en el poema, desplazando el resto de figuras de la constelación familiar.

Déborah García aborda el tema enfatizando en la entrega y el sacrificio que exige un hijo, al punto de llegar a ser algo autodestructor para el sujeto lírico, cuya función de aya obnubilará sus otras ocupaciones, y la convertirá en una especie de

³² «Hoy mi hijo escribió la palabra paz / y sobre ella qué asombro dibujó un fusil» («Poema»).

sierva: «Llega trayendo luz, / depón mujer la pena / más habrás de darle / tú nodriza de rey» («Nacimiento del rey»).

Mariana Pérez resalta también en el tratamiento del tema el esfuerzo que demanda la maternidad. La voz que habla en el poema revela sus sentimientos ambiguos como madre, donde se une al máximo altruismo, el rechazo inconsciente y la malsana sobreprotección: «Tuvo el hijo, sangra por él, lo maldice entre sueños, lo deja envejecer contándole sus nanas» («Mujer que escucha una sonata»). Este poema nos convida a otros ejemplos en los que reconocemos nexos con la tradición del tópico en la lírica femenina. Es el caso de estos versos: «Esa mujer, mueca y resoplido de los deseos, / gana el cabello blanco / y se acuesta a dormir con su canción en orden, / besa el juguete abandonado por el hijo que muere», en el que el personaje se consume por la pérdida del unigénito. Por demás la desdichada recibe el rechazo social: «A esa mujer le han vuelto las espaldas, / con el ruido y algunos desencantos», debido a su condición de mujer libre y anticonvencional: «viaja, posee fusiles y países» («Mujer que escucha una sonata»). Esta particularidad reclama la atención crítica sobre la transformación en los códigos de valores sociales, que han dejado de halagar la polifuncionalidad femenina, como algo que puede agredir el feliz desenvolvimiento del rol maternal.

En otro texto de Mariana Pérez de su poemario *La desnudez oculta* se presenta una muchacha que contraviene las normas sociales como adolescente soltera que asume la difícil decisión de la maternidad: «Ella perdió la castidad, / mas nunca la confianza / con esta edad abochornada y cabizbaja / ella celebra la floración prometida / como una solemne fiesta en su cintura [...]» («Acto ritual»). El hijo queda entonces como dádiva y motivo de felicidad, a pesar de los prejuicios morales.

En «Palabras al hijo» Magnolia García da un nuevo tratamiento al motivo de la relación madre-hijo. En este caso se ha invertido la clásica estructura de la confianza a la madre (Gangutia, 1994: 50), por la confesión de esta con su descendiente. El poema comienza con una invocación al juego («Haremos un arca») que resultará incongruente con el resto del mensaje, que no puede ser entendido por un niño debido a su oscurecimiento del sentido y a la violencia contenida en las imágenes: «Hay asesinos intocables / y nunca sabré en que sitio acuchillan la que fui» («Palabras al hijo»). La lectura conlleva a sorprender que el codialogante es solo un pretexto, para que el sujeto lírico hable consigo mismo y se enfrente a sus verdades.

Entorno físico de la mujer: la casa y la ciudad

La casa

Todas las reflexiones antes vistas sobre la familia como entorno social de la mujer están relacionadas con el espacio de la casa como su entorno físico por excelencia. Es por eso que la separación de la familia se identifica con el alejamiento de la casa, en calidad de hogar. El hogar no siempre es un hábitat cálido o placentero, sino que en ocasiones es el sitio donde confluyen todos los preceptos patriarcales, donde se hacen cumplir a corto alcance las leyes y las normas. Por eso a veces desatará sentimientos de nostalgia y pertenencia, relacionados con la identidad del sujeto; y otra será vista como espacio carcelario.

Numerosos ejemplos de la primera variante podemos encontrar entre nuestras cultivadoras de la centuria decimonónica, como Luisa Pérez de Zambrana con «Mi casita blanca», o Adelaida del Mármol con «El jazmín de mi ventana» o «La paz en nuestro hogar»; visiones plácidas y edulcoradas del ámbito doméstico. En las primeras décadas del siglo XX el espacio de la casa se asocia simbólicamente con asfixia y secretos sofocados en «Hermetismo» de María Villar Buceta. En este sentido, no podemos dejar de mencionar el vasto poema de Dulce María Loynaz, «Últimos días de una casa», donde el inmueble asume la voz lírica, y se reconoce como vetusto y nostálgico recipiente de las historias humanas que han tenido lugar allí. Esta voz tiene una marcación genérica femenina y en su almacén de historias han estado las mujeres hacendosas, y la madre con sus hijos.³³ La casa siente nostalgia de la época donde los habitantes femeninos llevaban una vida hogareña y quieta.

En la producción poética de los 80 y 90 encontramos una serie de ejemplos que nos pueden hacer perceptible la configuración de sus sujetos líricos una actitud femenina emancipatoria ante la casa, como el espacio por excelencia de la cerrazón, el anquilosamiento, la frustración y el hastío. En «Detrás del vidrio» de Sonia Díaz Corrales, el sujeto lírico se ha creado su *locus amoenus* alejado de todo referente tangible: « ¿Quién no tuvo detrás de los ojos una casa de cristales / y espejismos / para vivir el aire domesticado de los días?». Pero esta construcción imaginaria, este

³³ «las tres era la hora en que la madre / se sentaba a coser con las muchachas» («Últimos días de una casa»).

sitio onírico, terminan siendo también una prisión: «Se vive entre cristales [...] / la frustración de una libertad llena de límites y / exabruptos» («Detrás del vidrio»).

Cuando la mujer se propone escapar de las convenciones sociales tiene que huir también de la casa. En *Bajo la noche inmóvil* de Maylén Domínguez, la casa y el padre se presentan como los lugares que se abandonan constantemente: «Yo habría descubierto una angustia en sus rincones, / la huella de los besos perdidos de mi padre. / Habría despertado por siempre entre sus tablas / Mas quise ser errante» («Foto de familia»). Contraria a la afirmación del verso de la Loynaz cuando decía - «La Casa, soy la casa» (exergo de «Yo hablé de protegerte»), el sujeto lírico niega su identificación: «pero no soy la casa» y acude a una imagen que expone la conciencia de su envejecimiento y en la que la casa vieja será el aviso de la decadencia y del fracaso de la institución familiar: «o soy como una casa tan vieja que se ha muerto» («Yo hablé de protegerte»).

Es esta autora una de las que más recurre al simbolismo de la casa en la configuración de sus sujetos femeninos. En «Cerca del polvo» hallamos el motivo como pretexto para que la mujer cuestione la inconsistencia de hogar y el juego de la simulación: «En casa debiera abrigarse / porque en las fotos su risa es apacible / y un golpe puede borrar todo por gusto» («Cerca del polvo»). En otro de sus poemas asistimos al motivo de la casa derruida: «Mi casa rota en pedazos increíbles, / mi casa con carteles de otro siglo» («Vuelvo a esta casa»). Con una reiteración anafórica se insiste en la casa como testimonio del pasado y como un espacio en el que el tiempo no sucede.

Aylín Cruz se vale de la identificación entre el espacio y sus habitantes en el verso «la casa es frágil» («Prefacio de una fiesta»), para cuestionar la endeblez de los nexos parentales. La separación de la casa y por tanto del entorno familiar es asumida como una dolorosa necesidad pues el sujeto lírico está consciente del vacío que esta decisión provoca: «Ya lo dije: «Hace frío, la casa es frágil» («Canon»). El tratamiento de la ruptura de la mujer con el hogar no tiene aquí solo la proyección emancipadora de las poetisas que hemos visto sino que está revestida de matices trágicos, que le confieren sinceridad y cercanía al mensaje poético.

Bárbara Yera en su poemario «Ausencias en la casa» presenta a la mujer que nunca se ha ido del hogar, sino que es testigo del abandono de los otros. El sujeto lírico relata cómo cada integrante de la familia se fue alejando: «Primero se fue el hermano mayor [...] Después mi padre se perdió en el laberinto» («El tiempo y la

casa»), luego «Casi junto al año / madre preparó su despedida» («Los veladores ya no están en la casa»). En la obertura al poemario, la autora adelantaba: «este es un texto mínimo y monótono de una casa y sus ausentes» y revelaba la filiación con sus coetáneas en un planto por el éxodo que, como sabemos, ocupa una de las líneas temáticas más tratadas en la década de los 90 dentro de la poesía cubana. Bárbara Yera centra la atención del libro en una tríada: «Ahora estamos la casa, los recuerdos y yo» («El tiempo y la casa»).

En su poemario posterior *Los viajes de la sarga*, Bárbara Yera mantiene el tratamiento de la casa como el hábitat donde el sujeto femenino reconoce su identidad mediante una serie de objetos afectivos que lo individualizan y lo definen. La compenetración entre la mujer y la casa ha sido reconocida como uno de los elementos representativos del imaginario simbólico femenino.

En el poemario *Sin previo aviso* de Enma Artilles vemos cómo la casa puede ser el lugar donde la mujer se siente incompleta: «una puede tener su casa y faltarle el tejado / para maullar en los sitios del amor» («Al margen»). Por tanto es el lugar que ha de abandonarse bajo pena de la censura social: «Entonces una se arquea y salta / y comete atentados contra la gravedad / y pasea por la lengua de los vecinos». Pero este abandono lleva a un desgarramiento: «Una nació más bien para gatita y para que no le culpen la escapada» («Al margen»). La solución del sujeto lírico es construirse su propia casa: «Y entonces una se ofende de verdad y busca / su casa / su verdadera casa en la región / de la independencia / y se encuentra que no hay región posible» («Al margen»). De manera similar a las poetisas de su generación, Enma Artilles le concede a sus personajes el hallazgo de un espacio interior: «Una se arma la casa dentro de un caracol / al revés / y se arrastra en ella sobre el mundo» («Al margen»).

Imaginería doméstica

La presencia de este elemento en la lírica femenina también se remonta a lejanos orígenes, relacionada con la recreación del entorno físico de la mujer. Pero, mientras que las referencias a los inmuebles presentan una invariabilidad secular, el mundo de los objetos, herramientas y ornamentos domésticos ha sufrido tantas transformaciones como el desarrollo material y la organización social misma. No obstante, algunos elementos se sorprenden recurrentes en distintas épocas y regiones, y pueden ser agrupados en series y subseries de acuerdo a la concepción bajtiniana

(1986: 366). Entre los más comunes podemos situar la serie de la jardinería, la serie de la cocina, la de la alcoba y el tocador, la del salón y sus muebles, y la de las partes de la casa (puertas, ventanas, azoteas, techumbre, etc). Es precisamente esta serie la más convocada en el espectro poético que abordamos.

En la obra de Maylén Domínguez, «Mi paz era un portal», se anuncia desde el título la trascendencia espiritual de ese lugar para el sujeto lírico. Pero en el espacio del poema otros lugares serán convocados como «el *patio* / que vio quemarse los pinos de la infancia». Los objetos -específicamente las fotos y el sillón- son receptáculos de las experiencias vitales y tienen el don de suscitar la evocación: «Ahora mi sombra divaga alguna tarde / buscando aquella mirada entre las cosas» («Mi paz era un portal»).

De manera muy semejante Aylín Cruz elegirá estos objetos para simbolizar la monótona domesticidad de su hablante lírico: «No basta contemplar los *retratos*, dormir la tristeza en un *sillón*» («Multiplicar el pan y el discurso»).

Elvira Gangutia (1994: 52) considera común a la poesía femenina el disponer de las diferentes connotaciones de la puerta (ya como signo de salida y liberación, o de aprisionamiento y protección, o de galanteo). Nuestra Bertha Caluff hace uso de la puerta como símbolo de la separación entre la infancia y la adultez, la vida en el hogar y la separación del regazo familiar: « ¿Existís, oh puertas verdaderas, / guardando los recuerdos / de mi niñez, / o acaso solamente en la memoria?» («Casa paterna»). En estos versos el sujeto lírico se cuestiona la existencia real de las puertas, o si son creadas por la mujer como autocensura.

«Reto a las cerradas puertas» es un interesante texto de la autora dedicado precisamente a glorificar las puertas y resaltar su simbolismo: «Centinelas de la casa, no diríanse suntuosas, sino adustas / puertas que en la memoria se asemejan / a las puertas de otras casas». Pero por sobre cualquier otra connotación resalta la de la puerta como clausura y separación del mundo: «Sus contornos son el fin del peregrino»; y sobre todo como añoranza de liberación aún cuando se acaten sus límites: «Hermeticidad que simula indiferencia» («Reto a las cerradas puertas»).

Bárbara Yera también utiliza las puertas con este sentido, las puertas que se cierran para cerrar una etapa de la vida: «Me detengo con viejos llantos para cerrar las puertas» («Los veladores ya no están en la casa»). Esta muchacha asiste trágicamente a su conversión en adulta, a la desligadura del seno familiar.

En «Pérdida» de Déborah García, las partes de la casa son equiparadas a las partes del alma por el sujeto lírico: « ¡Qué legiones de silencio han invadido mi casa! / Distancia. Dolor. Vacío / de casa deshabitada / el alma con sus cerrojos / clausurando las ventanas / porque un gemir de aguas rotas no llegara» («Pérdida»). El sentido de protección simbólica que adquiere la ventana cerrada, se asemeja al del poema de Enma Artilles antes analizado: es la mujer quien elige ese encierro protector.

Los espacios y objetos domésticos sirven para describir las experiencias carnales del sujeto. En primer orden aquellos relativos a la habitación o a la alcoba. En algunos poemas observamos una sensualidad sutilísima en sus alusiones al ajuar del aposento más íntimo de la casa, como muestran estos ejemplos de Irina Ojeda: «Sobre la sábana, un pez magnífico palpitaba» («La habitación que daba la mar») y «Edén que mora en mi sábana» («El amante y la trampa»). A la sábana se une además la cama o el lecho, y la alfombra.

La otra serie que más remite a connotaciones sexuales es la de lo culinario. Sobre todo hay una insistencia en el contacto de la mujer con las frutas. Por ejemplo, Lariza Fuentes describe un encuentro amoroso a través de esta imagen: «la caída del fruto [...] hasta saborearlo en la boca» («Apenas un minuto»). Irina Ojeda, mediante la referencia a la uva, explota el sentido erótico que ha tenido desde la mitología griega: «Usas collar de uvas para endulzarme / el pecho y lo haces florecer» («El amante y la trampa»).

La tercera serie más revisitada es la de los vestidos, por ejemplo en el poema «Enaguas» de Lisy García dice el sujeto lírico: «están flotando en el aire las enaguas» («Enaguas»), para describir la apoteosis de su deseo carnal ante el hombre que en plena calle la seduce con palabras.

Enma Artilles nos proporciona los siguientes versos: «Extiendes la mano / y salgo a la medianoche / con una falda que inventa remolinos» («Para salvarme contigo a todo riesgo»). En ambos casos la mujer se asocia a una prenda tradicionalmente femenina, sin embargo el sentido con que se usa es transgresor. La enagua y la falda que flotan al viento en la calle tras la provocación del hombre son anuncios de una liberación erótica.

La ciudad

La relación problemática con la ciudad ha estado presente en la poesía escrita por mujeres en el país durante el siglo XX, coincidiendo con el paulatino proceso de urbanización. En la centuria decimonónica también podemos localizar dispersos hallazgos, sobre todo de admiración a las grandes urbes extranjeras o incluso de la sorprendida visión provinciana ante la capital, como es el caso de «El cementerio de La Habana» de la bayamesa Úrsula Céspedes.

La capitalización de las formas de vida durante el período republicano generó reacciones contrarias entre nuestras autoras, que volvieron la atención a escenarios bucólicos como contrapartida a la ciudad hostil. Proliferaron los elogios a la campiña cubana como espacio de remanso y placidez, tal como podemos encontrar en los poemas «Sensitivas» de Mercedes Matamoros, «Día de primavera» de Nieves Xenes y «La canción de las palmas» de Dulce María Loynaz.

Hacia finales de la República el notorio habanocentrismo en todos los ámbitos de la vida del país, incluyendo el cultural, marcaba una triste y acusada diferencia con el resto de las regiones. La Revolución curó algunos desequilibrios, pero el resentimiento provinciano pervivió en distintas formas. Uno de sus más apreciables concreciones fue la alabanza del territorio regional y la vivificación del sentimiento de pertenencia a la ciudad, a la manera de Mirta Yáñez: «Hay una ciudad a muchas leguas de la mía / que no me pertenece; la conozco de oídos [...] / Mi ciudad y la otra / no tienen nada que envidiarse» («La demolición abrió paso»).

En el corpus poético que analizamos es común encontrar un rechazo a los ambientes provincianos, sobre todo a los municipios villaclareños, menos privilegiados por el activismo cultural. Negar el origen lugareño se convierte en una recurrencia y esto se corresponde con las desvinculaciones del entorno familiar, por lo que el sujeto femenino que delinean nuestras poetisas se asemejará al desarraigo y la proscripción.

Blanca Blanche ofrece marcas espaciales en sus poemas que identifican la geografía sagüera, y enfatiza las imágenes de una morosa vida provinciana: «(he regresado a Sagua, pudiera aburrirme)» («Raza inferior»). Por su parte, Magnolia García dedica su «Elegía para un pueblo que zarpa» a la localidad de Cifuentes, conocimiento que nos llega a través del paratexto (Para Cifuentes). La descripción del «pueblo como un barco» que «un día todos zarparemos dejando el polvo» («Elegía para un pueblo que zarpa»), revela la insatisfacción con el entorno y los

deseos de fuga. En la añoranza de «que amanezca París un día sobre el pueblo» («Elegía para un pueblo que zarpa») se evidencia que la emigración masiva se dirige hacia la ciudad desarrollada culturalmente, cuyo símbolo por excelencia es la meca del arte europeo.

A pesar de sus modestos límites, para las villaclareñas será Santa Clara la ciudad con la que se identifiquen satisfactoriamente, dada su actividad pública e intelectual. Ello conlleva a que la noción de urbanidad siempre se conforme tomándola como referencia. Los estudios sobre el tema (Guerra, 2001: 134) han señalado que la imagen de una ciudad se crea a través de la mención de sus lugares más memorables. En Santa Clara será el centro histórico lo más favorecido, debido a que constituye el punto focal donde confluye con mayor intensidad la vida social, protagonizada por el Parque Leoncio Vidal. La idea de que esta imagen de la ciudad confirma la identidad del sujeto es también defendida por Luisa María Guerra (2001: 135).

En textos como los de Isaily Pérez,³⁴ se nos proyecta la ciudad tomando como puntos de referencia, los lugares y costumbres de mayor significación histórica y patrimonial. La ciudad constituye el hábitat cultural del sujeto lírico, cuya configuración se hará entonces más cercana, y su voz más verosímil: « [...] para dejar flotando sobre un parque singular de Santa Clara / la sugerencia ambigua de tu boca lujosa» («Replicante») y « [...] a las ocho y media la retreta comenzó a tocar / Santa Clara parecía un cuento / y la Banda de Música ejecutando en silencio» («1900. Los días del cinematógrafo»).

El sujeto femenino de la poesía de Enma Artiles, también se reconoce en el centro de la capital provincial: «La ciudad conserva heroica sus agujeros / que le embadurnan / para festejar la contienda» («Balance del ciego»). Su visión de esa ciudad personificada con rasgos épicos no solo es apologética; también estará la bochornosa cotidianeidad de vagabundos y barrenderos, los trasnochados trovadores, los dementes y los vendedores de deprimentes confituras. En esta ciudad «heroica» y «con trucos» regencia la hipocresía: «Tendemos parches en las azoteas» pero «todos nos cambiamos la indumentaria para posar / frente al artefacto» («Balance del ciego»).

³⁴ Esta poetisa no conforma el corpus de la presente investigación, por no tener publicado ningún título, condición indispensable delimitada en nuestra metodología de trabajo. Sin embargo, sus poemas recogidos en antologías y publicaciones periódicas y culturales presentan imágenes de la ciudad que un estudio de la poesía villaclareña escrita por mujeres no puede soslayar.

Aylín Cruz, por su parte privilegia la noche en la ciudad, cuando los habitantes gozan de su singularidad cultural. En el poema «Ciudad de sombras» la alusión al Mejunje, institución cultural de renombre, se explicita en: «Solo existen nocturnas guitarras [...] Cantan los muros sus graffitis» («Ciudad de sombras»). La referencia coincide en los versos de Lisy García: «Esta ciudad tiene un nombre en todas las paredes / graffiti agonizante» («*Esta ciudad tiene un nombre...*»), lo que reafirma la motivación cultural en la construcción de la imagen de la ciudad y la importancia de El Mejunje.

También Bertha Caluff nos da la imagen de la ciudad desde su lugar más céntrico, el Parque Vidal. Tampoco la mirada es solo ponderativa. La lasitud provinciana permea la historia de los amantes que tiene lugar en el poema: «Sentados, / espalda contra espalda, / nada comprenden más que su propio hastío» («Vida provinciana, parque Vidal»). La mirada se torna punzante con la utilización del grotesco y la ironía: «juntan sus espaldas y es el banco / una gran bacinilla de cobre», mientras detrás los pájaros cantan, las flores caen de los árboles, las estatuas lucen serenas y toca la retreta.

Los poemas antes vistos evidencian que de las alusiones directas que refieren nombres de calles, lugares, plazas y monumentos; se llega a conceptualizaciones sobre la intimidad de la mujer con el entorno ciudadano. Son demostrativas las expresiones de amor a la ciudad ofrecida por la voz lírica en poemas de Yamicela Torres: «Si uno pudiera solamente / mudarse de ciudad / sin sentir la nostalgia...» («Pertencencias») y de Lisy García: «Me he descubierto amando a una ciudad ausente / tiene ella mi piel entre sus calles» («*Esta ciudad tiene un nombre...*»). Esta identificación entre la ciudad y el sujeto femenino revela el arraigado sentimiento de pertenencia.

La poesía villaclareña escrita por mujeres se caracteriza por el predominio de la construcción de un sujeto lírico femenino con una visión anti-patriarcal, y por la recurrencia de líneas temáticas relacionadas con lo femenino. Entre estas sobresalen el tratamiento de la emancipación femenina como contravención de los estereotipos femeninos; la textualización y la preocupación por la caducidad del cuerpo femenino expresadas a través de la mención de algunas de sus partes y la recreación de los entornos social (la familia) y físico (la casa y la ciudad) de la mujer.

Otras constelaciones de tópicos pueden ser atendidos en un acercamiento más extenso a este corpus, como las reflexiones sobre la insularidad, desde la perspectiva de la mujer provinciana, el motivo temático del viaje y las reflexiones sobre la creación poética; pero en aras de una longitud plausible del presente estudio, no se han incluido.

Conclusiones

Luego de realizado un acercamiento desde un enfoque de género a la poesía villaclareña escrita por mujeres desde 1980 hasta la actualidad, se ha podido llegar a las siguientes conclusiones:

1. En el panorama poético villaclareño de este período no ha existido un movimiento autoral femenino, pero sí se evidencia hacia la década del 90 un auge de voces femeninas en la región, las cuales presentan rasgos comunes a pesar de su heterogeneidad.
2. La poesía villaclareña escrita por mujeres se caracteriza por el predominio de la construcción de un sujeto lírico femenino con una visión anti-patriarcal, y por la recurrencia de líneas temáticas relacionadas con lo femenino. Las formas de tratamiento de estas temáticas han sido las siguientes:
 - a) En el tratamiento de la emancipación femenina se quebrantan estereotipos como los de la mujer cándida, la perfecta casada y la mujer como objeto de placer; a través de la construcción de otros sujetos como la mujer sapiente, la amante y la mujer fatal.
 - b) En la textualización del cuerpo femenino se han privilegiado algunas de sus partes, unas más convencionales como la boca, los labios, los ojos y otras más atrevidas como los muslos y la vagina, en su connotación erótica; y ha existido una preocupación por la caducidad del cuerpo femenino.
 - c) En el entorno social de la mujer hay un cuestionamiento de la familia como institución patriarcal y un rechazo a configuraciones estereotipadas de los roles femenino / masculino, así como una preferencia por la matrilinea (la madre y la abuela), y una visión no convencional de la maternidad.
 - d) En la recreación del entorno físico de la mujer existe una visión contradictoria de la casa y de la ciudad provinciana como espacios de pertenencia y sujeción a un tiempo, así como una insistencia en las marcas referenciales de lugares de la localidad.
3. Esta producción poética demuestra en los rasgos referidos a lo femenino una relación con la poesía escrita por mujeres en el país que le es contemporánea, así como con ciertas zonas de nuestra tradición lírica de autoría femenina.

Recomendaciones

1. Realizar estudios particularizados sobre la obra de las poetisas villaclareñas dada la poca atención crítica que hasta el momento han recibido.
2. Ampliar el presente estudio con un análisis contrastivo entre la poesía villaclareña escrita por mujeres y la escrita por hombres en un mismo período (desde 1980 hasta la actualidad).
3. Extender el presente estudio a otros géneros cultivados por las mujeres en la región tales como la décima, la literatura infantil y la narrativa, entre otros.

Bibliografía

Activa

ALFONSO, CARLOS A.; FOWLER, VÍCTOR; GARCÍA, EMILIO (1989): *Retrato de grupo*, 174 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN)

ARIAS DE LA CANAL, FREDO (1998): *Antología cósmica de ocho poetas cubanas*, 241 pp., Frente de Afirmación Hispanista, AC, México. (Sin ISBN)

ARTILES, ENMA (s/f): *Sin previo aviso*, 78 pp., Editorial Capiro, Santa Clara, 1996. ISBN: 959-7035-18-9.

AYMERICH, AYMARA; MORALES, EDEL (2000): *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo. Catálogo de nuevos poetas cubanos*, 174 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0527-X.

BAHR, AIDA; MELO, TERESA (2001): *Mujer adentro. Selección poética*, 157 pp., Editorial Oriente, Santiago de Cuba. ISBN: 989-11-0288-7.

BLANCHE HERNÁNDEZ, BLANCA (2001): *Razones de infortunio*, 41 pp., Reina del Mar Editores, Cienfuegos. ISBN: 959-249-019-8.

_____ (2004): *Me abraza lo profundo*, 54 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-071-3.

CALUFF PAGÉS, BERTHA (s/f): *Cumpleaños del pato*, 21 pp., Ediciones Vigía, Matanzas, 1990. (Sin ISBN)

_____ (2000): *Imagen tras la imagen*, 80 pp. Editorial Sed de Belleza, Santa Clara. (Sin ISBN)

_____ (2004): *Tiranía del mito*, 28 pp., Reina del Mar Editores, Cienfuegos. ISBN: 959-249-031-7.

CASTILLO, NOEL; COYRA, RENÉ (2001): *Los Parques. Jóvenes poetas cubanos. Antología*, 298 pp., Ediciones Mecenas y Reina del Mar Editores, Cienfuegos. ISBN: 959-220-064-5.

CODINA, NORBERTO (1995): *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, 269 pp., Ediciones Unión, La Habana. ISBN: 959-289-075-0.

CRUZ HERRERA, AYLÍN (2006): *Los días que habito*, 38 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-126-4.

DOMÍNGUEZ MONDEJA, MAYLÉN (s/f): *Historias contra el polvo*, 37 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara, 1998. (Sin ISBN)

_____ (2001): *Estancias en lo efímero*, 59 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-84-7.

_____ (2004): *Bajo la noche inmóvil*, 34 pp., Ediciones Ávila, Ciego de Ávila. ISBN: 959-272-041-X.

FUENTES LÓPEZ, LARIZA (2005): *Asesino de aves*, 45 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 959-229-081-4.

GARCÍA MORALES, DÉBORAH (2003): *En estado de sitio*, 38 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 959-229-066-0.

GARCÍA TRIMIÑO, MAGNOLIA (1998): *Confesiones de una sombra*, 36 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 959- 229-008-3.

_____ (2000): *Sueño y meditación de la esperanza*, 34 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-58-8.

GARCÍA VALDÉS, LISY (2003): *Mujer que pasó la noche quemando hojas secas*, 40 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 959-229-057-1.

_____ (2005): *El inútil eco del cansancio*, 33 pp., Ediciones Ávila, Ciego de Ávila. ISBN: 959-272-070-3.

GÓNZALEZ SÁNCHEZ, CARIDAD (2002): *Décimas en D mayor para violín y piano*, 37 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-004-7.

_____ (2005): *Donde crujen los vientos*, 41 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-103-5.

HERNÁNDEZ, BERTHA (1994): *Poesía. Anuario*, 574 pp., Editorial Unión, La Habana. ISBN: 959-209-035-1.

LABRADA AGUILERA, AGUSTÍN (s/f): *Cuatro muchachas violadas por los ángeles*, Asociación Hermanos Saíz, [s.p], Santa Clara, [s.a]. (Sin ISBN)

MORALES, EDEL (2004): *La estrella de Cuba*, 292 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0918-6.

MORALES AGUILERA, NORELYS (2000): *Desde el terral*, 32 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-58-8.

OJEDA BECERRA, IRINA (2005): *Temblando bajo la fronda*, 42 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara, 2005. ISBN: 959-229-080-6.

_____ (2005): *Sobre la bestia blanca*, 48 pp., Reina del Mar Editores, Cienfuegos. ISBN: 959-249-080-6.

PÉREZ PÉREZ, MARIANA (s/f): *La nostalgia domina los rincones*, 38 pp., Editorial Capiro, Santa Clara, 1992. (Sin ISBN)

_____ (2001): *Cierta llama*, 52 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-83-9.

_____ (2005): *La desnudez oculta*, 61 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-081-0.

SALADO DÍAZ, MARÍA ELENA (2000): *Con la voz de mi pupila*, 67 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-69-3.

PAZ, NIVIA DE LA(2004): *Me retiro mortal y me saludo*, 37 pp., Ediciones Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-072-1.

ROCASOLANO, ALBERTO (1985): *Poetisas cubanas*, 355 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN)

TORRES, YAMICELA (2000): *Los ojos de otro hombre*, 31 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 959-229-029-6.

_____ (2003): *Nadie llega en la tarde*, 43 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-038-1.

YERA, BÁRBARA (s/f): *Ausencias en la casa*, 23 pp., Editorial Sed de Belleza, Santa Clara, 1995. (Sin ISBN)

_____ (2001): *Libro de las decapitaciones*, 36 pp., Reina del Mar Editores, Cienfuegos. ISBN: 959-249-021-X.

_____ (2004): *Los viajes de la sarga*, 69 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-265-073-X.

YÁNEZ, MIRTA (2002): *Álbum de poetisas cubanas*, 159 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0739-6.

Pasiva

ÁGUILA, MARTA RITA; GONZÁLEZ, ADIS (1999): «El movimiento poético villaclareño de 1959 a 1996. Estudio preliminar», 94 hh., Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, curso 1998-1999. (Lic. Carmen Sotolongo.)

ALÉ MAURI, CARLOS (1994): «La cultura literaria regional en la literatura cubana», en Alé Mauri (comp.): *Dimensiones regionales de la literatura cubana contemporánea*, pp. 16-19, Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7835-04-9.

ÁLVAREZ, ILEANA (2004): «Nota de contracubierta», en Domínguez Mondeja, 2004: [36].

_____ (2004): «Lo que mi fondo aúlla», *Umbral* (15): 37; Dirección Provincial de Cultura de Villa Clara, 2004. ISSN: 1681-9845.

ANOCETO VEGA, EDELMIS (2005): «Nota de contracubierta», en Fuentes López, 2005: [47].

ARANGO ARTURO (1995): «En otro lugar la poesía», en *Los ríos de la mañana*, Codina, Norberto (comp), 1995: 9-20.

_____ : «Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa», *La Gaceta de Cuba* (6): 22-25; Ediciones Portón Caribe S.A, La Habana, nov.- dic., 2003. (Sin ISSN)

ARAÚJO, NARA (1997): «Palabras iniciales», en *El alfiler y la mariposa*, p. 5-11, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0347-1.

_____ (1998): «La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de la identidad», en Yáñez, Mirta (comp.): *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, 2ª ed., pp. 373-382, Ediciones Unión, La Habana. ISBN: 959-209-212-5.

_____ (2007): «Más allá de un cuarto propio: once novelas en pugna en el siglo XXI», *La Gaceta de Cuba* (2): 3-5; Ediciones Portón Caribe S.A, La Habana, mar.- abr., 2007. (Sin ISSN)

_____ (2003): *Diálogos en el umbral*, 160 pp., Editorial Oriente, Santiago de Cuba. ISBN: 959-11-0400-6.

ARAÚJO, NARA; DELGADO, TERESA (2001): *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, t.2, 310 pp., Editorial Félix Varela, La Habana. ISBN: 959-258-216-5.

ARCOS, JORGE LUIS (1995): « ¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana», *Temas* (3): 123-125; Fondo para el Desarrollo de la Cultura, jul.- sep., 1995. ISSN: 0864-134X.

- AYMERICH, AYMARA; MORALES, EDEL (2000): «Umbral» en Aymerich, Aymara; Morales Edel (comp.), 2000: 5-9.
- BAJTÍN, MIJAÍL (s/f): «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica» en *Problemas literarios y estéticos*, pp. 365-370, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986. (Sin ISBN)
- BEAUVOIR, SIMONE DE (s/f): «El segundo sexo», en Picon, Gaëtan: *Panorama de la literatura francesa actual*, pp. 503-504, Editorial Guadarrama, Madrid, 1958. (Sin ISBN)
- BERISTÁIN, HELENA (1989): *Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 48-55, UNAM, México. ISBN: 968-36-0437-4.
- BEVERLY, JOHN (1995): «¿Hay vida más allá de la literatura?», *Casa de las Américas XXXV* (199): 29; Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, abr.- jun., 1995. ISSN: 008-7157.
- BOUSOÑO, CARLOS (1970): *Teoría de la expresión poética*, 5ª ed., pp. 42-277, Editorial Gredos, Madrid, 1970. (Sin ISBN)
- CALUFF, BERTHA (s/f): «De las ramificaciones de *Brotos*», *Contacto* (5): 13-17; Unión de Artistas y Escritores de Cuba, Santa Clara, jul.- dic., 1987. (Sin ISSN)
- CAMPUZANO, LUISA (1996): «La voz de Casandra», *La Gaceta de Cuba* (4): 52-53; Ediciones Portón Caribe S.A, jul.- ago., 1996. (Sin ISSN)
- _____ (1998): *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, t.1, 419 pp., Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana. ISBN: 970-654-335-X.
- _____ (2004): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI)*, 223 pp., Ediciones Unión, La Habana. ISBN: 959-209-605-8.
- CASTILLO, NOEL (1999): «Fingimiento y hermosa cobertura: poesía siempre», *Umbral* (1): 22-26; Dirección Provincial de Cultura Villa Clara, Santa Clara, 1999. (Sin ISSN)
- _____ (2001): «Una llama sin tiempo» en Castillo, Noel; Coyra, René (comp), 2001: 7-10.
- CIXOUS, HÉLÈNE (2001): «La joven nacida», en Araújo, Nara; Delgado, Teresa (comp), 2001: 108-135.

CLAVERO, LEYDIS (2006): «Bibliografía de las Ediciones Sed de Belleza», 70 hh, Trabajo de Diploma, Especialidad Bibliotecología y Técnicas Documentarias, Escuela Profesional de Arte Samuel Feijóo, curso 2005-2006. (Tutora: Lic Maylén Domínguez).

DÍAZ RIVAS, IDALMIS (2002): «Las claves de un crítico», *Umbral* (7): 18-20; Dirección Provincial de Cultura Villa Clara, Santa Clara, jul.- sep., 2002. ISSN: 1681-9845.

_____ (s/f) «Perfil de mujer en el cine cubano», *Cartacuba* 1 (5): 17; Grupo para la Comunicación de la Cultura, Santa Clara, nov., 1999. (ISSN solicitado)

DOMENELLA, ANA ROSA (1991): «Una doble mirada / masculina y femenina / en dos casos de novias devueltas: un acercamiento desde la ginocrítica», *Casa de las Américas XXXI* (183): 46-51; Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, abr.- jun., 1991. ISSN: 008-7157.

ESPINO BARAHONA, ERASTO A. (2005): «Desde el otro lado: Ensayo para leer lo femenino en un poema de Gloria Young» en http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/g_young.html (consultado 25 de mayo de 2005).

FOWLER, VÍCTOR (2001): «A propósito de», en *Historias del cuerpo*, pp. 5 -10, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0682-9.

GANGUTIA, ELVIRA: *Cantos de mujeres en Grecia*, 188 pp., Ediciones Clásicas S.A, Madrid, 1994. ISBN: 84-7882-142-2.

GARCÍA, DÉBORAH (2003): «Nota de contracubierta» en García Valdés, 2003: [42].

GERENDAS, JUDITH (s/f): «Hacia una problematización de la escritura femenina», *Escritura* (31-32): 91-102, ene.-dic., 1991. (Sin ISSN)

GONZÁLEZ, WALDO (2006): «Soñar con un piano» en www.cenit.cult.cu (consultado 3 de abril de 2006).

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, MAYELÍN (2003): «Acercamiento a las notas de contracubierta de libros de Ediciones Capiro (2000)», *Islas* 45 (135): 85-101; Revista de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, ene.- mar., 2003. ISSN: 0047-1542.

- GONZÁLEZ PAGÉS, JULIO C. (2004): «Feminismo y masculinidad: ¿mujeres contra hombres?», *Temas* (37-38): 4-14; Fondo para el Desarrollo de la Cultura, La Habana, abr.- sep., 2004. ISSN: 0864-134X.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ (s/f): «No solo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)», *Escritura* (31-32): 103-114, ene.-dic., 1991. (Sin ISSN)
- GÓMEZ, CLAUDIA (2002): «Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos» en www.humanidades.uach.cl/documentos/linguisticos/documents.php?id=138 (consultado el 5 de abril de 2007)
- GUERRA RUBIO, LUISA MARÍA (2001): «La valoración de la imagen urbana en la ciudad de Santa Clara», *Islas* 43 (130): 134-142; Revista de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, oct.- dic., 2001. ISSN: 0047-1542.
- GUITEAU, GARDY (2004): «Revolución sin liberación: un análisis de género en Haití bajo un contexto global», *Del Caribe* (45): 45-49; Casa del Caribe de Santiago de Cuba, Santiago de Cuba, 2004. ISSN: 0864-1331.
- HÁUSER, ARNOLD (s/f): *Historia Social de la Literatura y el Arte*, pp. 360-367, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1977. (Sin ISBN)
- HEREDIA ABRAHANTES, BORIS (2000): *Pedro Llanes, Diario del Ángel y Sibilancias: particularidades de su poética en la conformación de una nueva realidad*, 97 hh., Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, curso 1999-2000.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, JAVIER (2001): *Aproximación a la obra poética del escritor villaclareño Arístides Vega Chapú*, 117 hh., Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, curso 2000-2001. (Tutora: Lic. Xiomara Núñez)
- LLOGA DOMÍNGUEZ, CARLOS A. (2005): «Caridad Ramos y Jorge Jacas: el discurso de la masculinidad en cinco esculturas con falos», *Del Caribe* (46): 43-50; Casa del Caribe de Santiago de Cuba, Santiago de Cuba, 2005. ISSN: 0864-1331.
- LÓPEZ CABRALES, MARÍA DEL MAR (2001): «Reina María Rodríguez y otras poetisas cubanas de provincia», *Revista Literaria Baquiana*, V (29-30): [s.p]; Ediciones Baquiana, 2001. (Sin ISSN)
- LÓPEZ GONZÁLEZ, ARALIA (1998): «Novela panteón y/o cuna. (Jardín de Dulce María Loynaz)», en Campuzano, Luisa (comp.), 1998: 95-108.

LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO (1999): *Doscientos años de poesía cubana*, p. 268, Casa Editora Abril, La Habana. ISBN: 959-210-159-0.

LÓPEZ MORALES, EDUARDO (1984): «Contribución crítica al estudio de la primera generación poética de la Revolución», en Suardfáz, Luis (comp.): *La generación de los años cincuenta. Antología Poética*, pp. 6-17, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984. (Sin ISBN)

LUNA, LOLA G. (2003): «La historia femenina del género y la cuestión del sujeto» en <http://mural.uv.es/teloro/feminismo.html> (consultado 17 de marzo de 2007)

MACAYA, EMILIA (s/f): *Cuando estalla el silencio. Para una lectura de textos hispánicos*, p.6, Editorial Universidad de Costa Rica, San José, 1992. (Sin ISBN)

MARRERO, MARILYS (2001): «Como si estuviera viendo una representación de lo que deseaba», en Yedra Blanco; Varón Valencia, 2001: 159-166.

MARTÍNEZ, ADELAIDA (s/f): «Feminismo y literatura en América Latina» en <http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html> (consultado 5 de abril de 2002)

MARTÍNEZ, ROSA M. (s/f): «Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico» en http://www.oei.org.co/noticias/noticia508_1.htm (obtenida el 15 de junio de 2007)

MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL (s/f): «Presencia de mujer», *Cartacuba* (31): 3-4; Grupo para la Comunicación de la Cultura, Santa Clara, abr., 2002. (ISSN solicitado)

MURGA, REBECA (s/f): «La mujer en los medios de comunicación masiva», *Cartacuba* (42): 3-5; Grupo para la Comunicación de la Cultura, Santa Clara, mar., 2003. (ISSN solicitado)

MEDEROS, JORGE LUIS (s/f): «Maylén Domínguez de lo efímero a lo perenne», *Cartacuba* (31): 11; Grupo para la Comunicación de la Cultura, Santa Clara, mar., 2002. (ISSN solicitado)

MÉNDEZ OLIVA, ESPERANZA (2006): *La stirpe de Mariana en Las Villas*, 166 pp., Editorial Capiro, Santa Clara, 2006. ISBN: 959-265-119-5.

MONCADA, FUTURO (2001): «El imaginario simbólico femenino en *La sagrada familia* de Luz Jaramillo Ocampo», en Yedra Blanco; Varón Valencia, 2001: 141-147.

MONTERO, SUSANA (2003): *La cara oculta de la identidad nacional*, 139 pp., Editorial Oriente, Santiago de Cuba. ISBN: 959-11-0377-8.

OTERO, LISANDRO (s/f): *Trazado*, pp. 13-17, Ediciones Unión, La Habana, 1976. (Sin ISBN)

PÉREZ HERNÁNDEZ, ISAILY (2004): «Nota de contracubierta», en Yera León, 2004 [70].

PÉREZ PÉREZ, MARIANA (2002): «La infinita paciencia de Blanca Blanche», *Umbral* (7): 33-36; Dirección Provincial de Cultura Villa Clara, Santa Clara, jul.- sep., 2002. ISSN: 1681-9845.

PINO PESTANO, YANETSY (1999): *La crítica literaria feminista en el contexto de la nueva crítica latinoamericana*, Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, curso 1998-1999. (Tutora: Lic. Elena Yedra)

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2007): «La crítica literaria en el siglo XX» en http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/Lect_teoria_lit_I/Teoria_literaria_s_xx.htm (consultado el 15 de Mayo de 2007).

PRATT, MARY LOUISE (2004): «Modernidades, otredades, entre-lugares», *Casa de las Américas XLV* (236): 14-26; Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, jul.- sep., 2004. ISSN: 008-7157.

RICHARD, NELLY (2007): «Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana» en www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf (consultado el 5 de abril de 2007)

RIVERÓN, RICARDO (s/f): «Villa Clara, un punto en la geografía poética cubana», *Signos* (36): 160-184; Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura, Santa Clara, jul.- dic., 1998. ISSN: 0864-1390.

_____ (2001): «¿To er mundo e güeno?», *Umbral* (4): 4-8; Dirección Provincial de Cultura Villa Clara, Santa Clara, 2001. ISSN: 1681-9845.

_____ (2002): «Hacia el condominio de lo inefable», *Umbral* (6): 4-10; Dirección Provincial de Cultura Villa Clara, Santa Clara, 2002. ISSN: 1681-9845.

RODRÍGUEZ RIVERA, GUILLERMO (1984): «En torno a la joven poesía cubana», en *Ensayos Voluntarios*, pp. 101-107, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984. (Sin ISBN)

_____ (1999): *La otra imagen*, pp. 87-109, Ediciones Unión, La Habana. ISBN: 959-209-267-2.

SALAZAR BETANCOURT, MARÍA ISOLA (2001): «La memoria perdida», en Yedra Blanco; Varón Valencia, 2001: 173-180.

SÁNCHEZ, OSMAR (1994): «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play/variaciones)», en Llarena, Alicia: *La poesía cubana de los años 80*, pp. 35-78, Ediciones La Palma, España. ISBN: 84-84417-39-6.

SHOWALTER, ELAINE (2001): «La crítica feminista en el desierto», en Araújo, Nara; Delgado, Teresa (comp.), 2001: 163-192.

SIMO, ANA M. (2006): «Repuesta a Jesús Díaz», en *Polémicas culturales de los sesenta*, pp. 380-385, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-1192-X.

SLAWINSKI, JANUSZ (s/f): «Sobre la categoría del sujeto lírico», en *Textos y contextos*, pp. 333-345, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989. (Sin ISBN)

SOSNOWSKY, SAÚL (s/f): «Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas», en *Inventarios, invenciones y revisiones*, vol. 1, pp. X, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996. (Sin ISSN)

SOTOLONGO VALIÑO, CARMEN (2001): «Enma Artiles: juego, azar, magia y la escritura», en Yedra Blanco; Varón Valencia (comp.), 2001: 167- 172.

SUÁREZ, ASELA (2001): «Nota a la edición», en Bahr, Aida; Melo, Teresa (comp.), 2001: 5-7.

VARÓN VALENCIA, LUCY (2001): «Imaginario simbólicos femeninos en la escritura de Rocío Vélez de Piedrahíta», en Yedra Blanco; Varón Valencia (comp.), 2001: 55-76.

VEGA CHAPÚ, ARÍSTIDES (2000): «Sueño y meditación de la esperanza», *Cartacuba* (17): 8; Grupo de Comunicación para la Cultura, feb., 2000. (ISSN solicitado)

VIERA, FÉLIX L. (s/f): «Los jóvenes residentes en Villa Clara», *Vanguardia XXI* (142): 5, Órgano de la Revolución, Santa Clara, 27 de enero, 1983. (Sin ISSN)

YÁÑEZ, MIRTA (2000): *Cubanas a capítulo*, 200 pp., Editorial Oriente, Santiago de Cuba. ISBN: 959-11-0287-9.

YEDRA BLANCO; ELENA (2001): «Sobre estaciones de un imaginario en la literatura cubana», en Yedra Blanco; Varón Valencia (comp.), 2001: 25- 54.

_____ (2002): «Los imaginarios simbólicos en la literatura (Notas en torno a un concepto para un estudio de historiografía literaria latinoamericana)»,

Islas 44 (133): 91-105; Revista de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, jul.- sep., 2002. ISSN: 0047-1542.

_____ (s/f): «La formación discursiva colonial cubana» en http://www.editorialplazamayor.com/archivos/critico/laformación_discursiva_colonial_cubana.htm. (consultado el 15 de abril de 2007).

YEDRA BLANCO, ELENA; VARÓN VALENCIA, LUCY, comp. (2001): *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*, 238 pp., Policromía Digital, Colombia. ISBN: 958-9160913.

YEDRA, ELENA; LUCY VARÓN; XIOMARA NÚÑEZ: «Preliminar», en Yedra Blanco; Varón Valencia (comp.), 2001: 9-14.

ZAMORA, BLADIMIR: «Ellos pisan el césped», *El Caimán Barbudo* (238): 20-23; Revista Cultural de la Juventud Cubana, La Habana, sep., 1987. ISSN: 0864-0513.

ZAVALA, IRIS MARÍA (1993): «El canon y la escritura en Latinoamérica», *Casa de las Américas*, col. Cuadernos Casa, Fondo Casa de Las Américas, La Habana, 1993. ISBN: 959-04-0014-0.

ZURBANO, ROBERTO (1996): *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*, pp. 27-75, Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN)

Anexo 1

Poetisas villaclareñas de los 80 y 90: voces más destacadas*

Nivia de la Paz

(Camajuaní, 1940)¹

Me retiro mortal y me saludo (Ediciones Capiro, 2004).

Pintora y poetisa. Como pintora ha participado en el Inventario de Cosas Naturales organizada por el Centro Nacional de Artes Visuales, en 1991.

Caridad González Sánchez, *La abuela*

(Santa Clara, 1945)

Décimas en D mayor para violín y piano (2002).

Donde crujen los vientos (2005).

Técnico en Bibliotecología. Ha obtenido premios y menciones en concursos de talleres literarios a nivel municipal y provincial en reiteradas ocasiones. Ha resultado además finalista del II Festival Cubano-Canario de la Décima 1998 (Ciudad Habana); Primer Premio en Décima en el Concurso “Batalla de Mal Tiempo” 2001 y 2003 (Cruces); Premio Poesía en el Concurso Nacional Pedro Marrero 2000 y 2001 (Ciudad Habana); Mención en Décima en el 2001 y 2003 y Premio en el 2002 en el Concurso Nacional “Ala Décima” (Ciudad Habana); Premio en el Concurso Nacional de Décima y en Décima Mural sobre Reciclaje 2001 (Ciudad Habana); Segundo Lugar en el IX Concurso Nacional de Glosa 2003; premio en la XXXVI Jornada Cucalambiana, 2003 (Las Tunas) y Premio Concurso Nacional “Ciudad del Che”, 2003 (Villa Clara).

María Elena Salado

(Caibarién, 1945)

Con la voz de mi pupila (Ediciones Capiro, 2000).

Sus trabajos se encuentran publicados en la revista *El Cayo* y el periódico *Vanguardia*.

* Estas poetisas (17) y sus poemarios (33) conforman el corpus de nuestra investigación.

¹ El orden de aparición de las poetisas se ha fijado por la fecha de nacimiento.

Ha obtenido premios y menciones en diferentes concursos literarios de la provincia. Además de la poesía ha incursionado en la crítica y la narrativa.

Mariana Pérez Pérez

(Santa Clara, 1951)

La nostalgia domina los rincones (Editorial Capiro, 1992).

Cierta llama (Editorial Capiro, 2001).

La desnudez oculta (Editorial Capiro, 2005).

Recientemente, publica por entregas en el boletín cultural *Cartacuba* su novela en décima *Asunción en la noche de piedra*. Aparece en la antología *Mujer Adentro* (Editorial Oriente, 2001).

Ha obtenido los siguientes premios: Premio 15 de Julio (Santa Clara, 1979), mención Concurso Villa Clara (1979) y otras menciones en diferentes encuentros-debate de talleres literarios. Resultó galardonada en los Juegos Florales Femeninos, celebrado en Santa Clara, 2003.

Norelys Morales Aguilera

(Santa Clara, 1954)

Desde el terral (Ediciones Capiro, 2000).

Revistas y otras publicaciones literarias cubanas han incluido poemas suyos.

Es periodista y licenciada en Letras. Mereció el Premio “Abel Santamaría” en la Universidad Central de Las Villas en su primera edición.

Enma Artilés Pérez

(Santa Clara, 1957)

Sin previo aviso (Editorial Capiro, 1996).

Licenciada en Español-Literatura. Publicó en 1991 el poemario para niños *Ocurrencias* (Ediciones Capiro) y en 1994 *El alma en una nube* (Colección Pinos Nuevos), con el que obtuvo el premio La Rosa Blanca en poesía. Obtuvo mención en 1993 en el concurso La Edad de Oro con el poemario *Ojo de Buen Cubero* y premio en 1995 con la novela *Ikebana*.

Magnolia García Trimiño

(Cifuentes, 1959)

Confesiones de una sombra (Sed de Belleza, 1998).

Sueño y meditación de la esperanza (Ediciones Capiro, 2000).

Poemas suyos aparecen en la antología *Mujer Adentro* (Editorial Oriente, 2001).

Ha obtenido premios en certámenes literarios provinciales; dentro de ellos, se destaca el premio “Abel Santamaría” de la Universidad Central de Las Villas en 1990.

Bárbara Yera León

(Ranchuelo, 1962)

Ausencias en la casa (Sed de Belleza, 1995).

Libro de las decapitaciones (Reina del Mar Editores, 2001).

Los viajes de la sarga (Editorial Capiro, 2004).

Textos suyos aparecen en revistas y antologías cubanas y extranjeras. En el 2003 fue finalista del Premio Poesía de *La Gaceta de Cuba* de la UNEAC, así como mención en el Concurso Internacional Videncia. Su libro *En sepia*, de próxima aparición, resultó Primera Mención en el Premio Fundación de la Ciudad de Fernandina de Jagua 2004.

Bertha Caluff Pagés

(Santa Clara, 1964)

Casa de Sabra (1988).

Cumpleaños del pato (Ediciones Vigía, 1990).

Tiranía del mito (Sed de Belleza, 1994).

Imagen tras la Imagen (Sed de Belleza, 2000). Premio Sed de Belleza en 1997.

Poemas suyos aparecen en antologías como *Cuatro muchachas violadas por los ángeles* y *Mujer Adentro* (Editorial Oriente, 2001), así como en revistas cubanas y extranjeras.

Filóloga y miembro de la UNEAC. Es autora de la selección poética *Ellos pisan el césped* (Ediciones Vigía, 1988) y *La Non Erótica*.

Blanca Blanche Hernández

(Sagua la Grande, 1970)

Razones de infortunio (Reina del Mar Editores, 2002).

Me abraza lo profundo (Editorial Capiro, 2004).

Aparece en la antología *Los Parques* y en otras revistas cubanas y extranjeras.

Actriz y miembro de la Asociación Hermanos Saíz.

Déborah García Morales

(Santa Clara, 1971)

En estado de sitio (Sed de Belleza Editores, 2003).

Aparece en la antología *Los Parques* (Ediciones Mecenaz, 2002) y ha publicado en las revistas *Umbral* (Santa Clara) y *El sensible Zarapico* (Cienfuegos).

Es editora y miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Ha obtenido premios y menciones en encuentros-debate de Talleres Literarios.

Maylén Domínguez Mondeja

(Cruces, 1973)²

Historias contra el polvo (Sed de Belleza, 1998).

Estancias en lo efímero (Ediciones Capiro, 2001).

Bajo la noche inmóvil (Ediciones Ávila, 2004). Premio Raúl Doblado 2003.

De lo que fue dictando el fuego (Editorial Letras Cubanas, 2004). Premio Pinos Nuevos en el 2003.

Aparece en las antologías *Mujer Adentro*, *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* y *Los Parques*, así como en publicaciones periódicas de Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos y Argentina.

Graduada de Información Científico-Técnica y Bibliotecología por la Universidad de La Habana. Es editora y miembro de la Asociación Hermanos Saíz y de la UNEAC. Ha incursionado en el género de narrativa para jóvenes con el título *Evangelista y los recuerdos* (Editora Abril, 2001), con el que ha obtenido el Premio Calendario 1999 y Premio La Rosa Blanca 2002. Entre sus reconocimientos se encuentran además las menciones en Poesía de Amor Varadero (1999) y “América Bobia” (1998).

Lariza Fuentes López

(Fomento, 1973)³

Asesino de aves (Sed de Belleza Editores, 2005).

² Aunque es proveniente de Cruces, su labor creativa la ha desarrollado en Villa Clara, así como sus cargos de dirección en la editorial provincial Sed de Belleza.

³ Aunque es proveniente de Fomento, su labor creativa y editorial la ha desarrollado en Villa Clara.

Editora. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Licenciada en Letras por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Poemas suyos aparecen en publicaciones periódicas de Cuba y Puerto Rico.

Lisy García Valdés

(Santa Clara, 1973)

Mujer que pasó la noche quemando hojas secas (Sed de Belleza Editores, 2002).

El inútil eco del cansancio (Ediciones Ávila, 2005). Premio Raúl Doblado 2004.

Aparece en la antología *Los Parques* (Ediciones Mecenaz, 2002).

Es miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Ha obtenido premios y menciones en encuentros-debate de Talleres Literarios. Ha publicado en las revistas *El sensible Zarapico* (Cienfuegos) y *Cartacuba* (Santa Clara).

Yamicela Torres Santana

(Quemado de Güines, 1975)

Los ojos de otro hombre (Sed de Belleza, 2000).

Nadie llega en la tarde (Ediciones Capiro, 2003).

Es Licenciada en Español-Literatura y miembro de la Asociación Hermanos Saíz.

Irina Ojeda Becerra

(Santa Clara, 1976)

Sobre la bestia blanca (Reina del Mar Editores, 2005). Con este título obtiene en el año 2004 la beca de creación El Girasol Sediento.

Temblando bajo la fronda (Editorial Sed de Belleza, 2005).

Aparece en las antologías *Cuerpos sobre cuerpo sobre cuerpo*, *Los Parques* y en la *Antología de la poesía cósmica cubana* (México). Poemas suyos figuran en revistas culturales nacionales y extranjeras.

Es miembro de la Asociación Hermanos Saíz.

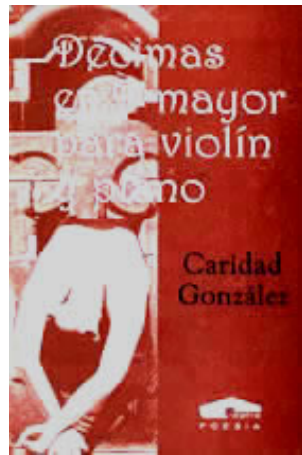
Aylín Cruz Herrera

(Sagua la Grande, 1977)

Los días que habito (Editorial Capiro, 2006).

Licenciada en Derecho. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Obtuvo en 2001 y 2002 el Premio Abel Santamaría en el género poesía, y en el año 2005 el premio de poesía en el Encuentro Debate-Municipal de Talleres Literarios.

Portadas de algunos poemarios escritos por mujeres en Villa Clara (II)



Anexo 2

Portadas de algunos poemarios escritos por mujeres en Villa Clara (I)

